



HAL
open science

Sortir de la caverne, entrer dans la grotte : étude épistémologique sur l'art paléolithique et la préhistoire, au carrefour des sciences naturelles et humaines

Sékolène Lepiller

► **To cite this version:**

Sékolène Lepiller. Sortir de la caverne, entrer dans la grotte : étude épistémologique sur l'art paléolithique et la préhistoire, au carrefour des sciences naturelles et humaines. Philosophie. Université Paris sciences et lettres, 2019. Français. NNT : 2019PSLEE044 . tel-03002253

HAL Id: tel-03002253

<https://theses.hal.science/tel-03002253>

Submitted on 12 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École normale supérieure

**Sortir de la caverne, entrer dans la grotte : étude
épistémologique sur l'art paléolithique et la préhistoire,
au carrefour des sciences naturelles et humaines**

Out of the Cavern, into the Cave: An Epistemological Study on Palaeolithic Art and
Prehistory, Where Sciences of Nature and Humanities Meet

Soutenue par

Ségoène LEPILLER

Le 5 juin 2019

Ecole doctorale n° 540

**École doctorale
transdisciplinaire
Lettres/Sciences**

Laboratoire de recherche

UMR 7194

Spécialité

Philosophie



Composition du jury :

Daniel ANDLER Professeur émérite, Sorbonne Université	<i>Président du jury</i>
Anouk BARBEROUSSE Professeur, Sorbonne Université	<i>Rapporteuse</i>
Étienne BIMBENET Professeur, Université Bordeaux Montaigne	<i>Rapporteur</i>
Carole FRITZ Chargée de recherche, CNRS	<i>Examinatrice</i>
Nathalie RICHARD Professeur, Le Mans Université	<i>Examinatrice</i>
Wiktor STOCZKOWSKI Directeur d'études, EHESS	<i>Examineur</i>
Francis WOLFF Professeur émérite, ENS	<i>Directeur de thèse</i>
Denis VIALOU Professeur émérite, MNHN	<i>Co-directeur de thèse</i>

Sortir de la caverne, entrer dans la grotte

*Étude épistémologique sur l'art paléolithique et la préhistoire, au
carrefour des sciences naturelles et humaines*

Thèse de doctorat de l'université PSL
soutenue par Ségolène Lepiller

Remerciements

Commencée il y a près de sept années, cette thèse a finalement occupé, à temps plein ou en filigrane, un petit quart de ma vie et une part non négligeable de mes pensées. Au moment d'en clore la dernière page, qu'il me soit ici permis de me retourner sur ses débuts, pour témoigner ma gratitude à ceux à qui elle revient.

Mes remerciements s'adressent d'abord à Francis Wolff, qui a su insuffler à nombre de ses élèves la conviction que le discours philosophique s'instruit des *realia* autant que des *dicta*. Sans ses encouragements, je n'aurais sans doute même pas eu l'idée de lier passions de jeunesse et formation académique, ni cherché, selon la formule qu'il affectionne, à travailler mes questions d'enfant avec (je l'espère) une technique d'adulte. Depuis la constitution du projet jusqu'à l'achèvement du manuscrit, cette réflexion a constamment bénéficié de sa direction attentive : sa disponibilité, sa réactivité et ses multiples lectures critiques à toutes les étapes de la rédaction m'ont été d'une aide précieuse.

Ma reconnaissance va également à Denis Vialou, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant de codiriger ma thèse alors que nous ne nous étions jamais rencontrés. Son soutien m'a ouvert de nombreuses portes dans le monde de la préhistoire, et la liberté qu'il m'a laissée d'utiliser son nom comme carte de visite a été pour moi une véritable chance. Au long de ces sept années, j'ai souvent eu l'occasion de profiter de ses conseils et de ses relectures attentives.

Je n'oublie pas l'accueil de l'UMR 7194, qui m'a sortie d'un épineux problème administratif. L'appui chaleureux et efficace de Stéphane Émery pour toutes les questions administratives m'a également été très précieux, de même que l'aide d'Eleonora Sammarchi.

Merci, enfin, à Daniel Andler, Anouk Barberousse, Étienne Bimbenet, Carole Fritz, Nathalie Richard et Wiktor Stoczkowski, pour avoir accepté d'être les premiers juges de mon travail.

Il me serait impossible d'achever cette épopée doctorale sans reconnaître les multiples dettes intellectuelles qui, pour n'être pas institutionnellement définies, n'en ont pas moins contribué de manière importante à ma recherche.

Sur le terrain de la préhistoire, je souhaiterais manifester en premier lieu ma gratitude à Michel Lorblanchet et à son épouse Josseline, pour l'intérêt amical qu'ils m'ont témoigné depuis six ans. J'ai beaucoup appris à leur contact, et nos conversations quercinoises répétées, à Cougnac, aux Merveilles, ou dans un cadre informel, ont constitué un terreau fécond.

Ce travail n'aurait pas été possible sans les nombreuses visites approfondies que j'ai pu faire dans des sites souvent fermés au public : je remercie vivement Yanik Le Guillou et Jean-Marie Chauvet, qui m'ont accompagnée lors de circuits de visites dans le Lot et en Ariège (pour le premier) et en Ardèche (pour le second) ; outre qu'ils m'ont fait découvrir les sites de Roucadour, des Escabasses, de Marcenac, du Cantal, du Mas d'Azil, de Marsoulas, d'Ebbou, de la Tête-du-Lion, de Huchard, des Deux-Ouvertures, du Figuier et de la Baume d'Oullins, leur gentillesse et leur appui logistique ont également été très précieux à la jeune étudiante sans voiture que j'étais. Mes remerciements vont également, par ordre alphabétique, à Brigitte et Gilles Delluc, à Philippe Fajon, à Harald Floss, à Marc Martinez, à Jean-Christophe Portais, à Yoan Rumeau et aux guides des monuments historiques de la vallée de la Vézère, pour m'avoir dévoilé certains secrets des grottes de Commarque et de Gouy, des collections du musée du château de Tübingen, des cavernes de Pair-non-Pair, de la Mouthe, de Gargas, des Combarelles et de Font-de-Gaume. Merci à Bernard Dazat (propriétaire de la Mouthe), à Francis Jach (gérant de Cougnac), à Anne Lebot-Helly du SRA Rhône-Alpes, à Georges Lévy des Monuments Nationaux de la vallée de la Vézère, à Henri Marchesi du SRA Languedoc-Roussillon, et à Dominique Mouligné (ancienne propriétaire de Bara-

Bahau), pour m'avoir autorisée à passer parfois plusieurs heures dans certaines des grottes dont ils avaient la charge.

D'autres préhistoriens m'ont ouvert leur porte pour discuter de leur métier ou de mon sujet de thèse : que soient remerciés ici ceux qui n'auraient pas été cités précédemment. Merci, donc, à Jean Clottes, à Carole Fritz, à Patrick Paillet et à Frédéric Plassard. Un merci spécial s'adresse à Éric Robert, pour la générosité avec laquelle il m'a dispensé connaissances et conseils, que ce soit à propos d'art paléolithique en général (notamment en m'accueillant dans les cours proposés en commun avec Stéphane Petrognani), ou dans la préparation de mes circuits de visite.

Merci également aux membres du GRETOREP, et en particulier à François Sacco, pour m'avoir fait partager leurs interrogations sur l'art préhistorique au cours de leurs réunions mensuelles. Merci à la branche méridionale de ce groupe de recherche, et notamment à Jacques Boulanger, de m'avoir intégrée à l'une de leurs journées de visites de terrain. Merci aux universitaires de spécialités diverses qui m'ont aidée à appréhender la dimension transdisciplinaire de mon objet.

Quoiqu'une partie importante de mon travail ait consisté en l'acquisition de compétences en préhistoire, cette thèse n'aurait pas été possible sans les personnalités qui ont marqué mon parcours d'apprentie-philosophe ; ma gratitude va en particulier à Thomas Morvan et à Paul Clavier, dont je continue à me reconnaître le disciple. Merci, enfin, à ceux qui m'ont encouragée dans le choix de mon sujet de recherche : je pense ici tout spécialement à mes aînés Mathilde Lequin et Olivier Morin, ainsi qu'à Stéphanie Dupouy.

Cette fin de thèse est enfin pour moi l'occasion d'exprimer ma reconnaissance à ceux qui m'ont entourée pendant ces sept années. Le soutien moral qui m'a été manifesté par mes proches, sous des formes diverses et toujours inventives, a été plus déterminant que je ne pourrais le signifier à chacun.

En plus de ce soutien moral, l'aide apportée par l'informel petit groupe des Fouthésards m'a été extrêmement précieuse : qu'Antoine Cavalié, Éliette Pinel et Anne de Saxcé soient remerciés pour leurs intuitions et leurs questions – c'est auprès d'eux que le plaisir de penser en philosophes a le plus souvent trouvé à se revitaliser pendant les premières années de ma recherche. Le souvenir de discussions doctorales et philosophiques communes évoque aussi la regrettée Clarisse Zoulim, trop tôt disparue : merci à elle pour la vigueur de sa réflexion, et pour le reste. Merci également à mes compagnons de bibliothèque, trop nombreux au fil de ces longues années pour que je puisse les citer tous.

Qu'il me soit permis d'exprimer ma gratitude à ceux qui ont apporté leur concours matériel et leur énergie à une étape ou à une autre de la réalisation de ma thèse. Ma reconnaissance s'adresse d'abord à mes parents Patrick Lepiller et Véronique Petel, dont le soutien financier lors de certaines périodes de vaches maigres a grandement facilité l'ensemble du processus. Elle va aussi à tous ceux qui ont participé au peaufinage du manuscrit : à Simon Lanciaux pour ses compétences d'angliciste, à Augustin Trancart pour l'assistance informatique, à ma mère pour les nombreuses journées passées à revoir entièrement le texte, et à tous mes relecteurs pour leur œil de lynx (Baptiste Boulinguez-Ambroise, Benoît de Carrère, Stéphanie de Carrère, Antoine Cavalié, Katherine Doig, Élina Freslon, Xavier et Anna Lachaume, Graciane Laussucq Dhiriart, Lucie Lepiller, Anne-Claire Lozier, Jérôme Moreau, Cécile Nisse, Sébastien Perrière, Warren Pezé, Léa Ridet, Anne de Saxcé et Pierre Videment). Ma reconnaissance s'adresse également à Youri et Élina Bilu, à Cyrille et Nathalie Corpet, et à Claudie et Jean-Louis Lethuillier, qui m'ont hébergée et accueillie à leur table lors de mes circuits de visite dans le bordelais, les Pyrénées ou le Périgord.

Merci, enfin, à mes grands-parents Claude et Geneviève Petel, qui ne pouvaient pas se douter, en remettant en état une vieille bâtisse perdue sur les causses du Quercy, qu'ils provoqueraient chez une de leurs futures petites-filles une passion pour la préhistoire.

Sommaire

Introduction générale	7
Première partie. Qu'est-ce que la préhistoire ?	29
Deuxième partie. Qu'est-ce que l'art paléolithique ?	141
Troisième partie. L'art paléolithique au carrefour des sciences naturelles et des sciences humaines	265
Conclusion générale	445
Annexes	457
Références	487
Table des illustrations	519
Index	521
Table des matières	531

Liste alphabétique des sigles utilisés

APDCA : Association pour la promotion et la diffusion des connaissances archéologiques
BSAP : Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris
BSGF : Bulletin de la Société géologique de France
BSPF : Bulletin de la Société préhistorique de France puis Bulletin de la Société préhistorique française (après 1910)
CNED : Centre national d'enseignement à distance
CNRS : Centre national de la recherche scientifique
CTHS : Comité des travaux historiques et scientifiques
EDP Sciences : Édition Diffusion Presse Sciences
ÉRAUL : Études et recherches archéologiques de l'université de Liège
GAEP : Groupe audois d'études préhistoriques
GÉOPRÉ : Association pour l'environnement géologique et de la préhistoire et des interactions entre l'homme et son cadre de vie
GRETOREP : Groupe de recherche sur l'origine des représentations graphiques et symboliques de l'*Homo sapiens*
IFRAO : *International Federation of Rock Art Organisations*
INRAP : Institut national de recherches archéologiques préventives
IPH : Institut de paléontologie humaine
MAN : Musée des antiquités nationales (actuellement Musée d'archéologie nationale)
MNHN : Muséum national d'histoire naturelle
PUF : Presses universitaires de France
UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture
SAP : Société d'anthropologie de Paris
SGF : Société géologique de France
SPF : Société préhistorique de France puis Société préhistorique française (après 1910)

Notes

De nombreux termes spécialisés sont définis dans un glossaire en annexe 1.

Dans les textes anciens, nous avons respecté l'orthographe de l'époque, sans toujours indiquer la mention « sic » pour ne pas alourdir le texte. Cela explique notamment l'absence de nombreux « t » en fin de mot, dans les textes du XIX^{ème} siècle, comme dans le mot « instrumens ».

Introduction générale

La préhistoire en général et l'art paléolithique¹ en particulier bénéficient depuis quelques années d'un intérêt grandissant de la part du public, notamment en France grâce à l'ouverture touristique des *fac-simile* des grottes ornées de Lascaux et de Chauvet. Au-delà des répercussions de ces événements sur l'économie de la Dordogne et de l'Ardèche, leur couverture médiatique a favorisé un renouveau de l'intérêt intellectuel pour l'art des temps glaciaires, qui s'est manifesté notamment par une explosion des articles de presse et des émissions de vulgarisation (France Culture notamment s'est largement fait l'écho des réflexions en cours). Parallèlement, les pouvoirs publics ont manifesté l'importance accordée à la transmission d'une connaissance actualisée dans ces domaines par le réaménagement du Musée de l'Homme, tandis que la visibilité internationale de l'art paléolithique s'est accrue du fait de l'inscription en 2014 de la grotte Chauvet-Pont d'Arc au patrimoine mondial de l'UNESCO. Ce contexte favorable n'est pas exclusivement français : quinze ans plus tôt, un mouvement similaire avait eu lieu au Portugal autour de la mobilisation populaire pour la sauvegarde des gravures de la vallée du Coâ, du classement des œuvres au patrimoine mondial en 1998, et de l'ouverture d'un musée dédié en 2010. Ces événements conjugués nous ont paru appeler un renouvellement de l'interrogation sur cet art : il importe de prendre au sérieux l'émerveillement et la fascination qu'exercent les images préhistoriques par un autre biais que celui d'une étude spécialisée, préhistorienne.

En commençant notre recherche, nous nous sommes appuyée sur notre conviction, nébuleuse mais tenace, selon laquelle l'art paléolithique constituait un objet éminemment philosophique. Il fallait mettre en forme cette intuition, ce qui nous a d'emblée confrontée à deux écueils. Tout d'abord, si l'art paléolithique est un objet philosophique, ce n'est pas, ou pas seulement, ni en tout cas prioritairement parce qu'il faudrait l'observer à la lumière de la tradition philosophique, en utilisant les discours hérités de cette tradition pour en comprendre l'intérêt et le sens – une telle démarche permettrait sans doute de ne pas se contenter de répéter les découvertes empiriques, mais courrait le risque, bien plus grave, de tenir un propos artificiel, soit que le rapprochement de la tradition philosophique et de l'art

¹ L'art paléolithique correspond aux manifestations graphiques et plastiques réalisées entre environ 35 000 et 11 000 ans avant le présent, en Europe occidentale. Pour une présentation plus détaillée, voir annexe 2.

paléolithique n'apporte que la satisfaction stérile de se retrouver en terrain connu, soit qu'il soit tout simplement inadéquat. Ensuite, si l'art paléolithique est un objet philosophique, ce n'est pas non plus parce qu'il apporterait des solutions commodes à un ou à des problèmes philosophiques préexistants. Les interrogations sur l'origine de l'art sont facilement prisonnières de la question du propre de l'homme, ou de celle de la place de l'apparition de l'art comme événement dans le récit de l'hominisation ; pour intéressantes qu'elles soient, ces questions n'épuisent pas la densité problématique qu'il nous semblait percevoir dans l'art paléolithique. Nous avons donc choisi de partir, non pas de textes de la tradition ou d'un problème philosophique donné qui trouverait une réponse grâce à un objet, mais de l'objet lui-même, pour voir quels problèmes il pose : si l'art paléolithique est un objet philosophique, c'est parce que de son analyse peuvent surgir des problèmes, parce qu'il donne à penser.

L'art paléolithique comme objet philosophique : approche phénoménologique

Donner forme à l'intuition selon laquelle l'art paléolithique est un objet philosophique à part entière nous a donc conduite dans un premier temps à scruter plutôt des « *realia* » que des « *dicta* » (pour le dire dans les termes de Francis Wolff) : notre attention s'est concentrée sur un objet, et non sur des textes ou sur des idées. Mais que faut-il au juste pour qu'un objet puisse relever de la philosophie ? La difficulté n'est évidemment pas propre à l'art paléolithique : c'est finalement l'une des plus vieilles questions de l'histoire de la pensée, si l'on en croit l'anecdote rapportée par Aristote mettant en scène Héraclite. « Entrez, il y a des dieux aussi dans la cuisine »² : savoir quel objet on se donne et quel est le lieu de la pensée est d'emblée manière de penser, et fournit matière à penser. À suivre Héraclite, il y aurait déjà une géographie philosophique, c'est-à-dire un rapport étroit entre ce qui mérite réflexion et le lieu physique d'un séjour possible. De ce fait, il n'est nul besoin de supposer magie ou animisme pour déclarer : « Entrez, il y a des dieux aussi dans les cavernes paléolithiques ». Les questions de savoir si, pour qui et pourquoi un objet relève de la philosophie se ramènent donc à une décision initiale de se tenir en un lieu et d'y laisser l'esprit voir comment il peut l'habiter – la décision est ici

² Voir Aristote, *Traité sur les Parties des animaux*, I, 5, 645a, trad. fr. Jean-Marie Le Blond in *Aristote philosophe de la vie, Le Livre premier du Traité sur les Parties des animaux*, Paris, Aubier-Montaigne (Bibliothèque philosophique), 1945, p. 119.

d'autant plus facile que dans la grotte, le risque de la déception soulignée par Heidegger³ dans son commentaire sur le four d'Héraclite est bien moindre : s'il y fait plus froid, il y a beaucoup plus à voir. En somme, il s'agit donc bien ici de donner une légitimité philosophique à la caverne, mais d'une tout autre manière que ne le faisait Platon, car il convient non plus d'en sortir mais d'y entrer. Cette inversion du geste platonicien invite à penser que vouloir rester sous terre n'est pas seulement une erreur de prisonnier ébloui, et que le mythe de *République* VII⁴ peut aussi être pris à revers ; si la caverne y est l'univers de la *doxa*, le royaume des ombres qu'il faut quitter pour accéder à l'intelligible et à la pensée, au contraire, aborder l'art paléolithique en philosophe demande de s'attacher au sensible dans sa singularité.

Opportunément, cette exigence d'attachement à la pensée élaborée dans et à propos d'un lieu constituait aussi un moyen de ne pas perdre de vue le moteur de l'interrogation : la fréquentation précoce des grottes du paléolithique a été la source première de la réflexion qui anime le présent travail, de sorte qu'il y a dans l'impression vécue un véritable point de départ. Si les détails biographiques sont anecdotiques, ils fournissent jusqu'à un certain point la matière d'une interrogation qui, pour être subjective, n'en cherche pas moins la rationalité. Il nous est donc apparu comme nécessaire de nous arrêter, à mi-chemin entre l'expérience personnelle et la reprise du *topos* philosophique de la caverne, sur une sorte d'expérience séminale fictive d'entrée dans une grotte préhistorique, examinée suivant une méthode inspirée de la perspective phénoménologique.

³ « La foule importune et curieuse des visiteurs étrangers est déçue et décontenancée au premier coup d'œil jeté sur l'endroit où le penseur séjourne. Elle croit devoir le rencontrer dans des circonstances qui, s'opposant à l'allure habituelle de la vie des hommes, portent la marque de l'exception, du rare et par suite de l'excitant. Dans cette visite, la foule espère trouver, au moins pour un temps, la matière de bavardages divertissants. Ces étrangers qui viennent rendre visite au penseur s'attendent à le surprendre au moment précis peut-être où, plongé dans une méditation profonde, il pense. [...] Au lieu de cela, les curieux trouvent Héraclite auprès d'un four. Voilà un endroit bien ordinaire et sans apparence. C'est là en effet qu'on cuit le pain. Mais Héraclite n'est pas même auprès du four pour cuire du pain. Il n'y séjourne que pour s'y chauffer. [...] Le spectacle d'un penseur qui a froid offre peu d'intérêt et les curieux déçus y perdent aussitôt l'envie de s'approcher davantage. [...] Aussi [...] Héraclite] les invite-t-il expressément à entrer, par ces mots : [...] "ici aussi les dieux sont présents". » Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, trad. fr. Roger Munier, Paris, Aubier-Montaigne (Philosophie de l'esprit), 1957, p. 141-143.

⁴ Platon, *La République*, livres IV-VII, trad. fr. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1967, livre VII, 514a-518b, p. 145-151.

L'entrée dans la caverne comme l'expérience d'un échec

De l'échec du langage au sentiment d'étrangeté

Un premier trait important de cette expérience nous paraît être la confrontation à une forme d'échec, et d'abord de l'échec du langage, qui conduit à un sentiment d'étrangeté. À descendre dans une grotte ornée il y a des millénaires, l'émerveillement le dispute à l'embarras : le retard des mots sur la sensation, à la fois envahissante et ténue, d'une présence absente et d'un plein qui se creuse semble renvoyer au silence dont les cavernes sont empreintes. Le premier mot qui vient à l'esprit pour décrire ce phénomène est peut-être celui de vertige, terme commode pour dire ce qui se dérobe. Mais en rester à ce concept implique un renoncement à exprimer ce qui nous échappe : le vertige ne fait qu'énoncer l'impossibilité de faire le tour en pensée de ce qui tourne et fait tourner la tête, qu'affirmer l'incapacité à faire cesser la stupeur. Il dénonce l'échec du langage et scelle le divorce entre nos manières de dire et nos manières de voir. En visitant la grotte Chauvet, Régis Debray s'étonnait que « des images volées à la nuit des temps se fixent à jamais dans notre prunelle, quand tant de nos idées fixes ne passent pas l'année »⁵, et il constatait que « l'émotion qu'inspire une perfection formelle vient réparer en nous, presque charnellement, la catastrophe ascétique de l'écriture »⁶. D'où vient alors cet attrait impérieux qui appelle la parole et la dénie tout à la fois ? Il s'agit en même temps et paradoxalement de laisser résonner ces images, de leur permettre de faire écho en leur prêtant une voix, et de les mettre à distance par ce que le mot installe d'écart avec la chose.

Si la grotte met au défi l'usage commun du langage, c'est aussi qu'elle est, à notre sens, hétérotopie. Ce concept, forgé par Michel Foucault⁷, désigne un contre-espace : c'est une utopie localisée, un non-lieu enraciné quelque part, un paradoxe spatial, qui inscrit en un point de l'espace une contestation à la fois mythique et réelle de l'univers où nous vivons. Le modèle en est pour Foucault le fond du jardin, la tente d'Indiens au milieu du grenier, les cimetières ou les villages du Club Méditerranée, qui fonctionnent comme des lieux « à part ». La plupart d'entre eux sont institués comme supports de discours et de gestes décalés : en rupture avec le quotidien et investis de rêves, ils sont inventés pour permettre à leurs usagers de faire un pas de côté. La grotte préhistorique pourrait être une

⁵ Régis Debray, *Le Stupéfiant image, De la grotte Chauvet au Centre Pompidou*, Paris, Gallimard, 2013, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ Michel Foucault, *Le Corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*, [Paris], Lignes, 2009.

hétérotopie au carré : elle n'est pas instituée par nous, mais par d'autres qui nous la lèguent par-delà les millénaires ; nous la recevons toute constituée, nous n'en connaissons pas les codes ; nous y sommes moins des usagers que des intrus. Néanmoins, si elle n'est pas *instituée* comme hétérotopie, la grotte ornée n'en est pas moins un lieu radicalement autre : non par rapport à un autre lieu, mais autre dans l'absolu, en ce qu'elle est à la fois lieu physique et négation du lieu, monde parallèle sous la surface des choses. L'hétérotopie foucauldienne tire son titre de la collusion qu'elle permet entre plusieurs univers ; comme elle, la grotte ornée juxtapose en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, devraient être incompatibles : le nôtre, celui de notre vie réelle, quotidienne ; celui de l'homme préhistorique, peuplé par la faune qui se présente à nos yeux sur les parois ; celui de notre imaginaire enfin, distendu par l'espace de la grotte, et qui fait le lien entre les deux précédents. Comme les autres hétérotopies, elle est aussi une hétérochronie, où le temps s'écoule différemment. Espace atemporel, la grotte ornée semble hors du monde ; s'y rencontrent malgré tout trois temporalités distinctes : la nôtre y est mise en jeu, puisque malgré l'impression de suspension du temps, l'écoulement de celui-ci est perceptible, notamment à ce petit ruissellement des gouttes d'eau le long des concrétions – quand il n'y en a pas, d'autres détails se chargent de rappeler discrètement le passage des minutes, à commencer par ceux que nous apportons nous-mêmes (ce sera la chaussure mouillée d'avoir marché dans une flaque inaperçue, le reflet de la lampe éclairant brièvement un trou d'ombre ou la buée intermittente du souffle) ; la temporalité des préhistoriques, elle aussi, s'y rappelle à nous par le témoignage de leur passage, puisqu'ils ont parfois laissé leurs empreintes ou abandonné des objets ; se laisse percevoir également la temporalité des millénaires qui nous séparent d'eux et dont la trace se devine par endroits, en particulier sur les images dont telle ligne s'est effacée, tandis que telle autre se dissimule sous la calcite. Enfin, comme les autres hétérotopies, la grotte est un espace clos, isolé par rapport à l'espace environnant : son entrée marque la transition entre le monde extérieur et l'espace souterrain. Comme hétérotopie, la grotte paléolithique est un espace-temps où à la fois je suis et ne suis pas, où je suis dans mon temps et mon espace à moi, et dans un temps et un espace autres, ceux de la préhistoire, où je ne suis pas, et où pourtant j'entre comme une intruse.

De là vient un sentiment radical d'étrangeté : je ne devrais pas être ici, j'y suis entrée comme en contrebande, même lorsque j'ai obtenu toutes les autorisations nécessaires. La fraude n'est pas administrative ou légale ; elle est secrète, presque métaphysique. Josseline Lorblanchet, qui fut membre du personnel de Pech Merle, nous

racontait cette anecdote d'une visiteuse estimant sa tenue incompatible avec le respect des lieux : elle décida de remettre son incursion dans la grotte à un autre jour. Entrer et déambuler (ce qui n'est même pas encore regarder), on en obtient l'autorisation sur le papier, ou par un ticket. Mais l'autorisation réelle a ceci de paradoxal qu'on ne sait pas à qui la demander. Vient-elle du fond des âges, accordée par-delà les millénaires comme un hypothétique sauf-conduit ? À la lettre, il serait évidemment absurde de le croire. Néanmoins, même fantaisiste, cette impression subjective donne lieu à quelque chose comme un sentiment du sacré : cet espace autre, étrange et étranger, qui paraît séparé du monde des hommes, est immédiatement perçu comme un avatar de ce surnaturel aussi vénérable qu'interdit. Que les grottes aient ou non effectivement servi de sanctuaires aux hommes du paléolithique n'entre pas vraiment en ligne de compte, car il s'agit davantage de la perception d'une atmosphère que de l'affirmation de l'existence d'un usage passé : les grottes paléolithiques mettent en présence d'un sacré sans contenu, d'un sacré abstrait qui, s'il est rendu sensible par la grotte elle-même et par les représentations qu'elle renferme, demeure dépourvu de sa référence. On peut sans doute suppléer par l'imagination à cette carence de raison d'être, mais on peut aussi bien s'en passer au profit de ce seul sentiment du sacré ; les grottes paléolithiques suscitent celui-ci indépendamment de l'existence d'une justification de la sacralité du lieu : point n'est besoin qu'il y ait quelque chose derrière le rideau du temple. À la rigueur, on pourrait presque dire que les grottes ornées évoquent quelque chose de l'ordre du sublime tel qu'il est conceptualisé par Kant : le sublime présente « un concept indéterminé de la raison »⁸, c'est-à-dire qu'il propose une présentation sensible des idées suprasensibles, que l'on ne peut pas connaître et qui sont le domaine de la métaphysique ; ces idées débordent de leur représentation sensible et lui échappent nécessairement, mais sont rappelées à l'esprit et ravivées par elle. Le sublime esthétique évoque donc le sublime authentique, suprasensible, qui ne peut être contenu dans aucune forme. Sans entrer dans le détail des analyses kantienne, nous en retenons une double idée : celle de la possibilité d'une dimension suprasensible dans l'expérience esthétique, même lorsque son objet n'a pas de contenu spirituel explicite, et surtout celle de l'indétermination de ce suprasensible (son contenu exact n'a pas besoin d'être défini pour qu'il soit présent). Dès lors – et nous laissons Kant de côté à ce moment, puisque le sublime est selon lui perçu de l'extérieur, comme on observe le spectacle d'une tempête depuis un lieu abrité –, pénétrer dans un lieu appréhendé comme sacré sans

⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alain Renaut, Paris, Aubier (Bibliothèque philosophique), 1995, § 23, p. 226.

connaître (et pour cause, puisque tout cela est pure suggestion) les usages qui en commandent l'accès, y régissent les déplacements et y autorisent le regard peut facilement être perçu comme une profanation. Ma présence est saugrenue, donc illégitime, et mon inadaptation initiale à ce qui m'environne est comme le signe de ce sacrilège. Pourtant, en l'absence de sauf-conduit socialement institué et normé, c'est justement dans l'acquisition d'un *habitus* corporel que se joue la transformation, cependant toujours partielle, de la profanation en initiation. S'il m'est accordé quelque chose comme une autorisation, venue de plus loin que des autorités administratives, cela ne peut résulter que de ma propre adaptation progressive à un lieu qui a commencé par me rappeler l'incongruité de ma présence : je m'habitue à marcher sur des gours sans risquer d'imprimer la trace de mon pied au fond de l'eau, à avancer à reculons sur le dos au milieu des cailloux, ou plus simplement à aiguïser mes sens comme en plein désert ; cette habitude vaut presque accoutumance mutuelle, comme s'il y avait un apprivoisement réciproque entre un lieu chargé d'une longue vie cachée et la perturbation vigoureuse que je représente. L'étrangeté se double alors d'une étonnante familiarité : j'appartiens à ce monde dans lequel je me suis coulée, il s'est refermé sur moi et m'accueille. Or cette familiarité me rapproche de celui qui est venu ici avant moi : me voici la contemporaine de celui qui a posé sa marque sur la paroi. Ce lieu est devenu un milieu où j'évolue comme dans un rêve. Je trouve en lui quelque chose de moi.

Cette étonnante proximité entre nous et nos lointains devanciers a été explorée par Werner Herzog dans son film *La Grotte des rêves perdus*⁹ : cherchant à Chauvet la trace des « rêves collectifs de la race humaine »¹⁰, il met le doigt sur la puissance d'illusion qui y rend indistincts le songe et la réalité, sans que l'on sache très bien qui rêve, qui rêve à quoi, et ce qui a été perdu. En soumettant les spectateurs aux bruits sourds d'hypnotiques battements de cœur supposés les rapprocher physiquement des peintres explorateurs de la grotte, Herzog scrute cette expérience indescriptible en s'efforçant de provoquer l'émotion. On peut s'agacer de cette prise en otage, qui introduit une pesanteur physique et didactique, altère l'expérience en en contraignant les effets par un artifice esthétique, et repose par ailleurs sur une interprétation discutable des peintures comme étant le fruit d'un chamanisme (l'hypnose du spectateur rejoignant alors la transe d'un hypothétique

⁹ Werner Herzog, *La Grotte des rêves perdus*, 1h30, 2010, sorti en salles le 31 août 2011.

¹⁰ « Une plongée dans les abysses de la préhistoire », interview de Werner Herzog par Olivier Delcroix, *Le Figaro*, 30 août 2011, en ligne : <<http://www.lefigaro.fr/cinema/2011/08/30/03002-20110830ARTFIG00515-herzogune-plongee-dans-les-abysses-de-la-prehistoire.php>>, consulté le 12 avril 2016.

chamane). Néanmoins, Herzog s'interroge ici directement sur ce qui fait la teneur, la saveur et le pouvoir de saisissement du contact avec les images paléolithiques : il s'efforce de reproduire la densité de l'expérience vécue dans la caverne. La densité inaugurale du premier contact avec une grotte ornée, nécessairement subjectif d'avoir été vécu en première personne, exige d'être prise au sérieux. Est-ce à dire que cette expérience ne pourrait-être reprise que par un objet esthétique comme un film ? Qu'elle soit exprimable par des mots, et pensable grâce à un langage de type philosophique, sonne pour nous comme une gageure.

De l'échec du langage aux difficultés de la pensée

Si l'expérience vécue sous terre paraît échapper au langage, c'est au fond qu'elle stupéfie la pensée, au moins dans un premier temps. L'art paléolithique confronte au premier abord avec ce qui se donne comme une impossibilité radicale de penser, comme si ce regard, environné de silence et dépourvu des mots d'un langage depuis longtemps disparu, supprimait jusqu'à la possibilité de toute pensée : même ce qui y fait problème fuit et se délite, ne renvoyant qu'au vide.

Cette radicalité suggère une interrogation sur cette catégorie de l'impensable : que signifie donc d'y avoir affaire ? L'art paléolithique y confronte-t-il à la manière de l'infini, difficilement concevable en première analyse de telle sorte que Proclus a pu écrire que l'imagination « appelle infini tout ce qu'elle répudie comme ne pouvant être ni mesuré ni embrassé par la conception »¹¹, c'est-à-dire tout ce qui pour la pensée ne peut être, sauf à faire appel à la puissance de procession de l'imagination qui continue indéfiniment ? Dans ce cas ce serait notre intellect qui serait mis à mal. Mais si l'art paléolithique est un défi pour l'intelligence, c'est plutôt sous l'angle de la connaissance que sous celui de la pensée : puisqu'il n'est pas une abstraction mais un corpus de représentations¹², nous pouvons y penser sans problème, de même qu'est parfaitement concevable l'idée d'un art dont l'âge se compte en milliers d'années. L'art paléolithique confronte-t-il à l'impensable comme le fait le chiliogone de Descartes¹³, concevable pour l'entendement, mais

¹¹ Proclus de Lycie, *Les Commentaires sur le premier livre des Éléments d'Euclide*, trad. fr. Paul Ver Eecke, Bruges, Desclée de Brouwer (Collection de Travaux de l'Académie Internationale d'Histoire des Sciences), Paris, Blanchard, 1948, p. 245.

¹² Nous employons ici ce terme comme un générique désignant à la fois les images (figuratives) et les signes (géométriques) tracés ou façonnés par la main humaine.

¹³ « Que si je veux penser à un chiliogone, je conçois bien à la vérité que c'est une figure composée de mille côtés, aussi facilement que je conçois qu'un triangle est une figure composée de trois côtés seulement ; mais je ne puis pas imaginer les mille côtés d'un chiliogone, comme je fais les trois d'un triangle, ni, pour ainsi

impossible à visualiser ? Ce serait alors notre capacité de représentation¹⁴ qui serait mise en échec. Mais si l'art paléolithique est un défi pour l'imagination, ce n'est pas au sens où nous ne pourrions en avoir une image mentale (il nous suffit de faire appel à notre mémoire ou à un livre de photographies), ni au sens où nous ne pourrions nous représenter ces pratiques artistiques (les reconstitutions des romanciers, des peintres et même parfois des préhistoriens nous fournissent assez en images d'Épinal), mais plutôt dans la mesure où nous avons du mal à nous représenter la distance qui nous en sépare, et ce que cette dernière induit de fausses représentations (nous ne l'imaginons que sur le mode du mirage). L'art paléolithique est-il impensable enfin comme l'est pour l'analyste politique la possibilité d'une guerre atomique, pour le névrosé l'événement traumatique, ou pour le moraliste une action jugée déraisonnable ou incohérente, faits qui tous trois donnent à comprendre ce que l'impensable convoque de viscéral et ce qu'il comporte d'incapacité, mais aussi de refus de penser ? L'art paléolithique constituerait alors une menace pour notre affectivité : en nous obligeant à jongler avec les millénaires et en nous entraînant comme dans les entrailles de la terre, il nous met en face de l'abyssale et insoluble question de l'origine. L'habitude de fréquenter des grottes ornées et la familiarisation avec les échelles de temps qu'elles convoquent estompent rapidement l'effet catastrophe qui lui est lié ; néanmoins la descente dans les profondeurs de la terre et du temps a bien une dimension apocalyptique, que le film de Herzog est venu rappeler, même si l'on peut penser qu'il joue abusivement de la perspective anhistorique. À ce titre, la confrontation à l'art paléolithique est bien porteuse d'une forme de menace, personnelle ou collective, dont le rejet viscéral provoque une paralysie de la pensée. C'est donc à la fois notre intellect, notre aptitude à la représentation et notre affectivité qui sont frappés par une forme d'incapacité, sidérés comme s'il y avait dans l'expérience de l'art paléolithique quelque chose de l'ordre du choc. C'est bien d'un choc affectif qu'il est question, et que Régis Debray décrit comme « un silence stupéfié à nul autre pareil », comme un effroi ou comme

dire, les regarder comme présents avec les yeux de mon esprit. Et quoique, suivant la coutume que j'ai de me servir toujours de mon imagination, lorsque je pense aux choses corporelles, il arrive qu'en concevant un chiliogone je me représente confusément quelque figure, toutefois il est très évident que cette figure n'est point un chiliogone, puisqu'elle ne diffère nullement de celle que je me représenterais, si je pensais à un myriogone, ou à quelque autre figure de beaucoup de côtés ; et qu'elle ne sert en aucune façon à découvrir les propriétés qui font la différence du chiliogone d'avec les autres polygones. » René Descartes, *Méditations métaphysiques*, in *Œuvres philosophiques*, 2, 1638-1642, Paris, Garnier Frères (Classiques Garnier), 1967, Méditation sixième, AT 57-58, p. 481.

¹⁴ Nous employons cette fois ce terme comme désignant la faculté que nous avons de façonner des images mentales.

« un désarroi quasiment panique »¹⁵ ; ce choc se nourrit du malaise de l'intelligence devant ce qui se dérobe, comme de celui de l'imagination devant l'indistinction de la réalité et de la fantaisie. Il brouille nos repères et nous empêche de nous situer, c'est-à-dire de trouver notre lieu propre depuis lequel regarder ces images, et de savoir si nous sommes très proches ou très éloignés de leurs auteurs. L'impensable tient peut-être finalement moins aux représentations en elles-mêmes qu'à la difficulté de cerner le rapport que nous entretenons avec elles. En somme, cette expérience se dit malaisément parce qu'elle se pense difficilement, et elle se pense difficilement parce qu'elle met à l'épreuve de la sidération.

À la recherche d'un concept pour dire cette expérience

Cette sidération toutefois n'a qu'un temps, et provoque aussi une invitation très puissante à penser. Un premier concept se présente pour aider à rendre compte de cette expérience : celui de contemplation. Ce concept a ceci de commode qu'il réunit les deux dimensions de l'esthétique et de la métaphysique dont il a été question jusqu'à maintenant : on en parle aussi bien pour une œuvre d'art que pour les réalités supérieures, et la parenté entre ces deux modes de contemplation, qui est bien connue et explicable tant étymologiquement qu'historiquement¹⁶, est ici rendue patente – il n'y a pas simplement une analogie entre deux attitudes de l'esprit, mais bien une imbrication des deux modes de contemplation, puisque les grottes paléolithiques, ornées, peuvent facilement évoquer une forme de religiosité diffuse.

Le concept de contemplation permet d'exprimer plusieurs aspects de l'expérience permise par les cavernes préhistoriques. En ce qui concerne le sujet de cette expérience, la notion de contemplation, qui implique à la fois les yeux, engagés dans un regard attentif et approfondi, et une instance spirituelle absorbée dans l'objet de sa considération, dit bien quelque chose de ce qui charme le regard et fascine la pensée dans une grotte de l'âge glaciaire. Pour ce qui est de l'état ou de l'attitude de ce sujet, la contemplation, opposée à l'action, fige le spectateur dans son mouvement et exerce un attrait qui n'est pas étranger au pouvoir stupéfiant des images préhistoriques. Concernant la relation entre le sujet et

¹⁵ Régis Debray, *Le Stupéfiant image*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁶ Étymologiquement, la contemplation dérive du *templum*, espace aérien délimité par l'augure et à l'intérieur duquel on examine les auspices ; historiquement, la réflexion esthétique s'est constamment nourrie de celle des auteurs mystiques, soit à cause de l'analogie des faits décrits dans chacun des deux discours, soit en raison de théories permettant le passage de l'un à l'autre, comme celles de la tradition platonicienne ou de la théologie chrétienne (cf. Étienne Souriau, « Contemplation », in *Vocabulaire d'esthétique*, dir. Anne Souriau, Paris, PUF, 1990, p. 472-474).

l'objet de l'expérience, elle offre une proximité, une forme d'accès ou de contact entre le contemplatif et le contemplé, entre lesquels s'établit quelque chose comme une union chargée d'affects où celui qui regarde sort de lui-même ; or l'absorption de soi-même dans l'objet de son attention est bien l'une des dimensions saisissantes de l'expérience vécue dans une grotte. Pour ce qui est enfin de la temporalité de cette expérience, cette absorption se met en place dans une durée particulière et généralement assez longue : s'attarder est le signe de l'attitude contemplative, qui peut avoir pour effet de suspendre le temps et qui fait écho à l'atemporalité des cavernes préhistoriques.

Mais si l'observation d'une grotte ornée peut être décrite en termes d'expérience contemplative, de cette description résulte au moins autant d'obscurité que d'éclaircissement : ce qui est en jeu dans la contemplation est justement difficile à décrire. Une première raison à cela tient au rapport qu'elle entretient avec le silence : la contemplation se nourrit du silence du sujet (au sens où il en est une condition nécessaire) et provoque en même temps ce silence. Une deuxième raison est liée à la condition passive du sujet qui contemple : dès lors que l'esprit se rend disponible à une présence sans faire usage de sa rationalité ni de ses facultés discursives, dès lors que la contemplation implique, contrairement à la simple admiration, une transformation intérieure chez celui qui est touché par ce dont il ne peut détacher le regard, et dès lors que cette transformation, comme souterraine, s'éprouve plus qu'elle ne se dit, la nature exacte de ce qui se produit échappe à une description finalement inutile. Enfin, une troisième raison vient rendre la contemplation difficile à décrire : elle entraîne un brouillage des repères spatiaux dans les relations entre le contemplatif et le contemplé, car elle implique et annule à la fois la distance entre les deux. Dans la tradition spirituelle, où cette distance est moins spatiale que métaphorique, le contemplatif ne s'absorbe dans l'objet de sa contemplation que parce que celui-ci est infiniment distant de lui, mais il ne s'en laisse pas moins envahir par l'entité surnaturelle vers laquelle il tend. L'expérience esthétique entraîne quant à elle un paradoxe de la distance similaire : cette distance est à la fois supposée et annulée par le regard contemplatif, tant par l'absorption du spectateur dans ce qu'il voit que par la réversibilité du sens de la contemplation, le spectateur ayant alors l'impression d'être visé par ce qu'il vise – selon les mots de Rothko, « une peinture vit par l'amitié, en se dilatant

et en se ranimant dans les yeux de l'observateur »¹⁷ : dans l'acte de regarder, c'est l'œuvre qui enflé et déborde, et la tension est à double sens. Quoique le silence, la passivité du sujet et le paradoxe de la distance ne paraissent pas remettre en cause la pertinence du concept (la grotte étant par excellence un lieu silencieux, parfois écrasant par son ancienneté, sa minéralité, voire sa sacralité, et un paradoxe spatial mêlant symboliquement plusieurs espaces), ces trois paramètres font de la contemplation une expérience à première vue peu accessible au discours.

Cependant, le problème de la distance entraîne en réalité une difficulté plus importante que la seule communicabilité de l'expérience : ici, il n'est pas certain que la contemplation, caractérisée par une tension à double sens entre l'objet et son spectateur, maintienne un intervalle entre les deux entités qu'elle rapproche. À y regarder de plus près, dans l'expérience du regard porté sur l'art des cavernes, l'écart entre l'œuvre et moi n'est pas garanti. Au contraire, quelque chose dans cet art fait de ce débordement de l'œuvre une véritable invasion : il provoque en effet une expérience immersive, totale, qui m'empêche de me placer devant ce que je regarde. Cette impossible mise à distance tient sans doute à l'absence de cadre, aussi bien concret qu'immatériel. En effet, d'un côté, le déficit de cadre physique empêche de distinguer l'œuvre de la non-œuvre, de sorte que d'une certaine manière, toute la grotte et le milieu qui m'entourent font partie du dispositif artistique, et que j'y suis moi-même englobée. D'un autre côté, cette absence de cadre a aussi un sens métaphorique : le cadre conceptuel est absent, dans la mesure où l'identification toujours problématique du contenu des représentations ne renvoie à aucun univers connu, aucun repère culturel ne venant lexicaliser les images en renvoyant à une référence singulière ; le cadre contextuel fait également défaut, du fait de notre ignorance des conditions d'élaboration ou d'exposition au regard, ce qui nous prive en quelque sorte de mode d'emploi et suspend tout *habitus* ou encadrement corporel. En l'absence de cadre donné qui viendrait donner forme à la contemplation, le spectateur subit une invasion de l'image qui, non bornée, déborde jusqu'en lui-même. À la limite, c'est presque celui qui voit qui se trouve encadré par ce qui se voit, concerné qu'il est par ce qu'il a sous les yeux et qui lui parle : il n'est plus vraiment distinct ni distant de l'image, sa structure intime est comme reconfigurée par l'expérience.

¹⁷ Mark Rothko, « Les Ides de l'art : attitudes de dix artistes envers leur art et leurs contemporains », in *Écrits sur l'art, 1934-1969*, trad. fr. Claude Bondy, Paris, Flammarion (Champs arts), 2007 (édition revue et augmentée), p. 107.

Rappeler avec Wittgenstein que la distance qui sépare le spectateur de l'œuvre d'art n'est pas nécessairement donnée d'avance, mais parfois instituée sous la forme d'une distanciation, ne suffit pas à résoudre le problème. Certes, l'écart tient parfois moins à un fait objectif qu'à la modalité du regard, ce que Wittgenstein donne à penser en ces termes : « L'œuvre d'art, c'est l'objet vu *sub specie aeternitatis* [...] Dans la façon de voir ordinaire on considère les objets pour ainsi dire en se plaçant parmi eux ; dans la façon de voir *sub specie aeternitatis*, on les considère de l'extérieur. »¹⁸. Ce que Wittgenstein invite ici à penser, c'est un effort ou un acte de distanciation pour se mettre *en face* des choses considérées comme œuvres d'art (sans que la nature de l'objet entre en ligne de compte, puisqu'il peut s'agir d'un poète¹⁹) : cette distance n'est pas physique ni donnée d'avance, mais induite par la position de l'observateur qui s'abstrait du contexte immédiat et suspend son rapport spontané aux objets pour délimiter par le regard ce qui sera observé du dehors. Cependant la question se pose alors des conditions de possibilité de ce geste de distanciation. Ce dernier, dans une grotte paléolithique, semble rester incomplet : si en un sens, le déficit de connaissance pourrait favoriser un regard « *sub specie aeternitatis* », d'emblée esthétique de n'avoir pas à s'abstraire d'un rapport ordinaire inexistant, l'absence de cadrage compromet la délimitation de l'objet et sa mise à distance. Le concept de contemplation ne suffit donc pas à éclairer l'impression paradoxale de proximité et de distance, de familiarité et d'étrangeté, puisqu'il en reproduit l'ambivalence.

Le concept de contemplation est donc doublement imparfait, à la fois parce qu'il n'autorise une reprise discursive que de manière dérivée, et parce qu'il ne s'accompagne pas ici d'une distance suffisamment claire entre le spectateur et l'objet. Le premier défaut n'implique pas que le concept soit mal approprié à l'expérience que l'on cherche à décrire, mais seulement qu'il rend malaisée la description : si l'on peut en droit parler d'une expérience qui impose le silence, on ne peut en parler directement. La seconde faiblesse du concept de contemplation remet au contraire en question son degré de pertinence pour caractériser ce que l'on cherche à comprendre. Que la contemplation se ressaisisse mal par le *logos* invite à déplacer la difficulté, soit par la conversion du discours à une rhétorique de l'indicible, soit par l'abandon du concept de contemplation au profit d'un autre, plus propice à la parole. Au vu de cette double difficulté, une possibilité serait de poursuivre

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*, trad. fr. Gilles Gaston Granger, [Paris], Gallimard (Les Essais), 1971, Proposition 7.10.16, p. 154.

¹⁹ Cf. Proposition 8.10.16.

l'effort de description phénoménologique de l'expérience en cherchant un concept alternatif à celui de contemplation. Un retour à l'analogie avec le vocabulaire spirituel pourrait nous y aider, puisque dans la tradition chrétienne, la contemplation se distingue de la méditation, tout en lui étant intimement liée : la méditation, qui vaut comme préparation à la contemplation proprement dite, requiert, non une ouverture passive à l'action de Dieu, mais un acte explicite de l'esprit et de la volonté, qui exerce l'intelligence à la compréhension d'une vérité de foi. Cette notion d'effort que suppose la méditation pourrait faire droit à quelque chose comme une exigence discursive (à condition d'inverser l'ordre chronologique proposé par les spirituels médiévaux, chez qui elle précède la contemplation) : la méditation représenterait alors une reprise de pouvoir du sujet, par la mise à distance de cette puissance d'invasion et par la recherche des tenants et des aboutissants de l'expérience vécue. Elle aurait donc la double mission de prendre au sérieux l'échec de la parole et de la pensée dans cette épreuve, tout en amenant celle-ci au discours. Cependant, nous interrompons ici notre effort de ressaisie phénoménologique de l'expérience vécue dans la grotte, pour en venir à une autre forme d'approche philosophique de l'art paléolithique, en nous arrêtant cette fois sur les questions qu'il suscite : faire passer à l'arrière-plan l'ancrage subjectif et existentiel de l'expérience au profit d'une interrogation rationnelle moins personnelle paraît être un bon moyen de faire cesser la stupeur.

L'art paléolithique comme objet philosophique : sa richesse problématique

Donner forme à l'intuition selon laquelle l'art paléolithique est un objet philosophique à part entière nous conduit donc à quitter l'ancrage dans un lieu (une caverne fictive prise comme le théâtre d'une expérience de pensée enracinée dans un vécu), pour nous pencher sur des objets (les grottes réelles et concrètes, les représentations qui s'y trouvent, et les artefacts ornés du paléolithique). Ces différents objets sont dotés d'une véritable richesse problématique.

Ils interrogent ainsi la notion d'art : peut-on parler, par exemple, d'artistes paléolithiques ? Cette question pose le problème du rapport de l'individu au groupe dans des cultures dont nous ignorons beaucoup de choses, mais aussi de l'utilisation du terme d'art hors des limites des cultures occidentales : quelles places respectives accorder au regard esthétique et au regard anthropologique, préoccupé des conditions sociales,

mentales et matérielles de la réalisation des œuvres ? L'évidence de l'impact esthétique souvent intentionnel des images et des objets n'empêche pas que l'appréciation esthétique dépend d'un bagage culturel, les critères d'évaluation n'étant pas universels.

L'art pariétal, rupestre et mobilier²⁰ du paléolithique questionne également la notion d'origine de l'humanité : quel rôle l'apparition de l'art a-t-elle pu jouer dans le processus d'hominisation et/ou d'humanisation ? Faut-il penser que l'homme est devenu tel quand il a été capable de faire des images ou de tracer des signes ? Être homme est à la fois un fait et une valeur : l'art paléolithique a-t-il contribué à l'évolution de l'espèce ? a-t-il instauré un nouveau rapport à la fois sensible et réflexif à soi-même, qui manifesterait quelque chose comme une dignité humaine ?

Cet art pose également la question de l'histoire : les hommes de la préhistoire appartiennent-ils à des sociétés historiques ? Si oui, en quel sens, et quelle peut être l'histoire d'une société sans écrit ? L'art peut-il avoir cette fonction de trace qui pérennise une société et supporte sa mémoire ? Dans la négative, en quel sens, et qu'est-ce qui distinguerait une société historique d'une société préhistorique ?

Enfin, l'art paléolithique interroge la notion de symbolique et sa mise en scène dans un espace : comment en vient-on à la capacité de mettre à distance la réalité brute pour l'élaborer différemment ? Les parois et les objets ornés présentent-ils des images, des représentations, des signes ou des symboles ? Que penser de l'espace singulier de la grotte, mis à part et mis en scène pour durer ?

Cette évidente richesse problématique provoque chez nous un double étonnement. Le premier tient à ce qu'elle n'a pas beaucoup retenu l'attention des philosophes, comme l'a également remarqué Philippe Grosos²¹ : si l'intérêt de l'art paléolithique a déjà été aperçu, cela a souvent été de manière timide. Walter Benjamin y a consacré quelques lignes dans *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*²², mais il a fallu attendre les travaux de la philosophe et archéologue Annette Laming-Emperaire pour que s'inaugure, dans les années 1950-1960, un véritable intérêt réciproque entre philosophie et

²⁰ L'art pariétal désigne l'art des grottes, l'art rupestre, celui des abris de plein air, et l'art mobilier, celui des objets ornés.

²¹ Philippe Grosos, *Signe et forme, Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Cerf, 2017, p. 8.

²² L'art paléolithique est pour lui un exemple de la suprématie de la valeur culturelle de l'œuvre d'art sur sa valeur d'exposition. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. fr. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2011, p. 33.

art préhistorique²³ ; encore Annette Laming-Emperaire fait-elle finalement davantage œuvre de préhistorienne que de philosophe, en réalisant une synthèse des connaissances acquises et en plaidant pour l'utilité, dans la recherche elle-même, d'une réflexion méthodologique²⁴. Dans les dernières décennies, quelques voix ont contribué à une interrogation proprement philosophique sur l'art paléolithique, mais en se limitant presque exclusivement à la problématique de l'origine de l'art. C'est le cas de Georges Bataille, qui comprend la naissance de l'art, placée lors de la réalisation des peintures de Lascaux, comme la transgression originelle de l'interdit de l'animalisation de l'homme²⁵. C'est aussi le cas d'Amélie Bonnet-Balazut qui, dans sa thèse soutenue en 2009 *Origine de l'art, Art des origines*²⁶, propose une synthèse entre les idées de Bataille et une hypothèse chamanique sur l'origine de l'art (cette dernière étant défendue par Jean Clottes et David Lewis-Williams²⁷). C'est encore le cas de Jean-Paul Jouary, qui cherche dans l'art paléolithique une genèse du goût à partir d'une supposée indistinction initiale entre le sensible, la croyance et la rationalité²⁸, et qui considère que les œuvres paléolithiques ont créé l'homme plutôt que l'inverse²⁹. C'est le cas également dans la tradition phénoménologique : sous la plume de Jean-Luc Nancy et François Martin³⁰, qui proposent

²³ Avant elle, Max Raphaël y avait malgré tout consacré en 1935 plusieurs essais spéculatifs longtemps restés confidentiels (plusieurs sont encore inédits). Cf. Max Raphaël, *L'Art pariétal paléolithique et autres essais*, trad. fr. Marie-France et Patrick Brault, Evelyne Kuhn, Rainer Rochlitz, Paris, Le Couteau dans la plaie / Kronos, 1986.

²⁴ « On objectera [...] que par certains de ses aspects, la réflexion méthodologique est stérile. Elle vient souvent après que le travail constructif du savant ait été achevé. Elle le commente, quelquefois le critique, mais ne le constitue pas. Dans ces conditions n'est-elle pas simple jeu de l'esprit, passe-temps de philosophe ? Nous ne le croyons pas. Certes, la fixation de la méthode suit la plupart du temps l'invention, et on ne pose guère de règle méthodologique avant d'avoir fait la découverte qui doit justement se plier à elle. En ce sens l'intérêt d'une recherche méthodologique relève de la philosophie et la réflexion sur l'art préhistorique est plus du domaine de la philosophie des sciences que de celui de l'archéologie. Mais elle déborde ce domaine et ne peut pas dans la réalité se séparer de celui de la recherche elle-même. » Annette Laming-Emperaire, *La Signification de l'art rupestre paléolithique, Méthode et applications*, Thèse de doctorat, Paris, Picard, 1962, p. 11.

« Nous avons voulu d'une part faire le point des connaissances actuelles et des hypothèses qu'elles ont fait naître, d'autre part essayer de poser les principes d'une méthode de recherches applicable à ces questions d'interprétation, montrer dans quelles directions elle peut donner des résultats objectivement fondés. » *Ibid.*, p. 9.

²⁵ Georges Bataille, *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira (Skira-Classiques, Les grands siècles de la peinture), 1986.

²⁶ Amélie Bonnet-Balazut, *Origine de l'art, Art des origines*, Thèse de doctorat, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2011.

²⁷ Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil (Arts rupestres), 1996.

²⁸ Jean-Paul Jouary, *L'Art paléolithique, Réflexions philosophiques*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan (Épistémologie et philosophie des sciences), 2002.

²⁹ Jean-Paul Jouary, *Préhistoire de la beauté, Et l'art créa l'homme*, [Bruxelles], Les Impressions nouvelles (Réflexions faites), 2012.

³⁰ Jean-Luc Nancy et François Martin, « Peinture dans la grotte (sur les parois de G.B.) », *La Part de l'œil*, 1994, n°10 (Dossier « Bataille et les arts plastiques »), p. 161-168.

de voir dans la peinture préhistorique la trace d'un geste mimant l'origine du monde ; dans la pensée d'Hans Jonas³¹, qui considère que l'aptitude à fabriquer des images est le témoignage le plus direct et le plus décisif de la singularité humaine ; ou chez Marie-José Mondzain³², qui décèle dans une image de main négative de la grotte Chauvet la trace d'un scénario inaugural consacrant l'avènement du sujet humain. C'est enfin le cas chez Theodor Adorno³³, qui s'est occasionnellement penché sur la question de l'origine de l'art, mais plutôt pour refuser de la chercher dans l'art paléolithique. Le pouvoir de fascination de ce dernier vient certes pour une part de ce qu'il paraît inviter à revenir à l'obsédante question des racines de l'histoire humaine ; mais ces quelques réflexions, parfois succinctes, attribuent surtout à l'art paléolithique un intérêt par position : il éveille l'attention en raison de son éloignement dans le temps, mais sans toujours faire l'objet ni d'une véritable connaissance ni d'un intérêt pour lui-même. Les philosophes qui associent une connaissance sérieuse de l'art paléolithique à une problématique détachée de la seule question de l'origine sont peu nombreux ; citons tout de même Jean-Louis Schefer, qui s'intéresse surtout aux particularités des sites de Foz Côa et de Chauvet en cherchant à comprendre ce qui fait de ces deux lieux des territoires symboliques³⁴, et Philippe Grosos, qui se penche sur les travaux des préhistoriens pour y déceler deux orientations principales³⁵ (l'une, majoritaire, est centrée sur l'usage des images envisagées comme signifiants à comprendre, et l'autre, minoritaire, les considère avant tout comme des formes sensibles). Ces divers travaux ont creusé quelques sillons dans ce qu'il faut bien appeler une quasi-friche philosophique, mais il reste surprenant que les philosophes ne se soient pas plus intensément intéressés à la richesse problématique de l'art paléolithique.

Notre deuxième sujet d'étonnement face à la diversité des questions posées par cet art tient à ce que finalement, cette problématisation ne peut guère résorber la paralysie de la pensée sur laquelle notre enquête phénoménologique nous avait laissée : la reprise discursive de questions distinguées les unes des autres devait permettre une sortie du mutisme et de l'échec, mais leur multiplicité même pose problème, car l'esprit reste paralysé par leur nombre et par leur caractère vertigineux. Elles se bousculent,

³¹ Hans Jonas, *Le Phénomène de la vie, Vers une biologie philosophique*, trad. fr. Danielle Lories, Bruxelles, Paris, De Boeck Université (Sciences, éthiques, sociétés), 2001.

³² Marie-José Mondzain, *Homo spectator, Voir, faire voir*, Montrouge, Bayard, 2013 (2^{ème} édition).

³³ Theodor W. Adorno, « Théories sur l'origine de l'art », in *Théorie esthétique*, trad. fr. Marc Jimenez, [Paris], Klincksieck (Collection d'esthétique), 2011, p. 449-457.

³⁴ Jean-Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L., 1999.

³⁵ Philippe Grosos, *Signe et forme, op. cit.*

s'entrechoquent, et finalement égarent comme les galeries de certaines grottes où l'on pourrait se perdre.

L'art paléolithique comme objet philosophique : approche épistémologique

Ce foisonnement problématique n'aidant pas à orienter une réflexion déjà entravée par la difficulté de rendre compte d'une expérience ambiguë, il nous a fallu emprunter un détour : faute de pouvoir penser adéquatement ce qui persistait à ne se donner que sous la forme soit d'une impossibilité de penser, soit d'un émiettement des problèmes, nous avons infléchi notre analyse en revenant d'une certaine manière à des *dicta*. Plutôt que de chercher à mettre en lumière pourquoi et comment l'art paléolithique provoque un questionnement philosophique en partant principalement des œuvres elles-mêmes, plutôt que de chercher à nous instruire des travaux des préhistoriens avant tout pour connaître cet art, ainsi que des essais écrits par d'autres pour parvenir à le penser autrement, nous avons voulu nous plonger dans la littérature préhistorienne pour comprendre comment, dans le fonctionnement même de la science, s'instruisent des questions philosophiques. Cela nous a conduit à adopter un angle épistémologique, et à nous donner un objet dérivé, composé des diverses manières dont l'art paléolithique a été vu, étudié et compris depuis sa découverte au XIX^{ème} siècle : ce pas de côté a dû s'accompagner d'un renversement de perspective, consistant à partir non plus d'un objet, mais d'une discipline, pour en étudier les contenus (c'est-à-dire ses concepts, théories et résultats dans l'historicité de leur invention) et les modes de production des connaissances (c'est-à-dire ses méthodes, son contexte social et institutionnel, ses présupposés anthropologiques et philosophiques).

Quittant la dimension purement spéculative pour adopter une visée positive, nous avons donc voulu apporter une pierre à l'édifice de la philosophie des sciences, en nous intéressant à une science spéciale, la préhistoire, à travers l'un de ses objets, les manifestations graphiques et plastiques du paléolithique. Néanmoins il nous semble qu'une circulation de la pensée demeure possible entre ces différentes approches : l'axe épistémologique s'enrichit d'une ouverture sur des enjeux qui dépassent la seule philosophie des sciences, tandis que l'examen d'un siècle et demi de réflexions sur l'art paléolithique se donne comme remède potentiel à l'impensable. Cette circulation fait l'objet d'un pari : celui de croire que nos deux manières de dire le monde, par le vocabulaire de l'expérience vécue et par celui des catégories scientifiques, ne sont pas

absolument étanches, et que, pour étrangères qu'elles soient l'une à l'autre, elles peuvent se rencontrer localement dans la ressaisie d'un objet commun. Si point de passage il y a, le détour emprunté en passant par le chemin épistémologique n'est pas une manière de tourner le dos au problème initial posé par l'expérience, mais bien une façon de lui donner une forme explorable et communicable.

L'axe épistémologique ayant constitué un principe organisateur de notre réflexion, les écrits des préhistoriens sur l'art paléolithique ont représenté un réservoir inépuisable de sources primaires : il a fallu en comprendre les grandes orientations et les moments de basculement, et chercher à acquérir une connaissance plus large des problématiques de la discipline, en dehors du champ de l'art ; dans cette optique, la lecture attentive des historiens de la préhistoire s'est avérée précieuse. Néanmoins, dans la mesure où c'est l'intérêt porté à l'objet lui-même qui est constamment demeuré l'horizon de notre travail, au-delà de l'entreprise d'épistémologie de la préhistoire, tout écrit portant sur l'art paléolithique a pu donner matière à réflexion, qu'il soit d'origine scientifique mais non préhistorienne ou extrascientifique ; nous nous sommes aussi volontiers appuyée sur une bibliographie issue de la tradition philosophique ou artistique lorsqu'elle paraissait pouvoir faciliter ou prolonger une réflexion. Dans ces divers champs bibliographiques, l'ampleur chronologique et thématique du sujet excluait d'avance toute exhaustivité. Chronologiquement, nous embrassons en effet plus d'un siècle de découvertes et de lectures des images, du début des débats sur l'authenticité de l'art paléolithique, qui commencent en 1879 avec la découverte des peintures de la grotte d'Altamira, jusqu'aux regards les plus contemporains (on découvre encore de nouveaux sites, comme Coliboaia, en Roumanie, en 2010, ou les gravures de la grotte d'Atxurra au pays basque en 2016, tout comme l'on continue à publier sur les anciens). Une connaissance de la préhistoire avant 1879 s'est en outre avérée nécessaire, à la fois parce qu'on a pu voir des images préhistoriques sans s'interroger sur leur ancienneté, comme à Niaux, parce que les premières découvertes d'art mobilier datent des années 1830, et parce qu'une étude de l'art doit nécessairement être replacée dans le contexte plus large de l'histoire de la discipline préhistorique en général.

Cependant, une étude des manières de voir l'art paléolithique enracinée dans l'expérience première d'un contact avec les images ne pouvait s'en tenir à une approche médiatisée par les discours des autres, ni faire l'économie d'un regard personnel porté sur les représentations paléolithiques : il nous a souvent fallu revenir dans les sites eux-mêmes

comme à la source. Autant que possible, nous nous sommes efforcée d'avoir un contact direct avec les œuvres par des visites prolongées dans des sites paléolithiques, ouverts ou non au public, si possible en compagnie des chercheurs qui les avaient étudiés. Cette démarche a relevé d'une double nécessité, tant objective que subjective : outre que cela nous a permis de réactiver l'expérience *princeps* sans laquelle notre réflexion aurait risqué l'assèchement, ces incursions sur le terrain ont constitué une condition indispensable pour une connaissance minimale des œuvres, et pour une interrogation ancrée dans le concret des représentations. Cette concrétude ne peut guère s'appréhender indépendamment d'un déplacement physique, ne serait-ce que parce que les images paléolithiques sont, pour ce qui est de l'art pariétal, inséparables du contexte géographique et géologique qui fait partie intégrante des œuvres, ainsi que de l'atmosphère particulière de chaque site. Par ailleurs, le contact direct s'est avéré nécessaire pour acquérir une forme de familiarité avec l'art paléolithique et pour en apprécier toute l'hétérogénéité, dans la mesure où les sites diffèrent grandement en fonction des époques, des régions, des techniques graphiques, de leur taille et de leur contexte topographique et géologique : cette hétérogénéité, qui peut se trouver lissée dans le cadre d'une réflexion sous-tendue par une expérience fictive, doit être prise en compte si l'on veut réfléchir sur l'art paléolithique plutôt que sur un objet fantasmé. Enfin, l'approche visuelle immédiate nous a donné l'occasion d'expérimenter les difficultés et les limites de la lecture directe des motifs sur la paroi, et de mesurer l'écart entre l'objet « brut » et l'objet informé par la pratique scientifique préhistorienne. Nous avons ainsi eu la chance de pouvoir observer directement les représentations d'une trentaine de sites pariétaux et rupestres, dans le Périgord, le Quercy, les Pyrénées, en Ardèche, en Bourgogne et en Normandie, dont plus d'une vingtaine dans les conditions privilégiées d'une visite approfondie, privée ou dans un cadre de recherches ; sans ces opportunités d'une fréquentation longue et personnalisée, il nous aurait été impossible de mener à bien ce travail, car de nombreux sites ne sont pas ouverts au public, tandis que ceux qui le sont définissent des modalités de visite si contraintes concernant le temps de présence dans chaque grotte qu'elles empêchent matériellement de laisser jouer sensations et réflexions. Malgré le singulier pouvoir captivant que possèdent les galeries ornées, qui ont largement polarisé notre réflexion, une perception juste de l'art paléolithique ne saurait se restreindre à sa composante pariétale. Du côté de l'art mobilier, paradoxalement parfois plus difficile d'accès encore que son homologue rupestre, l'exposition « *Ice Age Art* » du *British Museum* en 2013 nous a permis de diversifier une vision des objets ornés très dépendante des collections du Musée des Antiquités Nationales de St-Germain-en-Laye,

du Musée de l'Homme, du Musée d'Aquitaine, ainsi que des reproductions présentées à la grotte de la Vache (Ariège)³⁶ ; une visite dans les collections d'art mobilier du Jura souabe au musée du château de Tübingen a quelque peu complété ce panel géographique des objets ornés. Il nous a naturellement été impossible de voir directement tous les sites et objets qui seront mentionnés dans les chapitres à suivre, leur importance n'étant hélas pas toujours corrélée à leur facilité d'accès, aussi bien administrative que géographique et parfois physique : pour un certain nombre d'entre eux, des monographies, articles et atlas des grottes ornées ont pallié l'absence d'approche directe.

L'approche épistémologique d'une science spéciale, la préhistoire, nous a conduite à nous intéresser d'abord à la formation de la discipline avant la découverte de l'art. Qu'est-ce que la préhistoire ? Cette question, qui fait l'objet de notre première partie, sera posée aussi bien sous l'angle conceptuel, à partir de l'analyse de la manière dont certains préhistoriens définissent leur discipline, que sous l'angle de l'histoire des sciences, qui conduit à s'interroger sur l'identité de la discipline au moment de sa formation.

La deuxième partie de notre réflexion s'attachera plus particulièrement aux manifestations graphiques et plastiques de la préhistoire européenne, là encore à travers la double question de la définition conceptuelle et de l'histoire des sciences : qu'est-ce que l'art paléolithique, et quelles ont été les conséquences de sa découverte sur la discipline dans son ensemble ?

Enfin, la troisième partie de l'analyse portera sur un problème plus spécifique rencontré au cours des deux premières : la préhistoire en général, et les études portant sur l'art paléolithique en particulier, paraissent situées au carrefour de deux régimes épistémologiques traditionnellement distincts, celui des sciences naturelles et celui des sciences humaines. Nous chercherons à comprendre comment se structure cette opposition, dans le débat interne à la préhistoire, dans la pratique de la recherche sur l'art paléolithique, et dans la confrontation à de nouveaux courants scientifiques qui, venus de l'anthropologie naturalisée anglo-saxonne, s'intéressent eux aussi à l'origine de l'art.

³⁶ Contrairement aux *fac-simile* des sites pariétaux et rupestres (qui nous paraissent si fondamentalement différents des originaux que nous ne comptons pas Lascaux II, Lascaux IV, ni la reproduction du bas-relief du Roc-aux-Sorciers parmi les représentations connues par un contact direct), les reproductions d'art mobilier trahissent moins les œuvres initiales, dans la mesure où une juste perception des objets est moins dépendante d'un contexte.

Première partie. Qu'est-ce que la préhistoire ?

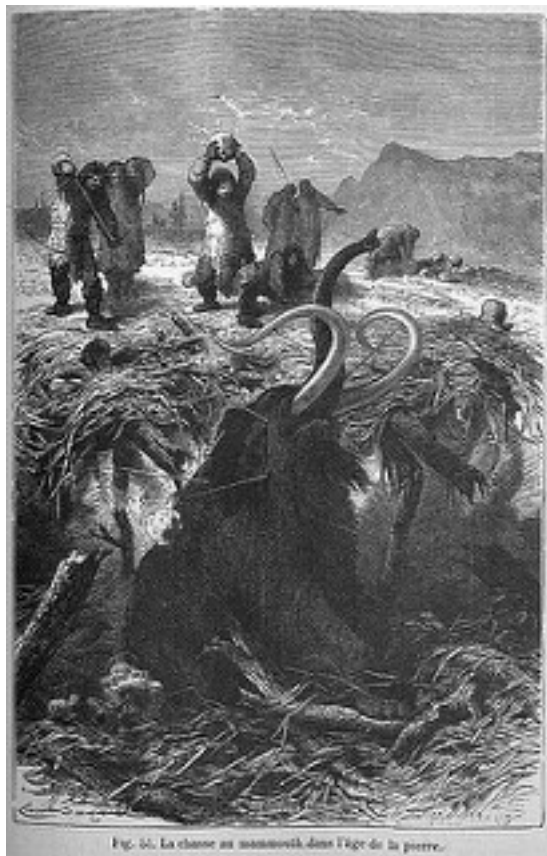


Figure 1. "La chasse au mammouth dans l'âge de pierre", gravure d'Émile Bayard pour l'ouvrage de Louis Figuier, *L'Homme primitif*, Paris, Hachette, 1876 (4ème édition).

Introduction de la première partie

« Sortir de la caverne, entrer dans la grotte » : notre travail annonçait de prime abord une réflexion centrée sur l'art paléolithique, réalisé en Europe entre environ 35 000 et 11 000 ans BP (*before present*). Mais une étude épistémologique de l'art préhistorique serait inintelligible si elle n'était pas replacée dans le cadre plus global de la préhistoire : cette première partie se donne ainsi comme objectif de comprendre ce qu'est cette discipline, dans ses déterminations conceptuelles comme dans sa formation historique. Cela permettra, dans une seconde partie, de mieux ressaisir les enjeux de la découverte et de la reconnaissance de l'art paléolithique, et de mieux comprendre à quels bouleversements il donne lieu.

Mais le rôle de cette première partie ne se limite pas à remplir une tâche d'information historique : une simple mise en contexte aurait pu se contenter de la synthèse rapide des travaux des historiens sur la période de formation de la préhistoire, qui a déjà été abondamment étudiée par Noël Coye, Marc Groenen, Arnaud Hurel, Nathalie Richard et bien d'autres. Nous souhaitons aborder la préhistoire en épistémologue : il ne s'agit pas pour nous d'établir des faits, que nous empruntons naturellement aux historiens et aux sources que nous partageons avec eux, ni de reconstituer la chronologie de la formation d'une discipline, mais d'examiner celle-ci au prisme d'une problématique d'épistémologie : la double question de la définition et de l'unité de la science. Quelle définition donner de la préhistoire ? Est-elle unique ou variable ? Consensuelle, ou polémique ? Constante, ou en recomposition permanente ? À travers les trois chapitres de cette partie, nous défendrons la thèse selon laquelle elle est problématique. Il ne faudra toutefois pas voir là un jugement porté à son encontre, un jugement selon lequel elle ne serait pas une science : une chose est de reconnaître la valeur scientifique d'une tradition de recherches (fondée à la fois sur les connaissances acquises et sur la rigueur des méthodes), une autre serait de pouvoir identifier une unité disciplinaire définie une fois pour toutes et partagée par tous. Si l'on nous permet cet artifice typologique, la préhistoire est sans doute une *science*, mais ce n'est peut-être pas *une science*.

Notre premier chapitre analysera ainsi les problèmes de définition posés par le concept de préhistoire : nous partirons du présent (entendu de manière très large comme la seconde moitié du XX^{ème} siècle) en décortiquant des propos de préhistoriens qui analysent ce qu'est leur discipline, pour mettre en évidence la difficulté de cette définition.

Nous soulignerons d'abord un certain nombre de tensions conceptuelles inhérentes à la notion de préhistoire, grâce à l'analyse d'une formule d'André Leroi-Gourhan ; celle-ci a été choisie en partie pour l'importance de son auteur, qui s'est imposé (avec François Bordes) comme le grand nom de la préhistoire française de la seconde moitié du XXème siècle, mais aussi et surtout pour sa grande richesse problématique : elle synthétise la majeure partie des problèmes de définition de la préhistoire, dont nous montrerons qu'ils sont bien réels, indépendamment de leur formulation par Leroi-Gourhan. Nous analyserons ensuite quelques définitions admises de la préhistoire, en confrontant plusieurs textes qui visent à donner des caractéristiques essentielles de la discipline ; nous mettrons ainsi en évidence la pluralité des manières dont l'envisagent les scientifiques de la seconde moitié du XXème siècle. Ces tensions invitent à s'interroger sur ce qui fait l'unité de la discipline.

Cette première étape d'épistémologie conceptuelle sera complétée, aux chapitres 2 et 3, par une approche plus historique : constatant un désaccord à une extrémité du spectre temporel, nous remonterons à la période de formation de la discipline en parcourant l'ensemble du XIXème siècle, pour déterminer si la pluralité des définitions possibles est la marque d'une évolution récente, ou si elle est présente dès l'origine. Nous chercherons ainsi à comprendre comment est apparue la discipline. Le chapitre 2 s'attachera à prendre au sérieux l'idée de la constitution d'une préhistoire dans le courant du XIXème siècle, en montrant l'originalité et la cohérence des questionnements qui se font jour alors. Ce qui unifie la préhistoire est en effet la prise en charge d'un problème qui concerne l'humain, celui de savoir dans quelle mesure il a pu être le contemporain des grands animaux disparus : c'est autour de la question de l'homme fossile que s'articule, vers le milieu du XIXème siècle, la première idée de préhistoire, avant même que ne soit en usage le mot (qui n'apparaît en français qu'en 1874).

Mais cette unification demeure problématique, car la question unique de l'homme fossile ne saurait masquer les tensions qui traversent la discipline. Nous montrerons comment l'unité de la préhistoire est mise en péril dès sa période de formation, au prisme des quatre critères qui servent usuellement à structurer une discipline : son objet (ce dont elle parle), ses méthodes (comment elle en parle), les concepts et théories qu'elle tire de son environnement intellectuel (ce sur quoi elle s'appuie), et ses institutions (comment elle s'individualise comme une discipline capable de structurer une communauté de chercheurs). Nous établirons que la tentative de trouver, au XIXème siècle, une définition unique de la préhistoire achoppe sur chacun de ces points : il n'y a à ce moment rien qui ressemble à une préhistoire, clairement identifiable et bien définie, mais plutôt une

nébuleuse de travaux de recherches visant, parfois de manière indépendante et parfois en interaction des uns avec les autres, à éclairer la problématique générale de l'origine de l'homme. Si ce questionnement confère bien une certaine unité à ce qu'on n'appelle pas encore la préhistoire, nous verrons qu'il ne suffit pas à faire d'elle *une* science, car il est compatible avec une très grande diversité d'approches : par le nom de préhistoire, on rassemble en réalité tous les travaux empiriques ayant un lien avec la question des premiers temps de l'humanité. On utilise ainsi un terme unique pour un référent multiple, car ces travaux divers ne forment pas véritablement, au XIX^{ème} siècle, une tradition scientifique unifiée : les recherches préhistoriques manifestent bien plutôt un foisonnement et une inventivité conceptuels, théoriques et méthodologiques, élaborés au sein de structures sociales variées pour prendre en charge des objets divers.

Chapitre 1. Problèmes de définition

Introduction

Qu'est-ce que la préhistoire ? À cette question, il ne saurait y avoir de réponse simple, puisque l'objectif de l'épistémologie historique est justement de montrer les transformations brutales et les mutations lentes qui ont affecté une discipline au cours du temps, modifiant plusieurs fois le sens des mots. Néanmoins, en ce qui concerne la préhistoire, la difficulté est redoublée par celle d'en trouver une définition qui soit à la fois précise et consensuelle. Le problème ne se présente sans doute pas comme tel au scientifique, qui peut se contenter d'une définition opératoire : il lui suffit qu'elle soit compatible avec un programme de recherches ; elle n'a besoin ni d'être exhaustive (c'est-à-dire d'être applicable à tous les travaux menés dans le cadre de la discipline), ni d'être partagée au-delà des limites de ce qu'exige la circulation des connaissances. Elle n'a donc pas besoin d'être admise par tous absolument à l'identique : les préhistoriens doivent pouvoir dire que leurs recherches ou celles de leurs collègues sont des recherches préhistoriques, mais ils ne sont pas contraints de définir les caractères nécessaires et suffisants pour que cela soit le cas – ils ont davantage besoin de *l'extension* du concept de préhistoire que de son *intension* ; concernant cette dernière, un accord partiel suffit (un accord sur les grandes lignes, quitte à ce que cela masque des options différentes dans le détail, ou un accord avec les interlocuteurs directs, sans préjuger de l'assentiment donné par le reste de la communauté sur tel ou tel point). En revanche, pour l'épistémologue, les définitions extensives ou approximatives ne suffisent pas : la question de savoir ce qu'est la préhistoire se pose avec acuité dès lors que l'intension du concept est débattue. Nous allons montrer dans ce premier chapitre qu'il l'est, en analysant les tensions conceptuelles contenues dans une formule d'André Leroi-Gourhan, puis en étudiant la variabilité concrète des définitions proposées pour la préhistoire par différents scientifiques.

A. Tensions conceptuelles

La difficulté de définir la préhistoire était notée avec un certain humour (ou une certaine provocation) par André Leroi-Gourhan, qui fut l'un des artisans majeurs de la science préhistorique dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle :

« La préhistoire est un terme vague qui désigne en bloc tout ce qui s'est écoulé depuis le premier être à station droite jusqu'au moment où l'écriture projette une lueur vague sur la pensée humaine, fait qui n'intervient qu'au XXe siècle pour les derniers Indiens des forêts amazoniennes. »¹,

lit-on en première page de son ouvrage sur les religions de la préhistoire. Sans doute l'auteur ne cherche-t-il pas dans ce livre à définir la préhistoire, même comprise au sens de période (il y questionne plutôt la notion de religion chez les hommes qui vivaient à cette époque, et les traces qui peuvent nous permettre de leur attribuer des préoccupations dépassant l'ordre matériel). Néanmoins, cette formule permet de poser quelques-unes des difficultés définitionnelles de la préhistoire.

L'ambiguïté y joue en effet à plusieurs niveaux. Il y a d'abord une indétermination entre les acceptions chronologique et scientifique du mot. Le terme de « préhistoire » a d'abord un sens chronologique : c'est « ce qui s'est écoulé » depuis un moment jusqu'à un autre. La préhistoire désigne donc en premier lieu une période : ce n'est ici que par métonymie qu'elle prend le sens, secondairement, de la discipline qui étudie cette période. Ces deux sens sont malgré tout intrinsèquement liés : si la préhistoire s'arrête « au moment où l'écriture projette une lueur vague sur la pensée humaine », la définition de cette période n'est plus objective mais subjective, dépendante des sources utilisées par la science qui l'étudie. C'est bien pour nous que l'écriture projette une lueur sur la pensée humaine, et non pour ceux qui vivaient il y a plusieurs millénaires.

Cette première équivoque entre objet et science n'est pas seulement due à une maladresse de la part de Leroi-Gourhan : elle est en réalité fondamentale en préhistoire. Cette dernière la partage du reste avec sa grande sœur, plus tôt apparue mais concernant des périodes plus tardives : comme l'histoire, la préhistoire désigne à la fois ce qui se produit dans un temps donné et la manière d'en rendre compte. Le double sens n'est toutefois pas exactement le même dans chacun des deux cas : la préhistoire désigne indissociablement une période et une discipline, tandis que pour ce qui est de l'histoire, l'acception chronologique du mot est moins usitée, l'histoire renvoyant moins à une période particulière qu'au devenir des communautés humaines (même si l'on peut employer des expressions comme « l'histoire de la France » au sens de « ce qui s'est produit en France dans les siècles passés », il s'agit moins d'une période déterminée que de la totalité des événements relatifs à la France). En somme, le sens du terme histoire qui ne

¹ André Leroi-Gourhan, *Les Religions de la préhistoire, Paléolithique*, Paris, PUF (Mythes et religions), 1964, p. 1.

réfère pas à une pratique scientifique privilégie son contenu événementiel, et celui de préhistoire, un cadre chronologique. Cette différence d'accent n'est pas anodine : là où le concept d'histoire embrasse diverses échelles de temps, de la totalité de l'histoire humaine à la poussière de l'événement, celui de préhistoire a souvent la dimension moyenne d'un bloc chronologique d'une durée (relativement) définie – quoique cette définition n'aille pas sans difficultés, comme nous le verrons plus loin. En tout état de cause, si la préhistoire et l'histoire comme concepts disciplinaires distinguent deux objets d'étude différents, leurs rapports deviennent plus compliqués à définir dès lors qu'on laisse de côté cette acception : le concept non disciplinaire d'histoire tantôt englobe la préhistoire (en tant que période particulière, cette dernière peut être comprise comme une partie d'une totalité historique), tantôt se trouve questionné par la préhistoire dans son ambition globalisatrice et se confronte à elle comme à son autre (la préhistoire est parfois conçue comme antérieure à l'histoire, il s'agit alors d'une « pré-histoire » comme l'indique une simple analyse lexicale).

La formule de Leroi-Gourhan dans *Les Religions de la préhistoire* met aussi en évidence une ambiguïté concernant la chronologie de la préhistoire, dont les bornes temporelles sont présentées de façon indéterminée : le terme désigne tout ce qui s'écoule d'un moment A à un moment B, mais cette définition est minée d'avance puisque l'énoncé de la borne supérieure, à savoir l'apparition de l'écriture, fait déborder la préhistoire jusqu'au XX^{ème} siècle, tandis que la borne inférieure est par essence introuvable (jamais nous ne mettrons la main sur « le premier être à station droite »).

Sur ce point, Leroi-Gourhan exagère certes un peu l'indétermination, mais celle-ci est réelle, pour plusieurs raisons. Une première cause tient à ce que la ligne de démarcation entre préhistoire et protohistoire² est malaisée à tracer et toujours dépendante d'une géographie particulière, comme nous le verrons. Par ailleurs, l'adoption de critères pour définir la préhistoire tombe toujours sous le coup de contre-exemples qui sortent de la période, que l'on choisisse le critère aussi traditionnel que scientifiquement dépassé de l'antériorité par rapport à l'écriture, ou que l'on en préfère un autre, définissant plus positivement la période et donc plus conforme à l'état actuel de la science (l'économie de

² Cette notion pose autant de problèmes de définition que la préhistoire, mais à titre de point de repère, on peut considérer qu'elle correspond aux différents âges des métaux (cuivre, bronze et fer). Elle suit le Néolithique et précède l'usage de l'écrit. Les Gaulois d'avant la conquête romaine sont un exemple de peuple protohistorique.

prédation, l'organisation sociale, etc.) ; là encore, nous y reviendrons. Enfin, plus radicalement, la question peut se poser de savoir si le concept de préhistoire désigne d'abord une période ou d'abord l'état d'une société. Dans la formule de Leroi-Gourhan, s'il vaut aussi pour les Indiens des forêts amazoniennes (ce qui est à tout le moins problématique, mais qui découle logiquement de la définition tout aussi problématique de la préhistoire par l'absence d'écriture), le terme ne désigne plus une période, c'est-à-dire un intervalle de temps défini et universel (en sorte que l'on pourrait parler de la préhistoire de l'Europe et de celle de l'Amazonie), mais l'état d'une société, un état préhistorique localisé, qui peut être situé dans la période généralement appelée préhistoire ou à n'importe quelle autre époque. En somme, dès lors qu'un intervalle de temps et un critère de définition ne se recoupent que partiellement, il faut savoir si l'on privilégie le cadre chronologique dans lequel on avait identifié le critère, ou bien le critère lui-même. La question vaut pour celui de l'absence d'écriture, mais aussi pour tous les autres critères alternatifs cherchant à définir la préhistoire de manière plus positive.

Du côté de l'acception scientifique du terme de préhistoire, où celui-ci renvoie à une discipline et non plus à une période, la formule de Leroi-Gourhan porte la marque d'une indétermination entre une approche métaphysique et une approche méthodologique.

Le *terminus a quo* qui définit le champ de compétence de la préhistoire comme science convoque, avec « le premier être à station droite », un concept métaphysique traditionnel supposé caractériser en propre l'homme : l'être à station droite, dont la posture a longtemps été interprétée, selon les mots de Mathilde Lequin, comme « l'indice de l'essence divine de l'humain et l'emblème de la différence anthropologique »³, remplace ici le bipède des paléontologues avec lequel il entretient des rapports étroits. Mathilde Lequin a justement montré dans sa thèse de doctorat toute la difficulté pour les paléoanthropologues de se départir de ce concept métaphysique de station droite, signe que l'imbrication entre science et métaphysique est essentielle à ce qui touche aux débuts de

³ Nous empruntons ici cette idée de station droite comme concept métaphysique à Mathilde Lequin, qui la commente ainsi : « Célébrée comme le propre de l'humain, par opposition à la bipédie, la station droite a été interprétée comme un signe physique porteur d'une signification métaphysique : on y a vu l'indice de l'essence divine de l'humain et l'emblème de la différence anthropologique. » Mathilde Lequin, *La Bipédie humaine, Épistémologie, paléo-anthropologie, métaphysique*, Thèse de doctorat, Université Paris 10, 2015, en ligne : <https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2015PA100085/2015PA100085_diff.pdf>, consultée le 22 janvier 2019, p. 16.

l'histoire humaine⁴. Une chose est d'en appeler à une définition plus strictement scientifique du début de la préhistoire (que l'on choisisse de reformuler la proposition de Leroi-Gourhan en employant les termes paléontologiques de « premier être bipède », ou d'adopter un critère technologique et archéologique avec les premières traces d'activité technique humaine), une autre est de reconnaître l'importance de possibles biais métaphysiques dans la perception du champ de compétences d'une science. Au demeurant, on n'élimine que difficilement un reste métaphysique, même dans ces définitions plus « scientifiques » : outre qu'elles renvoient chacune à des périodes extrêmement différentes⁵ (7 à 8 millions d'années pour les données paléanthropologiques, environ 2,5 millions pour celles de l'archéologie), les deux critères, pour être plus scientifiques, n'en sont pas moins problématiques et idéologiques, car la difficulté de l'attribution d'un caractère humain à des fossiles ou à une technologie subsiste. Sur le plan de la paléontologie, il est fréquent que l'on attribue un fossile à la lignée humaine dès lors qu'il est bipède (la lignée humaine commençant après le dernier ancêtre commun avec le chimpanzé)⁶ ; et sur le plan de la technologie, la mise en évidence d'un outillage a pu servir de critère pour la classification d'un fossile dans le genre *Homo*⁷. Il y a donc, à chaque fois, le risque d'un cercle herméneutique. Par ailleurs, l'influence de problématiques d'ordre métaphysique existe depuis les premières années de la préhistoire :

⁴ Sur l'écho de ce concept de station droite dans celui, naturaliste, de bipédie, voir la thèse de Mathilde Lequin, *ibid.*.

⁵ L'adoption de la borne la plus lointaine comme le fait ici Leroi-Gourhan est assez rare, ce dont témoigne cette définition tirée de l'*Encyclopédie universelle* : « La période la plus longue, le Paléolithique, ne commence pas avec l'apparition des premiers hominidés (il y a de 6 à 7 millions d'années), mais avec l'apparition des premiers objets de pierre travaillés par l'homme, soit aux alentours de 3 millions d'années ». Bruno Maureille, Alain Turq, Michèle Julien, *et al.*, « Europe, préhistoire et protohistoire », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/europe-prehistoire-et-protohistoire/>>, consultée le 11 septembre 2017, p. 1.

Leroi-Gourhan n'est toutefois pas le seul à proposer l'autre option : « L'un des principaux enjeux de la préhistoire concerne évidemment la reconstitution de l'arbre généalogique humain, qui commence il y a 7 millions d'années. » Jean-Paul Demoule, « Préhistoire, Vue d'ensemble », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/prehistoire-vue-d-ensemble/>>, consultée le 11 septembre 2017, p. 3.

⁶ Sur le cercle herméneutique qui conduit la paléanthropologie à proposer une équivalence souvent implicite entre bipède et humain, voir la thèse de Mathilde Lequin, *op. cit.*.

⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Raymond Corbey, même si aujourd'hui on reconnaît aussi l'utilisation d'outils chez certains australopithèques, donc avant le genre *Homo* apparu il y a environ 2,5 millions d'années. Raymond Corbey, *The Metaphysics of Apes, Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge, New-York, Melbourne, Cambridge University Press, 2005.

Les acteurs responsables des premières productions lithiques au pliocène sont plutôt les paranthropes (*Paranthropus aethiopicus* ou *boisei*), voir les australopithèques (*Australopithecus garhi*). Cf. Hélène Roche, « Premières productions lithiques au plio-(pléisto)-cène », séminaire du Collège de France, 9 avril 2009.

l'ouvrage de Zaborowski-Moindron⁸, qui fait apparaître le terme même de préhistoire dans le vocabulaire scientifique en 1874, s'ouvre avec une très longue préface sur les rapports entre positivisme, matérialisme, science et métaphysique.

Quant au *terminus ad quem* qui borne, dans la formule de Leroi-Gourhan, le champ de compétence du préhistorien, il est, lui, plutôt de nature épistémique, mais de manière négative : la préhistoire s'arrête quand « l'écriture projette une lueur vague sur la pensée humaine », c'est-à-dire quand changent les ressources qui nous permettent de connaître le passé et d'attester qu'au cours de la préhistoire, le bipède est devenu être pensant – sa pensée, apparue avant l'histoire et visible dans l'utilisation de l'outil, dans la création d'images ou dans l'organisation de sépultures, devient lisible dans l'écriture. Cette borne prend plutôt en compte nos méthodes de connaissance que les caractéristiques des sociétés préhistoriques, mais au lieu de décrire les méthodes du préhistorien, elle rappelle les sources qui lui sont inaccessibles (par commodité de langage, on parlera donc de méthodologie négative⁹). Leroi-Gourhan réactive ici une définition traditionnelle de la préhistoire, qui la concevait comme antérieure à l'écrit. Cette réactivation peut sembler un archaïsme, tant la référence à l'écriture, centrale au XIX^{ème} siècle, a été critiquée par les préhistoriens du XX^{ème} qui lui préfèrent une caractérisation plus positive. Pourtant, s'il est loisible au scientifique de se passer de cette référence dans son travail de terrain, elle constitue un point de repère commode, au point d'être conservée dans des articles de référence¹⁰ ; elle n'est de ce fait pour le théoricien des sciences pas si facile à remplacer.

Par ailleurs, si la formulation adoptée par Leroi-Gourhan renvoie à l'écriture comme à un type de source absent, la manière dont il la mentionne comme borne chronologique, en lien avec l'apparition d'un être à station droite à l'autre bout, convoque implicitement un autre usage de la référence à l'écriture. En effet, la préhistoire a pu aussi être vue comme la période qui précède une invention jugée déterminante pour les modes

⁸ Sigismond Zaborowski-Moindron, *De l'ancienneté de l'homme, Résumé populaire de la préhistoire*, Paris, Baillière, 1874.

⁹ La commodité est double : d'une part parce qu'il ne faudrait pas confondre les sources (les données exploitables par le scientifique) et les méthodes (la manière d'exploiter ces sources), et d'autre part parce qu'il peut paraître abusif de parler de méthodologie pour désigner, justement, des méthodes (historiques) et des sources (écrites) absentes. Nous nous autorisons malgré tout cette double approximation en considérant que le contexte la clarifie.

¹⁰ Cf. l'ouverture de l'article « Préhistoire, Vue d'ensemble » de l'Encyclopédie universelle : « On appelle classiquement "préhistoire" l'étude des sociétés humaines anciennes qui ne nous ont pas laissé de textes écrits, puisqu'elles ne disposaient pas de l'écriture. ». Jean-Paul Demoule, « Préhistoire, Vue d'ensemble », *op.cit.*, p. 1. On voit bien à la fois la réserve de l'auteur (le pronom et l'adverbe dans l'expression « on appelle classiquement » semblent indiquer une certaine circonspection) et la reprise de la définition faite de mieux.

de vie et la culture des peuples considérés : l'écriture définit dans ce cas, non plus seulement un moyen de connaissance, mais un seuil entre deux types de civilisations, celles qui écrivent et celles qui ne le font pas. S'il en existe de brillantes sans écriture, à l'image de l'empire Inca, le XIX^{ème} siècle établissait volontiers une hiérarchie entre les peuples selon qu'ils l'utilisaient ou non : cette idée est traçable jusqu'aux travaux de Morgan¹¹, qui établissait en 1877 une ligne de partage entre barbarie et civilisation passant par l'invention de l'écriture alphabétique. Elle a de ce fait souvent servi à poser des jugements de valeur sur une préhistoire prétendument archaïque. Quoique datée, cette idée évolutionniste et raciste fait écho à une certaine tradition philosophique : celle-ci voit dans l'invention de l'écriture une rupture (sans nécessairement y attacher de jugement de valeur, ou en lui en attachant un qui n'est pas toujours à l'avantage de l'écriture), et contribue à renforcer la puissance de la représentation de la préhistoire comme une période fondamentalement analphabète. On peut ainsi trouver des avatars de cette conception de l'écriture comme rupture sous la plume de Platon dans le mythe de Theuth¹² comme, vingt-quatre siècles plus tard, sous celle de Hegel¹³. Que les préhistoriens discutent et contestent ce seuil (en en questionnant la pertinence par rapport à d'autres transformations comme le développement des cités, ou en critiquant la notion même de partage binaire entre histoire et préhistoire) ne suffit pas à remettre complètement en cause l'intérêt de cette conception, qui questionne la possibilité de constituer une mémoire : si la possibilité existe d'une mémoire orale, celle-ci impose une continuité dans la transmission qui nous fait justement défaut pour la préhistoire, et dont l'écrit permet de se passer.

De la formule de Leroi-Gourhan au sujet de la préhistoire, il nous reste seulement à analyser l'idée que la préhistoire permettrait de désigner une période « en bloc » ; ce dernier élément est lui aussi signifiant, car l'expression indique une forme de globalisation qui réactive une autre manière de comprendre le concept de préhistoire comme une période d'histoire stationnaire, sans événement. Alors que ce qui est historique a la qualité de l'événement, la temporalité préhistorique a parfois été réduite à celle de l'évolution naturelle ou à celle du mythe. Dans les deux cas il s'agit d'histoires stationnaires, où le

¹¹ Lewis Henry Morgan, *La Société archaïque*, trad. fr. Halie Jaouiche, Paris, Anthropos, 1971.

¹² Platon, *Phèdre*, trad. fr. Claudio Moreschini et Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche), 1998, 274e-275, p. 141-143.

¹³ « La véritable histoire objective d'un peuple commence lorsqu'elle devient aussi une histoire écrite (*Historie*). » Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire, Introduction à la philosophie de l'histoire*, trad. fr. Kostas Papaioannou, Paris, Union générale d'éditions (Le Monde en 10-18), 1965, p. 25.

temps long prime sur le temps court. Naturellement, cette manière de penser est indirectement liée à la question de l'écriture : s'il n'y a pas d'événement, c'est évidemment parce qu'aucun document ne les raconte, et non parce que les sociétés préhistoriques n'en auraient pas vécus. Là encore, des préhistoriens essaient de renverser cette vision des choses : Boris Valentin, par exemple, plaide pour une paléohistoire à propos de la transition entre paléolithique et mésolithique. S'il s'affirme comme un préhistorien, il revendique une méthode et un objectif d'ordre historique, suggérant ainsi d'atténuer le clivage défini entre préhistoire et histoire. Il adopte d'emblée pour le paléolithique l'unité qui sert à définir les temps historiques, le siècle ; il s'y plonge avec la volonté profondément historique de percevoir le halo d'événements et de saisir des conjonctures¹⁴. Reste que cette événementialité est plus facilement retraçable pour les périodes les plus récentes de la préhistoire ; pour les plus anciennes, ce sont davantage les structures valables sur une longue période que les préhistoriens peuvent espérer reconstruire¹⁵. S'il est très clairement exagéré de voir dans la préhistoire un unique bloc homogène (Leroi-Gourhan lui-même ne peut défendre cette idée autrement que par provocation ou facilité de langage), dans la mesure où l'on a pu mettre en évidence des différences culturelles à travers le temps et l'espace, la profonde continuité qui existe dans les mentalités et les modes de vie au paléolithique pérennise l'idée d'un temps qui avance peu. L'image grossière et déformée mais tenace d'une préhistoire stationnaire tient à la difficulté d'avoir accès à l'événement et à la pérennité de structures qui changent lentement.

¹⁴ « Jusqu'ici, nous n'avons pas choisi pour nos propres recherches cet éclairage puissant qui estompe les menus contrastes. Celui pour lequel nous avons opté explore des nuances discrètes et sur une "faible" profondeur de temps : pour l'essentiel, rappelons-le, à peine 45 siècles de la fin du Paléolithique et à peu près autant de siècles de prolongements mésolithiques. / À défaut de percevoir plus que le halo de quelques événements, y saisir tout de même ce que les historiens ont nommé des "conjonctures" fait donc partie de nos projets les plus audacieux. Et comme les conjonctures qui nous intéressent sont celles au cours desquelles on pu s'enclencher (ou pas) quelques-uns des processus qui mènent aux néolithisations, on comprend que nous puissions admirer les efforts faits par quelques néolithiciens pour réaffirmer leurs liens avec l'histoire. Cela n'altère pas ces profondes affinités intellectuelles qui nous lient par ailleurs aux spécialistes de la préhistoire la plus ancienne dans une quête commune de ce qui structure l'histoire humaine dans sa très longue durée, et c'est bien comme préhistorien que nous continuons à nous revendiquer. / Du coup, il nous a fallu un mot pour désigner notre ambition et notre méthodologie particulières dans le champ de cette préhistoire qui nous occupe le plus, celle qui est immédiatement pré-néolithique, ou "pré-" protohistorique si l'on préfère. » Boris Valentin, *Jalons pour une paléohistoire des derniers chasseurs, XIVe-VIe millénaire avant J.-C.*, Paris, Publications de la Sorbonne (Cahiers archéologiques de Paris 1), 2008, p. 26-27.

¹⁵ Cela étant, l'histoire événementielle étant passée de mode avec l'apparition du courant des Annales, la pluralisation des temps historiques et l'intérêt porté aux structures peut servir à la réintégration de la préhistoire dans l'histoire.

Sous la plume de Leroi-Gourhan, le terme de préhistoire est donc non seulement vague dans sa définition, globalisant dans sa référence, mais aussi hybride dans la détermination de ses bornes puisque s’y mêlent des considérations métaphysiques et méthodologiques. Leroi-Gourhan s’interroge sur les prolongements et les limites de la préhistoire dans le temps, réactive et questionne l’élément de l’écriture, et le mélange à une question métaphysique : sa formule manifeste de manière condensée les embûches qui compromettent le succès de l’entreprise de définition, car l’hybridité du terme de préhistoire est réelle. En effet, on peut dégager de cette analyse plusieurs tensions : la préhistoire est à la fois une science et une période ; elle peut être définie par son objet ou par sa méthode ; on peut l’aborder de manière positive (en relevant la présence de telle économie de production par exemple) ou négative (en notant des faits comme l’absence d’écriture) ; on peut s’y intéresser en adoptant un angle scientifique ou métaphysique, en privilégiant soit l’homme (ou la paléontologie sur le versant scientifique), soit ses productions (ou l’archéologie sur le plan scientifique). Ces tensions une fois mises en évidence, nous proposons de montrer comment elles jouent les unes contre les autres dans la définition de la préhistoire.

B. Analyse de quelques définitions admises

La formule lapidaire et imparfaite de Leroi-Gourhan n’avait pas vraiment vocation à définir la préhistoire ; elle nous a permis néanmoins d’évoquer certaines des difficultés les plus épineuses entraînées par la tentative. Celles-ci sont en effet sous-jacentes dans les divers dictionnaires qui récapitulent connaissances et conceptions en vigueur sur la préhistoire au moment de leur publication ; une brève analyse de ces ouvrages montrera que définir cette discipline demeure une opération délicate.

Nous en avons ainsi sélectionné trois : le *Dictionnaire de préhistoire*¹⁶ dirigé par André Leroi-Gourhan en 1988 (réédité en 1994), le *Dictionnaire de préhistoire*¹⁷ préfacé par Yves Coppens en 1999, et l’ouvrage *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*¹⁸ publié sous la direction de Denis Vialou en 2004. Dans le dictionnaire de Leroi-Gourhan, notre attention s’est portée plus précisément sur trois textes : la préface (texte 1A), et les articles

¹⁶ André Leroi-Gourhan (dir.), *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris, PUF, 1994 (2^{ème} édition augmentée et mise à jour).

¹⁷ Yves Coppens (préfacier) et al., *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris, Albin Michel (*Encyclopædia Universalis*), 1999.

¹⁸ Denis Vialou (dir.), *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2004.

« Préhistoire » (texte 1B) et « Protohistoire » (texte 1C) (le premier définissant directement la préhistoire, et le second, indirectement). Dans les deux derniers dictionnaires, notre intérêt s'est focalisé plutôt sur les développements introductifs qui précèdent les entrées du dictionnaire proprement dit : il s'agit dans le premier cas de la préface (texte 2A) et de l'introduction (texte 2B), dans le second de l'ouverture (texte 3A) et de l'introduction (texte 3B)¹⁹. L'analyse de ces écrits a montré des différences substantielles dans les approches de leurs auteurs.

Dans le dictionnaire dirigé par Leroi-Gourhan, nous l'avons dit, trois passages abordent directement ou indirectement la question de la définition de la préhistoire. Le premier, au début de la préface de José Garanger (texte 1A), évoque les difficultés auxquelles les auteurs ont dû faire face dans la réalisation de l'ouvrage, au premier rang desquelles la délimitation de bornes chronologiques :

« La première [difficulté] consistait à s'accorder sur les limites chronologiques supérieures de la Préhistoire. Devait-on y inclure la Protohistoire ? On sait que les opinions varient sur la définition de cette période comprise entre la Préhistoire, *stricto sensu* (Paléolithique, Mésolithique et Néolithique), et l'Histoire. Pour les uns, la Protohistoire est celle des peuples encore sans écriture mais connus grâce aux écrits de ceux qui les ont visités, tels les textes latins relatifs aux Gaulois. D'autres réservent ce terme aux "âges des métaux". D'autres encore y incluent le Néolithique... Ces conceptions différentes, en fait, concernent notre monde occidental et sa chronologie. Les évolutions culturelles sont ailleurs différentes, et variées, dans leurs processus et leurs rythmes. Nous aurions pu retenir pour principe général qu'une société quittait sa préhistoire dès qu'elle usait de l'écriture, ayant créé la sienne ou adopté celle d'une autre. Un tel moment est rarement connu avec précision. De plus, ici et là pendant des siècles, l'emploi de l'écriture, limité à un usage et à un groupe social particuliers, ne changea pas les manières de vivre de l'ensemble de la société, ni ne fit entrer celle-ci dans l'Histoire... et il est des écritures encore non déchiffrées. Aucun critère commun ne pouvant être valablement retenu, nous décidâmes que chacun adopterait ceux qui sont les plus habituels dans son domaine d'étude. En Amérique par exemple, la limite chronologique supérieure choisie par les préhistoriens est la fin du "pré-céramique", autrement dit le moment où apparaissent les premières poteries et bien qu'une telle césure soit en partie artificielle, la technique céramique étant une innovation certes importante mais qui modifia fort peu les comportements socio-culturels locaux. Il est au contraire évident que l'apparition de la céramique, au Japon, ne saurait marquer la fin des temps préhistoriques : elle date en effet de plusieurs millénaires avant les débuts de l'élevage, de l'agriculture et de la métallurgie. »²⁰

Ce passage met en évidence l'imbrication profonde des questions méthodologiques et chronologiques, tout en distinguant plusieurs définitions concurrentes du critère de

¹⁹ Ces remarques doivent servir de repères à la lecture mais surtout ne sont pas sans incidence sur le contenu : si l'on trouve dans tous des tentatives d'explicitation de ce qu'est la préhistoire, il ne s'agit pas à chaque fois de définitions à proprement parler. Mais, si le seul cas de définition stricte se trouve dans le premier dictionnaire (à l'entrée « Préhistoire »), c'est néanmoins dans ces six textes que se concentrent les mises au point sur l'identité de la discipline.

²⁰ José Garanger, « Préface », in *Dictionnaire de la préhistoire*, dir. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. non numérotée précédant le début du dictionnaire. Nous soulignons, l'auteur souligne.

l'écriture et en en discutant le bien-fondé. Il apparaît d'abord que la préhistoire est difficile à la fois à délimiter chronologiquement et à définir méthodologiquement, en partie à cause de la variable géographique, puisqu'il n'y a aucun schéma universel de sortie de la préhistoire (si tant est que l'on puisse parler de cela sans verser dans une forme de téléologie), et en partie à cause du flou conceptuel entourant cette notion. Selon la définition adoptée pour la protohistoire, qui suit immédiatement la préhistoire, les bornes de celle-ci varient de plusieurs millénaires : pour l'Europe occidentale, elle se termine vers – 6500 ans pour ceux qui incluent le néolithique dans la protohistoire, après – 4000 ans si c'est le début de l'âge du cuivre qui est retenu, ou plus tard encore si c'est l'existence de sources écrites, non attestées avant – 3000 ans.

Il apparaît ensuite que le critère de l'écrit est faussement simple, dans la mesure où adopter son apparition comme *terminus ad quem* de la préhistoire nécessiterait à tout le moins de préciser le degré d'exigence attendu : à partir de quand une société donnée est-elle intelligible par ce biais ? Ces divers degrés d'exigence maintiennent par ailleurs l'ambivalence entre critère méthodologique et critère chronologique : selon les cas, l'écriture penche plutôt d'un côté ou plutôt de l'autre. Le degré minimal n'exige pas que l'écriture joue quelque rôle que ce soit dans la société étudiée : il suffit que cette dernière soit connue par les écrits d'autres peuples pour ne pas être préhistorique. Dans ce cas, l'écriture est un critère purement extérieur, et ne joue qu'un rôle méthodologique : elle ne vaut que comme source de savoir ; la dimension chronologique n'est pas prise en compte, puisqu'un peuple peut aussi être connu à partir de documents qui lui sont largement postérieurs. Une seconde possibilité, plus exigeante, consiste à réclamer l'usage de l'écriture par la société étudiée. L'écrit acquiert alors une valeur chronologique ; cependant, celle-ci est difficile à cerner : comme l'a précisé José Garanger, « [u]n tel moment est rarement connu avec précision. » De ce fait, cette redéfinition aboutit à une impasse méthodologique, puisque la limite supérieure de la préhistoire n'est plus traçable. Une troisième possibilité consisterait à demander que l'usage de l'écriture soit central dans les sociétés considérées. Mais elle n'est pas moins problématique : tout d'abord, si elle résout le problème méthodologique, dans la mesure où il n'y a plus à chercher les premières formes d'écriture, elle repose à nouveaux frais la question chronologique – à partir de quand et sur quel critère décider que l'écriture occupe une place centrale au sein d'une culture donnée ? Par ailleurs, les aléas de notre capacité à déchiffrer toutes les écritures font rebasculer la question du côté méthodologique : chronologiquement parlant, il n'y a pas de distinction entre une écriture dont nous ne connaissons pas le sens et une

autre que nous savons lire ; mais en termes de sources, la différence est souvent notable, sauf dans les cas où le déchiffrement d'une écriture n'apporte pas les informations escomptées (ce dernier cas pose le problème de l'utilité du déchiffrement : la grande énigme du linéaire B a ainsi donné des résultats assez décevants – la seule indication qu'on ait pu en tirer sur la vie dans la Grèce mycénienne est que le soin apporté à consigner des indications se rapportant aux moutons et à la laine devait signifier l'importante contribution apportée par son exportation au luxe de Cnossos²¹ ; par ailleurs, cette écriture, qui notait une forme archaïque du grec, n'introduisait donc pas vraiment à une nouvelle culture). Cette triple ambiguïté du critère de l'écriture, dans son contenu (son usage plus ou moins développé dans la société étudiée) comme dans sa valeur (chronologique ou méthodologique) et dans son utilité (la valeur ajoutée apportée par l'écriture en termes d'informations supplémentaires), conduit à l'abandonner : l'écriture ne peut valoir comme critère commun, unique, de fin de la préhistoire.

Cet élément définitionnel est abandonné sans qu'un autre critère à valeur universelle le remplace : tous sont dotés d'une valeur géographique limitée, et donc inutilisables comme frontières entre la préhistoire et l'histoire. Il n'y a plus rien qui caractérise en propre la première, si ce n'est localement (la poterie est considérée comme ligne de démarcation en Amérique, mais pas au Japon), et encore est-ce de façon plus conventionnelle que réelle (même en Amérique, elle aurait peu modifié les comportements socio-culturels, quoique cette affirmation soit ici trop peu précise pour pouvoir être évaluée).

Toujours dans le dictionnaire dirigé par Leroi-Gourhan, l'article « Préhistoire » (texte 1B) retient une définition essentiellement méthodologique du terme :

« Cette discipline se donne pour but de retracer l'histoire des hommes depuis les origines jusqu'à l'apparition des premiers textes [...] ; ne disposant pas de documents écrits, elle se fonde essentiellement sur l'examen des vestiges de la présence humaine, vestiges généralement issus des fouilles archéologiques. »²²

La préhistoire est avant tout archéologie, du fait de l'absence de documents écrits (à cet égard, il peut sembler paradoxal de penser qu'elle retrace une histoire ; comme souvent, cela tient à la polysémie du mot histoire, considéré ici comme cours des

²¹ John Chadwick, *Le Déchiffrement du linéaire B*, trad. fr. Pierre Ruffel, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1972.

²² Jean Leclerc et Jacques Tarrête, « Préhistoire », in *Dictionnaire de la préhistoire*, dir. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 899-900.

événements, et non pas méthodologiquement). L'explication du primat accordé à la méthode sur la chronologie tient à ce que les questions chronologiques tendent, d'après les auteurs, à devenir moins centrales en préhistoire, dans la mesure où elles sont complétées par l'étude synchronique des groupes humains. La chronologie perd ainsi de son hégémonie, aussi bien dans la définition de l'objet que dans celle des problématiques scientifiques (par ailleurs, si l'intérêt pour les questions chronologiques est en relative perte de vitesse, c'est aussi que les datations, inconstantes et incomplètes, rendent cette chronologie difficile à établir).

Le troisième extrait (texte 1C) ne nous servira que de contrepoint, car il définit la protohistoire, dont le début sert de borne de fin à la préhistoire :

« Le terme [de protohistoire] *a d'abord un sens méthodologique*, et s'applique à des ensembles culturels définis par la nature des documents dont on dispose pour les étudier : il peut s'agir de populations ne possédant pas elles-mêmes l'écriture mais qui sont mentionnées par des textes émanant d'autres peuples contemporains (l'exemple classique est celui des Gaulois d'avant la conquête, cités par les auteurs grecs et latins) ; il peut s'agir aussi de populations connues par des récits, écrits ou oraux, nettement postérieurs à la période dont ils gardent le souvenir (Grèce homérique, Vanuatu à l'époque de Roy Mata). Dans les deux cas, l'étude pourra combiner les documents archéologiques et les sources textuelles indirectes. Le terme *désigne aussi très couramment une période chronologique, mais de façon imprécise*. En France, on l'utilise souvent pour désigner l'ensemble des Âges des métaux (Bronze et Fer), en référence avec l'usage de l'écrit déjà bien établi ailleurs au début de cette époque. Certains y englobent même parfois le Néolithique, bien que l'apparition de l'écriture ne soit attestée nulle part antérieurement à 3000 ans avant notre ère. »²³

Nous ne nous attarderons pas sur ce texte, qui confirme le décentrement à l'égard des questions chronologiques, mais qui ne permet, sur le plan méthodologique, que de donner une définition privative de la préhistoire (contrairement à la protohistoire, accessible par des sources textuelles, fussent-elles indirectes, la préhistoire ne dispose que de documents archéologiques).

Le second dictionnaire, préfacé par Yves Coppens et paru en 1999, ne comporte pas d'entrée « Préhistoire », en sorte que l'ambition définitionnelle, prise en charge de manière moins frontale que dans le premier, se concentre dans la préface et dans l'introduction.

²³ Jean Leclerc et Jacques Tarrête, « Protohistoire », *ibid.*, p. 905. Nous soulignons.

Dans la préface (texte 2A), loin de s'attacher à définir chronologiquement ou méthodologiquement ce qui fait l'objet du dictionnaire, Yves Coppens aborde la question par un tout autre biais : il offre une caractérisation sciemment évasive de la préhistoire, dont il fait avant tout un objet d'imagination et de curiosité. Ainsi,

« Préhistoire est un mot magique qui éveille chez ceux qui l'entendent quantité d'images insolites, exotiques, que colore leur nombre d'années, toujours, quel qu'il soit, impressionnant. »²⁴

Sa caractéristique première est de permettre le dépaysement. En deuxième analyse, la préhistoire se présente comme un répertoire de questions : métaphysiques d'abord, sur notre place dans l'univers, notre nature, notre origine et notre destinée, où Coppens prend des accents presque pascaliens²⁵ ; anthropologiques ensuite, sur le propre de l'homme²⁶. La dimension chronologique est donc escamotée à dessein, tandis que la dimension scientifique de la préhistoire n'est abordée qu'au travers de l'attrait de l'activité de recherche²⁷. En définitive, la préhistoire est moins une période à différencier de l'histoire ou une science distincte de celle-ci que le support d'une bonne histoire : elle « est aussi l'image de la caverne, du mammoth, du bison peint, du feu qui chauffe et qui éclaire, c'est la perception vertigineuse du temps, des manières de le mesurer et de ces méthodes toutes neuves aux noms ou adjectifs qui font briller les yeux de ceux qui les énoncent, microscopies, scanographies, biogéochimie, magnétisme, génétique moléculaire,

²⁴ Yves Coppens, « Préface », in *Dictionnaire de la préhistoire*, Yves Coppens (préfacer) *et. al.*, *op. cit.*, p. 5.

²⁵ « La préhistoire répond un peu à cette triple question ; nous sommes tout petits, drôles de mammifères nous vivons sur une petite planète qui tourne autour d'une petite étoile comme il en existe des milliards dans une galaxie parmi tant d'autres ; mais nous sommes également très grands, réceptacles de cette matière pensante qui nous permet de nous poser la question de notre nature. Quant à nos origines et à notre destinée, la première plonge dans un passé animal profond, l'autre s'ouvre sur un futur brillant où va surgir une matière encore plus complexe et croître, comme boule de neige, un savoir exponentiel nous donnant peu à peu la maîtrise de notre corps, de notre planète, de notre univers. » *Ibid.*, p. 5.

²⁶ « La préhistoire est aussi jalonnée, au fil de millions d'années, par la maturation de la conscience réfléchie, par les acquis des connaissances de l'homme par l'interactivité permanente entre le cerveau, la main, le langage qui n'additionne pas mais multiplie et, de palier en palier, permet d'accéder à la pensée symbolique. » *Ibid.*, p. 5.

La préhistoire n'est pas d'abord considérée comme une période bornée dans le temps, mais au contraire indéfiniment ouverte sur des prolongements aussi lointains que l'on voudra : l'allongement du projet est évoqué aussi bien pour des exemples préhistoriques (l'utilisation de la première pierre taillée pour quelques minutes ou quelques heures, celle du biface pour quelques jours ou semaines, les gravures et peintures préhistoriques réalisées pour quelques années ou générations) que contemporains (les prévisions géologiques, astronomiques et cosmiques modernes portant sur les millénaires, millions ou milliards d'années à venir).

²⁷ « La préhistoire, c'est aussi tout simplement, ne l'oublions jamais, le plaisir de la recherche, de la fouille, de la découverte, de son interprétation, placé sous le double signe de la rigueur et de l'imagination. » *Ibid.*, p. 6.

isotopique, électronique... et nous voici revenus à la magie évoquée au début de cette Préface au dictionnaire de la plus belle histoire du monde ».²⁸

Le trait principal de la préhistoire, c'est donc son pouvoir évocateur. On est sans doute bien loin, en apparence au moins, de la question définitionnelle. Nous avons choisi malgré tout de discuter ce texte comme s'il en constituait une : d'abord, en raison de sa mise en valeur par Coppens (ce sont les premiers mots du dictionnaire) ; ensuite parce que, pensons-nous, la difficulté d'énoncer une définition scientifique simple et consensuelle contribue à permettre à Coppens de suggérer d'autres voies qui, sans rechercher la rigueur de la définition, conservent malgré tout son ambition de dire quelque chose d'essentiel ; enfin parce que nous considérons, justement, que le caractère évocateur de la préhistoire a fait partie intégrante de son identité dès son origine (nous verrons comment au cours des chapitres 2 et 3).

C'est l'introduction de Bernard Vandermeersch (texte 2B) qui prend en charge la présentation de ce qu'est la préhistoire sous un angle plus scientifique :

« La préhistoire est une science difficile car elle doit reconstituer le lointain passé de l'humanité en s'appuyant sur des documents souvent très ténus et en ne disposant d'aucun écrit qui permette d'orienter l'interprétation. De plus, le préhistorien s'interroge en permanence sur la validité de ses reconstructions qui reposent aussi sur ses propres structures mentales, lesquelles peuvent être très éloignées de celles des populations qu'il tente de faire revivre.

La pauvreté de la documentation de base dont il dispose lui donne paradoxalement un avantage car il est obligé, pour faire parler ces documents, de mettre en œuvre un très grand nombre de disciplines scientifiques. Les spécialités qui interviennent dans l'étude d'un gisement sont très nombreuses, allant de la physique nucléaire à l'imagerie médicale, en passant par la biogéochimie, l'archéozoologie ou la résistance des matériaux. Les objets préhistoriques sont traités par l'application de méthodologies très diverses, et c'est de la superposition et du croisement de ces méthodes qu'émergent des propositions d'interprétation solidement étayées. »²⁹

Pas plus que dans la préface de Coppens on ne trouve de définition chronologique de la préhistoire ; cette introduction fournit en revanche des indications méthodologiques. À strictement parler, il ne s'agit pas encore là d'une véritable définition, du fait de son imprécision : dans sa partie négative, elle fait classiquement référence à l'absence d'écrit, signalée comme une difficulté pour le préhistorien ; quant à sa partie positive, elle n'explique pas les méthodes qui lui sont propres, mais en appelle plutôt à l'interdisciplinarité en dressant le catalogue des disciplines auxiliaires qui aident à traiter

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ Bernard Vandermeersch, « Introduction », *ibid.*, p. 7.

les données issues de la fouille archéologique. Si cet entrecroisement des apports de nombreuses disciplines est au cœur des pratiques concrètes des préhistoriens (il l'a été historiquement, comme nous le verrons, et demeure un élément clé pour comprendre le fonctionnement de la préhistoire), à lui seul, il ne peut suffire à fonder l'identité d'une discipline : personne ne songerait sans doute à définir la médecine par l'utilisation des rayons X, de l'IRM, de la chimie moléculaire, etc.. C'est toute la différence entre méthodes et techniques : les premières sont propres à une science (ou en tout cas contribuent à définir son identité, même si certaines peuvent être partagées par plusieurs), les secondes peuvent être empruntées de manière opportuniste à d'autres disciplines en fonction des besoins du moment. En préhistoire, la différence entre les deux n'est pas si facile à établir, du fait de l'histoire particulière de la discipline, qui s'est constituée par emprunts successifs à plusieurs autres : ses méthodes venant aussi d'ailleurs (par exemple, la stratigraphie de la géologie), distinguer entre méthodes (fondamentales) et techniques (contingentes) passe par une évaluation au cas par cas. En l'absence de questionnement explicite sur ce problème, la définition méthodologique reste inaboutie dans cette page de Bernard Vandermeersch, d'autant plus que son appel à l'interdisciplinarité ne dit pas comment les différentes disciplines doivent interagir (c'est la question des différences entre pluri-, inter-, multi- et transdisciplinarité, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de ce travail).

Ni l'extrait de la préface de Coppens, ni celui de l'introduction de Vandermeersch, nous l'avons dit, ne visent exactement à *définir* la préhistoire : évoquer ce à quoi elle fait rêver et par quelles sources elle peut être étudiée n'épuise pas l'entreprise définitionnelle – caractériser n'est pas définir. Néanmoins, il faut bien soit que les diverses présentations successives qui en sont faites prennent en charge quelque chose de cette ambition, soit qu'un dictionnaire de préhistoire puisse proposer une somme de savoirs au sujet de quelque chose sans qu'elle soit définie du tout. Dans la seconde hypothèse, l'absence de définition demeure symptomatique d'une difficulté passée sous silence. Dans la première, on considérera qu'en l'absence de définition proprement dite, la pluralité des manières possibles de présenter la préhistoire trahit quelque chose de la même difficulté. En effet, la diversité des angles d'attaque possibles, qui ici se cumulent plus qu'ils ne s'excluent, souligne à quel point la définition de la préhistoire continue d'être une question non résolue : la préhistoire peut bien être *à la fois* une pratique interdisciplinaire et un mot magique ouvrant les portes de l'imaginaire, mais le fait qu'elle soit aussi bien l'une que

l'autre traduit le défaut d'une définition simple, que l'on pourrait se contenter de rappeler. La marge de liberté dans la manière de présenter la discipline est d'autant plus grande que sa définition est floue. Après tout, faire une place au rêve et à l'interrogation est peut-être un trait commun à toutes les sciences – un monde peuplé par le boson de Higgs, l'ARN messenger ou les ignames de Papouasie-Nouvelle-Guinée peut aussi éveiller l'imagination et le questionnement sur ce que nous sommes³⁰ –, et à n'en pas douter, la physique, la biologie ou la sociologie ont leurs propres problèmes de définition. Mais le physicien, le biologiste ou le sociologue ne mettraient peut-être pas cette valeur de l'imaginaire au premier plan, comme centrale dans l'identité de leur science, à moins qu'ils ne cherchent à exprimer la genèse d'une vocation personnelle ; ils ne présenteraient d'ailleurs pas non plus les méthodes qu'ils empruntent à d'autres sciences avant même d'avoir exposé les leurs.

Le troisième dictionnaire que nous avons consulté, publié en 2004 sous la direction de Denis Vialou, présente, principalement dans l'ouverture (texte 3A) et l'introduction (texte 3B), une vision générale de ce qu'est la préhistoire. Des différentes manières de l'aborder que nous avons énumérées, l'auteur en retient essentiellement deux : il privilégie une double approche, fondée d'une part sur les méthodes scientifiques, et d'autre part sur les réflexions de nature philosophique permises par la préhistoire, en essayant d'articuler ces deux aspects.

Denis Vialou commence par souligner la multiplicité des approches méthodologiques possibles : la préhistoire se présente « [a]u travers de la surabondante

³⁰ Boson de Higgs : particule élémentaire dont on a mis en évidence expérimentalement des indices probants en 2012. On attend qu'elle explique pourquoi certaines particules ont une masse et d'autres non (comme le photon). Les deux éléments qui nous intéressent sont le fait qu'elle ne peut pas être observée directement, et qu'on estime qu'elle pourrait avoir joué un rôle dans l'origine de la matière dans l'univers ou donner une explication sur l'expansion par laquelle l'univers a atteint sa dimension actuelle. (Cf. Organisation européenne pour la recherche nucléaire, *Le Bulletin du CERN*, juil. 2012, n°28-29). De la sorte, elle fait aussi appel à l'imagination et à des questionnements sur l'origine.

ARN messenger : copie d'une portion de l'ADN correspondant à un ou plusieurs gènes, qui sert d'intermédiaire pour la synthèse des protéines. Le nom même de cet acide messenger s'adresse à l'imagination.

Ignames de Papouasie-Nouvelle-Guinée : tubercules comestibles consommés et utilisés par les Abelam. Ils sont considérés par Ludovic Coupaye comme un objet social total dans la culture qu'il étudie, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas seulement une porte d'entrée pour l'étude d'une culture, mais constituent eux-mêmes le contexte à analyser et à atteindre. À la fois images, monnaies cérémonielles, nourriture, tubercules replantés pour en produire de nouveaux, les ignames matérialisent les relations complexes et éventuellement dangereuses établies entre le jardinier, parangon des vertus sociales Abelam, et des agents humains et non humains. (Cf. Ludovic Coupaye, « De l'«objet social total» à la «sociologie par l'objet», L'Igname comme contexte chez les Abelam de Papouasie-Nouvelle-Guinée », in *La Préhistoire des autres, Perspectives archéologiques et anthropologiques*, dir. Nathan Schlanger et Anne-Christine Taylor, Paris, La Découverte, INRAP, Musée du quai Branly, 2012, p. 351-367.) Cet exemple, lui aussi, fait appel à l'imaginaire et au questionnement sur notre place dans un monde médiatisé par une simple racine.

multiplicité des fouilles, relevés et prospections menés dans le monde entier, et par-delà la variété, en pleine expansion, des techniques d'analyse et des approches conceptuelles »³¹. Ce n'est donc pas l'unité d'une méthode qui distingue la préhistoire, mais au contraire son caractère éminemment divers, du fait de l'accent placé plutôt sur les techniques. En tout état de cause, elles sont toutes ancrées dans l'archéologie, qui conserve la primeur.

Mais ce sont aussi des questions philosophiques sur l'homme qui sont évoquées : les « caractères fondamentaux de la préhistoire »³² sont « l'unicité de l'évolution humaine » et « l'incroyable diversité des cultures » ; ils questionnent sur « les origines de l'Homme »³³. À travers la mention de l'unicité de celui-ci, une référence directe est faite aux questions philosophiques sur la place de l'espèce humaine dans le monde vivant³⁴, et sur les marques distinctives de l'humain ; elles sont ici abordées sous un angle scientifique³⁵. Par ailleurs, en soulignant l'importance de la diversité des cultures, Denis Vialou attire l'attention sur le mouvement perpétuel qui anime les sociétés préhistoriques au même titre que celles dont les vicissitudes nous sont mieux connues : cela revient à refuser d'entériner une image trop figée de la préhistoire. Cette dernière est donc une discipline scientifique prenant en charge des questions qui sont liées à la philosophie en ayant trait à ce que signifie « être homme », dans sa double détermination naturelle et culturelle. Sans doute une fois encore ne s'agit-il pas là véritablement d'une définition : la définition d'une discipline et les questions qu'elle suscite sont en principe deux choses différentes. Néanmoins, s'il s'agit des « caractères fondamentaux de la préhistoire », ces questions sont plus essentielles à la préhistoire que celle de l'origine de l'univers ne l'est à la physique : elles sont au cœur même de son identité.

Denis Vialou décline ensuite ces intérêts en thématiques de recherche : il distingue ainsi quatre grands axes, qui délimitent des problématiques se chevauchant partiellement (anthropologique, culturel, social, et économique), et quatre domaines de recherche, qui distinguent des types d'objets (l'espace des paléoenvironnements, le temps des différentes chronologies, les hommes connus par leurs restes fossiles, et les productions humaines ; ces dernières concernent à la fois la culture matérielle, qui engage une étude essentiellement technique et typologique des objets et vestiges, et la culture tout court, qui

³¹ Denis Vialou, « Ouverture », in *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, op. cit., p. 7.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ Denis Vialou, « Introduction », *ibid.*, p. 13.

³⁴ L'unicité de l'évolution humaine est « fulgurante tant elle est courte par rapport à celle de tous les êtres vivants ». Denis Vialou, « Ouverture », *ibid.*, p. 7.

³⁵ « L'unicité de l'Homme s'exprime fondamentalement par l'évolution de son cerveau et par son irréductible comportement social, dans le sens d'une complexité fonctionnelle toujours croissante. » *Ibid.*, p.7.

réclame la mise en relation de ces objets pour comprendre leur sens et leur enracinement dans des comportements individuels et collectifs). Les quatre grands axes fournissent des thématiques de recherche, mais sont aussi des résultats en ce qu'ils permettent d'introduire des concepts qui servent à penser les groupes humains de la préhistoire : leur emploi dans ce contexte ne va pas toujours de soi, car ce sont des concepts en cours d'élaboration. Denis Vialou signale ainsi que le concept d'économie, par exemple, n'est pas encore pleinement reconnu par les préhistoriens, dans la mesure où son sens est en pleine évolution : d'un usage réservé à la désignation d'un système général de subsistance (une économie de cueillette et de prédation, ou de production), il se précise jusqu'à détailler, autant que faire se peut, les différentes opérations (l'acquisition des matières premières et leur traitement) ainsi que l'organisation géographique, technique et sociale qui leur sont liées.

En revanche, si Denis Vialou évoque les questions méthodologiques et philosophiques, sa présentation de la préhistoire accorde moins d'importance à la délimitation chronologique du concept : il décrit la préhistoire comme la « science du plus lointain passé de l'homme »³⁶, et fait le choix d'inclure dans son dictionnaire tout ce qui touche à la préhistoire « proprement dite »³⁷, mais aussi ce qui relève de la protohistoire, quand la présentation des sites nécessite une prolongation de la chronologie.

Enfin, l'une des particularités de ce dictionnaire est qu'il s'efforce, autant que possible, de donner une caractérisation positive plutôt que négative de la préhistoire en remisant la référence à l'écriture au tiroir des idées anciennes :

« Par rapport aux civilisations de l'Antiquité, l'écriture sert de limite a priori au concept de préhistoire qui recouvre donc l'histoire de l'Homme avant cette limite. Ce concept, parfois encore usité, n'est évidemment pas fondé car inapplicable aux sociétés sans écriture, passées et actuelles. Par ailleurs, il conduisait faussement à assimiler les hommes de la préhistoire d'un côté aux soi-disant « primitifs » modernes, de l'autre aux Barbares de l'Antiquité, ceux qui ignoraient l'écriture, pratiquée par leurs voisins et contemporains civilisés. Actuellement, le concept de préhistoire recouvre la totalité du passé de l'Homme, sur les plans culturel, chronologique, paléoanthropologique et paléoenvironnemental, inaccessible à toute interprétation directe que procurent des documents écrits et des témoignages oraux. »³⁸

Le concept d'une préhistoire située avant l'écriture est donc définitivement relégué au chapitre de la préhistoire des sciences, malgré la reprise dont il est parfois l'objet : il est disqualifié pour les confusions qu'il introduit dans l'étude des sociétés

³⁶ Denis Vialou, « Introduction », *ibid.*, p. 13.

³⁷ Denis Vialou, « Ouverture », *ibid.*, p. 8.

³⁸ Denis Vialou, « Introduction », *ibid.* p. 14.

préhistoriques – confusions que l'on pourrait presque dire logiques, qui font des peuples sans écriture des peuples en attente de l'écriture, et confusions d'ordre axiologique, qui, tributaires d'un schéma linéaire de développement, font des hommes de la préhistoire comme des représentants des cultures non-occidentales des peuples non civilisés. Il s'avère toutefois difficile de se passer absolument de la référence à l'écriture, dans la mesure où, d'après Denis Vialou, « le concept de préhistoire recouvre la totalité du passé de l'Homme [...] *inaccessible à toute interprétation directe que procurent des documents écrits et des témoignages oraux* » (nous soulignons).

Définitions chronologiques, méthodologiques, négatives (par l'absence d'écrit, que l'on prenne ce critère au sens chronologique ou méthodologique), ou positives, en fonction d'objets, de concepts et d'appels à l'interdisciplinarité, scientifiques, extra-scientifiques et reliées au rêve ou à la philosophie... la confrontation de ces diverses manières de présenter la préhistoire atteste de l'hybridité de ce concept, qui peut se trouver déterminé de tant de manières différentes.

Chronologiquement, la définition de la préhistoire n'est possible qu'à condition de n'être pas trop précise, c'est-à-dire de ne pas se mesurer à la question de la limite. En réalité, outre qu'une telle délimitation constituerait un non-sens archéologique (à cause de l'effet de seuil qu'entraînerait la définition d'un point de passage entre la préhistoire et l'histoire), elle est aussi rendue impossible par la forme même du concept de préhistoire, qui se présente déjà comme un concept-limite (en sorte qu'il a moins besoin d'être borné qu'il n'assure lui-même la fonction de délimitation). À la rigueur, pour user un peu cavalièrement d'une analogie, la préhistoire est à l'histoire ce que le noumène est au phénomène kantien : là où le noumène limite la prétention de la connaissance sensible pour ouvrir le domaine illimité de la pensée³⁹, le concept de préhistoire paraît entériner une limite en droit (par l'ouverture sur un passé indéfini, caractérisé surtout par cet « avant » qui en dissout les contours) et une restriction en fait (par le renoncement contraint aux documents au profit des seules traces) – autrement dit, les possibilités de connaissance de cette frange temporelle correspondant à la préhistoire sont limitées pour faire la part plus

³⁹ Le noumène, objet qui peut être pensé mais non perçu par la sensibilité, s'oppose au phénomène, qui peut être à la fois pensé grâce aux catégories de l'entendement et senti dans l'espace et le temps. L'objectif de l'auteur est d'assurer la connaissance en la limitant au phénomène, et en réservant l'illimité pour la pensée : il s'agit de limiter le savoir pour laisser une place à la métaphysique. Cf. notamment la préface à la seconde édition de la *Critique de la raison pure*. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. fr. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1950.

belle au rêve et aux réflexions spéculatives sur l'origine de l'humanité. L'analogie, évidemment, n'est pas complète, à la fois parce que la préhistoire demeure aussi dans le champ des sciences, et parce que, même lorsqu'on s'écarte de la rigueur scientifique, elle reste empirique et donc accessible (elle reste bien dans le champ des phénomènes) ; mais si elle ne relève pas à strictement parler du domaine de l'inconnaissable, elle le convoque implicitement, en arrière-fond.

De la chronologie, nous en sommes arrivée à une problématique épistémologique ; mais la question de savoir si la préhistoire est connaissable, en quoi elle l'est, et dans quelles limites ressemble aussi à une question piégée, car les implicites apparemment contenus dans le concept contredisent la pratique quotidienne de la science. À vrai dire, la définition méthodologique de la préhistoire suppose, justement, que celle-ci soit connaissable. Comme l'on pouvait s'y attendre en examinant des dictionnaires, qui visent à présenter les acquis d'une discipline, caractériser la préhistoire par ses méthodes est une option préférentiellement retenue par les auteurs évoqués ; ceux-ci prennent position essentiellement par rapport à deux questions, celle de la place du critère de l'écrit et celle de l'interdisciplinarité – et, dans les deux cas, le résultat de l'analyse est ambigu. La place à accorder à la référence scripturaire dans la définition de la préhistoire demeure un point d'achoppement pour la réflexion : cette référence est, selon les dictionnaires, alternativement ou à la fois discutée, disqualifiée, conservée et évitée. Refusée dans la définition par l'objet (les peuples de la préhistoire ne sont pas avant tout des peuples qui ne recourent pas à l'écriture), elle est difficilement évitable dans la définition par la méthode, même si elle suscite des réticences en raison du caractère purement négatif de ce critère. Cette ambivalence nous paraît être l'un des symptômes du caractère insaisissable du concept de préhistoire : profondément insatisfaisante, comme tout critère négatif, la référence à l'écriture constitue pourtant l'horizon indépassable de ce que la préhistoire est pour nous. Indépendamment du débat sur la nature exacte du critère (c'est-à-dire sur le degré d'exigence dans l'usage de l'écriture), ainsi que sur la localisation temporelle de son apparition, cette hésitation quant à sa valeur tient aussi au concept même de préhistoire comme passé lointain dont on a perdu la mémoire : l'écrit n'est pas une simple méthode d'investigation, car il renvoie aussi à des questions anthropologiques plus profondes sur la possibilité et la nature de la mémoire.

La mention de l'importance de l'interdisciplinarité en préhistoire donne lieu à la même indécision quant à son évaluation comme critère, car elle est à la fois insuffisante et

instructive. En effet, l'extraordinaire diversité des méthodes, et plus encore des techniques employées par les préhistoriens, se prête à une analyse contrastée. Dans quelle mesure fait-elle obstacle à l'unité d'une science ? La réponse varie nécessairement suivant que l'on se place sur le plan des méthodes ou sur celui des techniques, souvent confondus dans les textes étudiés. Ainsi, les techniques peuvent être aussi multiples que l'on voudra sans entacher l'unité disciplinaire de la préhistoire, mais elles ne suffisent pas à la définir méthodologiquement : dans ce cas, il faut encore montrer l'unité méthodologique de la préhistoire sous-jacente à la diversité des techniques. Si la pluralité est celle des méthodes, le questionnement rebondit : sont-elles partagées par tous les préhistoriens (science une, mais avec plusieurs méthodes), ou peut-on choisir parmi un panel, et si choix il y a, se fait-il dans un contexte polémique (tensions internes à une discipline), ou paisible (simples choix méthodologiques divergents) ? À ces questions, il est impossible de répondre dans l'abstrait, car seule l'histoire de la discipline pourra permettre de donner des réponses.

Mais cette question du pluralisme suscite encore d'autres interrogations : est-il négatif ou positif ? D'un côté, la diversité pourrait autoriser une forme de scepticisme dubitatif : la pluri-, voire la multidisciplinarité ne serait-elle pas un expédient, une pirouette rhétorique pour une discipline qui, peinant à définir ses méthodes propres, revendiquerait à la place l'addition de celles des autres ? Le pluralisme méthodologique ne serait que le masque d'une identité encore en cours de définition. Cette difficulté ne paraît pas ignorée des auteurs que nous avons évoqués, puisque Bernard Vandermeersch indiquait comme un paradoxe l'articulation entre la pauvreté de la documentation de base et la solidité des interprétations issues de la superposition et du croisement des méthodes. Mais les nécessités de l'interdisciplinarité sont surtout présentées sous un jour positif. Chez Denis Vialou, la multiplicité des méthodes et l'impératif de l'interdisciplinarité sont plutôt le signe de la richesse de la discipline, du fait de la complémentarité des approches abordant divers aspects de l'environnement et de la vie des hommes préhistoriques. L'interdisciplinarité est donc vue soit comme la compensation féconde d'un défaut initial (l'avantage paradoxal de la pauvreté de la documentation), soit comme l'indice de la vitalité d'une discipline pouvant viser une forme d'exhaustivité. C'est en tout cas une véritable originalité de la préhistoire et l'une des composantes fondamentales de son identité, en sorte que ce qui paraissait un pis-aller se présente en même temps comme un résultat positif très fort, pouvant être revendiqué comme tel. Mais quoi qu'il en soit, la confusion entre méthodes et techniques ne permet pas à ce stade de trancher le problème ;

nous verrons au chapitre 3 qu'en réalité, ce sont à la fois les techniques et les méthodes qui sont disparates.

Le troisième grand type de définitions de la préhistoire qui se dégage des dictionnaires analysés est dans une certaine mesure extra-scientifique : il fait de la préhistoire le domaine de la pensée et de l'imagination, puisqu'il interroge sur l'origine de l'humanité, sur la place de l'homme, ainsi que sur l'unicité et la diversité de l'espèce. On peut se demander dans quelle mesure imagination et pensée peuvent être séparées des résultats, présents ou passés, de la science : à cet égard, les textes d'Yves Coppens et Denis Vialou laissent apparaître deux positions différentes. Pour le premier, la préhistoire, tout en fournissant des réponses, provoque des questions et suscite des images ; d'une certaine manière, elle autorise donc à dépasser la science par l'imagination et la pensée. Pour le second, c'est au travers du travail scientifique lui-même que s'élaborent conjointement les questions et leurs réponses, par l'introduction de concepts et la réflexion sur ceux-ci, ou par l'énoncé des implications métaphysiques des résultats scientifiques ; la science préhistorique est le lieu même de la pensée, tandis que le rôle de l'imagination n'est pas évoqué. Quoi qu'il en soit, tous deux suggèrent une articulation entre ce qu'on peut savoir et ce qu'on ne peut que penser, entre science et métaphysique. Se pose en préhistoire le problème de la limite du savoir, car on sait déjà que la connaissance ne suffira pas à tout comprendre de l'histoire humaine : ni le crâne de Toumaï ni les peintures de Chauvet n'épuisent le mystère de l'origine de l'humanité. Des découvertes supplémentaires y échoueraient pareillement : les limites du savoir ne seront pas repoussées, et il faut admettre que la question de l'origine excède le domaine des faits. De nouvelles découvertes peuvent préciser ce qui, dans le scénario, est déjà connu (on peut trouver d'autres fossiles ou d'autres formes d'art pour compléter nos connaissances), mais non pas nous faire accéder directement à l'origine, sur laquelle nous ne pouvons qu'imaginer⁴⁰ ou spéculer. La préhistoire déborde ainsi son statut de science pour acquérir ses lettres de noblesse philosophique.

⁴⁰ C'est alors le domaine de la littérature – et les romans préhistoriques ne manquent pas : citons seulement la saga des *Enfants de la Terre* de Jean M. Auel ou, au tout début du XX^e siècle, la fameuse *Guerre du feu* de J.-H. Rosny aîné – ou le terrain des mythes d'origine. Pour Stephen Greenblatt, la pauvreté narrative du récit scientifique des origines est précisément la raison pour laquelle nous avons encore besoin des récits antiques racontant ces mythes.

Jean M. Auel, *Earth's Children*, 6 vol., New-York, Bantam Books, 1980-2011.

J.-H. Rosny aîné, *La Guerre du feu et autres romans préhistoriques*, Paris, Laffont (Bouquins), 2002.

Stephen Greenblatt, *Adam et Ève, L'Histoire sans fin de nos origines*, trad. fr. Marie-Anne de Béru, [Paris], Flammarion, 2017, notamment p. 319-321.

En définitive, ce qui ressort de l'analyse des présentations de la préhistoire dans les dictionnaires, c'est finalement, à notre sens, qu'il n'existe aucune manière univoque de la présenter simplement : chaque auteur a sa propre vision de sa discipline et définit diversement son objet. Le concept de préhistoire est foncièrement polysémique, et trop chargé d'aspirations et de connotations diverses pour que sa définition soit vraiment fixée.

Nous pensons que ce déficit définitionnel est conceptuellement lié à la formation même du mot préhistoire, qui n'est pas vraiment scientifique : parler de « pré-histoire » est un non-sens historique, qui cherche à définir ce qui vient avant par ce qui vient après. Dire que des sociétés sont « pré-historiques » revient à les considérer comme des représentantes de notre propre passé : elles appartiendraient à notre culture, à un moment de la chronologie où ne serait pas encore apparu l'élément décisif, quel qu'il soit, qui fait entrer dans l'histoire. On voit bien ce que cette manière de voir peut avoir d'intuitif : il y a sans doute une forme d'évidence à ce que la préhistoire soit nôtre, évidence qui a été en partie construite par l'histoire de la discipline (la préhistoire a ainsi cherché à prolonger vers le passé une histoire nationale indépendante de Rome), mais qui tient aussi à l'ancrage dans un territoire : l'homme qui vivait à Laugerie-Basse il y a quelques milliers d'années fait partie de mon passé, car il vivait dans un lieu qui appartient aujourd'hui à l'aire géographique de mon pays. La préhistoire est souvent envisagée comme une préhistoire *de soi* (tant et si bien que des chercheurs qui s'en sont aperçus ont voulu s'intéresser à la « préhistoire des autres »⁴¹). La dimension identitaire en ce domaine est absolument centrale.

Pourtant elle ne va pas de soi : hormis, éventuellement, la localisation géographique qui formait leur cadre de vie, à strictement parler, les sociétés préhistoriques n'ont rien à voir avec nous. Elles nous sont même beaucoup moins proches que Périclès dont nous nous sentons les fils, puisque d'elles à nous, seuls des vestiges matériels ont traversé les millénaires de manière indubitable ; s'il nous restait d'elles des idées ou des façons de penser, nous n'aurions aucun moyen de le savoir, alors que nous identifions facilement l'héritage de l'Athènes du Vème siècle avant J.-C.. Dans ces conditions, le terme de « pré-histoire » apparaît comme une sorte d'incongruité : cette dernière ne résulte pas seulement du fait que parler de ce qui vient avant au prisme de ce qui vient après n'a pas de sens (si tout point de vue historique est rétrospectif, l'historien cherche en principe à caractériser la

⁴¹ Cf. Nathan Schlanger et Anne-Christine Taylor (dir.), *La Préhistoire des autres*, op. cit..

période qu'il étudie en fonction de ce qui se passe durant cette période en particulier, et en fonction de ce qui la précède, mais non relativement à ce qui la suit) ; elle ne tient pas seulement au fait qu'imaginer une rupture entre préhistoire et histoire n'est possible qu'à regarder les millénaires passés avec une longue vue (il n'y a rien comme une entrée dans l'histoire, qui serait un autre non-sens historique) ; plus fondamentalement, l'incongruité du terme « pré-histoire » résulte aussi de ce qu'il semble considérer une même culture à des stades d'évolution différents, comme s'il y avait une sorte de giga-culture occidentale qui perdurerait par-delà les millénaires, alors que la culture magdalénienne, entre autres, et la culture européenne, par exemple (à supposer que cette expression ait un sens), sont éminemment différentes. Si le terme de préhistoire est un non-sens historique, c'est peut-être que, justement, son sens n'est pas d'abord historique – il n'a pas seulement pour fonction de désigner une période de temps hypothétiquement délimitable et supposément définissable, mais aussi de signaler ce qui d'emblée échappe au raisonnement historien.

Le manque de rigueur du concept est ainsi significatif, et la forme même du mot préhistoire nous renseigne sur son ambiguïté : tout en étant le nom d'une discipline scientifique visant à éclairer une époque de l'histoire humaine, il puise d'emblée à une autre source que la science, ouverte sur un imaginaire imprégné de problématiques identitaires. La préhistoire est ainsi définie en partie par le rapport subjectif et variable que nous entretenons avec elle.

Conclusion

L'analyse de dictionnaires publiés entre 1988 et 2004 montre que les difficultés soulevées par la formule liminale de Leroi-Gourhan dans *Les Religions de la préhistoire* ne sont pas uniquement accidentelles : le terme de préhistoire supporte une pluralité de définitions dont le principe même est différent. Dans la pratique, cela ne pose guère de problèmes, et n'empêche pas les auteurs de proposer dans leurs dictionnaires une série d'entrées pour des mots dont le rapport avec la préhistoire n'est pas contesté ; on y chercherait cependant en vain une définition simple et claire de la discipline dont ils traitent, car le concept de préhistoire est traversé de tensions multiples. Une partie de ces tensions est sans doute imputable au concept même de préhistoire, dont la formation par le préfixe « pré- » semble inviter à une caractérisation négative source de nombreuses difficultés.

Cependant, on ne peut pas non plus s'en tenir par principe ni à la simple pluralité des définitions, ni à la tentative d'expliquer cette pluralité par la mise en évidence de ce que la formation du mot préhistoire a de non scientifique, car cela reviendrait à congédier le problème sans le régler : la question demeure de l'unité ou de la diversité des pratiques scientifiques des préhistoriens, quel que soit l'arrière-plan du concept de préhistoire en lui-même. Si l'on en reste aux définitions des dictionnaires, le désaccord sur la définition de la préhistoire semble irréductible. Remontant le temps en direction de la préhistoire de la préhistoire, il va s'agir maintenant de montrer dans quelle mesure la préhistoire pouvait à son origine se prévaloir d'une identité bien établie.

Chapitre 2. Une unification autour d'un problème : la question de l'homme fossile

Introduction

Que les scientifiques de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle aient mis l'accent sur des éléments différents dans leur définition de la préhistoire peut signifier plusieurs choses : plusieurs visions concurrentes peuvent avoir émergé au sein d'une discipline unifiée (que ces visions alternatives donnent lieu à plusieurs branches, rivales ou complémentaires, ou que ces divisions théoriques n'aient pas de conséquences sur la collaboration entre scientifiques dans la pratique quotidienne de la science) ; ces visions concurrentes peuvent aussi être le résultat d'une ambiguïté plus ancienne concernant la définition de la préhistoire. Pour savoir si ces divergences sont le produit d'une évolution récente ou si elles remontent à l'origine de la discipline, nous avons cherché à comprendre comment la préhistoire s'est constituée en une discipline nouvelle.

La préhistoire s'est-elle, historiquement, définie par son objet ? sa méthode ? ses concepts et théories ? ses institutions ? Aucun de ces critères ne peut suffire, en tout cas pour le XIX^{ème} siècle, à unifier la préhistoire en une discipline scientifique dotée d'une identité claire : il s'agit plutôt d'une nébuleuse de travaux au moins partiellement autonomes, comme nous le verrons au chapitre 3. Mais ceci n'exclut pas qu'une certaine unité se soit édifiée au milieu du XIX^{ème} siècle : à l'intersection de tous ces points s'est effectivement constitué un champ d'expertise nouveau, lié, non pas à l'unité des pratiques d'une communauté de scientifiques, mais à l'émergence d'un problème à résoudre, celui de l'existence de l'homme fossile. La grande question du XIX^{ème} siècle est ainsi de savoir si l'espèce humaine a une histoire, et si l'on peut en retrouver des preuves matérielles. Ce qui donne son unité à la préhistoire naissante, c'est donc un problème concernant l'origine de l'humanité – et plus exactement, la volonté de le traiter de manière scientifique, empirique, à partir des indices enfouis dans le sol : la préhistoire cherche ainsi en quelque sorte à transformer un mystère, approché diversement par les grands mythes fondateurs racontant les premiers pas de l'humanité primitive, en une énigme pouvant faire l'objet d'investigations de terrain.

Nous chercherons ici à comprendre comment des découvertes problématiques ont progressivement permis la reconnaissance de l'homme fossile, et comment ce

questionnement unique donne une cohérence à la préhistoire naissante. Ce faisant, nous rencontrerons le problème de la date de naissance de la discipline : souvent fixée au milieu du XIX^{ème} siècle, voire de manière plus précise encore, en 1859, au moment où l'idée de l'homme fossile semble s'imposer définitivement dans un certain nombre de milieux académiques, elle apparaît cependant comme partiellement conventionnelle. En effet, si le problème de l'homme fossile trouve bien une forme de résolution à ce moment-là, les travaux qui en fournissent l'occasion ne présentent pas une différence radicale avec ceux qui les ont précédés. Par ailleurs, ce moment du milieu du XIX^{ème} siècle s'est trouvé réinterprété selon une logique fondationnaliste¹, qui l'a transformé, de manière un peu abusive, en un acte de naissance où le mythe fondateur le dispute à la réalité des faits ; tout se passe comme si, dans la problématique de fondation de la préhistoire, se rejouait la question de l'origine : si la préhistoire se détache des mythes fondateurs quant à la question des origines de l'humanité, elle semble recréer d'autres mythes concernant celles de la discipline qui enquête sur le sujet.

A. Éléments d'histoire de la préhistoire : l'émergence progressive du problème de l'homme fossile

L'idée d'un homme avant l'histoire est peut-être aussi ancienne que l'homme lui-même : on en trouve des avatars dans les textes anciens, sous les formes diverses d'hommes antédiluviens (si l'on se place dans un contexte biblique), ou d'hommes détruits par des catastrophes (dans un contexte antique ou mythique, auquel on attribue parfois une valeur historique)². Mais à partir du XVIII^{ème} siècle, et surtout au XIX^{ème}, ces thématiques jusqu'alors explorées sous un angle purement textuel commencent à sortir des livres pour rencontrer l'archéologie. Commence alors un long mouvement permettant de faire émerger une question de plus en plus brûlante : celle de la contemporanéité de l'homme avec des espèces animales disparues, autrement dit, celle de l'homme fossile. Ce questionnement forme les prémices de ce qui deviendra la préhistoire, autour de l'unité d'un problème.

¹ Nous entendons ici l'adjectif fondationnaliste au sens où le milieu du XIX^{ème} siècle est réinterprété comme un moment de fondation, et non au sens technique philosophique renvoyant à la théorie de la connaissance fondationnaliste (cette théorie consiste en la recherche des fondements ou de la base de l'édifice de la connaissance, par l'affirmation de l'existence de connaissances non inférées).

² Cf. Wiktor Stoczkowski, « La Préhistoire, Les Origines du concept », *BSPF*, 1993, T. 90, n°1, p. 13-21. Voir aussi l'entrée « Prédamites et antédiluviens » de l'annexe 3.

1. Témoignages archéologiques au XVIIIème siècle d'un temps d'avant l'histoire

Le XVIIIème siècle voit émerger, avec une série de trouvailles liées à la question de l'homme fossile, une approche empirique des débuts de l'histoire humaine³ : plusieurs archéologues exhument au cours de leurs fouilles en Grande-Bretagne, en Franconie (Bavière) ou en Belgique des témoignages de la présence de l'homme avant les temps historiques. Ainsi, entre 1700 et 1797, John Conyers, Jean-Frédéric Esper, François-Xavier Burtin et John Frere font-ils état de leurs découvertes : il s'agit tantôt d'outils en silex ou en pierre polie, tantôt de fossiles humains, seuls ou associés à des restes d'animaux supposés très anciens. Presque tous (excepté Burtin) émettent l'idée de vieillir l'espèce humaine par le biais de ces associations. Ils ont en outre parfois l'intuition que le sol donne à lire des strates temporelles (c'est notamment le cas de Frere, pour qui les différentes couches de terrain proviennent du dépôt successif de matériaux lors d'inondations éloignées dans le temps). Ces découvertes, dispersées dans le temps et dans l'espace, et surtout, souvent incomprises par leurs inventeurs et par l'entourage de ceux-ci, ne rencontrent pas d'écho ; elles sont parfois attribuées à la période romaine, ou renvoyées à un passé révolu et sans date. Ces incompréhensions se poursuivent jusqu'au XIXème siècle, comme en témoigne le cas du géologue d'Oxford William Buckland : bien qu'ayant découvert en 1823, dans une seule et unique couche de terrain de la grotte de Goat's Hole au pays de Galles, des restes humains enveloppés d'ocre rouge et associés à des éléments de parure ainsi qu'à des vestiges d'animaux éteints, il remet très vite en cause ses propres observations et conclut à l'antériorité des animaux sur le corps (celui-ci est alors renvoyé à l'invasion romaine).

Des indices matériels de l'existence d'un homme fossile existent donc dès le XVIIIème siècle, même si cette hypothèse n'est évoquée que de manière mal assurée et imprécise. Certes, les concepts et les méthodes permettant de donner du sens aux découvertes n'existent pas – Wiktor Stoczkowski a du reste montré en quoi celles-ci étaient, au contraire, tributaires d'une imagerie naïve, la croyance en la possibilité de retrouver dans les grottes (et là seulement, selon Buckland) des vestiges épargnés par le déluge ayant orienté les recherches des savants qui ont été à l'origine de ces découvertes empiriques⁴. Malgré tout, grâce à cette préhistoire imaginaire, des objets archéologiques

³ Cf. Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire, Le Paléolithique*, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 1994.

⁴ Wiktor Stoczkowski, *Anthropologie naïve, anthropologie savante, De l'origine de l'Homme, de l'imagination et des idées reçues*, Paris, CNRS Éditions (Empreintes de l'Homme), 1994, p. 43-44.

divers commencent à apparaître. À partir des premières décennies du XIX^{ème} siècle et en dépit du scepticisme d'un Buckland, le développement indépendant des travaux de plusieurs chercheurs donne un tour nouveau à la problématique de l'homme fossile.

2. Le premier tiers du XIX^{ème} siècle : intensification du questionnement

Au début du XIX^{ème} siècle, la question de l'ancienneté de l'homme s'impose comme question à part entière, et non plus comme une interrogation ponctuelle liée à des découvertes sporadiques ou à des trouvailles inattendues : grâce aux travaux de « savants » comme François Jouannet, Paul Tournal, Philippe-Charles Schmerling, ou Casimir Picard, elle gagne en acuité et en visibilité, et donne une certaine cohérence aux interrogations de cette période. Il n'y a là qu'un changement de degré par rapport au siècle précédent, mais une nouvelle problématique est indiscutablement en train d'émerger.

Les travaux de François Jouannet indiquent une prise en compte plus frontale du problème de l'antiquité de l'homme que ceux de ses prédécesseurs. À partir de 1816, il fouille les grottes de Combe-Grenal et du Pech-de-l'Azé en Dordogne : notant la présence, parmi des restes animaux, de vestiges qui trahissent une activité humaine (des os amoncelés, avec un début de carbonisation, et brisés à dessein, ainsi que des silex intentionnellement taillés), il s'interroge sur leur âge et doute de l'attribution aux antiquités gauloises qu'il en propose faute de mieux⁵. On a même parfois prêté à Jouannet les intuitions fondatrices de la science préhistorique⁶, parce qu'il a essayé de distinguer deux époques différentes dans les vestiges de Badegole et du coteau voisin d'Écorne-Bœuf – cependant, Jouannet en reste à une classification typologique, sans se prononcer sur les âges relatifs des vestiges ni les situer chronologiquement les uns par rapport aux autres. Quoique ses découvertes et ses idées ne présentent pas de différence radicale avec celles du siècle précédent, sa capacité à assumer frontalement le questionnement sur l'homme fossile et à le laisser ouvert, sans l'esquiver ni revenir sur ses intuitions devant l'étendue du problème, témoigne de la montée des questionnements sur l'homme fossile.

⁵ « À quelle époque remonte [*sic*] ce travail barbare et ce dépôt singulier ? Nous ne voyons point de réponse, et si nous parlons de cette grotte à l'article des antiquités gauloises, c'est seulement parce que ce que nous y avons vu porte le caractère de la plus haute antiquité. » François Jouannet, « Antiquités gauloises », *Calendrier des corps administratifs, judiciaires et militaires du département de la Dordogne*, 1818, p. 182, cité par Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, *op. cit.*, p. 41.

⁶ Cf. par exemple André Cheynier, « Un précurseur amateur en Préhistoire, François Jouannet », *BSPF*, 1935, T. 32, n°2, p. 145-147.

Dans les années 1820, le pharmacien Paul Tournal poursuit la réflexion, aussi bien sur le terrain qu'en y adjoignant un travail sur les concepts : fouillant deux grottes situées à Bize, dans l'Aude, il y découvre des ossements humains ainsi que des ossements d'animaux disparus, et des fragments de quartz pyromaque à angles très vifs ; il en conclut l'existence de l'homme à l'état fossile, et il s'agit cette fois d'une affirmation nette⁷. Outre cette prise de position tranchée, Tournal adopte deux principes nouveaux⁸. Le premier est l'uniformitarisme, qu'il reprend au géologue Constant Prévost⁹ : il demande qu'on admette l'unité des lois qui régissent l'univers pour expliquer les phénomènes du passé par les lois d'aujourd'hui, refusant ainsi d'expliquer l'extinction des espèces animales dont il a retrouvé les restes dans les cavernes du Gard par de grands bouleversements, et leur préférant des processus graduels¹⁰. Il se fait en cela le continuateur de toute une tradition philosophique qui imagine la vie des premiers hommes à partir des caractéristiques supposées universelles de l'humanité, et d'expériences de pensée qui la replacent au sein d'une nature originelle. Cependant, et c'est sa deuxième innovation en ce qui concerne la question de l'homme des premiers temps, cet uniformitarisme n'est pas une spéculation anthropologique, mais un principe géologique¹¹. C'est ainsi qu'en 1833 Tournal peut proposer le vocable d'anté-histoire¹², qui distingue deux périodes géologiques à partir de l'observation des couches de terrain. Sans doute reconduit-il les ambiguïtés de ses prédécesseurs, dans la mesure où sa conception d'un temps préhistorique reste très vague, où le temps demeure sans épaisseur faute de prise en compte des différentes couches de dépôts considérés comme homogènes¹³, où les ossements humains ne sont pas examinés

⁷ « la proposition qu'il n'existe pas d'ossements [*sic*] humains fossiles ne reposant que sur des faits négatifs et sur la fausse interprétation donnée à la valeur de ce mot, il m'a semblé que la découverte d'un fait positif et la définition mieux développée du mot fossile devait forcer les esprits les plus difficiles à admettre [...] l'existence de l'homme à l'état fossile. » Paul Tournal, « Observations sur les ossements humains et les objets de fabrication humaine confondus avec des ossements de mammifères appartenant à des espèces perdues », compte-rendu de la séance de la SGF du 16 mai 1831, *BSGF*, 1830-1831, T. 1, p. 195-196.

⁸ Cf. l'analyse menée par Wiktor Stoczkowski sur l'œuvre de Tournal. Wiktor Stoczkowski, « La Préhistoire, Les Origines du concept », *op. cit.*, p. 16-19.

⁹ Constantin Prévost, « Considérations sur la valeur que les géologues modernes donnent à diverses expressions », compte-rendu de la séance de la SGF du 18 juin 1830, *BSGF*, 1830-1831, T. 1, p. 19-26.

¹⁰ Paul Tournal, « Considérations théoriques sur les cavernes à ossements de Bize, près de Narbonne (Aude), et sur les ossements humains confondus avec des restes d'animaux appartenant à des espèces perdues », *Bulletin des Sciences Naturelles et de Géologie*, 1829, T. 19, p. 18-28.

¹¹ Paul Tournal, « Considérations théoriques sur les cavernes à ossements de Bize », *op. cit.*

¹² Paul Tournal, « Considérations générales sur le phénomène des cavernes à ossements », *Annales de Chimie et de Physique*, 1833, T. 52, p. 161-181. Voir annexe 3.

¹³ De la sorte, il est conduit à assimiler plusieurs époques très différentes : dans une lettre adressée le 22 octobre 1860 à la Société géologique de France, il affirme avoir démontré « la contemporanéité des ossements travaillés, des instruments en silex, des poteries grossières et des ossements d'animaux appartenant à des espèces perdues ». Paul Tournal, « Sur la présence, dans les cavernes, d'animaux d'espèces

précisément, l'homme étant supposé être une créature unique, et où les silex taillés ne sont pas compris comme résultant d'un travail intentionnel ; en quelque sorte, l'homme a une histoire tandis que l'homme fossile n'en a pas. Cependant, la question de l'ancienneté de l'homme est de plus en plus frontalement prise en compte.

Le médecin et professeur à l'université de Liège Philippe-Charles Schmerling partage avec Tournal le même engagement dans l'affirmation de l'existence de l'homme fossile, qu'il proclame pour sa part à partir de fouilles menées entre 1829 et 1833 dans les grottes des provinces de Liège et du Luxembourg (en particulier à Engis et Engihoul, qui livrent un matériel archéologique considérable). Il nourrit par ailleurs la réflexion sur l'homme fossile par l'attention archéologique qu'il porte aux objets : les arguments à l'appui de la thèse de la contemporanéité de l'homme et des animaux disparus reposent sur l'étude attentive des ossements et des silex aménagés¹⁴. Même si là encore, le temps préhistorique est considéré comme uniforme, les gisements étant supposés ne former qu'une seule couche (alors qu'en réalité à Engis, les restes mis au jour ont été identifiés depuis comme ceux d'un enfant néandertalien et d'adultes *sapiens*), Schmerling attache son attention à des objets anciens dont il pressent la spécificité.

Dans les années 1830, les travaux du médecin abbevillois Casimir Picard posent les prémices d'une étude technologique et stratigraphique des objets et des sites fouillés. Ses écrits paraissent sur certains points en deçà des propositions de ses contemporains, dans la mesure où il n'est question chez lui ni d'une antiquité reculée ni d'une distinction possible entre plusieurs époques¹⁵, et dans la mesure où la diversité des outils taillés est

perdues », compte-rendu de la séance de la SGF du 5 novembre 1860, *BSGF*, 1860-1861, 2^{ème} série, T. 18, p. 16-17.

Tournal associe même des médailles avec des restes d'animaux disparus : tous les vestiges exhumés des couches géologiques sont considérés comme contemporains. Du point de vue de la chronologie préhistorique, on pourrait presque considérer que ses travaux reflètent une tendance inverse par rapport à ceux évoqués pour le XVIII^{ème} siècle, ou par rapport à Jouannet : il ne s'agit plus de ramener à l'époque gauloise ou romaine des vestiges beaucoup plus anciens, mais au contraire, de vieillir des objets plus récents comme les poteries ou les médailles. Cependant, au regard de l'établissement d'une chronologie préhistorique fiable, la différence entre les deux attitudes n'est pas significative.

¹⁴ Les restes humains gisent parmi ceux des animaux éteints, ils ont la même couleur et sont dans le même état : ils leur sont donc contemporains, quoique leur anatomie suggère une continuité avec l'anatomie contemporaine. La patine des morceaux d'os et de corne travaillés ainsi que celle des silex aménagés garantit leur ancienneté, et fournit aussi des preuves de la contemporanéité de l'homme avec les animaux disparus. Cf. Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, op. cit., p. 46-47.

¹⁵ Pour Picard, les haches polies et taillées sont supposées également celtiques : la préhistoire dans sa globalité est rajeunie jusqu'aux siècles que nous qualifions de protohistoriques, comme en témoignent les conclusions de son étude sur des objets tirés des fouilles dans la vallée de la Somme. Cf. Casimir Picard,

vue comme résultant d'une variable fonctionnelle et non chronologique¹⁶. L'apport de Picard à la question de l'homme fossile ne se situe donc ni dans l'affirmation de l'existence de celui-ci, ni dans une inventivité conceptuelle particulière, mais dans une réflexion méthodologique permettant un remaniement théorique plus profond que ne le laissait supposer la survivance dans ses travaux d'une temporalité historique. Ses écrits portent en effet en germe deux moyens complémentaires pour établir et mesurer la profondeur des temps préhistoriques : la stratigraphie et la typologie. Ces méthodes ne sont qu'ébauchées par Picard, qui n'a travaillé qu'une dizaine d'années dans le champ de ce qui n'était pas encore nommé préhistoire, et c'est largement une vision rétrospective qui permet de lui attribuer des intuitions dont le développement s'est fait indépendamment de lui ; néanmoins, il contribue aux conditions de l'apparition d'un champ scientifique qui deviendra la préhistoire, et à la constitution progressive de ses méthodes. La stratigraphie permet de mesurer l'épaisseur du temps et d'attribuer des objets archéologiques à différentes époques, par le biais de l'observation des différentes couches de terrain : Picard en fait la proposition comme en passant dans un rapport envoyé au préfet de la Somme, sans en tirer les conséquences conceptuelles, mais cette proposition est lourde de promesses¹⁷. La typologie, par l'attention portée à la morphologie des objets permettant de les classer, rend pensable l'établissement d'une distance chronologique à l'intérieur des temps préhistoriques, quoique Picard lui-même ne franchisse pas le pas. Cette deuxième contribution méthodologique occupe, au contraire de la définition de la chronologie par

« Notice sur quelques instrumens celtiques en corne de cerf », in *Mémoires de la Société royale d'Émulation d'Abbeville*, 1834-1835, notamment p. 112.

¹⁶ Les haches taillées sont vues comme des armes « casse-têtes », et les polies comme des outils ou des instruments pour creuser des pirogues, bien que Picard, conscient que la forme ne suffit pas à déterminer un usage, reste prudent sur ces hypothèses. Cf. Casimir Picard, « Notice sur quelques instrumens celtiques », *Mémoires de la société d'émulation d'Abbeville*, 1836-1837, p. 237.

¹⁷ « les croupes [élévations de terrain plus ou moins larges laissées par une rivière en se retirant] sont en quelque sorte un musée d'antiquités de différens âges. Ainsi, à la partie inférieure, on rencontre des haches en pierre, des couteaux et d'autres objets celtiques ; dans les strates supérieures on trouve des antiquités romaines, et si l'on en croit quelques personnes on aurait découvert à la superficie divers ustensiles appartenant au moyen âge. / Il résulte de ces données que des fouilles exécutées avec intelligence sur plusieurs points des croupes de la Somme, auraient sans aucun doute des résultats très intéressans sous plusieurs rapports ; et celui de déterminer l'époque et peut-être même la cause du changement de lit de notre fleuve, ne serait point de ces résultats le moins important. » Casimir Picard, « Rapport de la Commission archéologique pour l'arrondissement d'Abbeville, à Monsieur le Préfet du département de la Somme ; en réponse à la circulaire de Monsieur le Ministre de l'Intérieur en date du 13 mars 1838 », in *Mémoires de la Société royale d'Émulation d'Abbeville*, 1838-1840, p. 282.

Sans doute ne s'agit-il ici au départ que d'un rapport envoyé au préfet, qui ne s'adresse pas d'abord à des pairs, et sans doute la stratigraphie n'est-elle qu'une apparence détachée de la géologie dont elle est issue, puisque le problème qu'elle doit contribuer à résoudre est justement d'ordre géologique (déterminer la date et la cause du changement de lit de la Somme) ; il ne s'agit pas moins d'une proposition promise à un bel avenir.

l'observation des différentes couches de terrain, une place prépondérante dans les préoccupations du savant : Picard est souvent cité pour son souci, original parmi ses contemporains, d'étudier ce qu'il extrait de la terre ; il songe moins à valoriser une collection d'objets curieux ou esthétiques qu'à y rechercher des informations rendant possible une reconstitution du passé. Il décrit précisément la taille et la forme de ce qu'il trouve, s'attache à en comprendre le processus de fabrication, et essaie d'en déterminer, avec prudence, l'usage. Il n'en tire pas lui-même de conclusion chronologique, mais il met à disposition la méthode qui permettra de le faire. Son exemple donne à penser la formation et la maturation des concepts et des idées, en sous-main, au travers des méthodes, jusqu'à ce que ces idées acquièrent suffisamment de netteté pour être énoncées directement.

3. Le milieu du XIXème siècle : la question de l'homme fossile déchaîne les passions

Les années 1840 sont marquées par l'arrivée sur le devant de la scène d'un savant resté célèbre dans l'histoire de la préhistoire : Jacques Boucher de Crèvecœur de Perthes suscite dès cette époque enthousiasme et controverses pour ses fouilles autour d'Abbeville, dans la Somme, ainsi que pour les trois tomes de ses *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, dont le premier volume paraît en 1847.

L'apport du savant abbevillois est d'abord méthodologique¹⁸, et tourne autour de l'usage de la stratigraphie, déjà proposée par Picard mais dont Boucher de Perthes tire des conclusions archéologiques : il identifie plusieurs couches dans le sol pour situer chronologiquement les objets, et se sert de ce feuilletage pour caractériser le type de civilisation qui est l'auteur des vestiges. La stratigraphie sert donc à reconstruire les phases temporelles dont le sol a gardé une trace, et ainsi, en quelque sorte, à matérialiser le passage du temps. Le sol cesse alors d'être un contenant où puiser les objets archéologiques, pour devenir un contenu riche en informations, qu'il faut savoir recueillir lors de la fouille.

De ce fait – et c'est une innovation au moins conceptuelle, si ce n'est une innovation pratique absolue –, il fait de la fouille une démarche double, à la fois archéologique et géologique, ce qu'il traduit en 1857 dans le néologisme d'archéogéologie. Les deux sciences sont ainsi intégrées l'une à l'autre plus nettement qu'auparavant :

¹⁸ Nous suivons ici l'analyse de Marc Groenen. Cf. Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, op. cit., p. 52-62.

Tournal faisait des fouilles en insistant sur le rôle de la géologie, mais attachait peu d'importance aux objets ; Schmerling faisait des analyses géologiques, mais c'est l'attention portée aux ossements et aux outils qui le distingue ; Picard faisait un peu les deux, mais sans en tirer toutes les conséquences. L'invention même par Boucher de Perthes d'un nouveau mot pour signifier cela indique à la fois la conscience qu'il a eue de l'importance du mélange de ces deux pratiques scientifiques, et l'originalité de cette démarche. Par le biais de l'archéogéologie, il fait se rejoindre deux approches autour d'un même problème.

Enfin, Boucher de Perthes se distingue de ses contemporains surtout par la vigueur avec laquelle il défend l'idée encore contestée de l'homme fossile : même des ténors de la préhistoire comme Édouard Lartet¹⁹ reconnaissent le rôle joué par son obstination dans le processus de reconnaissance de l'antiquité de l'homme. En effet, il ne s'agit plus avec Boucher de Perthes d'étudier des sites en affirmant, dans des articles, leur âge ancien, mais de publier un véritable manifeste pour l'homme antédiluvien en faisant une synthèse des données à disposition, dans un ouvrage entier en plusieurs tomes. Par ailleurs, l'opposition aux *Antiquités celtiques et antédiluviennes* étant forte, Boucher de Perthes mène un combat acharné contre le dédain et les oppositions de ses adversaires ; ce combat s'adoucit en 1858-59, avec les visites successives, depuis l'autre côté de la Manche, des géologues Falconer et Prestwich qui finissent par se rendre à ses idées, mais le nom de Boucher de Perthes reste attaché à une lutte farouche pour la reconnaissance d'une discipline nouvelle. Par ailleurs, cette lutte a assuré les conditions concrètes de diffusion de l'idée de l'homme fossile : Boucher de Perthes a donné à la préhistoire une forme de publicité dont elle ne jouissait pas avant lui. Par les controverses qu'il a suscitées autour de l'authenticité de ses trouvailles, de (vrais) silex taillés d'abord puis une (fausse) mâchoire préhistorique exhumée à Moulin-Quignon, et par les visites qu'il a reçues à Abbeville de la part de savants anglais puis français, il a favorisé le ralliement des milieux scientifiques.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, l'émergence de la question de l'ancienneté de l'homme a débouché sur la constitution du « problème de l'homme fossile » : les

¹⁹ Géologue et préhistorien, Lartet est connu pour avoir découvert le premier singe anthropoïde fossile et pour avoir mis au point une chronologie fondée sur la paléontologie. Ses premières études sont contemporaines de celles de Picard et de Boucher de Perthes, mais les travaux qui l'ont rendu le plus célèbre, et notamment ceux qu'il a menés dans la grotte pyrénéenne d'Aurignac, sont postérieurs à la première moitié du XIX^{ème} siècle, d'où son absence dans cette présentation des grands noms de la préhistoire d'avant la préhistoire.

discussions que ce dernier a soulevées aboutissent finalement à la reconnaissance internationale de l'existence des fossiles humains, à la faveur notamment des échanges permis par la vérification en 1859 des fouilles menées par Boucher de Perthes dans la vallée de la Somme. L'émergence progressive de la question de l'homme fossile est si structurante pour la préhistoire en cours de formation, que la validation internationale des travaux de Boucher de Perthes est souvent adoptée comme date de naissance de la préhistoire, malgré le regard de plus en plus critique porté par les historiens sur le rôle du savant picard dans les origines de la discipline – la date de 1859 a par ailleurs l'avantage d'être aussi celle de la publication de l'ouvrage de Darwin *On the Origin of Species*²⁰, qui fournit un cadre théorique propice au développement de la préhistoire, et celle de la fondation de la Société d'anthropologie de Paris, qui lui donne partiellement un cadre institutionnel²¹. Il semble alors que l'année 1859, qui marque le point de départ de la reconnaissance de l'existence de l'homme préhistorique, puisse également être considérée comme le moment où la préhistoire devient une discipline reconnue dans son originalité, même si ce n'est que par un petit groupe de savants : le choix d'une date de naissance semble impliquer la reconnaissance d'une forme d'unité à cette science (dater la naissance de quelque chose qui serait dépourvu d'individualité serait en effet difficilement pensable).

B. De l'émergence d'un problème à la constitution d'une discipline : questions posées par l'idée d'une naissance de la préhistoire

Cependant, le passage de l'émergence d'un problème à la naissance d'une discipline pose plusieurs questions. Tout d'abord, parler d'un acte de naissance de la préhistoire implique d'identifier un moment charnière où celle-ci se constitue. Ce point de rupture existe-t-il ? Ensuite, déterminer ce moment de manière relativement précise est une manière de (re)construire l'histoire de la préhistoire, et en la matière, le mythe le dispute à l'histoire. La naissance de la préhistoire est-elle d'abord un fait ou surtout de l'ordre du récit ?

²⁰ Charles Darwin, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou La Lutte pour l'existence dans la nature*, trad. fr. Edmond Barbier, Paris, Reinwald, 1882.

²¹ Cette coïncidence est remarquée dès le XIX^{ème} siècle, notamment par Paul Broca, qui évoque à ce propos « les trois Glorieuses de 1859 ». Cf. Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire, Les Débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert, Adapt-Snes Éditions, 2008, p. 2.

1. Continuisme et discontinuisme en histoire des sciences : la préhistoire a-t-elle une date de naissance ?

Le premier problème est lié au fait même de choisir une date de naissance à la préhistoire : comme toute date de naissance en histoire des sciences, celle qui lui est attribuée comporte une part d'arbitraire et pose de nombreuses difficultés.

Tout d'abord, lorsque le choix précis de la date de 1859 est effectué plutôt que celui, plus large, du milieu du XIX^{ème} siècle dans son ensemble, il faut remarquer que le moment considéré comme décisif est l'acceptation des thèses de Boucher de Perthes par la communauté internationale plutôt que les découvertes sur l'homme fossile elles-mêmes, ou que les réflexions qui en découlent. Cette reconnaissance s'opère via le « voyage d'Abbeville », qui voit le monde savant défiler dans les carrières de la Somme ; mais c'est un élément qui relève des pratiques et de la sociabilité scientifiques plutôt que des avancées théoriques proprement dites (si tant est qu'on ait voulu mettre en valeur les théories de Boucher de Perthes, on aurait pu choisir 1847, date de la parution du premier tome des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, mais c'est un choix qui n'est guère retenu). Il y a donc une dimension éminemment conventionnelle *dans le choix de cette date précise*, quand ce choix est opéré.

La seconde difficulté est la suivante : en 1859 (ou en 1847, la différence étant ici peu significative), qu'est-ce qui a changé par rapport aux travaux des prédécesseurs de Boucher de Perthes, pour justifier que l'on considère ce moment comme une rupture ? Cette date ne marque ni le début des découvertes archéologiques ni le commencement des tentatives pour les conceptualiser, car elle a été précédée par un mouvement international de questionnements sur l'ancienneté de l'homme. Par ailleurs, l'apport propre de Boucher de Perthes, quoique réel, ne suffit peut-être pas à faire de lui le père fondateur de la préhistoire, tant son travail présente d'ambiguïtés. Wiktor Stoczkowski a ainsi montré comment son apport conceptuel à l'idée d'un homme préhistorique devait être relativisé : d'une part, la proposition la plus novatrice faite au premier tome des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, qui pensait l'homme antédiluvien comme antérieur à toutes les traditions

dont les hommes ont pu garder la mémoire²², résultait d'une spéculation philosophique sur une autre création divine totalement anéantie plutôt que d'une volonté de chercher par la fouille les ancêtres de l'humanité actuelle ; d'autre part, cette proposition avait totalement disparu des tomes 2 et 3 des *Antiquités*, où le terme d'« antédiluvien » avait changé de sens. L'imprécision et la pluralité des sens de ce concept ne sont du reste pas les seules sources d'ambiguïté dans l'œuvre de Boucher de Perthes, à qui sont parfois reprochés une imagination débordante²³, la collusion existant dans son œuvre entre travaux empiriques et spéculations métaphysiques²⁴, et un manque de rigueur dans le travail de terrain²⁵. Il y a donc des clarifications à apporter *dans le choix de ce moment approximatif*.

Par ailleurs, même à supposer que le milieu du XIX^e siècle marque effectivement une innovation remarquable, l'identification d'une date de naissance est encore tributaire d'une conception particulière de l'histoire des sciences, héritée de Gaston Bachelard ou plus récemment de Thomas Kuhn : cela suppose que l'on ait une vision discontinuiste de la manière dont une discipline se constitue puis évolue, par ruptures successives.

²² Cet homme appartient « à des temps en dehors de toutes les traditions et de tous les souvenirs ». Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes, Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, Paris, Treuttel et Wutz, Derache, Dumoulin et Didron, 1847, p. 243.

²³ Boucher de Perthes décrète par exemple dans les *Antiquités celtiques et antédiluviennes* que certaines haches ne peuvent avoir servi qu'à des sacrifices, que d'autres ont été construites en craie, en bitume ou en bois, et qu'elles pouvaient avoir fait partie d'une série de symboles ou d'un alphabet hiéroglyphique ; il voit dans des déchets de taille ou dans de simples cailloux des préfigurations miniaturisées des mégalithes celtiques (exemples extraits par Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin du tome 1 des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*). Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, *Boucher de Perthes, 1788-1868, Les Origines romantiques de la préhistoire*, Paris, Belin (Un Savant, une époque), 1989, p. 130-131.

²⁴ Boucher de Perthes considère en effet ses *Antiquités celtiques et antédiluviennes* comme le complément d'un ouvrage métaphysique intitulé *De la Création* : il cherche à y établir l'existence d'une progression entre les lichens et les rayons du soleil, passant, entre autres, par les antédiluviens dont il s'attend à rencontrer des traces un jour ou l'autre, puis par les hommes (sur ce point, voir Marie-Françoise Aufrère, « L'Homme antédiluvien selon Boucher de Perthes (1788-1868), Divagations théoriques et vraies découvertes scientifiques », *Travaux du comité français d'histoire de la géologie*, 2007, Troisième série, T. 21, en ligne : <<http://www.annales.org/archives/cofrhigeo/boucher.html>>, consulté le 19 octobre 2017). Cette association de thèses de valeurs empiriques très inégales tend à montrer que la rigueur scientifique n'est pas toujours le souci premier de Boucher de Perthes.

²⁵ Boucher de Perthes s'est aussi laissé abuser par des faussaires. Il a ainsi défendu bec et ongles l'authenticité d'une mâchoire trouvée à Moulin-Quignon en 1863, qu'il a continué à penser être un fossile humain même après le rendu par ses pairs d'un jugement de faux : son incompetence dans l'étude des fossiles le conduisit à accorder peu de crédit aux procédés de vérification, et il meurt en 1868 sans jamais avoir reconnu son erreur. Même si cette obstination était en partie soutenue par l'*establishment* scientifique français, elle tempère les velléités de voir dans ce personnage haut en couleurs le père fondateur d'une discipline *scientifique* – sur ce point d'ailleurs, on lui préfère parfois Paul de Vibraye, pour ce qui est de la transformation des principes de la stratigraphie en méthode de travail, ou Édouard Lartet, pour l'association entre la géologie stratigraphique et la paléontologie animale.

Bachelard établit ainsi une double rupture, d'une part entre le sens commun et les théories scientifiques²⁶, et d'autre part entre les théories scientifiques qui se succèdent historiquement : la science procède par sauts, en s'opposant à l'opinion, puis en réfutant les connaissances antérieures, qui fonctionnent comme des obstacles épistémologiques. La pensée scientifique ne peut se poursuivre qu'en surmontant ces obstacles, par une série de ruptures, et non dans la continuité d'un mouvement de pensée. Thomas Kuhn²⁷, lui, établit une discontinuité entre un foisonnement théorique préscientifique et la constitution d'une science proprement dite : dans *La Structure des révolutions scientifiques*, il affirme qu'une science naît lorsqu'elle acquiert un paradigme, c'est-à-dire lorsqu'un foisonnement théorique initial fait place à la définition de traditions de recherche cohérentes fondées sur la résolution de problèmes types ; par la suite, les grands changements au sein d'une science se font par des révolutions, qui se produisent lorsqu'un groupe scientifique rejette une théorie consacrée par le temps en faveur d'une autre qui était incompatible, et occasionne à la fois une modification des thèses scientifiques et un déplacement des problèmes. Chez Bachelard comme chez Kuhn, l'histoire de la science n'est pas cumulative : elle ne s'appuie pas sur les idées du passé en les rectifiant à la marge, mais au contraire elle recompose le paysage intellectuel à chaque refondation.

Si l'on applique cette vision discontinuiste de l'histoire des sciences à la préhistoire, avant telle date – que l'on choisisse 1859 ou une autre –, la préhistoire n'existe pas, et après telle date, elle est apparue (qu'elle soit apparue en triomphant d'une série d'obstacles épistémologiques, dans une histoire des sciences à la Bachelard, ou en acquérant un protocole scientifique distinguant la préhistoire proprement dite des interrogations pré-scientifiques qui la précèdent, dans une histoire des sciences à la Kuhn). Une telle lecture discontinuiste suppose que le fait même de choisir une date de naissance soit possible ; or, une date unique court le risque de l'artificialité, et même une date plus floue (à l'image de celle que Thomas Kuhn choisit pour la découverte de l'oxygène²⁸) suppose qu'il y ait bien, à peu près autour de ce moment, l'apparition de quelque chose de

²⁶ Cf. Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique, Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1957 (3^{ème} édition).

Gaston Bachelard, *La Philosophie du non, Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1962 (3^{ème} édition).

²⁷ Thomas Samuel Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. fr. Laure Meyer, Paris, Flammarion (Champs sciences), 2008.

²⁸ Cette substance aurait été reconnue autour de 1774, sans que l'on puisse donner de date précise : « toute tentative pour dater plus précisément se heurte inévitablement à l'arbitraire parce que la découverte d'un type nouveau de phénomènes est forcément un événement complexe, qui implique le fait de reconnaître à la fois qu'il y a quelque chose et ce que c'est. » *Ibid.*, p. 87.

clairement identifiable. Cette question est rarement entrevue, car la conception discontinuiste de l'histoire de la préhistoire est si souvent adoptée qu'elle semble une évidence (par exemple, Annette Laming-Emperaire considère que la préhistoire naît et s'épanouit au milieu du XIX^{ème} siècle²⁹ ; Noël Coye considère que les temps de fondation commencent dans les années 1840³⁰ ; pour Marc Groenen, « vers le milieu du XIX^{ème} siècle, un nouveau domaine entre dans l'espace de la connaissance scientifique »³¹). Mais ce choix n'est pas systématique, et quelques voix s'élèvent pour le contester ; Wiktor Stoczkowski adopte ainsi une position continuiste et nie que le milieu du XIX^{ème} siècle ait apporté une innovation cruciale³². Il y a donc une option théorique, *dans le fait même d'identifier une date de naissance*.

Cependant, ce débat entre continuisme et discontinuisme est rendu plus complexe par la multiplicité des options discontinuistes : il ne suffit pas de récuser Boucher de Perthes comme père fondateur pour adopter une conception continuiste de l'histoire de la préhistoire, dans la mesure où cette figure controversée est parfois remplacée par l'identification d'un père collectif, qui maintient l'idée de rupture tout en la diluant sur quelques années ou décennies (des années 1830 à 1860 approximativement) et en l'incarnant dans plusieurs personnalités scientifiques. On pourrait résumer les options possibles dans le tableau suivant :

Conception discontinuiste de l'histoire de la préhistoire			Conception continuiste de l'histoire de la préhistoire (option 2)
Identification d'un ancêtre fondateur unique		Identification d'une paternité collective (option 1.3)	
Choix de Boucher de Perthes (option 1.1)	Préférence pour un autre savant (option 1.2)		

²⁹ Annette Laming-Emperaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France, Des superstitions médiévales à la découverte de l'homme fossile*, Thèse complémentaire de doctorat, Paris, Picard, 1964, p. 10-11.

³⁰ Noël Coye, *La Préhistoire en parole et en acte, Méthodes et enjeux de la pratique archéologique, 1830-1950*, Paris, Montréal, L'Harmattan (Histoire des sciences humaines), 1998, p. 77 sqq.

³¹ Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, *op. cit.*, p. 9.

³² Wiktor Stoczkowski, « La Préhistoire, Les Origines du concept », *op. cit.*, p. 13.

La date de 1859, à supposer qu'on la trouve pertinente (car ce n'est pas obligatoire, sauf dans l'option 1.1 qui identifie Boucher de Perthes comme le fondateur unique de la préhistoire – et encore, même dans ce cas on peut préférer celle de 1847, ou tout autre jugée significative dans la carrière de ce savant), cette date, donc, peut constituer un moment important dans chacun des modèles présentés. Cependant, la valeur attribuée à ce moment varie grandement selon les options choisies. Ce peut être le véritable acte de naissance de la préhistoire (option 1.1) ; un acte de naissance falsifié par usurpation de la place de fondateur par Boucher de Perthes³³, mais qui n'exclut pas, éventuellement, que 1859 puisse constituer aussi un moment important (option 1.2) ; une convention pratique, qui donne un point de repère pour dater approximativement les débuts de la préhistoire, comme un point choisi arbitrairement au milieu d'un halo (option 1.3) ; un moment remarquable, qui n'est intéressant qu'à condition de ne pas en surestimer l'importance (option 2). Naturellement, les positions concrètes sont parfois plus nuancées que ne l'exige le tableau. Ainsi, les organisateurs d'un colloque célébrant en 2009 le cent-cinquantième anniversaire de cette date importante³⁴ semblent tenter de concilier plusieurs de ces options : ils s'intéressent à la date de 1859, et en cela semblent donner une forme de prépondérance à la figure de Boucher de Perthes, même si ce n'est que sur un plan social ; certaines formules plaident en faveur d'une conception discontinuiste de l'histoire des sciences mais avec une paternité collective sur le plan théorique³⁵ ; d'autres relativisent cette rupture avec un plus grand continuisme³⁶.

Le choix d'une conception continuiste ou discontinuiste de l'histoire de la préhistoire a des conséquences sur la manière de raconter les premiers temps de la

³³ À cet égard, Casimir Picard occupe une place à part dans l'historiographie sur les débuts de la préhistoire, car c'est sur lui que se sont concentrés la plupart des débats et querelles de préséance. Léon Aufrère a ainsi voulu, dans les années 1930, faire de Picard un fondateur de la préhistoire dont les œuvres lumineuses auraient été pillées par un Boucher de Perthes dépeint en successeur égoïste et gauche. Le débat se poursuit sous la plume d'Annette Laming-Emperaire ou de Marc Groenen, qui continuent à discuter des mérites respectifs des deux savants.

³⁴ Arnaud Hurel et Noël Coye (dir.), *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011.

³⁵ « Ni aboutissement, ni point de départ, 1859 n'en constitue pas moins une rupture, éloquente par la construction qu'elle révèle et les représentations qu'elle met en jeu comme par ce qu'elle a pu être réellement, pour autant que la méthode historique permette de l'appréhender en tant que telle. La valeur même de symbole traduit des appropriations variables de la part des différents acteurs et interroge au premier chef la figure même du fondateur. » Noël Coye et Arnaud Hurel, « Conclusion », in *Dans l'épaisseur du temps*, *op. cit.*, p. 406-407.

³⁶ « Effectivement, il y a, dans le domaine des sciences naturelles comme des sciences de l'homme, un avant et un après 1859. Et pourtant, cette apparente rupture constitue tout autant un point de suture, un point de jonction, une articulation au sein d'une configuration des savoirs en perpétuelle métamorphose. » *Ibid.*, p. 405-406.

discipline, car chaque branche de l'alternative donne lieu à une manière de lire l'histoire des sciences : celle de la recherche du fondateur et celle de la recherche du précurseur. La recherche du fondateur rejoint clairement la vision discontinuiste de l'histoire des sciences : une science émerge du fait d'une révolution scientifique, grâce à un changement majeur qui permet d'identifier un moment et, éventuellement (si l'on pousse cette vision jusqu'au bout), un père fondateur. Quant à la recherche du précurseur, si on laisse de côté à la fois la dimension psychologisante de cette notion et la critique d'anachronisme bien connue que lui a adressée Canguilhem³⁷, elle suppose une attitude intellectuelle qui cherche des signes annonciateurs des grandes innovations dans les périodes qui les ont précédées. Elle penche donc plutôt du côté d'une vision continuiste de l'histoire des sciences, où les grandes modifications des schémas de pensée se font par petites mutations, imperceptibles sur le moment mais qui, combinées, donnent lieu à un changement de perception³⁸. Or, l'antagonisme de ces deux logiques contribue à faire de l'entreprise de compte-rendu du premier tiers du XIX^e siècle un point particulièrement sensible, et en tout cas particulièrement débattu, que l'on y trouve les précurseurs les plus directs ou que l'on y cherche les concurrents les plus sérieux au titre de fondateur. Ces discussions ont donné lieu dans l'historiographie à une farouche guerre du précurseur analysée par Noël Coye³⁹.

2. L'histoire et le mythe : le redoublement de la question de l'origine

Le second problème lié à l'attribution d'une date de naissance à la préhistoire tient à ce que l'identification du milieu du XIX^e siècle comme moment charnière est

³⁷ Le précurseur, selon la critique bien connue de Canguilhem, est désigné comme tel après coup par une postérité qui croit voir en lui les prémices d'une invention, sans prendre en compte la nécessité du cadre intellectuel qui lui est lié : « Un précurseur serait un penseur, un chercheur qui aurait fait jadis un bout de chemin achevé plus récemment par un autre. La complaisance à rechercher, à trouver et à célébrer des précurseurs est le symptôme le plus net d'inaptitude à la critique épistémologique. Avant de mettre bout à bout deux parcours sur un chemin, il convient d'abord de s'assurer qu'il s'agit bien du même chemin. Dans un savoir cohérent un concept a rapport avec tous les autres. [...] Un précurseur ce serait un penseur de plusieurs temps, du sien et de celui ou de ceux qu'on lui assigne comme ses continuateurs, comme les exécutants de son entreprise inachevée. Le précurseur est donc un penseur que l'historien croit pouvoir extraire de son encadrement culturel pour l'insérer dans un autre, ce qui revient à considérer des concepts, des discours et des gestes spéculatifs ou expérimentaux comme pouvant être déplacés et replacés dans un encadrement intellectuel où la réversibilité des relations a été obtenue par l'oubli de l'aspect historique de l'objet dont il est traité. » Georges Canguilhem, « L'objet de l'histoire des sciences », in *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1970 (2^{ème} édition), p. 21.

³⁸ Sans doute la notion de précurseur peut-elle aussi trouver une application dans un schéma discontinuiste : il s'agira alors, soit de trouver celui qui doit remplacer le fondateur (le précurseur est dans ce cas le véritable fondateur), soit de montrer comment une personnalité importante participe à une paternité collective abusivement attribuée à un seul homme.

³⁹ Noël Coye, *La Préhistoire en parole et en acte*, op. cit., p. 81-86.

compliquée par l'imbrication étroite entre les faits historiques et leur relecture par une historiographie qui a construit, au fil du temps, une forme de mythologie scientifique. Les enjeux de cette mythologie tournent autour de la recherche des tout premiers commencements de la science préhistorique, en une forme de redoublement de la problématique de l'origine : on recherche l'origine de la science qui s'intéresse à l'origine de l'humanité. Or, si le milieu du XIX^{ème} siècle est souvent considéré comme un moment fondateur, c'est partiellement en raison de l'évolution du questionnement sur l'homme fossile et de la publicité qui lui est donnée par l'intermédiaire des discussions sur les travaux de Boucher de Perthes : de ce fait, d'une *date* fondatrice, on passe à la question d'un *père* fondateur. Le savant abbevillois a ainsi été transformé en héros de la cause de l'homme fossile : cette posture héroïque est largement une construction de l'histoire, qui a fait de lui une figure presque mythique.

Cette transformation est en partie imputable à Boucher de Perthes lui-même. Jean-Yves Pautrat a en effet rappelé comment celui-ci a participé à la construction de sa propre glorification, en vieillissant au fur et à mesure ses propres intuitions⁴⁰ : le récit de ses découvertes devait prouver sa position d'inventeur d'une discipline nouvelle. Ainsi,

« [L]e récit autobiographique se confond avec le cheminement qui authentifie la découverte ; il est l'histoire d'un combat qui témoigne d'un projet, du geste chargé de risque qui assure l'émergence d'un lieu originaire de vérité. Boucher de Perthes ne veut pas s'effacer dans l'anonymat d'un savoir qui vaut pour tous ; il œuvre au contraire pour faire connaître ses découvertes et pour se faire reconnaître, pour exister comme auteur, c'est-à-dire comme héros de la science, inventeur de l'homme antédiluvien et fondateur d'un nouveau domaine de savoir. »⁴¹

L'enjeu est d'autant plus grand que, si l'interrogation sur la réalité de l'homme fossile a suscité les passions à la fin des années 1850, cette idée était à peine entrée en grâce dans les institutions savantes du XIX^{ème} siècle que la question de son attribution faisait, elle aussi, l'objet d'une polémique par l'intermédiaire d'une « guerre des notes » à l'Académie des Sciences (des manœuvres internes y ont cherché à gommer les références à Boucher de Perthes, et c'est le soutien de personnalités comme Édouard Lartet et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire qui a valu confirmation du rôle majeur joué par l'Abbevillois).

Mais Boucher de Perthes n'est pas le seul artisan de sa promotion en figure mythique : celle-ci commence dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, sous la plume de

⁴⁰ Ces manipulations historiques ont été révélées en 1936 par Léon Aufrère. Léon Aufrère, *Essai sur les premières découvertes de Boucher de Perthes et les origines de l'archéologie primitive*, Paris, Staude, 1936.

⁴¹ Jean-Yves Pautrat, « Boucher de Perthes, L'Invention de l'homme antédiluvien, ou comment devenir un auteur », in *La Découverte et ses récits en sciences humaines, Champollion, Freud et les autres*, dir. Jacqueline Carroy et Nathalie Richard, Paris, L'Harmattan (Histoire des Sciences Humaines), 1998, p. 192.

savants retraçant l'histoire de la préhistoire avant la lettre. Certains le replacent parmi ses contemporains⁴², mais d'autres, comme Cartailhac, tiennent des propos plus ambigus : si ce dernier mentionne d'autres chercheurs et d'autres terrains de fouilles, le savant d'origine protestante présente Boucher de Perthes en des termes quasi christiques – il aurait eu un rôle d'« éveil »⁴³ (terme employé de manière absolue, sans qu'il soit précisé exactement à quoi Boucher de Perthes aurait éveillé), suscité des disciples, opéré des conversions, provoqué des pèlerinages à Abbeville sur ses terrains d'étude. Son action même est, sous la plume de Cartailhac, décrite comme quasi miraculeuse : « un certain nombre d'hommes instruits, venus chez lui presque par hasard ou pour le combattre, s'en retournaient frappés de ce qu'ils avaient vu. Quelques-uns se mirent à l'œuvre, trouvèrent à leur tour et proclamèrent ce qui devenait à leurs yeux la vérité. »⁴⁴ Cartailhac lui-même s'appuie sur l'opinion de son parent Armand de Quatrefages, exprimée dans son rapport sur la mâchoire de Moulin-Quignon, et qui donne une vision élogieuse du rôle de Boucher de Perthes⁴⁵. Cette construction se poursuit au fil des décennies : en 1964, Annette Laming-Empeaire peut encore écrire qu'« [o]n considère que c'est de Boucher de Perthes que date la naissance de l'archéologie préhistorique » et que « [d]u jour où grâce à lui se fit la jonction de deux branches du savoir humain, [...] et où l'on admit qu'un homme de la pierre, bien antérieur aux civilisations de l'Antiquité déjà connues, était contemporain des temps dits géologiques, la préhistoire était née »⁴⁶. La concomitance entre les travaux du savant abbevillois et les débuts de l'archéologie préhistorique est présentée comme faisant l'objet d'un consensus anonyme : Boucher de Perthes est davantage réputé comme le fondateur de la discipline que nommément cité en tant que tel, car les rétrospectives historiques sur les débuts de la préhistoire sont en réalité souvent plus prudentes.

⁴² C'est le cas par exemple de Théodore Hamy, dans son *Précis de paléontologie humaine* : « Ce sont [les] trouvailles [de Schlotheim, de Boué, de Schmerling, de Crahay, etc.], ce sont les belles découvertes des Boucher de Perthes, des Lartet, des Christy, et de tant d'autres savants observateurs qui ont donné une base solide à la science dont nous nous proposons de tracer l'état actuel. » Ernest-Théodore Hamy, *Précis de paléontologie humaine*, Paris, Baillière et Fils, 1870, p. 2.

C'est aussi le cas d'Alfred Maury, qui signale en 1867 dans *La Revue des Deux Mondes* les vues « ingénieuses et hardies » du savant d'Abbeville sur la contemporanéité de l'homme et des périodes géologiques qui ont précédé la nôtre, mais qui relativise son influence en notant l'incrédulité qu'elles ont rencontrée et l'antériorité des découvertes d'autres fouilleurs ; l'accent mis sur Boucher de Perthes au début de l'article relève donc plutôt de la *captatio benevolentiae* que d'une véritable mise en valeur. Alfred Maury, « L'Homme primitif, Des lumières que les découvertes paléontologiques récentes ont jetées sur son histoire », *Revue des Deux Mondes*, avril 1867, p. 637-663.

⁴³ « L'éveil une fois sérieusement donné, les explorations commencèrent partout. » Émile Cartailhac, *La France préhistorique d'après les sépultures et les monuments*, Paris, Alcan, 1889, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.* p. 23.

⁴⁶ Annette Laming-Empeaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, op. cit., p. 13. Nous soulignons.

Avec la question de la réputation, à la fois au sens de *fama*, célébrité ou renommée, et de *doxa*, opinion (supposée bonne) méritée ou usurpée, nous touchons à un élément essentiel de la construction de la discipline préhistorique et de son histoire. Celles-ci ont d'emblée partie liée avec le mythe, qui se nourrit de cette réputation et construit à partir d'elle une épopée héroïque. Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, dans leur monographie sur Boucher de Perthes, ont évoqué cet aspect des choses :

« Préhistoire et paléontologie humaine ont, parmi les sciences de l'homme, un statut particulier. Sans doute parce qu'elles sont liées à la question des origines, elles conservent un peu de la résonnance mythique qui lui est attachée : "La science du passé des êtres est, dans sa fonction, une mythologie, puisqu'elle se substitue à des systèmes d'explication de l'origine des êtres qui dans toutes les civilisations ont répondu au besoin de savoir qui on est et comment on existe", écrivait André Leroi-Gourhan. Nous pensons comme lui que la préhistoire a été à ses débuts, et demeure aujourd'hui encore, dans ses enjeux et dans sa fonction, à la fois mythe et science. Cette dualité, qui lui est essentielle, permet sans doute de mieux comprendre les débats passionnés qui entourèrent sa naissance, et le fait qu'un homme tel que Boucher de Perthes en put être le fondateur. »⁴⁷

Dans une certaine mesure, cela pourrait valoir pour toute science : la science remplace, dans tous les domaines, des systèmes d'explication d'ordre mythique (c'était même, selon Auguste Comte, le sens du passage à l'âge positif, après les états théologique et métaphysique du savoir⁴⁸). Néanmoins l'intrication entre la science et le mythe est peut-être particulièrement nette en préhistoire, du fait que celle-ci met en jeu les problématiques de l'origine et de l'identité. Et sur ce chapitre, la dimension mythique qui entoure la naissance de la préhistoire donne à Boucher de Perthes le profil de l'emploi pour être choisi comme père fondateur. Dans cette optique, ce n'est pas *en dépit* des aspects plus sulfureux, douteux ou spéculatifs de son travail qu'il aurait acquis sa réputation : le tri entre science et non-science n'est dans son œuvre pas facile à faire, et dans l'esprit même de son auteur, les différents aspects de cette œuvre sont indissociables ; mais c'est aussi partiellement *à cause* de ses ambiguïtés que Boucher de Perthes a acquis sa réputation : ses excentricités font de lui un bon candidat à la transformation en mythe des origines de la préhistoire.

En tout état de cause, l'idée d'attribuer à Boucher de Perthes le rôle de père fondateur de la préhistoire est devenue un lieu commun d'une remarquable longévité, puisqu'il a perduré pendant plus d'un siècle. Plutôt que de dénoncer ce poncif, qui est

⁴⁷ Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, *Boucher de Perthes, op. cit.*, p. 22-23. Références de la citation de Leroi-Gourhan : André Leroi-Gourhan, *Mécanique vivante, Le Crâne des vertébrés du poisson à l'homme*, Paris, Fayard (Le temps des sciences), 1983, p. 9.

⁴⁸ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, [Paris], Nathan (Les Intégrales de philo), 1989.

depuis longtemps contesté comme une simplification abusive au point que cette dénonciation est devenue, elle aussi, une forme de lieu commun, nous avons voulu réfléchir à la formation de ce cliché. Mais Boucher de Perthes demeure une figure ambiguë, car le cliché qui lui fait incarner la naissance de la préhistoire survit à sa dénonciation, de telle sorte qu'il est aujourd'hui courant d'en trouver simultanément la critique et la réitération. La question de savoir qui est à l'origine de la discipline préhistorique est à la fois considérée comme un faux problème (car il est devenu évident que la reconnaissance de l'homme fossile a nécessité un processus collectif et international), et souvent ramenée à ce fondateur mythique⁴⁹ ; il y a par ailleurs un enjeu conceptuel derrière ces querelles d'attribution, car selon que l'on considère tel ou tel comme le véritable fondateur, ce n'est pas exactement la même préhistoire que l'on définit. Enfin, la fabrication du récit de la genèse de la préhistoire est aussi intéressante que cette genèse elle-même, car elle montre le pouvoir unificateur de l'histoire ainsi racontée – raconter comme un mythe ou comme une épopée la fondation de la discipline impose à la préhistoire une unité qu'elle ne possède peut-être pas en elle-même. Cela fait, par le discours, de la préhistoire *une* discipline.

Conclusion

L'émergence de ce qui n'est pas encore appelé la préhistoire est profondément liée à la question de l'homme fossile : c'est autour de ce problème que se cristallise un débat devenu vif au milieu du XIX^{ème} siècle. La constitution de ce problème est progressive. Dès le XVIII^{ème} siècle, quelques trouvailles archéologiques isolées amorcent un questionnement qui n'est plus uniquement tributaire du socle mythique permettant de spéculer sur l'existence d'un homme avant l'histoire ; mais manquent à cette époque les concepts et les méthodes permettant de penser cette nouveauté. Dans le premier tiers du XIX^{ème} siècle, les travaux de plusieurs savants contribuent à rendre plus prégnante la question de l'homme fossile, dont l'existence est parfois nettement affirmée. Au fil des

⁴⁹ Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, par exemple, reconnaissent dans leur monographie l'insertion de Boucher de Perthes dans un milieu collectif, car ils retracent les héritages dont il a bénéficié et mentionnent l'importance du climat intellectuel d'une époque ; ils conservent néanmoins ce cliché même qu'ils déconstruisent, en refusant d'isoler la personnalité sociale et l'œuvre littéraire de Boucher de Perthes de la discipline scientifique « qu'il a fondée », ou en renonçant à attribuer à Casimir Picard plutôt qu'à lui « le titre de fondateur de la préhistoire ». Ce n'est là sans doute que l'effet d'une habitude de langage, conservée non sans recul, mais qui témoigne de la force du mythe associé à Boucher de Perthes. Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin, *Boucher de Perthes, op. cit.*, en particulier p. 8 et p. 21, ainsi que p. 22 et p. 106 pour les passages cités.

décennies, la problématique devenue lancinante de l'ancienneté de l'homme suscite une discussion passionnée : celui-ci a-t-il pu être le contemporain des grandes espèces animales disparues, ou son apparition trop récente lui a-t-elle épargné les bouleversements connus par la Terre et par la faune ? À la fin des années 1850, un nombre croissant de scientifiques apporte son soutien officiel à la première branche de l'alternative. Si l'on a pu parler d'apparition de la préhistoire à ce moment-là, c'est en fonction de la réponse apportée à ce problème unique : l'homme fossile existe-t-il ? Au milieu du XIX^{ème} siècle, on commence à pouvoir raisonnablement penser que la réponse est oui.

Toutefois, passer de l'émergence d'un problème à la fondation d'une discipline entraîne plusieurs difficultés. Cela implique en effet d'adopter une position discontinuiste sur l'histoire de la préhistoire ; celle-ci est parfois justifiée par les travaux de Boucher de Perthes, et parfois par la variable sociologique que constitue la reconnaissance internationale de l'hypothèse de l'homme fossile. Le premier point fait l'objet de vives discussions, de sorte que c'est essentiellement sur le plan social que les lignes bougent. La question se met à agiter et même à passionner les milieux académiques, motivant échanges d'idées, discussions nourries, et finalement ralliements de plus en plus nombreux à ce qui paraissait initialement inacceptable. Mais l'évaluation de l'importance de ce qui se produit au milieu du XIX^{ème} siècle est parasitée par la collusion entre l'histoire et le mythe : organisée dès cette période, la transformation de la constitution de la préhistoire en épopée fondatrice tend à faire de la naissance de la discipline à ce moment une fausse évidence. Finalement, la naissance de la préhistoire se retrouve présentée comme presque prodigieuse, à l'image de celle de l'humanité dans les mythes dont il s'agissait justement de se départir.

Par ailleurs, une autre raison pousse à renoncer à parler d'une véritable date de naissance de la préhistoire : même s'il est dorénavant entendu que l'espèce humaine a une histoire, il y a loin de l'unité d'un problème à celle d'une discipline scientifique, qui se structure habituellement autour d'objets, de théories, de méthodes et d'institutions. Or, comme nous allons le voir au chapitre 3, le problème de l'homme fossile n'impose à ceux qui veulent le traiter ni prise de position particulière dans les autres débats qui agitent la vie intellectuelle de cette époque, ni objet spécifique, ni méthode obligatoire, et il ne s'impose pas dans le cadre d'institutions spécifiquement dédiées à sa résolution.

Chapitre 3. Une unification problématique : le morcellement des premières études préhistoriques

Introduction

Au XIX^{ème} siècle, le problème de l'homme fossile oriente les discussions sur l'origine de l'humanité et permet la constitution d'un champ d'expertise nouveau, que l'on n'appelle pas encore préhistoire mais qui tire de ce questionnement unique une identité reconnaissable. Nous avons vu comment une série de découvertes initialement problématiques avait finalement permis d'asseoir l'hypothèse de l'ancienneté de l'homme.

Cependant, la reconnaissance de l'existence de l'homme fossile ne suffit pas à donner une véritable unité scientifique à la préhistoire : celle-ci reste écartelée pendant tout le XIX^{ème} siècle entre des approches divergentes. De manière générale, une discipline scientifique se définit par un objet (ce de quoi elle parle), par des théories et des concepts, qu'elle a en propre (ce qu'elle en dit) ou qu'elle tire de son environnement intellectuel (ce sur quoi elle s'appuie), par des méthodes (comment elle parle de son objet), et par les institutions qui permettent son développement (ce qui fait qu'elle s'individualise comme une discipline capable de structurer une communauté de chercheurs) ; or, chacun de ces critères d'unité possibles montre, au contraire, qu'ils ont fait défaut à la préhistoire du XIX^{ème} siècle.

Cette diversité tient d'abord aux tensions théoriques qui l'agitent : les premiers préhistoriens se trouvent divisés sur les grands débats intellectuels de leur époque. En effet, être convaincu de l'ancienneté de l'humanité n'impose aucune prise de position particulière quant à l'évaluation de la pertinence de la tradition biblique pour l'explication de l'origine de l'homme ; cela n'oblige pas non plus à défendre le bien-fondé du schéma évolutionniste, sous les formes variées du lamarckisme, du darwinisme ou de l'évolutionnisme culturel. Le paysage théorique sur lequel prennent appui les préhistoriens est donc éminemment divers, sur des questions qui ne peuvent être considérées comme anecdotiques, du fait de leur proximité avec le problème central de l'origine de l'homme.

De tels facteurs externes de division n'empêcheraient toutefois pas une unité scientifique véritable si la préhistoire pouvait se prévaloir de facteurs internes causant cette unité. Mais en dehors de la problématique globale de l'homme fossile, elle laisse ouverte au XIX^{ème} siècle une pluralité d'options. La variation des possibilités concerne d'abord

l'objet de la préhistoire, qu'il s'agisse de son objet conceptuel, dont il a été question au chapitre 1, ou de son objet réel, qui peut être constitué indifféremment de fossiles, de vestiges technologiques ou de sols. Mais la diversité est aussi celle des méthodes, que les préhistoriens empruntent à d'autres disciplines en fonction de leurs besoins et préférences sans créer de protocole unique, et celle des institutions, qui ne sont spécifiquement préhistoriennes en France que de manière exceptionnelle avant le tournant du XXème siècle.

A. Des facteurs externes de division : des tensions théoriques face au paysage intellectuel contemporain

Fille de son temps comme toute science, la préhistoire est naturellement tributaire des idées brassées dans les milieux intellectuels. Parmi ces théories, que nous prenons au sens large d'un ensemble cohérent d'idées et de concepts visant à expliquer quelque chose (et non au sens étroit de théories scientifiques exigeant une base empirique et des protocoles de vérification ou de falsification), et qui sont multiples et protéiformes, deux touchent au cœur du problème de l'origine de l'homme. Elles acquièrent à ce titre une importance spéciale : il s'agit des idées religieuses et de la théorie de l'évolution. Ces deux théories occasionnent des polémiques particulièrement vives au moment où la question de l'homme fossile est discutée. À leur sujet se pose la double question de leur rôle dans le développement de la préhistoire et de leur diffusion parmi les premiers préhistoriens : la préhistoire s'appuie-t-elle sur les théories évolutionnistes en tournant le dos aux idées religieuses de l'époque ? Dans quelle mesure le rejet de la religion et l'adhésion à l'évolutionnisme sont-ils des moteurs du développement de la nouvelle science ? Y a-t-il unanimité parmi les préhistoriens sur ces questions, si sensibles dans le monde savant et au sein de la société en général ?

La question du rôle joué par ces théories dans le développement de la préhistoire implique de les considérer non pas seulement comme une toile de fond sur laquelle le débat sur l'homme fossile prend place, mais aussi comme des acteurs du débat : les idées scientifiques et religieuses du XIXème siècle, telles des fées penchées sur le berceau de la nouvelle discipline, jouent parfois le rôle d'adjuvant ou d'opposant au développement de la préhistoire. La préhistoire en effet s'en réapproprie certaines, et s'en sert de point d'appui pour élaborer ses propres principes ; c'est notamment le cas des idées évolutionnistes dans

tous leurs avatars. D'autres théories au contraire tiennent davantage de l'obstacle épistémologique tel qu'il a été mis en évidence par Gaston Bachelard, en ce qu'elles freinent la mise en évidence de la profondeur des temps préhistoriques. Bachelard postule dans *La Formation de l'esprit scientifique* que les obstacles à la connaissance ne proviennent pas uniquement de la complexité des phénomènes ni de la faiblesse des sens et de l'esprit : ils tiennent aussi au processus de connaissance lui-même. Confus et polymorphes, les obstacles épistémologiques causent ralentissements et perturbations dans le développement des idées, car la pensée scientifique doit se constituer contre eux. La connaissance se forme ainsi en détruisant une connaissance antérieure, en déconstruisant des idées qui faisaient barrage dans l'esprit même des chercheurs. Les obstacles épistémologiques peuvent tenir à l'évidence première, à l'opinion, à la connaissance générale, aux images inadéquates ou floues employées par le vocabulaire scientifique, etc. ; ils se recourent et se combinent entre eux. La préhistoire trouve ainsi dans les idées de son temps des obstacles à surmonter. À cet égard, la question religieuse semble être plutôt un handicap, du fait du poids de la problématique de la Création.

Mais le partage est plus difficile à faire qu'il n'y paraît, car ces deux aspects de la vie de la pensée sont ici deux faces de la même pièce : d'une part parce que les théories qui émergent sont autant de tentatives pour dépasser des obstacles épistémologiques, et d'autre part parce que la pensée évolutionniste a aussi apporté son lot d'errements à la préhistoire (on peut penser notamment à sa lecture de la succession des cultures humaines), tandis que la pensée religieuse a parfois accompagné les idées préhistoriennes autant qu'elle s'y est opposée.

Ces théories sont à la fois l'arrière-plan intellectuel sur lequel les idées préhistoriennes se développent, et un acteur de ce développement. Mais il ne faudrait pas considérer que les savants du XIX^{ème} siècle qui s'intéressent à la préhistoire parlent tous d'une seule voix : chacun doit prendre position de manière plus ou moins explicite sur ces théories, mais les prises de position sont multiples. Considérer que l'homme a une ancienneté aussi grande que celle des animaux fossiles n'impose la défense d'aucune théorie en particulier, parmi celles qui agitent le monde intellectuel du XIX^{ème} siècle : on peut être préhistorien et croyant, préhistorien et athée, préhistorien et évolutionniste, préhistorien et fixiste. En d'autres termes, il n'y a pas à cette époque de grande théorie unificatrice et obligatoire ; les préhistoriens sont aussi divisés sur les questions de leur

temps que le reste du monde intellectuel. Ce n'est donc pas de ce côté qu'il faut chercher l'unité de la préhistoire.

1. Le poids de la question religieuse en préhistoire

À première vue, les idées religieuses constituent plutôt un obstacle épistémologique à la préhistoire, en ce qu'elles forgent une vision de l'histoire du monde qui paraît incompatible avec celle de la nouvelle science. Elles paraissent ainsi susceptibles de freiner son développement, en occasionnant des résistances d'ordre spirituel sur l'engagement de travaux préhistoriques et sur leur validation : la religion empêcherait ainsi de voir le fait préhistorique. On s'attendrait donc à ce que les premiers savants préhistoriens soient massivement antireligieux.

Deux éléments semblent en effet pouvoir jouer le rôle de pommes de discorde entre préhistoire et religion. Tout d'abord, la chronologie préhistorique paraît d'emblée incompatible avec celle de la Bible : la première recherche l'origine de l'homme dans la matérialité des faits à travers la découverte et la datation de fossiles, tandis que la seconde la conçoit à partir du récit de la Création ; la première ouvre sur un passé indéfini, qui peut se retrouver vieilli à la mesure de l'exigence des faits, la seconde ne voit pas au-delà des 6000 ans de la formation du jardin d'Éden¹. Ensuite, la préhistoire a partie liée avec l'évolution des espèces, sous ses divers avatars (nous y reviendrons) : étudiant les fossiles humains, elle les met en série avec ceux des animaux et se trouve conduite à envisager l'homme préhistorique comme un maillon de la transformation des espèces, entre notre ascendance simienne et nous. L'association entre évolutionnisme et préhistoire n'est pas systématique, car il existe aussi des préhistoriens non évolutionnistes, mais elle est fréquente ; or, l'évolutionnisme paraît incompatible avec l'enseignement des Églises chrétiennes (aussi bien catholique que protestantes), et donc inadmissible.

En réalité, la situation est beaucoup plus complexe, car le rôle joué par la religion en préhistoire est loin d'être univoque. Elle est parfois un obstacle, mais elle compte aussi parmi ses fidèles d'ardents défenseurs de la préhistoire – les lignes de partage ne sont pas toujours là où on les attend, et elles divisent les rangs des croyants plus qu'elles ne les

¹ L'existence de cette chronologie suppose une lecture littérale du récit de la *Genèse*, ce que n'impose pas le récit lui-même. Mais Stephen Greenblatt a montré dans *Adam et Ève* les différentes étapes par lesquelles cette lecture littérale s'est imposée de St Augustin à la Renaissance, de sorte qu'au XIX^{ème}, c'est cette interprétation qui prévaut. Stephen Greenblatt, *Adam et Ève*, *op. cit.*

opposent en bloc aux idées nouvelles². Pour plus de clarté, nous nous concentrons ici sur l'exemple français, représentatif par ses aspects les plus généraux de ce qui peut se passer ailleurs, mais aussi marqué par une originalité certaine, du fait de l'imbrication des questions scientifiques et religieuses dans le cadre politique plus global de la construction d'une République aux ambitions laïques.

Le premier élément qui tend à nuancer fortement l'image d'une religion opposée aux travaux préhistoriques est le fait que les premiers d'entre eux se sont insérés dans un cadre intellectuel encore biblique : l'arrière-plan religieux est très marqué à l'époque de Boucher de Perthes, et ce n'est que plus tard que la préhistoire s'affirme comme indépendante, dans un contexte de laïcisation de la société. Au début des recherches préhistoriques donc, le cadre temporel est celui de la Bible. Les premiers savants adoptent à la suite de William Buckland³ le concept de diluvium qui, désignant en géologie la matière des alluvions antérieurs aux temps historiques, maintient une référence à une temporalité biblique : le récit judéo-chrétien du déluge semble confirmé par la présence, dans les terrains récents, d'une épaisse couche de limon qui est considérée comme un vestige de la Genèse. Chronologie biblique et recherches sur l'homme fossile n'apparaissent donc pas d'emblée comme incompatibles : au contraire, le diluvium matérialise l'épisode traditionnel du déluge, et l'orthodoxie religieuse n'interdit pas, bien au contraire, de penser un homme antédiluvien. Paradoxalement, c'est même par respect pour la révélation biblique que le fixiste Cuvier admettait la possibilité théorique de l'existence d'un homme antédiluvien, malgré ses réticences personnelles. Quant à Boucher de Perthes, il mêle dans ses travaux archéologie et métaphysique, en sorte qu'il serait vain de chercher à dissocier les deux aspects de son œuvre. Jean-Yves Pautrat⁴ a ainsi montré comment les *Antiquités celtiques et antédiluviennes* prennent place dans le schéma dessiné par les cinq volumes qui constituent *De la Création* : la croissance progressive et infinie

² Cette section s'appuie essentiellement sur les travaux de Fanny Defrance-Jublot et de Nadia Pizanias.

Fanny Defrance-Jublot, « Question laïque et légitimité scientifique en préhistoire, La Revue *L'Anthropologie* (1890-1910) », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, juil.-sept. 2005, n° 87 (« Laïcité, séparation, sécularisation 1905-2005 »), p. 73-94.

Fanny Defrance-Jublot, « La Question religieuse dans la première archéologie préhistorique, 1859-1904 », in *Dans l'épaisseur du temps, op. cit.*, p. 279-311.

Nadia Pizanias, « Répercussions de l'affirmation de la haute antiquité de l'homme dans la presse chrétienne », *ibid.*, p. 315-339.

³ William Buckland, *Reliquiae Diluvianae, or Observations on the Organic Remains Contained in Caves, Fissures, and Diluvial Gravel, and on Other Geological Phenomena, Attesting the Action on an Universal Deluge*, Londres, Murray, 1823.

⁴ Jean-Yves Pautrat, « L'Homme antédiluvien, Les Vestiges de l'homme et l'avenir des commencements », in *Dans l'épaisseur du temps, op. cit.*, p. 97-149.

d'êtres vivants de plus en plus complexes est tendue vers Dieu, et se fait à proportion des progrès intellectuels de l'âme qui assurent cette ascension. Mais les êtres peuvent régresser, du fait d'un défaut de volonté morale qui se traduit par une décroissance intellectuelle et une rétroaction physique. C'est ainsi que Boucher de Perthes rend compatibles l'existence d'hommes fossiles et l'absence d'ascendance simienne de l'homme : celui-ci a pu connaître plusieurs cycles de régression, de disparition et de recrudescence, tout en conservant sa transcendance.

Dans les faits, la préhistoire peut se prévaloir très tôt de soutiens chez les croyants : la précocité de ces ralliements atteste que les deux cadres conceptuels ne sont pas si opposés qu'il y paraît. Par exemple, Gaudry, paléontologue catholique et assistant au Muséum, est un artisan clé de la validation par les institutions parisiennes des travaux de Boucher de Perthes, soutenus également publiquement par l'abbé Cochet, par ailleurs Inspecteur des Monuments historiques pour le département de Seine-Inférieure ; Armand de Quatrefages, protestant, membre de l'Académie des Sciences et anthropologue au Muséum d'histoire naturelle, se dit convaincu par Lartet de l'existence de l'homme fossile dès 1861 ; le marquis de Vibraye, pourtant catholique conservateur, apporte son soutien à Boucher de Perthes au moment de la controverse de Moulin-Quignon. Les croyants peuvent même jouer un rôle novateur : l'abbé Louis Bourgeois est ainsi le premier archéologue à évoquer, à l'occasion de ses travaux sur les silex tertiaires de Thenay, la possibilité d'une existence de l'homme dès l'époque tertiaire. Au congrès archéologique de France de 1873, il essaie pourtant de concilier ses recherches avec l'enseignement religieux, et reprend l'hypothèse des jours-périodes pour rendre compatibles la Genèse et l'archéologie : chacun des six jours de la Création correspond à un laps de temps d'environ mille ans.

La multiplicité des adhésions catholiques à l'idée de l'homme fossile tient en partie au fait qu'elle n'est au départ pas directement liée à celle de l'évolution des espèces : jusqu'assez tardivement dans le XIX^{ème} siècle, on peut adhérer à l'une en récusant l'autre, y compris après la parution de *L'Origine des espèces* de Darwin. En témoigne l'étude de la presse chrétienne menée par Nadia Pizanias⁵. Par exemple, *Les Annales de philosophie chrétienne*, revue catholique ultramontaine donc conservatrice, publie le 23 juin 1859 une partie du procès-verbal de la société d'émulation d'Abbeville ; son directeur s'estime satisfait des découvertes de Boucher de Perthes, dans lesquelles il voit une confirmation du

⁵ Nadia Pizanias, « Répercussions de l'affirmation de la haute antiquité de l'homme dans la presse chrétienne », in *Dans l'épaisseur du temps*, op. cit., p. 315-339.

déluge biblique. La réception est favorable aussi dans la revue libérale protestante *Le Disciple de Jésus-Christ*, qui admet en outre d'éventuels désaccords entre les textes sacrés et la science : les auteurs desdits textes n'étant pas des érudits, il ne faut chercher que le dogme dans leurs écrits. Après 1859, le traitement de la préhistoire dans la presse catholique libérale et dans la presse protestante montre un rejet de la théorie darwinienne, mais pas de la préhistoire : la revue catholique *Le Correspondant* et *La Revue chrétienne* (protestante) relaient respectivement les travaux des préhistoriens Adrien Arcelin et Paul Cazalis de Fondouce, qui publient également tous deux dans *Les Matériaux*, l'une des principales revues traitant de la question de l'homme fossile. Ces deux auteurs considèrent l'un et l'autre que science et religion ne sont pas incompatibles (même si Arcelin est sceptique sur l'idée que la géologie corrobore le déluge biblique, alors que pour Cazalis de Fondouce, le diluvium est un fait), mais tous deux dénoncent le darwinisme.

L'étude de la presse chrétienne suffit à montrer que les croyants ne parlent pas d'une seule voix. En réalité, il y a chez eux une grande diversité d'attitudes possibles, non seulement entre partisans et adversaires de l'ancienneté de l'homme, mais aussi à l'intérieur du camp des personnalités favorables à la préhistoire. Une première position possible est le concordisme, représenté par le baron de Baye, Rioult de Neuville et l'abbé Hamard : ces auteurs cherchent à faire coïncider les résultats scientifiques avec les données de la Bible ; il s'agit à la fois de réinterpréter les textes sacrés pour les rendre compatibles avec la science, et, à l'inverse, de raisonner sur la science à partir d'un cadre conceptuel religieux. Le grand avantage de cette posture est sa recherche de cohérence, mais son grand défaut, symétriquement, est l'absence de prise en compte de l'autonomie des deux sphères scientifique et religieuse. Cette autonomie est au contraire centrale pour nombre de catholiques dits « de progrès » comme Ernest d'Acy et le marquis de Nadaillac, ou de protestants libéraux comme Cazalis de Fondouce ; les préhistoriens de cette tendance cherchent à développer leur discipline avant tout pour elle-même, tout en conservant par ailleurs leur foi. Ils participent, moyennant une certaine discrétion sur les références spirituelles, et préférentiellement sur des sujets peu polémiques, aux mêmes revues que les préhistoriens non croyants, comme *L'Anthropologie* dirigée par Cartailhac. Lorsqu'ils développent leurs propres organes de recherche ou de diffusion des connaissances, ceux-ci ne sont pas l'occasion de tenir des discours méfiants à l'égard de la préhistoire ; par exemple, le Congrès scientifique international des Catholiques tenu en 1891 est perçu par l'anthropologue Paul Topinard comme une preuve « que l'Église comprend la loi

d'adaptation aux circonstances, cette loi suprême du progrès »⁶. Dans les deux cas, les croyants favorables à la préhistoire cherchent à légitimer leurs positions en appelant à l'humilité du chercheur, soumis aussi bien à l'objectivité des faits qu'à l'autorité divine.

Cependant, malgré toutes les passerelles entre science et religion, et en dépit des soutiens directs apportés par nombre d'hommes de foi à la préhistoire, les rapports entre celle-ci et les Églises restent difficiles. En effet, si les premiers travaux ont pu faire bon ménage avec un cadre intellectuel biblique, les concepts scientifiques liés à la tradition religieuse, et notamment la notion de diluvium, posent de gros problèmes et finissent par être abandonnés. Ambivalente car marquée par une forme de concordisme visant à insérer la science dans un cadre défini par la tradition, la notion de diluvium pose ainsi trois types de problèmes. Le premier porte sur le statut du concept : il n'est pas vraiment scientifique, puisqu'il provient d'une transposition en archéologie d'un principe de division de l'histoire du monde hérité de la tradition. Le deuxième concerne la compatibilité des chronologies : les tentatives pour attribuer une date aux épisodes bibliques fixaient la création du monde au plus tôt à 6000 ans avant Jésus Christ, et le déluge vers – 2000 ans, dates sans commune mesure avec ce qu'exigeaient les découvertes archéologiques mais aussi les données de la géologie. Le troisième découle du précédent et interroge le contenu même du concept de diluvium : là où le déluge biblique sépare deux civilisations agro-pastorales (avec Caïn et Abel d'un côté, et Noé et ses fils de l'autre), sa transposition archéologique est supposée distinguer, beaucoup plus radicalement, des formes de civilisations différentes. Marc Groenen a montré toute l'ambiguïté du terme de diluvium dans l'œuvre de Boucher de Perthes, ainsi que les contradictions concernant la différence entre les périodes celtique et diluvienne : d'un côté, le diluvium, qui renferme les restes et les industries antédiluviens, est distingué de l'alluvium, qui fournit les industries celtiques post-diluviennes ; mais de l'autre, le diluvium supérieur et l'alluvium inférieur sont présentés comme équivalents, différant tous deux du diluvium inférieur. Ces couches inférieures renferment les haches grossièrement taillées en silex, tandis que les terrains diluviens supérieurs ont livré des couteaux et des pointes de flèches en silex, ainsi que des aiguilles en corne et en os, et se rapprochent de l'alluvium inférieur aussi bien par leur faune que par leur peuplement⁷.

⁶ Paul Topinard, « Congrès scientifique international des Catholiques, tenu à Paris du 1^{er} au 6 avril 1891 », *L'Anthropologie*, 1892, T. 3, p. 347.

⁷ « les hommes dont on trouve les œuvres et les ossements dans les cavernes et le limon des brèches, hommes contemporains peut-être de ceux dont les cendres reposent sous la tourbe bocageuse, dans les sépultures celtiques et les dépôts diluviens supérieurs, sont les descendants de la race japhétique et les pères des hommes

Mais l'abandon du cadre biblique remet en cause la conception de la temporalité bien plus profondément que la seule question de la chronologie : les textes traditionnels proposaient, outre la chronologie *stricto sensu*, une temporalité orientée par l'histoire du salut. Ce cadre théologique a été remplacé par une manière profane d'envisager la succession du temps.

Si, au sujet de la chronologie de l'histoire de l'homme, le problème des rapports entre science et religion est davantage posé par l'usage des concepts inspirés de la Bible que par l'hypothèse de l'ancienneté de l'homme en tant que telle, il en va tout autrement pour ce qui est des thèses évolutionnistes, au sujet desquelles le conflit de principe est immédiat. Rome est très hostile aux idées de Darwin, et dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, les études préhistoriques se voient de plus en plus souvent liées avec l'hypothèse de l'ascendance simienne de l'homme, qui révulse beaucoup de croyants. L'origine animale de l'être humain est notamment inacceptable pour le courant concordiste (pour l'abbé Hamard, si l'homme est un singe perfectionné, les notions de bien et de mal n'ont plus de sens, et l'homme n'a qu'une destinée matérielle), et pour les catholiques les plus traditionnels. *Les Annales de philosophie chrétienne*, qui acceptaient sans problème l'ancienneté de l'homme, récusent ainsi les affinités entre le singe et lui. Cette hostilité est exacerbée par la sensibilité matérialiste de nombreux préhistoriens, au premier rang desquels le très en vue Gabriel de Mortillet qui n'hésite pas à jeter de l'huile sur le feu. Pour un certain nombre de croyants et en particulier de catholiques, l'introduction des théories évolutionnistes en préhistoire jette le discrédit sur l'ensemble de la discipline. Cette méfiance de principe est illustrée par Albert de Lapparent, professeur de géologie à l'Institut catholique de Paris : quoiqu'il défende la séparation des domaines scientifique et religieux, il perçoit la préhistoire comme un poison⁸, comme une science obscure et orgueilleuse qui cherche à outrepasser les limites de son propre savoir en s'arrogeant un domaine de compétences qui est celui des théologiens. Pour Lapparent, la préhistoire, voisine de la légende, ne devrait pas chercher à percer le mystère de l'origine : il y a ainsi en elle comme une faute morale.

actuels qu'on peut nommer post-diluviens. / Quant à ceux dont nous recueillons les traces dans les bancs diluviens inférieurs, ils n'ont plus leurs héritiers sur la terre et nous n'en sommes point les fils ». Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, op. cit., p. 243.

⁸ Albert de Lapparent, *Conseils à un jeune amateur de géologie, Poème didactique composé à l'occasion des Cours géologiques de l'École des Mines*, Paris, Librairie française et étrangère, 1867, cité par Fanny Defrance-Jublot, « La Question religieuse dans la première archéologie préhistorique, 1859-1904 », in *Dans l'épaisseur du temps*, op. cit., p. 279.

Les dissensions entre préhistoire et religion tiennent à ces deux pommes de discorde que constituent la chronologie et l'ascendance de l'homme. Ces deux points d'accroche rendent la position des préhistoriens catholiques et protestants particulièrement inconfortable, car ils doivent faire face à de multiples contraintes. Ils doivent d'abord trouver une pratique de l'archéologie qui soit satisfaisante pour eux du point de vue de leur foi, c'est-à-dire résoudre pour eux-mêmes les contradictions entre leur pratique scientifique et leurs idées religieuses. Cette nécessité donne parfois lieu à des positions ambiguës, comme celle d'Adrien Arcelin qui essaie de persuader ses coreligionnaires du rôle édifiant de la préhistoire : celle-ci montrerait la force du châtement divin et la lutte des hommes pour reconquérir leur place première dans la Création.

Les préhistoriens croyants doivent aussi entretenir des relations avec leurs collègues, parfois hostiles aux idées religieuses. Nombre de préhistoriens sont matérialistes ou libres-penseurs : dans le premier cas, ils pensent que l'être humain n'est pas plus que son corps et qu'il n'a pas d'âme – cette position philosophique est cohérente avec l'étude des restes matériels des squelettes humains, et elle a des affinités avec le darwinisme qui s'intéresse à l'adaptation et à la transformation physiques des êtres vivants dont l'homme ; dans le cas des libres-penseurs, ils cherchent à s'appuyer sur leur raison à l'exclusion de tout postulat religieux, dans l'idée que foi et raison sont incompatibles. Ces deux courants de pensée, qui peuvent s'additionner chez certaines personnalités emblématiques comme Gabriel de Mortillet, convergent pour faire de la préhistoire une science iconoclaste et frondeuse envers l'orthodoxie religieuse. Mortillet ne cesse de railler les catholiques devant leur embarras face aux incohérences entre la Bible et les études antéhistoriques ; il conteste l'indépendance scientifique des préhistoriens catholiques, qu'il suspecte d'allégeance au pape ; il tend à les réduire à la seule attitude concordiste, inacceptable pour lui par son manque de rigueur scientifique, en passant sous silence les travaux de certains préhistoriens chrétiens avec qui il partage pourtant terrains d'étude et nombreuses méthodes. Il est soupçonneux à l'égard de ceux qui font profession de neutralité dans leurs écrits, ne voyant là qu'un complot clérical d'autant plus insidieux qu'il est moins visible, et s'opposant à eux de toute façon par principe du fait de sa volonté de faire de la préhistoire le héraut de la lutte antireligieuse. Or, Mortillet a une position éminente sur l'échiquier des préhistoriens ; son hostilité au catholicisme pèse sur ses disciples, même s'ils s'en affranchissent progressivement, à l'image de Cartailhac qui navigue entre fidélité à l'égard de son maître et prise en compte de la neutralité en préhistoire (dans cette optique, il renomme en 1869 les *Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme* en

Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme). Dans un contexte de laïcisation de la société, d'autres combats se rejouent sur le terrain de la préhistoire : la dissociation entre chronologie biblique et préhistorique fait par exemple écho à la rivalité autour des cloches d'églises dans les villages, tandis que Mortillet, par ailleurs homme politique de gauche radicale, manifeste son hostilité aux crucifix des cimetières, ainsi qu'au libre choix scolaire pour les enfants des employés municipaux. Ce climat de méfiance pèse sur les préhistoriens catholiques, du fait d'un durcissement des camps ; ainsi en 1885, Cartailhac redoute-t-il de ne pouvoir pérenniser ses cours à l'université de Toulouse du fait de l'omniprésence des catholiques parmi ses collègues. Mais les aléas politiques peuvent aussi jouer dans l'autre sens : à la fin des années 1890, les catholiques bénéficient d'une certaine bienveillance, dans la mesure où l'on espère de leur part un ralliement à la République ; dans ce contexte, le rôle de vulgarisateurs comme Nadaillac est apprécié pour leur action en faveur du ralliement des catholiques à la préhistoire.

Les préhistoriens croyants sont parfois contraints de montrer patte blanche par rapport à leurs collègues, en prouvant leur sérieux scientifique ou en composant avec l'animosité de certains. Mais ils doivent aussi faire face à des coreligionnaires éventuellement hostiles à leur domaine d'étude. Tandis que Mortillet se focalise sur les concordistes, de la même manière, beaucoup de catholiques ont tendance à ignorer les travaux des préhistoriens croyants pour se concentrer sur les propos jugés outranciers des matérialistes. Quand ces préhistoriens croyants ne sont pas ignorés, ils peuvent être contestés parce qu'ils partagent avec lesdits matérialistes objets d'étude et discussions ; Adrien Arcelin est ainsi attaqué par l'égyptologue catholique et membre de la Société d'archéologie biblique londonienne François Chabas, qui lui reproche de ne pas dénoncer en bloc la chronologie de Mortillet.

Pris entre deux feux du fait des oppositions symétriques de leurs collègues et de leurs coreligionnaires, les préhistoriens chrétiens ont finalement des positions très variables et personnelles, dans lesquelles les croyances religieuses jouent un rôle ambigu. Il serait inexact de considérer que ces dernières constituent avant tout un obstacle, qui aurait été mieux dépassé par certains que par d'autres (il aurait joué à plein pour la frange la plus hostile de l'opinion catholique, un peu moins chez les concordistes, tandis que les progressistes auraient eu la sagesse de le contourner) : si ce cliché trop simple est comme beaucoup de clichés partiellement justifié, il ne rend compte ni de l'omniprésence de la référence religieuse en début de période, ni de la profonde cohérence que revêt pour certains auteurs l'association de la foi chrétienne avec l'intérêt pour la préhistoire (c'est

particulièrement net dans la période suivante pour un préhistorien comme l'abbé Breuil, dont la trajectoire a été étudiée en détail par Arnaud Hurel⁹). Il faut donc préciser ce que l'on entend par obstacle : les idées religieuses n'en sont pas un pour les idées préhistoriennes dans leur ensemble ; en revanche, elles peuvent être un frein à l'établissement de certains faits ou à l'élaboration de certains concepts, dans le sens où la chronologie préhistorienne, par exemple, s'est établie en remettant en cause la chronologie biblique et en se séparant d'elle – on n'est pas si loin de l'idée bachelardienne d'une connaissance obtenue « contre une connaissance antérieure, en détruisant des connaissances mal faites »¹⁰. Mais dans ce cas, ce n'est plus la spécificité d'éventuelles réticences religieuses qui est en cause : c'est le fait, simplement, que la connaissance progresse par remises en question ou par amendements d'idées antérieures, quelles qu'elles soient.

Il n'y a donc pas de rapports simples et univoques entre religion et préhistoire : la question des croyances n'est pas discriminante dans la nouvelle science, car les camps ne sont pas aussi tranchés qu'on aurait pu l'imaginer ; des collaborations demeurent possibles entre des personnalités de camps opposés, tant que l'enjeu reste strictement scientifique et n'entraîne pas de considérations spiritualistes ou matérialistes. Il faut ainsi distinguer la question des idées de celle des hommes : le cadre théorique issu de la *Genèse*, s'il est pris au pied de la lettre, constitue plutôt un obstacle épistémologique ; mais cette lecture plus ou moins littérale n'étant pas une obligation, les textes bibliques n'ont nullement empêché des hommes de foi de jouer un rôle important dans le développement de la préhistoire, d'autant plus que l'énigme des rapports entre science et religion a pu jouer, pour certains, le rôle d'un aiguillon poussant à la recherche en rendant plus fascinante la question des origines.

La religion joue donc un rôle ambivalent dans la prise en charge de la problématique de l'homme fossile ; symétriquement, le regard porté sur la préhistoire par les ecclésiastiques est assez ambigu, ce qui peut être résumée par la mise en regard de deux allégories de la préhistoire : celle de l'abbé Brémont la représente sous les traits d'une jeune fille affublée par sa « mégère anticléricale [...] du bonnet rouge », dansant « la danse

⁹ Arnaud Hurel, *L'Abbé Breuil, Un préhistorien dans le siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

¹⁰ Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 13-14.

du scalp autour de l'Église »¹¹, tandis que celle qui figure sur la tombe de l'abbé Antoine Ducrost, archéologue de Solutré, montre une jeune fille assise, tête baissée vers un livre, donnant la main à la Foi. Quoi qu'il en soit, il faut attendre l'approche du XXème siècle, pour que soit réellement entérinée la neutralité philosophique et religieuse en préhistoire : tournant le dos aux polémiques, les préhistoriens se concentrent désormais sur la question des causes secondes, en laissant de côté les causes premières. Leurs opinions sur ce dernier point sont toujours aussi variables, mais elles n'occupent plus de place dans le débat : à sa création en 1904, la Société préhistorique de France s'interdit par ses statuts toute discussion politique ou religieuse, tandis qu'une nouvelle génération de préhistoriens chrétiens (Breuil, Bouyssonie, Obermaier) délaisse polémiques et tentatives de pédagogie au profit de questions purement scientifiques. Là encore, la préhistoire suit le reste du corps social, dans la mesure où l'exigence de neutralité comme norme de scientificité fait écho aux injonctions répétées au respect de la laïcité.

2. Le rôle joué par la notion d'évolution dans les débuts de la préhistoire

Un deuxième sujet parmi les grandes questions qui agitent la vie intellectuelle au XIXème siècle polarise les discussions entre préhistoriens : le schéma évolutionniste. Si l'on se place à l'autre bout du spectre temporel, au XXIème siècle, il semble que cette notion doive faire partie de l'arsenal théorique de la préhistoire : on voit mal comment un préhistorien pourrait contester l'évolution. Par ailleurs, la concomitance entre la diffusion de l'évolutionnisme et la reconnaissance de l'homme fossile invite à penser que les deux questions sont solidaires. Cependant, au XIXème siècle, les liens entre préhistoire et évolution sont loin d'être aussi univoques : comme pour les idées religieuses, se pose la double question du rôle effectif joué par la notion d'évolution dans le développement des théories préhistoriennes, et celle de la diffusion de l'adhésion à cette théorie parmi les savants qui les défendent.

Répondre à ces questions nécessite cependant de préciser le sens donné à la notion d'évolution ; le schéma général qu'elle propose peut en effet s'appliquer à des objets bien distincts, si bien qu'elle recouvre en réalité deux problématiques, interconnectées mais distinctes : celle, naturaliste, du rapport entretenu par les différentes espèces d'êtres vivants entre elles, et celle, plus proche des sciences humaines, d'un développement culturel

¹¹ Abbé Brémond, « Préhistorien et apologiste, Les "Batailles d'idées" de M. le chanoine Bouyssonie », *Le Correspondant*, 25 mai 1924, p. 638, cité par Fanny Defrance-Jublot, « Question laïque et légitimité scientifique en préhistoire », *op. cit.*, p. 73.

linéaire et en partie déterminé (on y retrouve aussi bien les théories comtiennes des trois états de développement que les théories anthropologiques du XIX^{ème} siècle concernant l'évolution des civilisations).

a. Le paradigme naturaliste de l'évolution et sa diffusion en préhistoire

Chercher à évaluer le rôle de l'idée naturaliste d'évolution et l'étendue de sa diffusion parmi les préhistoriens nécessite de faire la distinction entre plusieurs positions en concurrence concernant les rapports entre les êtres vivants. La position traditionnelle est fixiste : les espèces vivantes ne se modifient pas, et elles conservent tout au long de leur existence les caractéristiques qu'elles ont au moment de leur apparition. Ce fixisme se décline suivant plusieurs formes : celle qui fait autorité au début du XIX^{ème} siècle est la version de Cuvier, qui reconnaît l'existence d'un monde différent de celui dont l'homme de son temps fait l'expérience (en ce sens, ce fixisme n'est pas le même que celui que suggère la Bible, qui ne connaît que le monde actuel). Ses travaux géologiques et paléontologiques lui indiquent en effet qu'il a dû exister à la surface du globe des animaux et des végétaux ensuite disparus ; il en conclut à l'existence de catastrophes majeures, qu'il appelle « révolutions du globe », et qui peuvent être des inondations ou des séismes. À chaque catastrophe, la terre se repeuple grâce à des migrations ou grâce à une nouvelle création ; l'homme est cependant exclu de cette reconstitution du tableau des êtres vivants, car sa création est unique et date d'après la dernière catastrophe. Les autres êtres peuvent être comparés et classés ; ils se succèdent à la surface du globe et l'on en retrouve des traces dans les diverses couches géologiques.

Une autre version de fixisme a été mise au point par Henri Ducrotay de Blainville, qui a exercé une certaine influence sur le jeune Édouard Lartet : il s'agit du créationnisme qui, à la différence du catastrophisme, n'explique pas les extinctions d'espèces par des catastrophes ni ne suppose plusieurs créations. Selon cette théorie, les espèces sont toutes créées en une seule fois, qu'elles soient actuelles ou fossiles, tandis qu'un appauvrissement progressif explique l'extinction de certaines. De la sorte, la paléontologie n'est pas stratigraphique comme elle l'est avec Cuvier : les êtres vivants ne sont pas subordonnés aux niveaux géologiques ; il ne peut y avoir d'apparition d'espèces.

Dès la fin du XVIII^{ème} siècle et le début du XIX^{ème}, le paradigme fixiste qui prévalait en zoologie se trouve contesté par d'autres hypothèses. L'une d'elles, tombée dans l'oubli mais relativement influente à l'époque, suppose que les espèces perdurent tandis que leur forme peut changer, éventuellement de manière radicale : c'est la position

de Jean-Claude Delamétherie, qui défend conjointement la fixité des groupes taxonomiques distinguant les espèces, et la possible mutation de leur anatomie¹². L'homme avait, selon lui, une allure simiesque à son origine. Une autre théorie, demeurée plus célèbre, formule l'hypothèse d'une transformation des êtres vivants : à partir de 1802, Jean-Baptiste Lamarck cesse d'être fixiste pour développer une théorie connue plus tard sous le nom de transformisme, publiée en 1809 dans sa *Philosophie zoologique*¹³. Il y défend l'idée que les espèces vivantes ne sont pas créées par Dieu, mais issues de l'inorganique par une génération spontanée qui se répète régulièrement, expliquant la persistance de formes de vie très simples. Quant aux différences entre les êtres vivants, elles s'expliquent par la fréquence, ou au contraire par la raréfaction de l'emploi d'un organe, qui ont des conséquences sur la taille et la puissance de celui-ci. Selon lui, ces modifications de l'usage et de l'anatomie entraînent sur le temps long, par l'action du milieu et de l'habitude, une modification des individus ; ces derniers sont capables de transmettre ces caractéristiques à la génération suivante, ce qui aboutit à la transformation et à la diversification des espèces, avec une tendance à la complexification.

Enfin, la publication en 1859 d'*On the Origin of Species* de Charles Darwin met à disposition une thèse concurrente au lamarckisme : comme lui, elle suppose la modification des espèces, mais sur des bases totalement différentes ; elle n'admet ni la génération spontanée (car la matière organique candidate à la complexification serait nécessairement absorbée par les êtres vivants déjà existants), ni l'orientation de la transformation des espèces vers une plus grande complexification, ni l'hérédité des caractères acquis. Dans le darwinisme, les espèces se modifient sous l'effet de l'accumulation d'épisodes contingents, qui favorisent certains individus d'une espèce au détriment des autres dans la lutte pour l'accès aux ressources et aux possibilités de reproduction. Ces individus survivant mieux et se reproduisant davantage, ils transmettent leurs caractéristiques à leurs descendants. Sa théorie repose ainsi sur la diversité des individus et sur la sélection naturelle des plus aptes, qui occasionne une évolution des espèces dans un sens non finalisé, en relation avec un environnement particulier.

¹² Cf. Wiktor Stoczkowski, « Portrait de l'ancêtre en singe, L'Hominisation sans évolutionnisme dans la pensée naturaliste du XVIIIe siècle », in *Ape, Man, Apeman, Changing Views since 1600*, dir. Raymond Corbey et Bert Theunissen, Leiden, Leiden University Press, 1995, p. 141-155, à propos de Jean-Claude Delamétherie, *Essai sur les principes de la philosophie naturelle*, La Haye, Rey, 1778.

¹³ Jean-Baptiste de Monet de Lamarck, *Philosophie zoologique*, Weinheim, Engelmann, Codicote, Wheldon et Wesley (*Historiae naturalis classica, fac-simile* de l'édition originale), 1960. Cf. aussi Stéphane Tirard, « Les Théories de l'évolution et l'épaisseur du temps », in *Dans l'épaisseur du temps*, *op. cit.*, p. 39-51.

Quel rôle a joué l'idée naturaliste d'évolution en préhistoire, et dans quelle mesure est-elle diffusée chez les premiers préhistoriens ?

Sous sa forme lamarckienne ou darwinienne, l'idée de transformation des espèces est, au moins pendant les deux premiers tiers du XIX^{ème} siècle et au moins partiellement, indépendante du problème débattu en préhistoire concernant l'ancienneté de l'homme : cette question et celle de l'origine animale de l'humanité ne se recoupent pas. On peut s'intéresser à la préhistoire et croire à l'ancienneté de l'homme sans adhérer à l'idée d'évolution des espèces.

Néanmoins, l'introduction de celle-ci a de sérieuses conséquences conceptuelles, aussi bien sur la définition de la préhistoire que sur son développement dans l'histoire : elle a des conséquences définitionnelles, parce qu'on peut supposer qu'une définition complète de la préhistoire implique non seulement l'ancienneté, mais aussi l'évolution de l'homme (le problème ne se posait pas en ces termes au XIX^{ème} siècle, mais un préhistorien antiévolutionniste aujourd'hui ne serait peut-être pas vraiment un préhistorien) ; elle a également des conséquences sur le développement historique de la préhistoire, car la notion d'évolution constitue le terreau théorique d'un changement conceptuel, pour le meilleur comme pour le pire. Pour le meilleur, car elle donne une explication satisfaisante à la variabilité des formes fossiles humaines (on peut ainsi mettre en série les fossiles de Néandertal, découverts en 1856, et ceux de Cro-Magnon, exhumés en 1868). Mais aussi pour le pire, car l'idée d'évolution conduit à concevoir l'homme préhistorique comme un maillon de la chaîne entre l'animal et l'homme moderne, et ainsi à le déshumaniser partiellement : il faudra attendre la découverte de l'art paléolithique pour qu'il retrouve toute son humanité (nous y viendrons dans la partie suivante). De ce fait, la notion d'évolution peut elle-même, sous certains aspects, être comprise comme un obstacle épistémologique, comme une source d'erreurs possibles. Par ailleurs, si elle joue un rôle dans la manière de théoriser la préhistoire, à l'inverse, les travaux des paléontologues et des préhistoriens permettent aussi de lui donner corps, sur le plan de l'anthropologie physique comme sur celui des activités humaines.

Cependant, évoquer le rôle de l'idée d'évolution en préhistoire demeure trop général : d'après l'historien Marc Groenen, si l'une a accompagné le développement de l'autre, il distingue nettement lamarckisme et darwinisme ; c'est surtout dans un cadre transformiste que les préhistoriens ont trouvé de quoi soutenir leurs travaux. En effet,

Darwin s'intéresse peu au problème de l'origine de l'homme, tandis que les premiers éléments versés au débat sur ce point le sont à un moment où l'on ignore tout de son œuvre, notamment en France (et lorsqu'elle paraît, elle y est mal accueillie et mal comprise, comme en témoigne l'hostilité d'un Armand de Quatrefages). Par ailleurs, les vestiges préhistoriques sont étudiés sous l'angle d'un développement, d'un progrès, peu compatible avec les idées de Darwin et davantage en phase avec celles de Lamarck : là où Darwin met en évidence le rôle du hasard des conditions du moment, qui sélectionne chacune des variations avantageuses transmises par un individu à la génération suivante, Lamarck propose une vision plus déterministe du processus de transformation, dans un mouvement de complexification croissante. La première génération des préhistoriens passe souvent par des obédiences transformistes : Boucher de Perthes abandonne le catastrophisme de Cuvier (défendu initialement à travers la proposition de deux apparitions d'êtres humains : les antédiluviens et le type d'Adam), au profit de la transformation de l'âme du vivant au travers d'une série d'étapes ; Édouard Lartet, initialement séduit par les idées de Blainville qui le poussent à chercher des singes tertiaires, se rallie à l'optimisation des espèces par transformations successives. En outre, le transformisme structure le développement de la préhistoire, car il lui sert d'appareil métaphysique par le biais duquel lire le développement des cultures matérielles. Gabriel de Mortillet, qui appartient ouvertement à ce courant, en étend le raisonnement aux outils de pierre par le biais de l'analyse typologique : il définit des formes d'outils typiques d'une époque, qui deviennent les analogues du fossile directeur en paléontologie et permettent la mise en évidence d'industries caractérisées par des sites de référence ; il présente leur succession comme le résultat d'une transformation finalisée, depuis les premiers cailloux jusqu'aux industries magdaléniennes, en passant par le biface abbevillien, les pointes et les racloirs moustériens, et les feuilles de laurier solutréennes. Chaque industrie constitue un progrès par rapport à la précédente : il y a à la fois une continuité entre les différentes étapes, une succession stricte des outillages qui ne cohabitent pas, et une amélioration dans la prise en charge d'un but, identifié par Mortillet comme le fait de répondre plus efficacement aux modifications climatiques contraignant les hommes préhistoriques à perfectionner leur habillement. Les différentes industries sont ainsi les phases d'un développement linéaire, finalisé et progressant vers une plus grande complexification, sur le modèle de la transformation des formes vivantes théorisée par Lamarck¹⁴. Cette manière de considérer

¹⁴ Concernant l'influence des idées darwiniennes en préhistoire, Marc Groenen considère qu'elle s'est accrue

le développement des cultures n'est pas sans risques, car elle interdit de penser régressions et concomitances entre des cultures aux niveaux de développement technique dissemblables.

Le lien, bien réel, entre idée naturaliste d'évolution et préhistoire est finalement plus nuancé qu'on n'aurait pu le penser. Ancienneté et évolution de l'homme sont bien deux questions distinctes : pendant une grande partie du XIX^{ème} siècle, on peut être préhistorien sans adhérer à l'évolutionnisme. Cependant, les deux problèmes sont de moins en moins indépendants à mesure que le siècle avance, et que de plus en plus de préhistoriens adoptent le cadre transformiste : ces idées, préférentiellement à celles de Darwin, accompagnent le développement de la préhistoire au point d'en devenir un cadre théorique majeur. Toutefois, ce cadre se fait tellement structurant qu'il tend parfois à se transformer lui-même en obstacle pour la connaissance, dès qu'il est pensé comme une grille de lecture obligatoire définissant des niveaux dans le développement des espèces fossiles (ce qui entraîne la problématique du chaînon manquant ou la vision de l'homme préhistorique comme un rustre), ou des degrés dans le progrès des cultures.

b. La question de l'évolution des cultures

Mais les rapports entre préhistoire et notion d'évolution ne se limitent pas à une problématique naturaliste : la vague évolutionniste atteint aussi les sciences humaines, ce qui occasionne des retombées en préhistoire.

Cette vague a des origines diverses. L'une tient naturellement à la transposition dans les sciences humaines des idées des naturalistes. Une autre tient au triomphe du positivisme, suite aux *Cours de philosophie positive* publiés par Comte entre 1830 et 1842¹⁵. Certes, sa théorie des trois états concerne au premier chef le développement de la science, et non celui des hommes : aux âges théologique et métaphysique, caractérisés par l'explication des phénomènes en termes d'êtres doués d'intention, puis en ceux de forces abstraites, succède l'âge positif où l'on recherche les lois des phénomènes (c'est-à-dire leurs relations invariables de succession et de similitude). Cependant, cette description des trois étapes du développement de l'esprit scientifique est indirectement une loi de

à partir des années 1950 : selon lui, la conceptualisation des cultures préhistoriques selon laquelle elles sont des formes géographiquement différenciées peut être vue comme un analogue du modèle darwinien d'évolution buissonnante. Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, op. cit., p. 31-32.

¹⁵ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, op. cit..

l'évolution de l'esprit humain, qui dessine une progression déterminée et systématique de l'humanité. Cette doctrine constitue donc un terrain favorable pour l'extension aux sciences humaines de l'idée d'évolution.

Comtisme et échos des idées naturalistes d'évolution se combinent donc pour faire de cette notion un élément structurant des sciences humaines. De manière générale, celles-ci changent de paradigme au XIX^{ème} siècle : tandis qu'elles étaient auparavant indexées sur la géographie, avec l'idée que les différences entre les hommes devaient être comprises dans leur rapport avec un environnement (ce qui tendait à figer dans l'intemporel les cultures humaines, réalités pourtant évolutives), les sciences humaines accordent alors un poids grandissant à l'histoire¹⁶. Pour Paul Broca, les études historiques convergent toutes :

« Pendant que les archéologues et les paléontologistes ranimaient les débris matériels des temps passés, d'autres savants, remontant par une autre voie la chaîne des siècles, ressuscitaient les langues mortes, et retrouvaient dans ces organismes immatériels, dans ces fossiles de la pensée humaine, les annales préhistoriques des peuples, les preuves de leurs migrations oubliées, de leurs filiations méconnues, les débris de leurs premières croyances, l'empreinte des diverses phases de leur évolution intellectuelle, industrielle et sociale. »¹⁷

Il y a donc un mouvement général d'historicisation dans les sciences humaines, et même plus largement dans les sciences tout court : on s'intéresse à l'histoire de la Terre comme à celle de ses habitants, et l'ethnologie emploie des métaphores sédimentaires pour retrouver la « couche primitive » de la civilisation occidentale qui perdure dans certains isolats lapons ou basques.

Dans ce contexte, l'anthropologie acquiert au XIX^{ème} siècle des fondements évolutionnistes. Dans *Ancient Society*¹⁸, Morgan décrit trois stades d'évolution de la société : sauvage, barbare et civilisé. Selon lui, l'évolution des sociétés humaines est finalisée : elle se déroule partout suivant les mêmes étapes, qui sont les stades logiques du développement. Celui-ci commence avec le chasseur-cueilleur, se poursuit avec l'agriculteur, qui passe enfin à la civilisation dès lors qu'il invente l'écriture alphabétique, l'agriculture à grande échelle, le commerce, et finalement l'industrie et la science. L'idée d'un développement en plusieurs stades universels fait recette ; elle est partagée par d'autres anthropologues pour l'étude de questions plus précises : Tylor¹⁹ fait de l'évolution

¹⁶ Cf. Claude Blanckaert, « Chrono-logiques, Le Tournant historiciste des sciences humaines », in *Dans l'épaisseur du temps, op. cit.*, p. 53-95.

¹⁷ Paul Broca, *Mémoires d'Anthropologie*, T. 2, Paris, Reinwald, 1874, p. 417, cité par Claude Blanckaert, « Chrono-logiques », in *Dans l'épaisseur du temps, op. cit.*, p. 66.

¹⁸ Lewis Henry Morgan, *La Société archaïque, op. cit.*

¹⁹ Edward Burnett Tylor, *La Civilisation primitive*, trad. fr. Pauline Brunet et Edmond Barbier, 2 vol., Paris, Reinwald, 1876-1878.

des croyances un développement en trois phases, de l'animisme au monothéisme en passant par le polythéisme, tandis que Frazer²⁰, qui prend la notion de croyance en un sens plus large, la fait aussi passer par trois stades, de la magie à la science en passant par la religion. Au XIXème siècle, un consensus s'établit donc sur l'idée que les cultures humaines sont, comme les corps, soumises à l'évolution.

Cette mode de l'évolutionnisme culturel a des retentissements en préhistoire, car ses théories servent naturellement de cadre pour informer les découvertes préhistoriques dont elles sont contemporaines : les premiers agriculteurs sont supposés être des barbares, succédant aux hommes du paléolithique vus comme illustrant le stade de la sauvagerie ; on croit volontiers que ces derniers sont animistes. Les travaux de Frazer inspirent quant à eux, au début du XXème siècle, certaines théories sur l'art paléolithique qui le voient comme un art magique (voir partie suivante).

Si ces théories influent sur la manière de se représenter l'homme préhistorique, elles démultiplient aussi les outils à disposition pour se faire une image plus précise de ce à quoi pouvaient ressembler les cultures préhistoriques : les sociétés non européennes sont perçues comme des analogues des cultures préhistoriques, comme des témoins primitifs de stades antérieurs du développement, du fait d'une progression moins rapide. C'est là l'origine du comparatisme ethnographique, si souvent utilisé en préhistoire jusqu'au milieu du XXème siècle, en vertu duquel on explique des faits archéologiques en en cherchant des parallèles dans des cultures dites primitives (nous y reviendrons).

Cependant, considérer que ce paradigme d'évolutionnisme culturel est, au XIXème siècle, une marque distinctive et définitoire de la préhistoire serait inexact : d'abord parce que l'évolution est ici une tournure de pensée partagée par l'ensemble des sciences humaines ; ensuite parce que c'est surtout au XXème siècle que ce modèle se développe.

La notion d'évolution est donc centrale dans le contexte intellectuel dans lequel la préhistoire se forme : elle touche toutes les disciplines au point d'en devenir un élément structurant, dans les sciences naturelles comme dans les sciences humaines. La préhistoire n'échappe évidemment pas à ce mouvement général, d'autant que cette notion lui permet aussi bien de mettre en série les différents fossiles découverts, que de donner sens aux

²⁰ James George Frazer, *Le Rameau d'or*, trad. fr. Pierre Sayn, Henri Peyre et Lady Frazer, 4 vol., Paris, Laffont, 1981-1984.

vestiges culturels des hommes préhistoriques. Le cadre évolutionniste n'était au départ pas du tout nécessaire à l'émergence de la question de l'homme fossile, non seulement parce que ce cadre n'existait pas encore, mais aussi parce que jusque tardivement dans le XIXème siècle, on peut défendre la préhistoire tout en refusant l'évolution ; cependant, la convergence des deux problématiques est si manifeste qu'elles se trouvent de plus en plus étroitement associées à mesure que le siècle avance, que ce soit sur le versant de l'anthropologie physique ou sur celui de l'ethnographie comparée. Les théories évolutionnistes peuvent donc être comprises comme un facteur d'unification de la préhistoire, mais pas dans les années 1850 ou 1860 : c'est seulement à la fin du siècle qu'elles s'imposent finalement comme incontournables, en lien avec la sécularisation de la société et la norme de neutralité philosophique et religieuse qui tend à s'imposer – la référence religieuse une fois mise en sourdine dans les travaux scientifiques, la polémique autour de l'évolution s'apaise d'elle-même.

Au XIXème siècle, les questionnements autour de l'homme fossile se nourrissent donc des débats qui agitent la société civile, et plus encore le monde scientifique. Le rapport entre la science et la foi d'une part, et la notion d'évolution d'autre part, font l'objet de discussions approfondies et polarisent les milieux préhistoriens en plusieurs camps, tantôt opposés, tantôt en dialogue ; ces références théoriques paraissent incontournables, dans la mesure où elles proposent chacune un scénario de l'origine de l'humanité, dont on cherche à retrouver des traces dans le registre fossile. La logique de l'histoire voudrait que l'on ait abandonné progressivement la référence religieuse au profit des idées évolutionnistes, la première constituant plutôt un obstacle épistémologique, et la seconde permettant, au contraire, de le dépasser. Cette vision un peu trop simpliste ne résiste pas à l'examen, car les rôles positif et négatif joués dans le développement de la préhistoire sont beaucoup plus partagés. Par ailleurs, ni le refus de la référence biblique ni l'adoption de l'évolutionnisme ne peuvent être considérés, au XIXème siècle, comme des marques distinctives des proto-préhistoriens : ce ne sont pas des facteurs d'unification dans une communauté scientifique très éclatée sur ces questions fondamentales.

Reste que l'une et l'autre n'ont pas du tout le même statut et n'ouvrent pas sur les mêmes enjeux : pour ce qui est de la référence religieuse, tout l'effort consistera, au tournant du XXème siècle, à dissocier suffisamment science et foi pour qu'une neutralité scientifique soit possible sur les questions spirituelles (celles-ci ne sont donc pas

abandonnées au titre d'obstacles dépassés, mais comme des interrogations dont l'articulation avec la science est une problématique plus individuelle que scientifique). Pour ce qui est de la référence à la notion d'évolution, au contraire, elle s'impose petit à petit comme le cadre de pensée dans lequel les découvertes préhistoriques peuvent s'ordonner ; un préhistorien non évolutionniste n'est plus aujourd'hui concevable – mais le succès de la notion n'était pas encore acté au XIX^{ème} siècle.

Reste aussi que l'on pourrait considérer que les débats théoriques n'empêchent pas l'existence d'une science préhistorique unifiée, car il ne s'agit là que de facteurs externes de division : après tout, le débat entre actualisme et catastrophisme n'a jamais empêché d'identifier la géologie comme une science unique, en dépit de ses divisions internes. Mais les géologues partagent tous un objet d'étude bien identifié : les couches de terrain et le passé de la Terre. La question se pose donc de savoir dans quelle mesure la préhistoire du XIX^{ème} siècle peut se prévaloir de facteurs internes d'unité.

B. Des facteurs internes d'éclatement de la préhistoire

Une discipline se définit ordinairement par ses objets, ses concepts et théories, ses méthodes et ses institutions. La question des concepts et théories externes à la préhistoire, qui accompagnent son développement et sur lesquels les préhistoriens prennent parti, n'a pas montré d'unité de la discipline. On ne peut pas s'attendre à ce que les concepts et théories propres de la préhistoire jouent cette fonction unificatrice, au moins au départ, dans la mesure où il s'agit justement dans cette période de formation de constituer ce corpus théorique ; ils ne sont par ailleurs pas vraiment distinguables des méthodes qui ont permis de les mettre en avant. Pour ces deux raisons, nous ne leur accorderons pas de développements spécifiques.

Restent donc à étudier les objets, les méthodes et les institutions de la préhistoire : eux aussi sont éminemment divers, et montrent davantage le morcellement de la discipline que son unité.

1. Une diversité d'objets

La notion d'objet de la préhistoire peut s'entendre en deux sens très différents l'un de l'autre. Il y a d'abord la question de l'objet au sens conceptuel, c'est-à-dire l'objet informé par le regard scientifique dont s'occupe la discipline : la physique, par exemple, dont l'unité peut être aussi questionnée, s'occupe de la matière, de l'énergie, du temps et

de l'espace, diversement définis selon qu'on se place dans le cadre de la physique classique, quantique ou de la relativité générale ; la sociologie, elle, s'occupe des phénomènes humains en tant qu'ils sont irréductibles à des motifs psychologiques ou à des explications biologiques. Ce sens de l'objet de la préhistoire a été abordé au chapitre 1 : il s'agit, si l'on s'en tient à une caractérisation à très gros traits, d'une période très ancienne de l'histoire de l'humanité. Mais on ne peut considérer cela comme clair qu'à la condition de gommer tous les problèmes de définition déjà abordés au chapitre 1. Nous n'y revenons pas.

Il y a ensuite la question de l'objet réel de la préhistoire, c'est-à-dire des objets concrets étudiés par les préhistoriens. La traversée chronologique du XIX^{ème} siècle menée sous l'angle des étapes de la reconnaissance de l'homme fossile nous a permis de voir comment ce problème avait conduit les proto-préhistoriens à se saisir de tous les objets ayant un rapport avec la question : Jouannet s'attachait préférentiellement aux silex taillés, Tournal, à l'étude des couches de terrain géologiques, tandis que Boucher de Perthes, quoique s'intéressant à la fois aux sols et à ce qu'il pouvait y trouver, faisait feu de tout bois pour asseoir ses découvertes, quitte à inventer des objets comme les pierres-figures (des cailloux naturels dans lesquels il croyait voir des formes de visages et qu'il datait de la même époque que les silex taillés). L'objet de la préhistoire, au milieu du XIX^{ème} siècle, c'est donc tout ce que le sol renferme de vestiges pouvant renseigner sur les premiers temps de l'humanité : au premier rang viennent les restes fossiles, humains mais aussi animaux, notamment lorsqu'ils s'agit des grands mammifères éteints qui participent à l'identification de l'âge des découvertes ; les traces matérielles de l'occupation d'un territoire par ces premiers hommes, en particulier leurs outils de pierre, sont également très importantes ; c'est enfin le sol même dont sont tirés les vestiges qu'il s'agit de faire parler.

Il n'y a donc pas un objet de la préhistoire, mais des objets. Sous un certain rapport, cette diversité n'est pas problématique : il suffirait de penser un objet pluriel. Mais cela présenterait au moins deux difficultés : la première serait de savoir dans quelle mesure cette pluralité d'objets est intégrée dans une tradition de recherche homogène ; nous verrons que ce n'est pas le cas, au moins au XIX^{ème} siècle, puisque les communautés de savants qui s'intéressent aux fossiles, aux objets archéologiques ou aux couches de terrain se recoupent parfois au gré des centres d'intérêt des individus, mais n'organisent pas de réel dialogue mutuel. La seconde difficulté est que dans le cas de la préhistoire, cet objet n'est pas seulement pluriel mais indéfini : toute chose tangible peut faire partie des objets

de la préhistoire, à condition d'être suffisamment ancienne pour cela. C'est en quelque sorte un objet par position, qui tient à l'époque dont il date. Mais cette position ne peut pas être donnée par l'objet lui-même : retrouver des ossements humains ne signifie pas qu'il s'agisse d'ossements préhistoriques. Ce n'est donc pas vraiment l'objet qui fait l'unité de la science préhistorique, mais, éventuellement, la manière dont elle se saisit des objets pour les affirmer comme siens. Ceux-ci ne peuvent être définis comme préhistoriques qu'en fonction d'une méthode, dont il faudra examiner si elle peut permettre l'unité d'une science. Nous verrons que là encore, il n'existe pas au XIX^{ème} siècle une préhistoire unique, mais une nébuleuse de travaux aux méthodologies variables.

2. Les difficultés d'une synthèse des méthodes

La préhistoire naît de la question de l'ancienneté de l'homme. Mais cette question ne lui est pas propre : c'est plutôt au sein d'autres disciplines que celle-ci émerge. Elle apparaît ainsi comme une problématique locale de la paléontologie (y a-t-il des fossiles humains ?), de la géologie (quelles sont les couches de terrain qui témoignent d'une occupation humaine ancienne ?), de l'anthropologie (quelle est l'origine de l'espèce humaine ?), de l'ethnographie (les hommes de l'ancien temps peuvent-ils être comparés à des cultures connues ?) ou de l'archéologie (les silex exhumés ont-ils été taillés par l'homme ?). C'est finalement la réunion de ces problématiques locales externes qui autorise à parler de préhistoire, laquelle emprunte également à ces autres sciences la plupart de ses méthodes. La dimension synthétique de la préhistoire est donc un élément très important de son identité : ces affinités avec d'autres sciences lui sont tellement consubstantielles qu'Annette Laming-Emperaire, pionnière de l'épistémologie de la préhistoire, a pu considérer que l'acte de naissance de la discipline tenait moins à la découverte d'un nouvel objet ou à la prise en compte d'une nouvelle question qu'à la réunion d'axes de recherches hétérogènes²¹ ; l'assimilation par la préhistoire de recherches menées par d'autres sciences aussi bien naturelles qu'humaines serait alors au fondement de cette discipline.

Cependant, cette idée largement répandue demande à être questionnée : si la dimension synthétique de la préhistoire est effectivement fondamentale, on peut se demander dans quelle mesure la convergence de méthodes empruntées à d'autres

²¹ Annette Laming-Emperaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France, op. cit.*, notamment p. 10-11.

disciplines peut être considérée comme donnant lieu à une science unifiée dès le milieu du XIX^{ème} siècle. En effet, au début des études préhistoriques, il n'existe rien comme *la préhistoire*. Le terme n'est pas employé avant 1874²², et il n'a pas particulièrement de succès dans les années qui suivent. Ce n'est pas un hasard : à ce moment-là, une multitude de savants s'intéressent à l'ancienneté de l'homme, mais chacun à partir de ses centres d'intérêt particuliers. Si préhistoire il y a, elle apparaît donc plutôt comme un conglomerat de disciplines réunies autour d'une problématique que comme une science à part entière.

a. Présentation des disciplines sources de la préhistoire

Il sera beaucoup question dans les propos qui vont suivre des disciplines qui sont à l'origine de l'entreprise préhistorique. Pour la clarté de l'exposé, nous les présentons ici succinctement, en partant de celle qui a l'objet le plus large et le plus naturaliste (la géologie) pour aller jusqu'à celle qui a l'objet le plus culturel (l'archéologie). Même si l'intérêt pour l'objet de certaines de ces sciences remonte très loin dans le temps, toutes ont été fondées à peu près au même moment, vers le début du XIX^{ème} siècle (certaines un peu avant, d'autres un peu après), à une époque où de nombreuses sciences se dotaient de procédures de contrôle et cherchaient à gagner en rigueur.

La géologie peut être considérée comme une discipline source de la préhistoire dans la mesure où elle a servi à la reconnaissance de l'homme fossile : sa méthode d'étude du sol par la définition de couches de terrain superposées (stratigraphie) a permis de prouver l'ancienneté des niveaux dans lesquels se trouvaient les fossiles humains.

Son origine se perd dans le temps si l'on considère simplement l'intérêt pour l'observation de la Terre et pour son histoire ; mais elle apparaît comme discipline à part entière à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle²³ – même si l'on pourrait éventuellement la faire remonter un peu plus haut, jusqu'aux théories de la Terre élaborées suite à la révolution astronomique de Copernic et Galilée (la réflexion sur des problématiques propres à notre planète se trouve alors dissociée de celles qui concernent l'ensemble du cosmos). La géologie s'impose dans le paysage scientifique grâce au Muséum d'histoire naturelle, où une chaire de géologie est créée en 1793 ; elle entre par la petite porte à

²² Sigismond Zaborowski-Moindron, *De l'ancienneté de l'homme*, op. cit..

²³ Gabriel Gohau, *Histoire de la géologie*, Paris, La Découverte (Histoire des sciences), 1987.

l'université de Paris, par le biais d'Alexandre Brongniart qui devient l'assistant de René-Just Haüy, titulaire de la chaire de minéralogie.

Cette science est d'emblée très liée à la paléontologie²⁴, comme en témoigne justement la figure d'Alexandre Brongniart, très intéressé par les fossiles : ceux-ci sont en effet l'un des moyens de déterminer le faciès de la roche, parce qu'ils renseignent sur les milieux en fonction de l'animal ou du végétal retrouvé ; d'autres, caractéristiques d'époques données, permettent de dater les terrains. Or, cette dernière question est particulièrement importante pour les géologues, dans la mesure où ils s'intéressent à l'histoire de la Terre : c'est même ce qui distingue leur discipline d'une autre science, la minéralogie, dont l'intérêt se porte davantage sur la recherche des régularités dans les productions de la nature inorganique. Dans les premières décennies du XIX^{ème} siècle, la géologie commence justement à gagner son indépendance scientifique par rapport à la minéralogie : les années 1830 voient ainsi le début de son enseignement au Collège de France (en 1832, à la faveur de la mort de Cuvier, détenteur de la chaire d'histoire naturelle, celle-ci passe au géologue Élie de Beaumont), mais aussi la création de la Société géologique de France. Cette dernière cherche à s'émanciper de la tutelle intellectuelle de Cuvier, secrétaire général à l'Académie des Sciences depuis 1803, et fait coexister dans ses rangs partisans du catastrophisme et de l'anti-catastrophisme.

Sur le plan des théories, les débats en géologie sont structurés par l'alternative entre ces deux courants. L'actualisme de Constantin Prévost ou de l'Écossais Charles Lyell s'oppose au catastrophisme : le second, dans ses *Principes de géologie* publiés à partir de 1830, refuse de voir dans le sol des traces de cataclysmes antérieurs ayant successivement ébranlé la Terre ; les modifications passées de la surface du globe doivent plutôt être expliquées par des causes toujours en action, dans l'idée que les mêmes règles géologiques se maintiennent au cours du temps. Cet actualisme trouvera un écho en paléontologie, et aura des répercussions importantes sur l'idée d'une préhistoire : il interdira de séparer hommes antédiluviens et hommes modernes.

La paléontologie, qui étudie les formes de vie passée à travers leurs restes fossiles, est éminemment liée à la question de l'homme fossile. Elle date elle aussi du début du XIX^{ème} siècle : le terme est inventé par Henri Ducrotay de Blainville en 1822. Son origine

²⁴ La paléontologie est même parfois vue comme une branche de la géologie. Gabriel Gohau et Pierre Savaton, « La Géologie, Éléments d'épistémologie », in *Épistémologie et histoire des sciences*, dir. Solange Gonzalez, Paris, Vuibert, Futuroscope, CNED, 2010, p. 187.

est, en France, associée au nom de Georges Cuvier, qui a profité de sa connaissance de la science allemande pour ouvrir un champ scientifique nouveau, et proposer une vision du passé de la Terre et de la vie à partir de l'étude des fossiles et de leur anatomie comparée²⁵. Mais à peu près au même moment apparaissent les idées transformistes de Lamarck²⁶, et le débat entre ces deux systèmes de pensée polarise les discussions en paléontologie tout au long du XIXème siècle.

La paléontologie a servi à plus d'un titre à la constitution de la préhistoire : elle a d'abord fourni l'un des éléments permettant d'attester l'antiquité de l'homme, à savoir la preuve de la contemporanéité des êtres humains avec certains animaux disparus ; elle a ensuite permis de mettre en œuvre un principe de classification pour les subdivisions du paléolithique. Édouard Lartet a notamment établi une chronologie des temps préhistoriques fondée sur le critère paléontologique : dans son mémoire sur Aurignac²⁷ (l'une des premières grottes paléolithiques à faire l'objet de fouilles systématiques), publié en 1861, il délimite quatre périodes, celle du Grand Ours des cavernes, celle du Mammouth et du Rhinocéros, celle du Renne et celle de l'Aurochs.

Le terme d'anthropologie désigne plusieurs sciences très différentes, qui ont chacune leur histoire, leurs méthodes et leurs querelles. Le sens le plus courant au XIXème siècle est celui de l'anthropologie physique, qui peut d'une certaine manière être considérée comme fournissant l'objet privilégié de la préhistoire : la question de l'antiquité de l'homme s'étant imposée comme *la* grande question à résoudre pour les savants du XIXème siècle (cf. *supra*), la préhistoire dérive directement d'une problématique d'ordre anthropologique, et s'intéresse prioritairement à l'homme fossile. Cependant, si l'anthropologie est très liée à la genèse d'une préhistoire qui n'existe pas encore en tant que telle, les deux ne se recoupent pas : parce que la constitution de la préhistoire fait appel, nous l'avons dit, à bien d'autres disciplines, mais aussi parce que l'anthropologie physique ne s'occupe pas exclusivement des vestiges du passé.

²⁵ Goulven Laurent, *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860, Une histoire des idées de Lamarck à Darwin*, Paris, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques (Mémoires de la section d'histoire des sciences et des techniques), 1987, p. 14. Les premiers travaux viennent plutôt de l'Allemagne de la fin du XVIIIème siècle, et notamment du médecin et anthropologue Blumenbach, du zoologiste et botaniste Pallas, parmi d'autres (cf. *ibid.* p. 6), mais ces idées nouvelles ne s'ordonnent nettement et ne s'intègrent dans un système qu'au début du XIXème avec Cuvier et Lamarck.

²⁶ Pour une présentation des théories de Lamarck, voir la section concernant le rôle de l'idée d'évolution en préhistoire.

²⁷ Édouard Lartet, « 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*, 1861, 4^{ème} série, « Zoologie », T. 15, p. 177-253.

En France, l'émergence de cette science remonte aux dernières années du XVIIIème siècle, avec l'éphémère Société des observateurs de l'homme, en activité de 1799 à 1804. Elle-même pluridisciplinaire, elle regroupait des naturalistes, des médecins, des philosophes, des historiens, des linguistes et autres archéologues, autour de questions relatives au développement des facultés physiques, intellectuelles et morales des humains (un cas d'étude est resté célèbre : Victor, l'enfant sauvage de l'Aveyron, analysé par le docteur Jean Itard). Elle se développe plus nettement à la faveur de la fondation par Paul Broca de la Société d'anthropologie de Paris en 1859 : elle aussi d'orientation naturaliste, elle s'interroge sur l'origine et la diversité biologique de l'espèce humaine. La question des origines renvoie directement à la préhistoire : il s'agit ainsi de paléanthropologie, c'est-à-dire de paléontologie humaine, mais avec un tout autre arrière-plan scientifique (selon la situation, on s'intéresse aux fossiles humains en les voyant comme un cas particulier, tantôt de l'examen de squelettes humains, tantôt de l'étude des fossiles) ; mais la SAP s'intéresse aussi à la diversité biologique de l'espèce humaine : il y est également question d'étude des races, d'anthropométrie (notamment de celle des crânes sous l'égide de Broca, au moins jusqu'à sa mort en 1880), ou encore d'anatomie comparée des races et des sexes, problématiques qui sont plus loin de celles de la préhistoire.

En contexte anglo-saxon, l'anthropologie désigne aussi des problématiques sociales et culturelles ; l'*Anthropological Society of London* naît en 1863 d'une scission avec l'*Ethnological Society of London*, et traite aussi bien d'anatomie et de médecine que d'étude des langues et de géographie. Là encore, il s'agit d'un conglomérat de problématiques plutôt que d'une science bien individualisée. C'est dans ce contexte que se développe l'anthropologie évolutionniste sous l'impulsion, notamment, de Morgan, Tylor et Frazer (cf. *supra*). Mais l'anthropologie telle qu'ils la pratiquent n'en est pas encore vraiment : il s'agit davantage de la construction d'un système de pensée cherchant à défendre une thèse sur l'homme en général, à savoir la marche triomphante de celui-ci vers le progrès et la civilisation, sans mise en œuvre de connaissances spécialisées sur une aire géographique en particulier ou sur un domaine précis des réalités sociales. L'anthropologie culturelle et sociale n'est vraiment fondée qu'au XXème siècle, par la méthode ethnographique mise au point par Boas et Malinowski, et par les constructions théoriques de Durkheim et de Mauss, qui visent respectivement à fonder l'autonomie du social (par rapport au psychologique notamment) et à en intégrer les divers aspects biologique,

économique, juridique, etc., dans un fait social total²⁸. Les principes de réciprocité (la curiosité des cultures les unes pour les autres, qui remonte aux récits de voyage depuis et vers l'Europe à partir du Moyen Âge), de réflexivité (l'objectivation des conditions de l'observation), d'autonomie par rapport aux sciences naturelles, et d'universalité (l'affirmation de l'anthropologie comme la science de toutes les cultures, contre une vision binaire les séparant suivant un principe évolutionniste), tous ces principes constitutifs de l'anthropologie pour Florence Weber²⁹, sont absents de cette première période de fondation : ils ont, pour certains, pris forme précisément en réaction contre l'anthropologie évolutionniste du XIX^e siècle.

Cela ne signifie pas que cette anthropologie culturelle et sociale n'ait pas, elle aussi, partie liée avec la préhistoire : d'abord parce que l'anthropologie évolutionniste fournit un modèle permettant de dresser le portrait de l'homme préhistorique en primitif ; ensuite parce que, si le contexte français impose de limiter pour l'essentiel le vocable d'anthropologie à l'anthropologie physique, la préhistoire naissante est bien liée à l'équivalent français de l'anthropologie culturelle, à savoir l'ethnographie.

Cette dernière a eu en effet un certain impact sur le développement de la préhistoire : en attirant l'attention sur les objets matériels des cultures humaines et en les collectant, elle a incité à accorder de l'importance aux vestiges préhistoriques, supérieurs en nombre aux fossiles humains. Par ailleurs, la ressemblance morphologique entre des outils utilisés par des peuples extra-européens et certains objets préhistoriques a également amorcé des comparaisons entre les deux catégories : par exemple, des haches polies façonnées en Amérique ont été rapprochées de celles de la préhistoire.

Si l'on devait distinguer l'ethnologie de l'anthropologie, il faudrait indiquer que l'une s'occupe des différences entre les cultures humaines, là où l'autre, au moins en France, est plus naturaliste. Mais la nuance est au XIX^e siècle plus ténue qu'il n'y paraît : il ne faut pas accorder trop d'importance aux différences terminologiques, car toutes ces sciences en fondation forment une nébuleuse aux frontières mal établies. Les sciences humaines s'enchaînent et s'emboîtent sans forte démarcation disciplinaire, de sorte que l'identité de l'ethnographie est très floue. Liée au départ à la littérature de voyage et à l'exotisme, que l'on peut faire remonter à Hérodote ou au *Livre des merveilles* de Marco Polo, l'ethnologie s'enracine dans un paradigme géographique. Mais de ce fait, elle

²⁸ François Laplantine, *L'Anthropologie*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 1995.

²⁹ Florence Weber, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion (Champs essais), 2015.

a un lien avec plusieurs autres sciences : avec l'anthropologie physique (elle est alors la science de la classification des races et de leurs rapports entre elles, notamment à Paris dans la Société d'ethnologie fondée en 1839), avec l'anthropologie au sens britannique (Morgan ou Tylor en sont également des pères fondateurs³⁰), mais aussi avec la philologie et la linguistique, dont elle n'est pas complètement distinguée (notamment en Angleterre avec le travail d'un des membres fondateurs de la Société d'ethnologie de Londres, James Cowles Prichard³¹, mais également ailleurs, puisque l'Italien Balbi, par exemple, nomme « philologie ethnographique » ou « ethnographie » sa tentative de transcrire dans un unique tableau divisé par règnes, familles, etc., les langues et les dialectes de l'humanité³²). Dans cette dernière acception, l'ethnographie peut être vue, non plus comme une source de la préhistoire naissante, mais comme une rivale : en étudiant les rapports entre les langues, elle se projette dans le passé et prétend retracer les étapes initiales de la conscience humaine ; de ce point de vue, le développement de l'archéologie préhistorique freine l'audience des philologues.

Les rapports entre l'ethnographie et les autres sciences humaines sont déjà confus, mais sa dénomination même l'est aussi, puisqu'elle oscille entre « ethnographie » et « ethnologie »³³ ; en l'absence de la distinction beaucoup plus tardive inventée au XXème siècle par Lévi-Strauss entre la première, qui fournit les informations, et la seconde, qui mène l'étude approfondie, l'ethnographie peut aussi bien désigner une description des peuples (notamment en contexte allemand) qu'une science à part entière (par exemple dans le tableau de classification des sciences d'Ampère en 1830) ; dans ce cas, elle ne se distingue pas de l'ethnologie.

L'archéologie, enfin, a servi de discipline source à la préhistoire, à la fois par le type de pratique qu'elle nécessite (la fouille), et pour le type d'objets auxquels elle s'intéresse (les artefacts créés de main d'homme).

³⁰ Cf. Patrick Menget, « Ethnologie, Histoire », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ethnologie-histoire/>>, consultée le 27 novembre 2017.

³¹ Cf. Claude Blanckaert, « Chrono-logiques, Le Tournant historiciste des sciences humaines », in *Dans l'épaisseur du temps, op. cit.*, p. 53-95.

³² *Atlas ethnographique du globe, ou Classification des peuples anciens d'après leurs langues*, publié à Paris en 1826 chez Rey et Gravier. Cf. Claude Blanckaert, « Un fil d'Ariane dans le labyrinthe des origines, Langues, races et classification ethnologique au XIXe siècle », *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2007/2, n°17, p. 137-171.

³³ Geza de Rohan-Csermak, « Ethnologie, Ethnographie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ethnologie-ethnographie/>>, consultée le 27 novembre 2017.

Elle a suivi un développement très analogue aux autres sciences³⁴, en se fondant comme discipline scientifique au XIX^{ème} siècle, à la suite de plusieurs phases : dans l'Antiquité classique et au Moyen Âge, les traces du passé servent surtout au prestige ; du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, connaissances et matériaux s'accroissent à la faveur de la redécouverte de la civilisation gréco-romaine par les humanistes (le passé devient alors un objet de curiosité pour l'antiquaire, qui collecte les vestiges et les étudie) ; le XVIII^{ème} siècle voit les premières fouilles organisées. C'est le XIX^{ème} siècle qui favorise l'explosion des connaissances ; à son début sont fondées l'Académie celtique puis la Société des antiquaires de France, où les ambitions scientifiques se mêlent à des errements plus tard appelés « celtomaniaques », qui mélangent mégalithisme préhistorique et culture celte. En 1834 se crée la Société française d'archéologie.

L'archéologie reste longtemps une science auxiliaire de l'histoire, car elle complète l'apport de l'écrit par l'étude des vestiges matériels pour le monde gréco-romain, l'Égypte, la Mésopotamie, puis le Japon, les cultures précolombiennes, le monde égéen. De ce point de vue, l'apparition d'une archéologie préhistorique au XIX^{ème} est un facteur d'émancipation de l'archéologie par rapport à l'histoire³⁵ ; c'est en préhistoire également que se fait sentir le besoin d'une chronologie proprement archéologique, fondée sur une étude approfondie et sur une typologie des objets, à laquelle travaille le conservateur du musée de Copenhague Christian Thomsen (cf *infra*).

b. Synthèse ou syncrétisme ? Visions alternatives de l'identité de la préhistoire au XIX^{ème} siècle

L'idée de voir la préhistoire comme une synthèse entre plusieurs disciplines qui lui ont chacune apporté ses méthodes est ancienne, puisqu'elle est énoncée dès le XIX^{ème} siècle où la préhistoire se constitue. À vrai dire, sa dimension synthétique est même le point d'accord principal concernant une identité scientifique qui apparaît encore flottante : là où le cœur disciplinaire de la préhistoire n'est pas encore reconnu de manière unanime, elle est pourtant souvent décrite comme une recombinaison des mêmes ingrédients, auxquels chaque auteur accorde un poids relatif différent. Dès l'origine, sa dimension synthétique est indissociablement une réalité et un lieu commun, qui tiennent, encore une

³⁴ Jean-Paul Demoule, « Archéologie (Archéologie et société), Histoire de l'archéologie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/archeologie-archeologie-et-societe-histoire-de-l-archeologie/>>, consultée le 30 novembre 2017.

³⁵ Cf. Ève Gran-Aymerich, *Naissance de l'archéologie moderne, 1798-1945*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 17.

fois, aussi bien de la science que du mythe. En revanche, le mode opératoire de la synthèse reste indéterminé, puisque la question de savoir comment les diverses disciplines sources de la préhistoire s'articulent les unes aux autres n'est pas réglée. Par ailleurs, si l'on peut mettre en évidence un consensus minimal sur la description de la science préhistorique comme discipline synthétique, l'évaluation normative de cet état de fait est diversement appréciée. Nous nous proposons de présenter simultanément ces différents aspects en étudiant les positions de trois préhistoriens de la fin du XIX^{ème} siècle, Joseph de Baye, Théodore Hamy et Émile Cartailhac.

Sous la plume du baron de Baye, la dimension synthétique de la préhistoire est présentée comme un défaut – il s'agit alors plutôt de syncrétisme ; cette évaluation négative tient au fait que la préhistoire est vue comme une science hybride, sans identité indépendante des disciplines sur lesquelles elle se fonde :

« La paléontologie, l'anthropologie, la géologie, l'ethnographie, sont les auxiliaires de l'archéologie préhistorique. Elle est en tutelle sous leur influence, recevant sans pouvoir rien leur offrir en échange. La prédominance exercée, les secours accordés, rendent l'archéologie préhistorique dépendante et soumise à un contrôle qui réfute ses erreurs, combat ses théories et comprime ses élans. [...]

L'archéologie préhistorique apparaît donc comme une science composite, qui emprunte aux autres connaissances sans s'affirmer elle-même sous ses traits personnels. »³⁶

Pour Joseph de Baye, paléontologie, anthropologie, géologie et ethnologie sont ainsi les auxiliaires d'une discipline qu'il nomme « archéologie préhistorique » : la préhistoire n'existant pas encore, il est significatif de remarquer que ce qui prime, c'est ici sa dimension archéologique. En revanche, plus problématique est l'articulation de ces différentes sciences. Si Joseph de Baye reconnaît la primauté de l'archéologie, ainsi que la dette de l'archéologie préhistorique à l'égard des autres sciences à partir desquelles elle se constitue (elle est « en tutelle » de la paléontologie, de l'anthropologie, de la géologie et de l'ethnographie), il ne se prononce pas sur la manière de faire la synthèse de ces différents apports : sa critique porte justement sur l'absence de fil directeur propre à la préhistoire, qui soit susceptible d'ordonner les différentes contributions.

On peut faire à ce sujet deux remarques : la première est que ce constat est partagé par d'autres, qui déplorent le manque d'unité des méthodes préhistoriques ; ce reproche a une certaine pérennité, car on le trouve reformulé jusqu'au XXI^{ème} siècle dans des textes

³⁶ Joseph de Baye, *L'Archéologie préhistorique*, Paris, Baillière, 1888, introduction à la seconde édition, p. 13. Nous soulignons.

qui présentent la préhistoire comme un bricolage de méthodes disparates³⁷. La seconde remarque est que la préférence manifestée par le baron de Baye pour l'archéologie (qui peut s'expliquer facilement par les hasards de ses terrains d'étude, beaucoup plus souvent d'une époque néolithique moins liée aux sciences naturelles³⁸) n'a rien d'une nécessité. Il adopte une position de parti pris en faveur de l'archéologie, qu'il distingue de l'anthropologie en ce qu'elle s'attache aux œuvres de l'homme, et non à l'homme lui-même ; ce faisant, il gommant l'importance, dans la constitution de la préhistoire, de méthodes héritées de sciences naturelles comme la géologie ou la paléontologie. Mais le parti pris peut être inverse, comme c'est le cas chez Théodore Hamy, qui définit la paléontologie comme suit en 1870 :

« Nous disons de la paléontologie humaine [...] qu'elle est *l'histoire des races humaines dont les dépouilles ou les débris appartiennent à des dépôts antérieurs à la période actuelle.*

Cette définition a l'avantage de satisfaire à la fois toutes les sciences auxquelles ressortit principalement notre science, l'archéologie qui recherche dans le sol les dépouilles variées des anciennes races, l'anthropologie que l'étude des débris humains intéresse avant tout, la géologie enfin que préoccupe surtout la question de gisement. »³⁹

Les différentes sciences mises en relation sont les mêmes que chez Joseph de Baye, à la différence près que cette fois, c'est la paléontologie qui est privilégiée, et qui emprunte aux autres sciences. L'ethnographie est toutefois absente de la liste, et l'archéologie n'est envisagée qu'en tant que méthode de recherche des fossiles, ce qui donne à la préhistoire de Théodore Hamy une orientation exclusivement naturaliste. Il est vrai que là où le baron de Baye privilégie le néolithique, Hamy s'en tient explicitement au paléolithique : ce n'est donc pas de la même préhistoire qu'il s'agit dans les deux cas. Mais cette possibilité de privilégier au choix l'un ou l'autre des aspects de la préhistoire ne s'explique pas uniquement par la contingence des centres d'intérêt personnels des différents auteurs : il est aussi permis par le flottement dans la dénomination de la nouvelle discipline en cours

³⁷ Voir par exemple Jean Zammit, « Préhistoire et romantisme, Le Mythe des classifications typologiques et culturelles », in *Un Siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, dir. Jacques Évin, XXVIe Congrès préhistorique de France (Avignon, sept. 2004), T. 1., « Des idées d'hier... », [Paris], SPF, 2007, p. 283-291.

³⁸ La préface de la première édition de *L'Archéologie préhistorique* ne laisse guère de doutes sur cette préférence pour le néolithique : la cause de l'écriture de son ouvrage est le retentissement de la découverte de « stations de l'âge de la pierre polie » en Champagne, tandis que les explications sur les périodes antérieures relèvent de la nécessité de faire comprendre au public la dénomination de « pierre polie », ainsi que « le rang qu'elle occupe dans l'ordre archéologique ». De manière significative, le baron de Baye considère même que les « instruments de l'époque quaternaire » ressemblent à ceux de pierre polie – et non l'inverse qu'on aurait plutôt attendu (préface p. I et III). Il n'est donc pas étonnant qu'il limite la préhistoire à l'archéologie préhistorique : le néolithique est moins lié aux sciences naturelles, car l'outillage lithique y est beaucoup plus important que les fossiles, et la question de l'ancienneté de l'homme ne s'y pose pas avec la même acuité. Joseph de Baye, *L'Archéologie préhistorique*, Paris, Leroux, 1880.

³⁹ Ernest-Théodore Hamy, *Précis de paléontologie humaine*, op. cit., p. 3. L'auteur souligne.

de formation. Le nom « préhistoire » ne s'est pas imposé tout de suite, et à la fin du XIX^{ème} siècle, on parle encore volontiers d'« archéologie préhistorique » ou d'« anthropologie préhistorique » (évidemment beaucoup plus liée à la paléontologie). Ces deux expressions survivent longtemps côte à côte, témoignant d'une collusion des méthodes et des problématiques.

Mais il y a encore une autre divergence entre les deux auteurs, qui tient au jugement porté sur la situation de la préhistoire au carrefour entre plusieurs disciplines : là où de Baye voit un défaut d'unité, Hamy dépasse la collusion de l'hétérogène en proposant une définition de la paléontologie qu'il juge unificatrice. La définition de cette dernière « satisfait » à l'archéologie, à l'anthropologie et à la géologie : en d'autres termes, il défend l'idée que la paléontologie est à même d'opérer une véritable synthèse entre ces différentes sciences, sans en rester à la juxtaposition disparate fustigée par de Baye une quinzaine d'années plus tard. Ainsi, ils s'accordent sur l'importance de la synthèse disciplinaire en préhistoire, sans mettre l'accent sur les mêmes aspects, ni se rejoindre sur l'évaluation normative de la pluralité des disciplines réunies autour des questions préhistoriques.

Observons en contrepoint la position d'Émile Cartailhac, plus complexe que celles de Théodore Hamy et de Joseph de Baye en ce qu'il est partagé entre les deux approches naturaliste et archéologique⁴⁰. Sa *France Préhistorique* fait la synthèse des acquis selon leur double optique, archéologique et naturaliste. Le paléolithique comme le néolithique y sont présentés, néanmoins la seconde période bénéficie d'un net avantage (elle occupe les chapitres 7 à 19). Qui plus est, l'axe archéologique est privilégié dans chacun de ces deux moments, comme l'indique le titre complet de l'ouvrage, *La France préhistorique d'après les sépultures et les monuments*. Cette fois, le principe de la synthèse est historique, et la dimension naturaliste est surtout traitée comme un préambule. Cependant, il ne s'agit pas d'une manière de trancher le débat, car le projet de Cartailhac est d'ébaucher une histoire nationale⁴¹, à laquelle se prêtent mieux les périodes plus récentes de la préhistoire.

⁴⁰ C'est le même homme qui, en 1869, reprenant avec Eugène Trutat la revue de Gabriel de Mortillet, *Matériaux pour l'histoire philosophique et positive de l'homme*, la renomme en *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme*, et qui, en 1882, donne les premiers cours d'archéologie préhistorique.

⁴¹ « Après avoir donné un résumé de ce que nous enseignent la géologie et la paléontologie sur les origines de nos premiers parents, j'ai essayé d'esquisser les premières pages d'une histoire de France. J'ai touché ainsi aux plus grandes difficultés de l'anthropologie. J'ai eu beaucoup moins de peine à indiquer la marche de l'industrie, l'évolution des mœurs et des coutumes de nos ancêtres, depuis les plus anciens dont nous

La question de l'ancienneté de l'homme est donc abordée concurremment par des auteurs provenant de disciplines diverses, qui la contextualisent en fonction de leur propre tradition de recherche : il n'y a, au départ, pas de cadre de connaissance cohérent et délimité. Ce n'est donc pas l'esprit de système qui anime la première archéologie préhistorique : les convergences évoquées par de Baye, Hamy ou Cartailhac relèvent plutôt de la volonté de signaler la synergie féconde de cadres théoriques différenciés.

La diversité des sources de la discipline préhistorique – qui n'est pas encore appelée de cette façon – est donc déjà bien perçue au XIX^{ème} siècle. Cependant, elle est partie prenante de recombinaisons hiérarchiques entre les différents domaines d'étude, et de définitions concurrentes de la science en cours de constitution : le flottement terminologique, méthodologique et disciplinaire autorise chacun à reconstruire l'identité de la préhistoire en fonction de ses prédilections personnelles. Ce visage à géométrie variable est implicitement polémique : si aucun des trois auteurs que nous venons de considérer ne présente comme un objet de débat la question de la discipline dominante, qui forme le noyau dur de la nouvelle science et qui se sert des autres comme auxiliaires, le rapprochement de leurs vues respectives conduit à penser que l'identité de cette nouvelle science n'est pas seulement plurielle, mais aussi profondément controversée.

Cela étant, au-delà de la mise en évidence par ces trois auteurs de l'existence d'une synthèse, il y a bien un point commun entre leurs manières de présenter les différentes sciences qui entrent en jeu dans la constitution de la préhistoire. Ce qui frappe à la lecture des quelques lignes que nous avons reproduites, c'est la généralité de propos que leur statut d'introduction ne suffit pas à expliquer : les diverses disciplines évoquées le sont toujours en bloc, comme des entités à part entière. Elles sont ainsi presque personnifiées, car présentées indépendamment de leurs développements concrets en fonction des travaux scientifiques de tel ou tel chercheur. La préhistoire (qui n'est pas encore nommée ainsi) est le produit de la paléontologie, de l'archéologie, de l'anthropologie, de la géologie : ces domaines sont des quasi-personnages conjuguant leurs forces pour aboutir à un résultat qui apparaît comme finalisé. La constitution de la science préhistorique prend ainsi des allures d'épopée où la science le dispute à la formation d'une sorte de mythologie scientifique : exposer les apports des différentes disciplines dans les méthodes de la préhistoire relève

avons retrouvé les traces jusqu'à l'arrivée des métaux, aux époques celtiques et gauloises.» Émile Cartailhac, *La France préhistorique, op. cit.*, p. 2.

souvent à la fois d'une description nécessaire de ses sources et d'un schéma narratif bien rôdé. Ces retours historiques sont ainsi prétexte à la constitution d'une forme de mythologie scientifique : la définition de la nouvelle science est au moins autant identitaire que descriptive, de sorte qu'il est difficile de savoir ce qui prime, de la récapitulation des disciplines sources de la préhistoire ou du fait de se réclamer d'elles.

c. Naissance de la préhistoire par fusion de plusieurs traditions de recherches ? Réalité et discours de légitimation

Dans les *Origines de l'archéologie préhistorique*, Annette Laming-Empeaire explicite le débat qui restait latent chez les auteurs que nous avons évoqués. Contrairement à ceux-ci, elle se place dans une perspective historique et épistémologique, qui vise davantage à éclairer les diverses tendances qui traversent la préhistoire des années 1950 qu'à introduire ses propres travaux scientifiques (si elle s'inscrit en apparence elle aussi dans une tradition scientifique déterminée, puisqu'elle s'attache aux origines de l'archéologie préhistorique, le titre de l'ouvrage ne doit pas induire en erreur, car le contenu de son analyse conduit à remettre l'archéologie en perspective comme l'un des apports constitutifs de la préhistoire). Annette Laming-Empeaire choisit de donner un véritable statut à la dimension synthétique de la préhistoire : il ne s'agit pas chez elle d'un défaut d'unité comme chez de Baye, ni d'une hiérarchie entre l'une des sciences constitutives de la préhistoire et ses auxiliaires comme chez Hamy, mais d'une authentique synthèse du divers, définitoire de l'identité même de la préhistoire. Pour Laming-Empeaire, la préhistoire est née de la cristallisation de plusieurs traditions séparées :

« À mesure que l'on progresse dans la découverte des origines de l'archéologie préhistorique, on s'aperçoit de leur hétérogénéité. Nos connaissances sur le lointain passé de l'humanité proviennent, en effet, de séries de recherches qui, pendant des siècles, suivirent des voies indépendantes : sciences historiques et humaines d'une part, étude de la terre et de la nature de l'autre ; c'est à la jonction de ces deux séries que, au milieu du XIX^e siècle, s'épanouit soudain une préhistoire à peu près constituée à peine née, avec ses problèmes et ses méthodes, peu différents des problèmes et des méthodes actuels. »⁴²

Elle explicite ainsi le patchwork méthodologique qui la constitue :

« Les trouvailles relatives à un homme d'avant l'histoire faites au début du XIX^e siècle pouvaient, en effet, se rattacher à deux ordres de recherches : soit aux sciences naturelles, et plus

⁴² Annette Laming-Empeaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, op. cit., p. 10.

spécialement à la paléontologie si l'on s'en tenait aux vestiges biologiques, soit à une ethnologie de formation toute récente si l'on voulait interpréter les nouvelles formes d'industrie découvertes. »⁴³

Annette Laming-Emperaire s'attache ainsi à montrer en quoi les polarités qui tiraillent la nouvelle discipline, devenue indépendante après les années 1850-1860 considérées comme ses années de fondation, se présentaient plutôt avant cette date comme des traditions séparées : au début du XIX^{ème} siècle, les naturalistes ne se soucient pas des vestiges de l'industrie humaine, les historiens considèrent les haches polies comme une introduction à la vraie histoire et ne songent pas à les faire remonter plus loin dans le temps, les archéologues appelés antiquaires en sont encore à la collection d'objets, et les ethnologues, qui en restent aux récits des grands voyageurs, ne proposent que des analogies superficielles et accidentelles avec les objets préhistoriques, sans dimension scientifique. Annette Laming-Emperaire rend également raison de la double dette méthodologique de la préhistoire à l'égard de ces traditions indépendantes : ses deux outils principaux sont la typologie, héritée de l'archéologie, et la stratigraphie importée de la géologie et de la paléontologie⁴⁴. La chercheuse considère qu'à partir du milieu du XIX^{ème} siècle, à l'inverse de ce qui se produisait auparavant, la synthèse est effective et permet de parler d'une préhistoire bien constituée.

Cette image d'une fusion de traditions est séduisante, parce qu'elle permet de penser l'apparition d'une science, et non plus seulement la reconnaissance d'un problème : dans cette optique, ce qui advient au milieu du XIX^{ème} siècle, ce n'est plus seulement l'acceptation de l'existence de l'homme fossile ; c'est aussi une science à part entière, dotée d'un critère interne d'unité, d'ordre méthodologique. Dans cette logique discontinuiste d'explication de l'histoire de la préhistoire, avant le milieu du XIX^{ème} siècle, il existe un problème et l'amorce de travaux pour le résoudre ; après le milieu XIX^{ème} siècle, il existe une réelle discipline forgée à partir de branches de sciences connexes. Cette idée est d'autant plus séduisante qu'elle s'appuie sur une longue tradition

⁴³ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁴ Pour mémoire : la première classe les objets en fonction d'analogies formelles et étudie ces divers types de vestiges ainsi que leurs associations. La seconde établit une corrélation entre la superposition des couches géologiques et leur contenu, notamment en fossiles, et permet une lecture verticale du temps montrant que la nature s'inscrit dans une temporalité longue. Par la stratigraphie, la paléontologie prolonge la géologie : elle formule l'idée que chaque strate géologique contient des restes organiques qui lui sont propres et suffisent à la définir. De cette manière, la paléontologie permet d'établir des corrélations de stratigraphie : même en l'absence de nettes superpositions de couches, les fossiles permettent d'identifier quel étage est fouillé. Selon les termes de Noël Coye, « la paléontologie constitue ainsi le prolongement horizontal du principe de superposition, tout en ayant d'ailleurs l'avantage de pouvoir fonctionner verticalement en terme [*sic*] de succession des strates ». Noël Coye, *La Préhistoire en parole et en acte, op. cit.*, p. 61.

qui souligne la dimension synthétique de la préhistoire, et qui la fait remonter approximativement à cette période, autour des travaux de Boucher de Perthes.

Mais cette image de la fusion entre plusieurs traditions de recherche préalablement distinctes nous paraît cependant devoir être questionnée, pour au moins trois raisons.

D'abord, parce que l'existence de ces traditions doit être au moins nuancée : non qu'il n'existe rien comme les « sciences historiques et humaines » ou comme « l'étude de terre et de la nature » au moment où la préhistoire se forme ; mais Annette Laming-Emperaire fait remonter très haut les origines de l'archéologie préhistorique, jusqu'à quitter l'archéologie scientifique. Elle rattache en effet à cette tradition de recherche les superstitions médiévales liées aux supposées vertus (de guérison ou de protection contre la foudre) de divers objets analysés plus tard comme préhistoriques : ceux-ci sont perçus à l'époque comme des sortes de météorites, des pierres de foudre, ou des langues de serpent pétrifiées ; des haches polies néolithiques ont ainsi été appelées « céraunies » par des textes anciens, tandis que des silex taillés en forme de pointes de flèche ont pu être décrits comme des « glossopètres » (et ce jusque dans l'*Encyclopédie* de 1757, qui pensait en rétablir une définition plus exacte en les interprétant, non plus comme des langues de serpents, mais comme des dents de poisson pétrifiées). Or, Noël Coye a rappelé que ce folklore ancien n'a rien de typiquement préhistorique⁴⁵ : les outils préhistoriques n'y apparaissent pas comme une entité cohérente et spécifique, de sorte qu'il y a quelque chose d'artificiel à les voir comme les origines de l'archéologie préhistorique. Noël Coye a mis en évidence comment la discipline, au fur et à mesure de sa constitution, s'est dotée d'une historiographie de légitimation dont Annette Laming-Emperaire est l'héritière : l'idée sous-jacente de cette tradition historiographique, c'est que l'outil de pierre a été incompris dans sa nature d'objet préhistorique, mais identifié comme un objet spécifique, ce qui est inexact. Au contraire, c'est la tradition historiographique qui a donné à ces objets, supports de croyances folkloriques, une cohérence factice permettant leur appropriation *a posteriori* par l'archéologie. Une telle historiographie tombe sous le coup de la critique que Canguilhem adressait au faux objet historique qu'est la notion de précurseur : ces discours disparates et tenus sur plusieurs siècles, réinvestis comme signes annonciateurs d'un intérêt pour la préhistoire, ne peuvent être les précurseurs de celle-ci du fait de l'incompatibilité des savoirs, des croyances et des mentalités des différentes époques. Il ne peut y avoir de

⁴⁵ Noël Coye, *La Préhistoire en parole et en acte*, op. cit., p. 13-44.

précurseur de la préhistoire à un moment où celle-ci n'est même pas pensable : il est artificiel de vouloir faire remonter les origines de la discipline préhistorique à Mathusalem, parce qu'elle est inséparable de la question de l'ancienneté de l'homme, qui ne s'est elle-même posée avec acuité qu'au XIX^{ème} siècle. Noël Coye a montré en quoi cette complaisance, aveugle aux écarts entre les significations d'éléments de savoir ancien dans leur contexte d'origine et celles qu'ils acquièrent dans le discours historiographique traditionnel, relève pour ce dernier de l'entreprise de légitimation : l'historiographie traditionnelle dont Laming-Emperaire se fait l'écho est implicitement finalisée, les discours et les recherches du passé sont interprétés après coup, à partir des concepts de l'archéologie qu'ils sont supposés annoncer. Cela vaut pour les outils de pierre, mais aussi pour les travaux des antiquaires et des ethnographes, pour les auteurs anciens et pour les mythes. Cette « alchimie des concepts »⁴⁶ assure à la science préhistorique une forme de validation épistémologique rétrospective, permettant de jouer sur deux tableaux : la jeunesse et la modernité de la préhistoire sont si souvent invoquées qu'elles en deviennent des poncifs, aussi bien, à l'inverse, que l'inscription dans une longue tradition. Du côté de la modernité, l'usage se maintient longtemps d'affirmer que la préhistoire est une science jeune, ce qui signifie souvent implicitement moderne et dynamique ; la preuve de cette jeunesse est soutenue par le caractère récent de la date de naissance de la préhistoire, avec les travaux de Boucher de Perthes au milieu du XIX^{ème} siècle. Du côté de l'ancienneté, la préhistoire s'est attachée à montrer, non seulement celle des vestiges auxquels elle s'intéresse, mais aussi celle de ses préoccupations, en s'appropriant des traditions et un folklore qui, pour n'être pas spécifiquement préhistoriques, ont pu en utiliser le matériel et notamment l'outillage de pierre. Il est donc délicat de parler de plusieurs « traditions » qui se seraient rencontrées au milieu du XIX^{ème} siècle, car elles n'existent pas avant le début du XIX^{ème} siècle, qui correspond à la période de fondation de la plupart des sciences sur lesquelles s'est appuyée la préhistoire.

La deuxième raison qui pousse à nuancer la première apparence d'un mélange de traditions opportunément opéré au milieu du XIX^{ème} siècle tient à ce que l'une d'elles semble l'emporter sur l'autre : Annette Laming-Emperaire montre elle-même comment les débuts de la discipline demeurent, malgré l'apport des archéologues, dominés par les sciences naturelles.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 118.

Une raison essentielle en est la situation de l'archéologie : d'abord parce que celle-ci reste principalement une archéologie classique, centrée sur l'histoire de l'art et les civilisations antiques de Rome, de la Grèce, de l'Asie mineure, de la Mésopotamie ou de l'Égypte ; ensuite parce que l'archéologie préhistorique, qui existe malgré tout, est intégrée aux études historiques et constitue un prolongement vers le passé de l'histoire nationale, sans que la distinction entre histoire et préhistoire soit toujours nettement assumée⁴⁷ ; enfin parce que la vogue de la celtomanie qui a eu cours entre le milieu du XVIIIème et le milieu du XIXème siècle a déformé les études préhistoriques en un romantisme plus proche de l'épopée, du mythe d'origine et de la poésie que de la recherche scientifique.

Outre le relatif désintérêt de l'archéologie pour la préhistoire, la prégnance des sciences naturelles aux débuts de la discipline préhistorique tient à la disparité de l'avancée des connaissances dans les différents domaines : si la découverte de l'homme fossile couronne les études des naturalistes sur l'évolution des formes des mammifères, on en sait davantage sur cette faune que sur l'homme lui-même, de sorte que le milieu dans lequel il a vécu prend, par contraste avec les lacunes du savoir anthropologique, une importance disproportionnée.

Par ailleurs, méthodologiquement parlant, l'apport décisif vient des sciences naturelles. On sait depuis les travaux de François Bordes à quel point la typologie, qui pourtant s'intéresse aux outils préhistoriques et donc appartiendrait plutôt au pôle « science humaine » de la préhistoire, s'est trouvée investie par les principes des sciences naturelles : elle est en effet tributaire de la notion de fossile directeur, empruntée à la paléontologie par Gabriel de Mortillet (et avant lui par le Suédois Oscar Montelius). Comme en paléontologie où des fossiles animaux datent une couche de terrain, un outil de forme typique peut définir l'époque de sa réalisation, et devient un analogue du fossile directeur. Les gisements dont le matériel est suffisamment homogène (c'est-à-dire qui présentent en nombre conséquent ces fossiles directeurs) deviennent des sites de référence⁴⁸, chacun d'eux représentant une époque et possédant une place chronologique déterminée par sa position stratigraphique. Le principe classificatoire de la typologie, quoique relevant de

⁴⁷ Le cours d'archéologie nationale prononcé en 1882 à l'École du Louvre par Alexandre Bertrand, intitulé *La Gaule avant les Gaulois d'après les documents et les textes*, paraît pouvoir relever de cette logique.

⁴⁸ Pour Mortillet, ces sites sont Saint-Acheul (puis Chelles), le Moustier, Solutré et la Madeleine.

Gabriel de Mortillet, « Classification des diverses périodes de l'âge de la pierre », extrait du compte-rendu du Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, 6^{ème} session, Bruxelles, 1872, Bruxelles, Weissenbruch, 1873, p. 432-444.

Gabriel de Mortillet, *Le Préhistorique, Antiquité de l'homme*, Paris, Reinwald, 1885 (2^{ème} édition revue et complétée).

l'archéologie, est ainsi, en dernière analyse, emprunté à la géologie, et constitue donc plutôt une adaptation d'un outil naturaliste à l'archéologie.

Pour la stratigraphie, le diagnostic est le même : cet outil est pratiqué de façon à peu près contemporaine par un archéologue comme Laurent Traullé et par des géologues comme Paul Tournal ou Jules de Christol, mais c'est la démarche géologique et paléontologique qui oriente la perception et l'interprétation des documents archéologiques préhistoriques ; en effet, dans le cadre de la recherche sur l'antiquité de l'homme, le document archéologique a pour fonction essentielle de remplacer le fossile humain lorsque celui-ci est absent. La stratigraphie archéologique émerge donc à partir de la stratigraphie paléontologique et géologique, et le document archéologique n'est, au départ, qu'un « équivalent géognostique »⁴⁹ des ossements humains, comme le nomme Jules de Christol.

Enfin, en dehors de la situation de l'archéologie au début du XIX^{ème} siècle, de l'avancée des connaissances en sciences naturelles et de la dette de la méthodologie préhistorienne à leur égard, un dernier facteur semble indiquer un déséquilibre en faveur des sciences naturelles par rapport aux sciences humaines : Marc Groenen a montré en quoi le cadre conceptuel de la préhistoire naissante était prioritairement naturaliste. En effet, l'ethnologie n'a pas du tout servi aux pionniers de la préhistoire que sont les Jouannet, Tournal et autres Picard. Par ailleurs, ce qui relève en apparence des sciences humaines, à savoir la notion de sauvagerie en ethnologie, est en réalité plutôt héritée de la philosophie des Lumières : ce premier stade de l'humanité est en effet défini de manière abstraite, et non pas d'après des études précises de communautés humaines particulières. Tout se passe comme si la définition de ce premier stade était influencée par l'entreprise généalogique de philosophes comme Rousseau, cherchant dans son *Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes* à remonter à un hypothétique état de nature ; or, celui-ci doit davantage à la spéculation qu'à des recherches empiriques dans la mesure où il est une pure fiction, inaccessible à l'expérience⁵⁰.

⁴⁹ Jules de Christol, *Notice sur les ossements humains fossiles des cavernes du département du Gard, présentée à l'Académie des Sciences le 29 juin 1829*, Montpellier, Martel Aîné, 1829, p. 15.

⁵⁰ À cet égard, on peut remarquer que l'état de nature de Rousseau s'éloigne résolument de tous les faits, puisqu'il ne s'appuie ni sur l'ethnographie pour dresser le portrait de l'homme à ce stade (les cultures existantes n'étant déjà plus dans l'état de nature hypothétique), ni sur une opération de soustraction supprimant un à un les traits hérités de la civilisation. Rousseau procède en suivant une méthode synthétique, qui reconstruit l'homme naturel à partir de deux caractéristiques minimales n'impliquant aucun comportement nécessaire, l'amour de soi et la pitié. Le portrait de l'homme naturel n'est donc pas établi par les sciences humaines. Cependant, il ne faut sans doute pas attacher une importance trop grande au caractère absolument spéculatif et non empirique de cet état de nature pour la question qui nous concerne, car une simple approche rousseauiste, non spécialisée dans la pensée de l'auteur, ferait volontiers le parallèle entre le bon sauvage philosophique et le vrai « sauvage » ethnographique. Par ailleurs, l'opposition entre spéculation

En tout état de cause, pour Annette Laming-Emperaire, « [d]élaissées par les archéologues, défigurées par les celtisants, complètement ignorées des philosophes, les études préhistoriques sont rejetées du côté des sciences naturelles dont elles viennent à peine de se dégager, et dans la série de rapports de 1867, seul [sic] le rapport sur les progrès de l'anthropologie et celui sur les progrès de la paléontologie en font mention. »⁵¹ Il est donc délicat de parler de fusion de traditions dans la mesure où l'une des deux l'emporte sur l'autre.

À ce stade de la réflexion, une question se pose : pourquoi Annette Laming-Emperaire insiste-t-elle pour placer l'origine de la préhistoire dans la fusion de deux traditions séparées, si elle-même reconnaît la nette prédominance du courant naturaliste ? Nous postulons qu'il ne s'agit pas seulement d'une question de présentation, mettant l'accent tantôt sur le mélange harmonieux des traditions, tantôt sur l'évaluation de leurs apports respectifs, mais plutôt d'un indice de la troisième raison conduisant à nuancer l'idée d'une préhistoire subitement née d'un mélange de traditions : le récit donné par l'auteur ressemble beaucoup à la narration d'une naissance mythique – « sciences historiques et humaines d'une part, étude de la terre et de la nature de l'autre : c'est à la jonction de ces deux séries que, au milieu du XIXème siècle, *s'épanouit soudain une préhistoire à peu près constituée à peine née* »⁵², telle Athéna sortie toute armée du crâne de Zeus.

La dimension fantasmatique qui demeure au sein du projet historique d'Annette Laming-Emperaire peut sans doute s'expliquer : il se comprend factuellement, par la survalorisation du rôle des sciences humaines dans les débuts de la discipline (elle court-

philosophique et contacts avec d'autres cultures ne doit pas être trop radicalisée non plus, du fait des interactions possibles entre les deux, ce dont témoigne le *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, [Librairie générale française] (Classiques de la philosophie, Le Livre de poche), 2013 (nouvelle édition). Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville et autres œuvres philosophiques*, Paris, Presses pocket (Agora, Les Classiques), 1992.

⁵¹ Annette Laming-Emperaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, op. cit., p. 180. La série des rapports de 1867 renvoie à l'état des lieux des progrès effectués par différentes sciences en deux décennies, travail commandé par le ministère de l'Instruction publique en 1865, en vue de la préparation de l'Exposition universelle de 1867. Cf. Evelyne Barbin, Jean-Luc Godet et Gerhardt Stenger (dir.), *1867, L'Année de tous les rapports*, Pornic, Éditions du Temps, 2009. Pour ce qui est de l'ignorance par la philosophie des nouvelles découvertes relatives à la préhistoire, Laming-Emperaire s'appuie sur le rapport de Ravaisson, dans lequel celui-ci paraît ignorer complètement tout ce qui touche à la question de l'homme fossile, alors même qu'il s'efforce par ailleurs d'intégrer la philosophie dans le mouvement scientifique.

⁵² Annette Laming-Emperaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, op. cit., p. 10-11. Nous soulignons.

circuite ainsi des évolutions historiques ultérieures, puisqu'elle s'en tient dans son analyse aux premiers temps de l'archéologie préhistorique et ne dépasse pas la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, tandis que le rôle des sciences humaines s'est accru au XX^{ème} siècle) ; et il s'explique épistémologiquement, par sa vision bachelardienne de l'histoire des sciences qui la pousse à définir des moments de rupture et à identifier des tournants. Mais il nous semble que l'anticipation de Laming-Empeire tient davantage de l'illusion que de l'erreur : la question est moins de corriger l'erreur (en minorant le poids des sciences humaines) que de comprendre quel préjugé se maintient dans l'illusion d'une préhistoire toute constituée à peine née. Le *topos* de la maturité de la préhistoire dès le début de son existence rejoint celui de sa modernité : l'image d'une science neuve et déjà adulte participe de l'allégorisation d'une préhistoire transformée en personnage d'épopée. Les expressions héroïques se multiplient trop sous la plume de Laming-Empeire pour que cela relève du hasard : tantôt elle raconte au passé simple les circonstances d'une naissance presque miraculeuse⁵³ ; tantôt, fixant le moment de la naissance de la discipline aux années 1860-1870, elle insiste sur l'antériorité et le caractère disponible des éléments méthodologiques constitutifs de la préhistoire, et s'étonne comme d'un retard que son apparition ne se soit pas produite plus tôt⁵⁴ ; tantôt enfin, faisant le bilan des principaux épisodes ayant permis l'élaboration de la nouvelle science dans ces mêmes années, elle semble retracer le dénouement d'une épopée⁵⁵. Or, cette dimension mythique est centrale dans la constitution de la préhistoire. Les travaux historiques d'Annette Laming-Empeire

⁵³ « On considère que c'est de Boucher de Perthes que date la naissance de l'archéologie préhistorique. Du jour où grâce à lui se fit la jonction de deux branches du savoir humain, l'histoire de la terre et l'histoire de l'homme, et où l'on admit qu'un homme de la pierre, bien antérieur aux civilisations de l'Antiquité déjà connues, était contemporain des temps dits géologiques, la préhistoire était née. Une véritable cristallisation se produisit. On mit bout à bout les données de l'histoire et de l'archéologie et celles de la géologie et de la paléontologie. On établit sur des bases encore bien incertaines la longue succession des générations humaines et de leurs techniques, ou plutôt de vestiges de leurs techniques. L'ethnologie aussitôt, qui en tant que science est elle aussi toute neuve, entre en jeu et cherche à s'annexer la préhistoire naissante en en faisant une palethnologie. » *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ « C'est seulement vers les années 1860-1870 que l'existence d'hommes fossiles et de civilisations préhistoriques fût définitivement admise. *On s'étonne* en examinant l'histoire des découvertes *que cette sorte de cristallisation, cette fusion des données en présence, ne se soit pas faite plus rapidement*. L'idée d'étudier les vestiges archéologiques et de leur appliquer certaines méthodes propres (répartition, fabrication, etc.) date, en effet, du XVIII^{ème} siècle ; c'est au XVIII^{ème} siècle aussi que remonte une science positive des fossiles, la naissance d'une méthode stratigraphique, la notion de corrélation et de superposition de couches géologiques et de leur contenu paléontologique, la notion de l'immensité des temps géologiques. Quant aux problèmes relatifs aux origines de l'homme, ils sont aussi anciens semble-t-il que la pensée elle-même. *Tous ces éléments de la nouvelle science étaient en présence, pourquoi n'ont-ils pas fusionné plus tôt ?* ». *Ibid.*, p. 155. Nous soulignons.

⁵⁵ « L'union de la méthode archéologique et de la méthode paléontologique est désormais entrée dans le domaine courant. Les temps héroïques sont terminés. L'existence d'une science qui a ses chercheurs, ses congrès, sa revue, ses classifications qui lui sont propres, sa bibliographie et même ses articles de vulgarisation, ne peut plus être en question. » *Ibid.*, p. 175.

sont ainsi un modèle, à la fois par leur nouveauté (les travaux historiques précédents ne prétendaient pas à l'analyse critique), leur exemplarité (ils servent de source à quiconque s'intéresse à l'histoire de la préhistoire) et leur pertinence (si le demi-siècle écoulé depuis la publication de ces travaux a permis de les discuter et de les préciser, ils demeurent un support d'information et de réflexion de premier ordre) ; mais comme jalon historique de l'historiographie de la discipline, ils n'en fournissent pas moins matière à réflexion concernant la manière dont la préhistoire est pensée et légitimée à travers son étude. Annette Laming-Emperaire dégage partiellement l'histoire de la préhistoire des problématiques identitaires qu'elle véhiculait à la fin du XIX^{ème} siècle, pour adopter plus directement l'exigence historique ; mais elle relaie et renforce malgré tout une conception mythique de cette histoire qui continue à en faire partie intégrante. Il paraît donc difficile de parler de fusion si cela a pour résultat de véhiculer la fausse image de la maturité précoce d'une science. Mais il paraît toutefois tout aussi délicat de refuser simplement de le faire : dans l'épopée de la constitution de la préhistoire, la frontière entre la réalité et le mythe est ténue. Il ne suffit pas de démasquer ce qui relève d'une mythologie reconstruite, d'une part parce que la réalité demeure entourée d'une aura héroïque, et d'autre part parce que la mythologie scientifique construite entre la fin du XIX^{ème} siècle et 1960 est partie prenante de l'identité de la discipline.

Affirmer que la préhistoire est née au milieu du XIX^{ème} siècle par la fusion de méthodes importées des sciences naturelles (la stratigraphie par exemple) et de méthodes importées des sciences humaines (comme le comparatisme ethnographique) témoigne d'une tentative pour montrer l'unité méthodologique de la discipline : même si ces méthodes sont plurielles, l'unité serait apportée par la synthèse. Toutefois, cette idée est, dans le détail, problématique : parce que les traditions supposées fusionner au milieu du XIX^{ème} siècle sont, soit des traditions non scientifiques, soit des sciences qui viennent elles-mêmes de naître ; parce que cette fusion n'est effective qu'au XX^{ème} siècle ; et parce que l'image même d'une fusion alimente une mise en scène de l'apparition de la science préhistorique qui reproduit un discours mythique.

Remarquons toutefois que ces trois raisons n'empêchent pas à elles seules de parler d'unité de la préhistoire : il suffirait de conclure que cette dernière la tire de méthodes empruntées à des sciences naturelles nées peu de temps avant elles, et qu'elle regroupe les branches de celles qui s'intéressent au passé de l'homme. Pourtant, cette vision serait encore inexacte, en raison de la diversité des cercles sociaux et des institutions qui la

forment : comme nous le verrons dans la section suivante, il n'existe pas encore au XIXème de véritable communauté de proto-préhistoriens, mais plusieurs cercles qui se recoupent ou non en fonction des circonstances, des questions posées, des aléas géographiques et des affinités personnelles.

3. L'émiettement du paysage social et institutionnel

Une discipline se forme autour de l'identification d'un objet, qu'on étudie à l'aide de méthodes spécifiques et dont on rend compte par des concepts mis en forme dans des théories. Mais, malgré la tentation ancienne de faire de la préhistoire et de ses diverses sources des quasi-personnages dotés d'un fonctionnement autonome, elle n'en est pas moins toujours pratiquée par des personnes réelles, et à ce titre, elle ne peut naître que dans un environnement humain, social et institutionnel particulier, qui joue aussi son rôle dans la maturation et le développement d'une nouvelle science.

L'attention à la manière dont la préhistoire se pratique concrètement conduit à entériner le résultat des réflexions précédentes : au XIXème siècle, il n'existe pas chez les préhistoriens de communauté organisée. Les cercles sociaux qui s'intéressent au problème de l'homme fossile sont divers, et s'organisent à plusieurs échelles, du local à l'international, au gré des relations personnelles entre chercheurs et des interactions au sein des sociétés savantes. Ces différents cercles communiquent parfois entre eux, mais cela n'a rien de systématique. Les institutions qui accueillent les premiers travaux préhistoriens sont également diverses, dans la mesure où les rares qui soient spécifiquement dédiées à la préhistoire voient plutôt le jour au XXème siècle – au cours de la période de formation d'une discipline, celles qui lui sont spécifiques sont nécessairement peu nombreuses, et en un sens, l'institutionnalisation d'une science est justement signe qu'elle acquiert suffisamment de reconnaissance pour s'implanter dans le paysage scientifique.

En France, une part importante du développement de la préhistoire est due au dynamisme de recherches locales éparpillées dans les différentes régions. Les savants qui s'y intéressent ne sont certes pas dépourvus de communautés d'échanges et de travail : ils participent souvent aux réunions de sociétés savantes ancrées dans un territoire, qui jouent un rôle capital pour le développement de la préhistoire dans certaines régions clés, comme en Picardie, la Société d'émulation d'Abbeville. Mais ces sociétés sont interdisciplinaires, et ne sont donc pas directement orientées sur la préhistoire : dans celle d'Abbeville par exemple, on traite aussi bien d'homme fossile que d'histoire romaine (notamment grâce à

Charles Pinsard) ou d'histoire médiévale par exemple. Elles restent en outre géographiquement disséminées et n'entretiennent pas nécessairement de liens entre elles.

Ces sociétés sont florissantes, car le XIX^{ème} siècle voit une augmentation notable du nombre d'archéologues, du fait du développement de l'instruction et de sa démocratisation⁵⁶. Les érudits locaux se dirigent volontiers vers la préhistoire : en tant que science en construction, elle ne nécessite pas un important bagage de connaissances préalables. De ce fait, le rôle des sociétés savantes est ambigu : d'un côté, elles participent au gain d'audience des nouvelles idées et suscitent une forme d'engouement pour la recherche ; elles comptent parfois parmi leurs rangs des personnalités importantes, et leurs organes de diffusion assurent la publication des idées préhistoriennes (les *Mémoires de la Société royale d'Émulation d'Abbeville* accueillent, par exemple, les écrits de Picard). D'un autre côté, la multiplicité des sociétés savantes entraîne le morcellement d'une communauté préhistorienne qui n'existe pas encore. On ne peut d'ailleurs alors même pas vraiment parler de leurs membres comme de préhistoriens : ce sont aussi souvent des chercheurs de fortune qui aspirent à trouver des objets plutôt qu'à acquérir des connaissances ; ils sont conduits parfois à bâcler ou à abandonner leurs fouilles en fonction de cet objectif, d'autant plus qu'ils doivent financer eux-mêmes leurs prospections. La fouille est ainsi davantage un passe-temps qu'une activité rigoureuse. Or, malgré ces dérives possibles, les sociétés savantes demeurent très attachées au principe de la liberté des recherches : leurs membres ne rendent compte à aucune autorité de leurs activités. Cela occasionne à la fois des relations difficiles avec l'État, à mesure que celui-ci commence à vouloir encadrer la pratique de l'archéologie⁵⁷, et le maintien d'un émiettement des travaux.

L'échelon national n'est pas en reste dans le développement de la préhistoire ; il ne cesse même de gagner du poids au cours de la période. Les sociétés savantes nationales ont ainsi la prééminence sur les sociétés locales⁵⁸ : si elles ne sont pas toujours les plus actives en termes de fouilles, c'est en leur sein que les débats théoriques s'avèrent les plus

⁵⁶ Sur ce point et de manière générale pour cette section, voir Arnaud Hurel, *La France préhistorienne de 1789 à 1941*, Paris, CNRS Éditions (CNRS histoire), 2007.

⁵⁷ Les sociétés savantes sont par la suite amenées, au début du XX^{ème} siècle, à jouer le rôle de lobbies contre l'extension des réglementations sur les monuments historiques : en 1910 notamment, trente-huit sociétés savantes régionales rejoignent la Société préhistorique de France dans sa lutte contre l'obligation de déclarer préalablement les fouilles et de les faire contrôler par un tuteur.

⁵⁸ Il existe toutefois de nombreux liens entre ces diverses sociétés savantes. Ainsi par exemple la Société d'émulation d'Abbeville a de bonne heure des contacts avec la SGF et la SAP.

vigoureux. Ce sont elles aussi qui sont pionnières dans l'enseignement de la préhistoire : c'est à partir de la Société d'anthropologie de Paris de Broca que se développe l'École d'anthropologie. En 1875, les premiers cours dispensés sont accueillis dans l'ancien couvent des Cordeliers, avec l'accord de la faculté de médecine. Ils devancent de plusieurs années les premiers cours libres des universités de Toulouse (sous l'égide de Cartailhac) et de Lyon (sous la houlette de Chantre). Cependant, l'échelon national ne permet pas non plus l'unification d'une communauté préhistorienne : jusque tardivement dans le XIX^{ème} siècle, les instances nationales où se traitent les problématiques qui la concernent sont émiettées en plusieurs institutions distinctes voire concurrentes, organisées autour de disciplines différentes.

Il s'agit essentiellement d'institutions spécialisées dans l'une des sciences en rapport avec la préhistoire : les sociétés savantes existent aussi à l'échelle nationale, et se distinguent des locales par une moindre interdisciplinarité. Les plus importantes sont la Société géologique de France, née en 1830, et la Société d'anthropologie de Paris, née en 1859. Toutes deux mènent sur l'homme fossile des débats, sans qu'ils se recoupent nécessairement tous : Nathalie Richard a montré en quoi ces deux sociétés pouvaient avoir des points de vue, des centres d'intérêt et même des intérêts divergents⁵⁹. Les opinions d'abord divergent, car à la SGF, les disciples de Cuvier sont aussi influents qu'à l'Académie des sciences, ce qui fait prévaloir le refus des causes actuelles et l'idée d'une apparition récente de l'homme⁶⁰ ; à l'inverse, à la SAP, le ton est rapidement affirmatif concernant l'existence de races disparues (le *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris* se fait ainsi l'écho, dès le premier tome de la revue, des découvertes de Boucher de Perthes dans la Somme⁶¹). Les centres d'intérêt, ensuite, ne se recoupent pas : la SGF débat essentiellement de stratigraphie, tandis que la SAP s'intéresse plutôt aux outils et à la question de savoir s'ils ont été faits par l'homme. Les intérêts des uns et des autres, enfin,

⁵⁹ Nathalie Richard, « Les Sociétés savantes et la question de l'antiquité de l'homme », in *Dans l'épaisseur du temps, op. cit.*, p. 267-277.

⁶⁰ Il faut malgré tout remarquer que le débat existe, comme en témoigne cet extrait du *BSGF* : « La race humaine a-t-elle précédé la formation des terrains d'alluvion, ou est-elle même contemporaine de l'époque tertiaire et secondaire ? / Telle est la question sur laquelle les géologues diffèrent beaucoup, et qui a été traitée l'an passé par plusieurs savans. / Nous ne pouvons rien absolument dire sur l'existence de l'homme lors de l'époque antérieure au sol alluvial ». Ami Boué, « Compte-rendu des progrès de la géologie », compte-rendu de la séance de la SGF du 21 fév. 1831, *BSGF*, 1830-1831, T. 1, p. 105. C'est par ailleurs le *BSGF* qui publie les travaux de Tournal. Cf. « Observations sur les ossemens humains... », *op. cit.*.

⁶¹ Georges Pouchet, « Sur les débris de l'industrie humaine, attestant l'existence d'une race d'hommes contemporaine des animaux perdus (question de l'homme fossile) », suivi d'une discussion par Isidore Geoffroy Saint Hilaire, compte-rendu de la séance de la SAP du 3 nov. 1859, *BSAP*, 1859, T. 1, p. 42-53.

ne sont pas identiques : la préhistoire devient très vite pour les anthropologues un cheval de bataille, car l'enjeu pour eux est de délimiter un terrain d'expertise ; à l'inverse, pour les géologues, la question de l'homme fossile n'est qu'un argument parmi d'autres dans le débat plus large sur les causes actuelles. Dans les deux cercles nationaux, on a une spécialisation plus poussée qu'à l'échelle locale (au sens où l'on ne s'y occupe que d'une seule science, mais aussi au sens où l'on s'y intéresse plus directement à des problématiques liées à la préhistoire) ; dans les deux cas, le travail scientifique met davantage l'accent sur l'élaboration de procédures fines d'examen et d'administration de la preuve. Mais cette amorce de centralisation (qu'elle soit liée à l'ambition nationale de la SGF ou au prestige de Paris dans le cas de la SAP) ne suffit pas à créer une communauté de préhistoriens, car les débats ne coïncident pas et n'intéressent pas les mêmes groupes : il n'y a pas réellement de discussion sur la préhistoire en tant que telle, dans ses diverses facettes. Archéologues et géologues cohabitent mais ne travaillent pas ensemble, et il y a entre eux concurrence plutôt que synthèse : comme le notent Noël Coye et Arnaud Hurel, « [p]lus qu'une convergence de points de vue multiples, l'espace intellectuel de l'archéologie préhistorique se dessine, fugitivement ou durablement, à l'intersection de traditions académiques complémentaires et même parfois antagonistes »⁶².

Le même émiettement se retrouve naturellement à l'échelle des revues qui assurent la diffusion des travaux, dans la mesure où beaucoup d'entre elles sont justement liées aux sociétés savantes, comme les *Bulletins de la SGF* ou de la *SAP* déjà cités. Il existe aussi la *Revue archéologique*, dont l'orientation est plutôt historique (comme en témoignent ses deux noms successifs⁶³), mais qui diffuse dès les années 1850 des découvertes concernant des habitats lacustres en Suisse⁶⁴. D'autres revues spécialisées sont moins liées aux sociétés savantes, comme les *Annales des Sciences naturelles*, les *Annales de Chimie et de Physique*, le *Bulletin des Sciences naturelles et de Géologie* dans lesquels publie Tournal, ou, de l'autre côté du Rhin, le *Neues Jahrbuch für Mineralogie, Geognosie, Geologie und Petrefaktenkunde* qui accueille les travaux de Schmerling. Mais ces revues nationales

⁶² Noël Coye et Arnaud Hurel, « Conclusion », in *Dans l'épaisseur du temps*, *op. cit.*, p. 412.

⁶³ La *Revue archéologique ou Recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des monuments et à la philologie de l'antiquité et du moyen âge*, créée en 1844, devient en 1854 la *Revue archéologique ou Recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des documents, à la numismatique et à la philologie de l'antiquité et du moyen âge*.

⁶⁴ Voir notamment les tomes 11, 12 et 13 de 1854, 1855 et 1856. Il s'agit là d'une tout autre chronologie préhistorique, très éloignée de la question de l'homme fossile. Toutefois, comme nous l'avons déjà signalé, l'archéologie vient à la préhistoire par un prolongement vers le passé des périodes historiques, donc depuis les éléments les plus récents de la chronologie.

restent elles aussi centrées sur l'une des disciplines scientifiques fondatrices de la préhistoire⁶⁵.

L'échelon national est d'emblée plus spécialisé que le local mais, dans un premier temps, cette spécialisation ne s'organise pas autour de la préhistoire. Les choses changent quelque peu à partir de la seconde moitié au XIX^{ème} siècle, l'évolution institutionnelle suivant de près l'évolution intellectuelle : quelques institutions centrées directement sur la préhistoire se développent alors, mais elles demeurent rares. Elles sont, en fait, limitées à la création de revues : en 1864, Gabriel de Mortillet fonde et dirige les *Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme, bulletin des travaux et découvertes concernant l'anthropologie, les temps antéhistoriques, l'époque quaternaire, les questions de l'espèce et de la génération spontanée*. La préhistoire s'y impose dans son autonomie ; mais il ne s'agit que de *Matériaux*, dans tout ce qu'ils peuvent avoir de divers, et non d'une revue qui assumerait hardiment une identité préhistorienne. La revue accueille dans ses colonnes des articles très divers : un sondage effectué par Nathalie Richard⁶⁶ dans les quatre premiers volumes révèle un conglomerat d'intérêts pour l'anthropologie, l'ethnologie, la paléontologie animale, la géologie, l'archéologie classique et la biologie. La distinction entre ces disciplines et la préhistoire n'est pas encore claire, et ne deviendra manifeste que dans le *Bulletin de la Société préhistorique de France* dont le premier numéro paraît en 1904. Les aléas de la dénomination des *Matériaux* attestent d'ailleurs cette idée : ni les *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme et l'étude du sol, de la faune et de la flore qui s'y rattachent* (nouveau nom des *Matériaux* après leur revente à Émile Cartailhac et Eugène Trutat en 1869), ni les *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme* (son titre à partir de 1873), ni *L'Anthropologie*, qui absorbe la revue lors de sa création en 1890, n'affirment une identité préhistorienne distincte de celle de l'anthropologie.

Il faudra attendre l'extrême fin du XIX^{ème} siècle, avec la création en 1893 de la Société d'études préhistoriques normande (société savante locale mais spécialisée), pour que l'institutionnalisation autonome de la préhistoire crée vraiment une communauté centrée sur cette identité disciplinaire. C'est surtout au XX^{ème} siècle que ce sera

⁶⁵ Sur un plan moins spécialisé, la presse contribue également à faire entrer les débats préhistoriens dans la sphère publique : c'est grâce au journal littéraire *Le Globe* que Tournal est au courant des discussions parisiennes autour de ses découvertes. De manière générale, l'explosion de la presse à partir de 1860 et de l'empire libéral fait que l'information et l'auto-formation en préhistoire deviennent accessibles au plus grand nombre. Mais il ne s'agit pas là d'une contribution à la constitution d'une communauté de préhistoriens.

⁶⁶ Nathalie Richard, « L'Institutionnalisation de la préhistoire », *Communications*, 1992, n°54 (« Les Débuts des sciences de l'homme »), dir. Bernard-Pierre Lécuyer et Benjamin Matalon, p. 189-207.

définitivement acté, avec la création en 1904 de la Société préhistorique de France, société savante nationale cette fois⁶⁷. Elle se donnera explicitement pour but de former une communauté de préhistoriens : ses statuts indiquent qu'elle cherche à « grouper les paléontologues et, d'une façon générale, tous ceux qui s'intéressent à l'étude des époques les plus reculées de l'histoire de la France et de ses colonies »⁶⁸ ; elle doit créer une solidarité humaine et scientifique entre des préhistoriens amateurs, par nature isolés géographiquement aussi bien qu'intellectuellement. Contrairement aux sociétés savantes précédemment évoquées, celle-ci n'est ni parisienne (elle prétend même être ostracisée par les savants officiels des grandes institutions), ni ancrée dans un territoire comme les sociétés locales : elle fonctionne comme une mise en réseau, pour l'échange de collections et d'informations. Son succès est immédiat.

En plus des sociétés savantes, l'État joue lui aussi un rôle de reconnaissance et d'institutionnalisation de la discipline préhistorique par son pouvoir de réglementation : en adoptant une politique nationale à l'égard des sites et objets préhistoriques, il reconnaît petit à petit leur importance. Mais ce mouvement n'est qu'amorcé au XIX^{ème} siècle, tant en raison de la difficulté de l'État à en prendre conscience qu'à cause de l'opposition systématique des savants locaux attachés à leur indépendance. En 1887, les monuments mégalithiques (néolithiques) intègrent le régime général des monuments historiques, mais il faut attendre 1906 pour que certains sites archéologiques comme celui de Solutré se trouvent protégés par la loi sur les sites et monuments naturels de caractère artistique, 1909 pour que les monuments préhistoriques⁶⁹ intègrent la Commission des monuments historiques, à la faveur des retombées de l'affaire Hauser⁷⁰, et 1913 pour qu'une loi sur les monuments historiques prenne explicitement en compte les gisements préhistoriques et les objets découverts, qui peuvent être classés d'office par un décret en Conseil d'État.

Au XIX^{ème} siècle donc, ni les institutions ni l'étude de la sociabilité préhistorienne ne permettent de penser l'existence d'une communauté scientifique unique : la préhistoire

⁶⁷ Les étapes suivantes, liées à la création de l'Institut de paléontologie humaine en 1911 et à l'ouverture de la première chaire de préhistoire au Collège de France en 1929, nous feraient trop déborder des limites chronologiques de ce chapitre pour que nous les évoquions.

⁶⁸ SPF, « Statuts », *BSPF*, 1904, T. 1, n°1, Article premier, p. 1.

⁶⁹ La définition vaut pour les monuments (mégalithes, murs et talus d'enceinte, palafittes, grottes artificielles ou naturelles aménagées), mais aussi pour l'emplacement de certaines activités humaines (foyers, fonds de cabane, ateliers ou sépultures). En revanche, la loi ne concerne pas les objets ni les restes humains exhumés.

⁷⁰ L'installation d'un archéologue allemand particulièrement gourmand et peu scrupuleux dans la vallée de la Vézère préhistorique effraie suffisamment la communauté des préhistoriens pour qu'ils acceptent la protection des gisements, à condition que la liberté de la fouille soit maintenue.

se trouve plutôt discutée dans de multiples cercles qui ne se recoupent que partiellement. Dans ce tableau très éclaté, un élément toutefois se présente comme un facteur très fort d'unité : l'échelon international. Les pays étrangers ont en effet joué un rôle central dans le développement de la préhistoire, et même si un certain impérialisme scientifique français est parfois dénoncé, notamment en Espagne⁷¹, la préhistoire n'a jamais été « franco-française » ; au contraire, elle est internationale dès son origine.

Cela se remarque déjà sur le plan théorique : on a vu le rôle joué par des savants de diverses nationalités dans l'essor du problème de l'homme fossile, avec l'attention apportée aux restes fossilisés par le Belge Schmerling ou les travaux pionniers de l'Anglais Buckland. On a vu aussi le rôle de la sociabilité scientifique dans l'avancement et la résolution de ce problème avec l'appui décisif des Britanniques Hugh Falconer et Joseph Prestwidge quant à l'authenticité des vestiges d'Abbeville ; mais il faudrait ajouter bien d'autres exemples de l'importance de ces interactions, comme l'influence du Suédois Oscar Montelius, spécialiste de l'âge du Bronze, sur la naissance de la méthode typologique, ou encore celle du Britannique et professeur en Irlande William King, décidant du nom d'*Homo neanderthalensis* à attribuer au fossile découvert en 1856 par l'Allemand Fuhlrott. Dans ce concert international, les Danois occupent une place à part, du fait de l'immense succès rencontré par la classification de Thomsen entre les âges de Pierre, du Bronze et du Fer.

La prépondérance du rôle des Danois déborde largement du registre des idées vers celui des institutions. La préhistoire française est ainsi durablement marquée par le don, fait par le roi du Danemark, de collections préhistoriques au Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye : alors qu'un projet de musée devait à l'origine accueillir des séries gallo-romaines et médiévales, ce don sert de base à la création du musée de Saint-Germain, qui peut ouvrir, grâce à Frédéric VII⁷², un département d'antiquités préhistoriques prolongeant vers l'amont le mythe national de la grandeur de la France. Ces collections, ainsi que celles offertes par Boucher de Perthes et par Lartet, permettent de faire remonter à une époque plus reculée les origines d'un peuplement français distinct de l'occupant romain. Mais l'enjeu de la création de ce musée est loin

⁷¹ Nathalie Richard, « *La Prehistoria a escala transnacional, Intercambios científicos entre prehistoriadores franceses y españoles en el siglo XIX (1860-1914)* », *Hispania nova, Revista de Historia Contemporánea*, 2016, n°14, p. 368-393.

⁷² Ce don fait suite à une mission archéologique commandée par Napoléon III au Danemark, dans un contexte où l'empereur cherche à écrire une histoire de Jules César. Frédéric VII, très au fait d'archéologie et de la valeur des pièces offertes, cherche ainsi à s'attirer la bienveillance de la France dans un contexte géopolitique où la Prusse montre des signes d'agressivité.

d'être exclusivement national : les collections danoises sont acheminées par Thomsen lui-même, et les principes de ce dernier servent à la présentation muséographique du MAN. Or, lorsque Frédéric VII décide de faire escorter ses collections vers la France par Thomsen, il ne fait pas seulement un choix honorifique : féru d'archéologie, il a aussi en tête de favoriser les liens scientifiques entre les deux pays. Par ailleurs, le nouveau musée vient aussi combler le retard qu'avait pris la France dans la présentation muséographique de la préhistoire par rapport à ses voisins, et notamment par rapport au *British Museum* de Londres : il joue alors le rôle de vitrine pour l'Europe (ce rôle est également central dans l'élaboration en 1867, puis en 1878 et en 1889 des sections préhistoriques de l'Exposition universelle : assurant aux découvertes un certain retentissement, elles témoignent de l'engouement rapide pour la préhistoire et garantissent une visibilité internationale).

L'établissement de liens interpersonnels entre savants, ici facilités par le pouvoir en place dans l'exemple de la visite de Thomsen en France, est surtout le fait des savants eux-mêmes : ceux-ci essaient de structurer une communauté à partir des contacts existant entre les individus. Ainsi, Gabriel de Mortillet, à qui un poste de recherche au nouveau Musée des antiquités nationales et son statut de dirigeant des *Matériaux* assurent une certaine notoriété, s'associe-t-il au scientifique de nationalité suisse et d'origine allemande Édouard Desor pour organiser le premier congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Sa première session se tient à Neuchâtel en 1866, et la diffusion des comptes-rendus est assurée par les *Matériaux*. Ce congrès, qui manifeste encore dans sa dénomination la situation de la préhistoire à la jonction entre plusieurs disciplines, favorise le développement du débat, en permettant des rencontres régulières entre les spécialistes, la visite des hauts lieux de la préhistoire européenne, et l'institutionnalisation d'un lieu d'apprentissage. La dimension internationale est très importante dans l'esprit des participants : il s'agit de développer un universalisme démocratique de la science⁷³. Il ne se tient que onze sessions de ce congrès, dont les réunions s'arrêtent en 1892, mais il a tout de même contribué à la création de la conscience identitaire d'une communauté savante jeune, et à la mise en cohérence d'une science en construction. L'objectif de créer une communauté ne s'est pas pérennisé, mais le Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques peut tout de même être considéré comme un jalon important dans l'unification des intérêts scientifiques des premiers préhistoriens.

⁷³ Cf. Marc-Antoine Kaeser, « Une science universelle, ou “éminemment nationale” ? Les Congrès internationaux de préhistoire (1865-1912) », *Revue germanique internationale*, 2010, n°12 (« La Fabrique internationale de la science »), p. 17-31.

L'institutionnalisation de la préhistoire progresse ainsi tout au long de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, à travers la multiplication des revues, congrès, musées, expositions universelles et sociétés savantes. Elle s'opère d'abord à l'échelle locale, ou bien à partir d'une problématique particulière (anthropologique, géologique, etc.). Elle permet la structuration de communautés intellectuelles ainsi que la diffusion du savoir et des pratiques. Cependant, elle ne permet finalement qu'assez peu l'unification d'une communauté de préhistoriens avant le tournant du XX^{ème} siècle : celle-ci n'existe pas vraiment, car elle reste morcelée en de multiples cercles, aussi bien à l'échelle locale que nationale. Seule la dimension internationale de la préhistoire est un réel facteur d'unité, mais elle ne concerne que des savants de tout premier plan ; elle n'est donc pas représentative de la manière dont beaucoup de travaux sont menés.

En réalité, le manque d'institutions centrales effectivement spécialisées en préhistoire avant le tournant du siècle favorise deux mouvements : l'un, centrifuge, favorise la multiplication des centres d'activité préhistorienne du fait de l'attractivité de la discipline pour les notables provinciaux, qui y voient une opportunité de promotion culturelle et sociale ; l'autre, centripète, donne aux individus et à leurs réseaux un poids prépondérant. Ainsi avons-nous retrouvé la figure de Gabriel de Mortillet à chaque pas de cette institutionnalisation : il a largement contribué au lancement des Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, ordonné avec Lartet la section préhistorique de l'Exposition universelle de 1867, inauguré un cours d'anthropologie préhistorique à l'École d'anthropologie de Paris à partir de 1876, travaillé régulièrement au MAN, créé la revue des *Matériaux*. Son omniprésence dans la préhistoire française à partir des années 1860 jusqu'à sa mort en 1898 risquerait presque de donner l'impression qu'il l'incarne à lui tout seul durant cette période ; ce serait évidemment faux, ne serait-ce qu'en raison du dynamisme des institutions locales et du prestige des plus centrales comme l'Académie des Sciences, mais sa forte personnalité a induit des rapports de maître à disciple avec un grand nombre de préhistoriens. Cette personnalisation de la vie scientifique en ce domaine demeure un trait durable jusque tardivement dans le XX^{ème} siècle : même lorsque Cartailhac fait émerger à partir des années 1880 un pôle toulousain concurrent de la capitale, le poids de la figure de Mortillet demeure considérable, et après

sa mort, il est remplacé par d'autres⁷⁴. Tout se passe comme si la stature d'un homme pouvait en partie éclipser les dynamiques interpersonnelles à l'œuvre dans la création d'une communauté.

Conclusion

Si le problème de l'homme fossile permet bien de constituer progressivement au cours du XIX^{ème} siècle quelque chose comme une préhistoire, ce vocable unique recouvre malgré tout une certaine hétérogénéité, aussi bien sur le plan des théories soutenues par les préhistoriens avant la lettre que dans les modalités pratiques d'élaboration des connaissances. On aurait pu penser que l'adhésion à l'hypothèse de l'homme fossile induirait des prises de position marquées dans les débats contemporains concernant la place à accorder aux enseignements issus de la Bible sur l'origine de l'humanité, ou sur les différentes facettes de la théorie de l'évolution. Il n'en est rien, au moins dans un premier temps, car les milieux préhistoriens sont traversés par les mêmes divisions que celles qui existent dans le reste de la société. Transformisme puis (dans une moindre mesure) évolutionnisme fournissent à la préhistoire un cadre théorique expliquant d'où vient l'homme fossile, mais ils ne s'y imposent pas comme obligatoires durant le XIX^{ème} siècle ; quant à l'évaluation des rôles respectifs de l'archéologie et des textes bibliques dans la définition de l'origine de l'homme, elle ne sera fixée qu'au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, non parce que l'une aurait triomphé des autres, mais parce le débat s'apaise au profit d'une forme de neutralité scientifique. Quoiqu'il en soit, ce n'est pas sur le plan des réponses apportées aux grands débats de leur temps qu'il faut chercher l'unité des proto-préhistoriens, qui apparaissent plutôt divisés.

Leur cohésion n'est pas non plus à chercher sur le plan des facteurs internes d'unité : outre que leurs préférences quant à leur objet d'étude réel sont variées (qu'ils s'intéressent aux fossiles animaux, à la technologie des objets archéologiques ou aux strates de terrain par exemple), ils ne définissent pas, au XIX^{ème} siècle, de méthodologie commune unifiée. Les méthodes des préhistoriens sont diverses, car elles empruntent à toutes les disciplines qui peuvent avoir un lien avec l'homme fossile (géologie, paléontologie, anthropologie, ethnographie, archéologie) ; mais plutôt qu'à une véritable synthèse, on assiste à cette période à un usage opportuniste des différentes options

⁷⁴ Il suffit de penser, pour le XX^{ème} siècle, au règne presque sans partage de l'abbé Breuil, puis d'André Leroi-Gourhan.

disponibles, en fonction des besoins et des problématiques propres à chaque savant. Les méthodes privilégiées proviennent plutôt des sciences naturelles, et donnent de ce fait une orientation assez naturaliste à cette première préhistoire, sans qu'on puisse parler à ce moment-là d'une véritable synthèse des diverses approches possibles : la division des sciences naturelles qui s'intéressent à l'homme fossile se manifeste concrètement par la diversité des sociétés savantes, qui prennent en charge chacune une portion différente du problème. Le paysage social et institutionnel dans lequel la préhistoire voit le jour paraît lui aussi assez composite : la concentration des fonctions liées à la question de l'homme fossile dans les mains de l'un ou l'autre ténor de la préhistoire ne masque pas le morcellement et l'hétérogénéité de communautés scientifiques parfois concurrentes. On ne peut donc parler de préhistoire au XIX^{ème} siècle sans une certaine forme de nominalisme, tant sont nombreux les facteurs de diversité d'une discipline qui n'existe à vrai dire pas encore en tant que telle.

Conclusion de la première partie

Qu'est-ce que la préhistoire ? À cette question liminaire il n'a pas été possible d'apporter de réponse conceptuellement simple : la forme même du mot « préhistoire », avec sa mention d'une antériorité par rapport à l'histoire, semble empêcher une détermination simple et positive du concept. Celui-ci apparaît comme traversé de tensions internes, entre des définitions chronologiques ou scientifiques, entre la science et la métaphysique, entre des caractérisations positives et négatives – liées tantôt à l'écriture, tantôt à la plus ou moins grande facilité à repérer des événements au sein d'une temporalité continue, tantôt à autre chose encore –, entre la science et le récit, entre l'objet et la méthode, etc.. Le dépliage méthodique des difficultés enroulées dans une formule qui les synthétise toutes, autant que la mise en regard des diverses définitions données par des scientifiques de la seconde moitié du XXème siècle, montre que la préhistoire est une science plurielle dotée d'objets pluriels.

Si l'on s'attache à restituer ces réflexions sur le lointain passé de l'homme dans le contexte où elles ont surgi, la préhistoire apparaît finalement comme un faisceau d'interrogations portant sur un grand problème fondateur, à savoir la question de l'homme fossile. C'est cela qui donne d'abord à la préhistoire son identité et sa visibilité, au sens où elle apparaît quand la coexistence de l'homme avec les espèces animales disparues devient un phénomène pensable, susceptible d'être examiné et discuté par des savants de plus en plus nombreux. Paradoxalement, ce problème à la fois apparaît et disparaît simultanément : il apparaît quand la multiplication de découvertes problématiques l'impose comme une question brûlante, qui ne peut plus être ignorée ; mais il disparaît tout à la fois comme véritable problème, puisqu'il ne s'impose réellement que parce qu'il est déjà résolu – si la question de l'homme fossile s'affirme avec autant de netteté au milieu du XIXème siècle, c'est qu'il n'y a plus beaucoup de doutes quant au caractère affirmatif de la réponse. Tout se passe comme si le problème était demeuré impensable jusqu'à ce que de nouveaux concepts et de nouvelles méthodes réussissent à la fois à le rendre concevable et à le trancher : le problème n'est donné qu'avec sa solution. Il continue toutefois à orienter les discussions des savants, de sorte que c'est toujours bien lui qui donne son unité à la préhistoire pendant tout le XIXème siècle : il permet de rassembler sous un même nom des

cercles scientifiques très divers, mais qui ont tous en commun de s'intéresser à l'homme fossile, d'une manière ou d'une autre.

Ce problème unifié ne suffit toutefois pas à fonder une discipline scientifique unique, car il s'accommode d'une très grande diversité de pensées et de pratiques. Être convaincu de l'existence de l'homme fossile n'impose dans un premier temps ni d'adhérer à l'une ou l'autre des théories qui replacent l'homme dans une histoire évolutive engageant d'autres espèces vivantes, ni de rejeter les explications religieuses concernant l'origine de l'humanité. Cette diversité théorique s'accompagne d'une grande variété des cercles sociaux et des milieux scientifiques qui explorent la question de l'homme fossile ; ceux-ci ne forment pas une communauté unique, ils ont des intérêts et parfois des objets distincts. Quant aux bases méthodologiques grâce auxquelles les recherches sur le sujet peuvent avoir lieu, elles sont aussi hétérogènes que l'exigent les besoins de la cause : la préhistoire emprunte à d'autres sciences l'arsenal méthodologique dont elle a besoin, sans en faire de réelle synthèse avant le XXème siècle.

Au tournant du XXème siècle, la préhistoire est encore rarement appelée ainsi ; sa dénomination usuelle comme archéologie ou anthropologie préhistoriques témoigne de la diversité des courants qui la traversent – l'adjectif est plus usité que le nom commun correspondant. Elle peut cependant se prévaloir d'un problème bien déterminé, celui de l'homme fossile, qui s'est suffisamment charpenté en quelques décennies pour devenir, non plus tant un problème commun, qu'une théorie ou un savoir communs. C'est donc une prise de position concernant l'homme qui donne naissance à la préhistoire : celle-ci est la science qui affirme empiriquement que l'espèce a une histoire. Cependant, au tournant du XXème siècle, le sujet ne fait justement plus tellement problème, et la question peut rebondir : on ne cherche plus à démontrer l'existence de l'homme fossile, mais à comprendre qui était cet homme. Dans les dernières années du XIXème siècle est en effet monté en puissance un nouveau débat, d'abord lancé puis étouffé dans la décennie 1880, qui concerne cette fois non plus l'existence de l'homme fossile mais l'image qu'on se fait de lui : il porte sur sa capacité à faire preuve d'une véritable sensibilité humaine et à l'engager dans des productions artistiques.

Deuxième partie. Qu'est-ce que l'art paléolithique ?



Figure 2. Carte postale de 1957, "Cabrerets 46. Grotte Temple du Pech Merle, La Chapelle des Mammouths, le jeune mammouth" (licence CC-BY-NC-SA 2.0 Creative Commons)

Introduction de la deuxième partie

Les premiers signes indiquant que l'homme préhistorique pouvait à l'occasion entreprendre une activité artistique suivent de peu les premières recherches sur l'homme fossile lui-même : dès les années 1830, les archéologues amateurs sortent parfois de terre des objets dont on sait maintenant qu'ils ont été ornés avant la fin de la dernière glaciation. Cependant, ceux-ci ne sont pas immédiatement intégrés dans une histoire de l'homme préhistorique : catastrophisme, temporalité biblique, absence de méthodes d'étude adéquates... les obstacles épistémologiques sont trop importants pour que l'on prenne la pleine mesure des découvertes. Mais les dernières décennies du XIX^{ème} siècle font bouger les lignes, de sorte qu'au tournant de 1900, un nouvel objet scientifique a pleinement émergé : l'art paléolithique s'impose aux yeux de tous et occasionne des découvertes en rafales.

Après avoir dressé le tableau du foisonnement théorique et méthodologique de la préhistoire au XIX^{ème} siècle, nous nous attacherons dans cette deuxième partie aux seules découvertes artistiques, avec pour objectif d'évaluer leur nouveauté et leurs conséquences.

Comme dans la partie précédente, notre premier chapitre traitera de questions indépendantes de l'histoire de la discipline : il s'agira d'abord de savoir ce qu'est, au juste, l'art paléolithique. Nous partirons une nouvelle fois du présent pour poser la question de la définition, en décortiquant des propos tirés du corpus des préhistoriens et en interrogeant la définition usuelle de l'art paléolithique : nous montrerons que cette définition, opérationnelle dans le cadre d'une recherche scientifique, manifeste des tensions ou des ambiguïtés conceptuelles quant au sens à donner aux termes de « culture » et de « forme ». Ceci nous amènera à envisager des définitions alternatives, quoique non concurrentes : en nous appuyant sur les réflexions de Ludwig Wittgenstein et d'Eleanor Rosh au sujet de la définition, nous proposerons une manière de penser l'art paléolithique qui fasse droit à l'indétermination du concept. Cette définition non préhistorienne n'a pas l'objectif de remplacer l'usuelle ; toutefois, nous défendrons l'idée qu'elle permet de résoudre une partie des problèmes posés par cette dernière. Ce premier chapitre ajoutera à la problématique de la définition, commune à la préhistoire et à l'art paléolithique, un questionnement appuyé sur la prise au sérieux du caractère sensible et visuel de cet art : nous nous poserons la question de savoir ce que signifie le « voir ». Faussement simple,

cette opération ne peut être décrite de manière immédiate : en prenant appui sur les difficultés de l'expérience visuelle imposée par l'art de la préhistoire, nous distinguerons plusieurs sens, du moins exigeant au plus exigeant, à l'expression « voir de l'art paléolithique ».

Ces réflexions conceptuelles préalables nous permettront de donner, dans un deuxième chapitre, une épaisseur nouvelle au problème historique de la découverte et de la reconnaissance de cet art : il s'agira de retracer l'émergence d'une nouvelle question, celle des capacités artistiques de l'homme, en nous demandant quelles ont pu être les conditions de possibilité de la légitimation d'un champ perceptif encore neuf. Nous chercherons ainsi à comprendre pourquoi l'art paléolithique a été découvert et redécouvert de multiples fois avant d'être définitivement accepté, ce qui a changé d'une étape à une autre, et pourquoi des dates symboliques ont finalement émergé comme un résumé commode, mais nécessairement inexact, du processus. Ce qui a empêché le plus durablement la reconnaissance de l'art paléolithique et la prise de conscience de l'importance des découvertes tient au socle théorique de la préhistoire elle-même : l'idée du progrès accompli par l'espèce humaine au fur et à mesure de son développement, enracinée dans un transformisme hérité de Lamarck, a d'abord paru incompatible avec la possession par un homme primitif d'une intériorité toute moderne, d'un sens esthétique, de capacités cognitives et de compétences techniques. Les préhistoriens ont ainsi dû triompher de préjugés qui n'étaient pas simplement ceux de leur temps, mais dont ils étaient eux-mêmes les auteurs ; cette remise en question a été nécessaire pour qu'ils puissent valider définitivement des découvertes faites par des amateurs, moins armés théoriquement, ou moins conscients de la portée de leurs trouvailles.

Enfin, nous montrerons au chapitre 3 que l'introduction de cette thématique nouvelle en préhistoire ne se limite pas à un simple élargissement des objets pris en charge par la discipline : nous évaluerons les bouleversements apportés par l'art paléolithique dans la discipline tout entière, en montrant que celui-ci est partie prenante d'une recomposition opérée au début du XX^{ème} siècle. La reconnaissance de l'art ouvre sur des mutations profondes, concernant aussi bien l'image que l'on se fait de l'homme préhistorique que les méthodes d'étude. En effet, l'art impose d'admettre la pleine humanité de son auteur, au sens où celui-ci doit avoir non seulement des capacités techniques comme dans la production des outils, mais aussi une intériorité et une sensibilité esthétique ; cette nécessité se présente au départ comme un problème, dans la mesure où l'homme fossile est d'abord compris comme une étape antérieure au

développement de l'humanité moderne : les préhistoriens tentent ainsi d'aménager plusieurs compromis successifs, lui permettant d'être à la fois pleinement moderne et complètement archaïque. Mais ce sont aussi les méthodes d'étude qui se trouvent modifiées par l'apparition de l'art : par ce biais, la préhistoire se détache partiellement des sciences naturelles dans lesquelles elle trouve son origine pour adopter un point d'ancrage dans les sciences humaines. À l'intérieur du champ plus large des études préhistoriques, l'art paraît ainsi être un objet à la fois marginal et central, qui initie et accompagne certaines évolutions, tout en restant d'une certaine manière annexe par rapport aux études consacrées à l'industrie lithique ; si l'art est au cœur de la recomposition disciplinaire qui a lieu durant les premières décennies du XXème siècle, il paraît parfois aussi résister au changement théorique, notamment parce qu'il continue à faire la part belle à l'idée d'un progrès linéaire. Il ne devient pas non plus un objet d'étude privilégié, sauf pour quelques personnalités, il est vrai très en vue, comme l'abbé Henri Breuil.

Chapitre 4. Questions conceptuelles

Introduction

Au chapitre 1, l'analyse du mot « préhistoire » a révélé de nombreuses difficultés de définition, du fait des tensions internes au concept, à la fois période et science, défini par son objet ou par sa méthode, de manière positive ou négative, sous un angle scientifique ou métaphysique, etc.. Concernant l'art préhistorique, on s'attendrait en revanche à ce que l'ambiguïté conceptuelle soit levée, de sorte que subsiste uniquement une difficulté factuelle à délimiter ses bornes chronologiques, celles de la préhistoire étant déjà malaisées à définir : si cette dernière peut renvoyer aussi bien au passé (comme période) qu'au présent (comme science), l'expression « art préhistorique » désigne usuellement l'art réalisé par les hommes de la préhistoire, et non l'œuvre de ceux qui s'intéressent à celle-ci. Par ailleurs, dès lors qu'on a montré, au chapitre 2, que la préhistoire s'organisait dans un premier temps autour de la question de l'homme fossile, on s'attendrait à ce que l'art préhistorique puisse se définir très simplement comme l'art qu'il a créé.

Cependant, l'expression « art préhistorique », qui appartient au langage courant, demeure une formule vague : la précision du vocabulaire voudrait que l'on en parle au pluriel, du fait de la grande différence entre les arts paléolithique et néolithique, dont les expressions emblématiques sont, pour le premier, l'art des cavernes, et pour le second, le mégalithisme (ces deux manières de faire de l'art ne constituent évidemment pas la totalité des manifestations artistiques dans l'un et l'autre cas, mais elles permettent de se représenter facilement la dissemblance des deux univers). Les concepts scientifiques correspondant à notre idée de l'art préhistorique sont donc ceux d'arts paléolithique et néolithique. Dans les pages qui suivent, il ne sera question que du premier : d'abord parce que, dans l'histoire des découvertes, c'est lui qui a suscité débats, résistances et défenses acharnées, et que de ce fait, c'est lui qui a pesé sur le développement des études préhistoriques ; ensuite parce que, dans le contexte français, il a largement et longtemps éclipsé son homologue plus récent. La renommée internationale des sites paléolithiques de France a laissé dans l'ombre l'art des périodes préhistoriques postérieures, à l'exception notoire des alignements mégalithiques de Carnac : des abris ornés de l'époque néolithique

existent, notamment en forêt de Fontainebleau, mais ils ne sont connus que des spécialistes et sont beaucoup moins étudiés.

Cependant, la notion d'art paléolithique n'est pas sans poser plusieurs problèmes conceptuels : la difficulté tient à la fois à sa définition, qui n'est pas claire, et à l'identification de ce qui est donné dans l'opération faussement simple par laquelle cet art est « vu ».

L'art paléolithique présente ainsi des difficultés quant à sa conceptualisation : il est si protéiforme que toute définition ne peut être que soit très vague (et donc peu informative), soit plus précise mais confrontée au problème des cas limites. En tout état de cause, il est surtout défini par l'usage : nous verrons les difficultés que ce dernier soulève, et qui tiennent à la définition des notions de culture et de forme ; nous nous instruirons ensuite de conceptions alternatives de la définition, pour compléter la présentation ontologique de notre objet.

Mais l'art paléolithique pose aussi des problèmes d'ordre phénoménologique : il ne s'agit pas seulement de trouver des objets ou des sites et de les considérer comme préhistoriques, il faut aussi s'apercevoir qu'ils ont une *qualité* particulière, celle d'avoir une valeur esthétique (parce que nous en attribuons une à des dessins ou des objets faits de main d'homme, nous supposons que leurs auteurs le faisaient aussi). La perception de cette qualité tient en général au fait de repérer une ornementation, qu'elle soit géométrique ou figurative, sur les objets ou les parois. Mais ces dessins, taches et traits peints ou gravés ne se laissent pas voir au premier coup d'œil, car ils semblent souvent échapper au regard ; mieux : le simple verbe « voir » est beaucoup trop imprécis pour rendre compte de cette expérience, ce qui nous conduira à distinguer dans le sens du mot au moins cinq degrés, qui s'enchaînent du moins au plus exigeant.

A. Problèmes de définition : quand parle-t-on d'art paléolithique ?

Contrairement à la notion de préhistoire, qui autorisait une définition non spécialisée et appuyée sur la morphologie du mot comme « ce qui est antérieur à l'histoire », celle d'art paléolithique est d'emblée un terme technique, défini par l'usage qu'en font les préhistoriens. Il peut dès lors faire l'objet d'une enquête épistémologique : nous interrogerons d'abord les présupposés sous-jacents aux discours des scientifiques ainsi que les conventions qu'ils adoptent, pour montrer que parler d'art paléolithique ne va

pas de soi et pour élucider l'emploi de cette expression. Qu'appelle-t-on art paléolithique, et pourquoi ? Alors que la notion d'art préhistorique paraissait d'un usage moins problématique que celle de préhistoire, des difficultés conceptuelles réapparaissent avec celle d'art paléolithique.

1. Difficultés d'une définition consacrée par l'usage

Les difficultés inhérentes à la notion d'art paléolithique transparaissent dans la présentation qu'en propose Denis Vialou dans son ouvrage de synthèse *La Préhistoire* :

« On appelle art paléolithique l'ensemble des formes pariétales et mobilières créées par les hommes du Paléolithique supérieur entre 40 000 ans et 10 000 ans approximativement avant le Présent en Europe, de l'Atlantique et de l'extrémité méridionale de la péninsule Ibérique à l'Oural. L'usage a ainsi consacré les limites spatiales et temporelles de l'art paléolithique, de sorte qu'il est inapproprié de qualifier de paléolithiques des formes artistiques extra-européennes, sauf dans le cas particulier des cultures paléolithiques contemporaines des républiques orientales de la Russie. En effet, les cultures de l'Asie centrale semblent prolonger celles de l'Occident tant du point de vue des outillages que de celui des œuvres d'art. La statuaire humaine de Malta et de Buret (Irkoutsk), proches du lac Baïkal, définit clairement cette parenté stylistique et thématique, ainsi que sa limitation orientale extrême. »¹

Denis Vialou se réfère à l'« usage » : il ne semble pas y avoir de définition stricte de ce qui appartient ou non à l'art paléolithique, mais seulement des manières usuelles d'employer l'appellation. Les limites de cet emploi sont tracées par une habitude qui peut être questionnée : s'agit-il d'une pure convention, avec l'arbitraire que cela implique, ou l'usage repose-t-il sur des caractéristiques de l'objet qui rendraient ses limites en quelque sorte naturelles ? Cet usage est-il contingent, ou justifié par des raisons profondes, voire nécessaires ? Force est de constater que l'une comme l'autre des branches de l'alternative sont insatisfaisantes. Les limites du concept ne sont évidemment pas purement arbitraires, sinon il n'aurait aucun intérêt autre que pratique (celui de fournir une définition nominale permettant *a minima* de s'entendre sur ce dont on parle, mais sans rien dire de la nature de ce dont elle traite). Le concept d'art paléolithique a au contraire une valeur descriptive : il ne vise pas seulement à désigner un objet, mais aussi à en souligner des caractéristiques pertinentes. C'est ainsi que l'usage a consacré les limites énoncées par Denis Vialou, et non des bornes farfelues qui auraient pu en droit conduire quelqu'un à dire : « J'appelle art paléolithique les formes graphiques réalisées entre – 27 000 et – 22 000 dans le territoire actuel de la France, ainsi que les objets sculptés réalisés entre – 480 et – 370 dans le territoire actuel de la Grèce ». Une telle définition du concept suffirait à discriminer entre

¹ Denis Vialou, *La Préhistoire*, [Paris], Gallimard (L'Univers des formes), 2006 (nouvelle édition), p. 239.

A et non A (Pech Merle appartiendrait à l'art paléolithique – de même que la statuette chrysiléphantine d'Athéna de Varvakeion, copiée vers 447 avant J.-C. à partir d'une statue de Phidias –, tandis qu'Altamira n'en ferait pas partie) ; mais elle ne permettrait pas de créer une catégorie pertinente d'objets. D'un autre côté, il reste difficile de considérer que les limites usuelles de l'art paléolithique définissent une classe naturelle : cela reviendrait à considérer comme tranchés d'avance tous les cas limites qui questionnent ses frontières. Par exemple, concernant la borne chronologique supérieure, cela reviendrait à surdéterminer la rupture entre paléolithique et néolithique qui, comme on le sait depuis un siècle, n'existe pas en tant que coupure radicale (sur ce point, voire l'annexe 3). L'usage qui fixe les limites de l'art paléolithique se situe donc quelque part entre ces deux situations extrêmes de l'arbitraire ou du naturel, et demande à être justifié. Or, l'usage qui fournit la définition de l'art paléolithique présente un certain nombre d'ambiguïtés.

a. Délimitation spatiale et temporelle ou définition d'une aire culturelle ?

À première vue et à s'en tenir au contenu explicite du concept de paléolithique, sa définition devrait être purement temporelle : il désigne, ou devrait désigner, toute forme d'art réalisée à l'époque paléolithique. L'art serait donc paléolithique à condition d'avoir été effectué avant le passage au mésolithique puis au néolithique, c'est-à-dire avant la fin de la dernière glaciation, qui a eu lieu vers 10 000 ans BP², et qui a entraîné l'adoption progressive de comportements que les préhistoriens appellent les « néolithisations »³ (sédentarisation, passage d'une économie de prédation à l'élevage et l'agriculture, etc.). Bien des exemples d'arts préhistoriques ne sont donc pas paléolithiques⁴, en Europe comme ailleurs, comme l'art du Levant espagnol ou l'art rupestre du Sahara. En France, l'art postérieur au paléolithique est représenté, entre autres, par les galets ornés aziliens⁵ à

² La date de la fin de la dernière glaciation peut varier suivant les sources car il ne s'agit pas d'un phénomène brutal.

³ Sur les quelques millénaires durant lesquels l'Europe est passée du paléolithique au néolithique, voir annexe 3.

⁴ Pour avoir une idée de la diversité et de la richesse des arts néolithiques, on se référera à la somme proposée par Carole Fritz (sur l'art préhistorique en général), ou aux actes du séminaire du Collège de France (sur les arts néolithiques en particulier).

Carole Fritz (dir.), *L'Art de la Préhistoire*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2017.

Jean Guislain (dir.), *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire*, séminaire du Collège de France, Paris, Errance (Les Hespérides), 2003.

⁵ La question de l'appartenance ou non de l'azilien au paléolithique est elle-même difficile, parce que sa datation est sujette à disputes, et parce que l'évolution entre le magdalénien final, dernière culture purement paléolithique, et l'azilien, culture associée à la fin de la glaciation, est lente et progressive.

Cf. Claude Couraud, *L'Art azilien, Origine-survivance*, Paris, CNRS Éditions (Gallia Préhistoire, Supplément), 1985, n°10, notamment p. 13 et p. 41.

décor géométrique peint ou gravé (à partir de 13 000 BP), des gravures géométriques sur rocher, comme dans la grotte de la Ségognole en Seine-et-Marne (mésolithique, vers 8 à 10 000 ans BP), des gravures géométriques ou stylisées décorant monuments funéraires et stèles mégalithiques armoricains⁶, ou encore des gravures schématiques, comme au Mont Bégo (âge du Bronze, vers 4 000 BP).

La différence entre arts paléolithique, mésolithique, néolithique et finalement protohistorique tient à la date, au type de civilisation dans lequel ils apparaissent, mais aussi aux formes elles-mêmes ; à la fin du paléolithique, les paysages changent du fait du passage à une période post-glaciaire, et l'art paléolithique disparaît avec le réchauffement climatique. Les supports de l'art en effet se modifient : les hommes délaissent souvent les parois des grottes pour des sites de plein air, développant un art rupestre peu fréquent, pour ce que l'on en connaît, dans les périodes antérieures⁷. Ce changement a des conséquences plus profondes sur l'organisation des complexes ornés : contrairement à ceux des grottes, les parcours d'art rupestre ne sont ni orientés, ni contraints ; là où la topographie d'un cheminement souterrain oblige à suivre le ou les itinéraires imposés par le réseau des galeries, l'artiste de plein air construit son œuvre plus librement. Par ailleurs, les styles et les thèmes représentés sont beaucoup plus divers que dans l'art paléolithique : les animaux et les signes continuent d'avoir la part belle mais la représentation humaine, souvent (quoique non systématiquement) schématique, devient plus fréquente et donne parfois lieu à de véritables scènes, comme dans la fresque monumentale de Huashan en Chine⁸, ou dans la réunion de pasteurs de Timidouine à Téfedest en Algérie ; les formes géométriques, quant à elles, se diversifient et forment parfois des motifs répétés, comme dans le cas des spirales du tumulus de Newgrange en Irlande du Nord. La répartition géographique des formes d'art néolithique, présentes sur tout le globe, atteste de l'ubiquité des comportements artistiques.

Cependant, donner une délimitation temporelle de l'art paléolithique n'est évidemment pas plus simple que de délimiter la période elle-même. Il n'existe aucune

Cf. aussi Francesco D'Errico, *L'Art gravé azilien, De la technique à la signification*, Paris, CNRS Éditions (Gallia Préhistoire, Supplément), 1994.

⁶ Charles-Tanguy Le Roux, « Constantes et (r)évolutions dans l'art mégalithique armoricain », in *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire, op. cit.*, p. 121-134.

⁷ Il existe cependant un art rupestre paléolithique, avec notamment les sites de Siega Verde en Espagne et Foz Coã au Portugal ou, de manière un peu moins monumentale, le Roc-aux-Sorciers ou l'abri du Cap-Blanc en France. À l'inverse, même si c'est nettement plus rare qu'au paléolithique, les grottes continuent d'être fréquentées dans certaines zones géologiquement propices (notamment lorsqu'il existait déjà une tradition picturale paléolithique, comme à La Pileta en Espagne).

⁸ Cf. Jean-Luc Bouvret et François-Xavier Vives, *Mémoires de pierre, Chine, quand les montagnes étaient peintes*, 52 min, 2016, diffusé sur France 5 le 16 août 2016.

rupture brutale entre paléolithique et néolithique : le processus de néolithisation s'est fait sur un temps long et à des rythmes divers selon les endroits, de sorte qu'en France, on ne parle vraiment de néolithique que vers 5 000 ans, alors qu'au Levant il débute dans des périodes qui flirtent avec le pléistocène, vers 10 000 ans. Dans le domaine artistique, la progressivité du processus est également visible, comme en témoignent les travaux de Patrick Paillet et Elena Man-Estier sur le laborien⁹. Les œuvres de cette culture mettent en effet en évidence un renouvellement stylistique certain, fondé notamment sur le remplissage des figures représentées et sur des contours hachés, mais elles montrent aussi une double continuité avec l'art magdalénien, quoique les deux périodes soient situées de part et d'autre de la césure entre pléistocène et holocène. Cette continuité concerne les thématiques représentées (notamment pour ce qui est des figures animalières), mais aussi les supports choisis : les plaquettes gravées continuent d'être très utilisées en art mobilier, et peut-être aussi, dans une moindre mesure, les parois des grottes (celle de Gouy en Seine-Maritime présente ainsi des parentés stylistiques troublantes avec le laborien, même s'il demeure difficile de l'intégrer à cet ensemble du fait de sa situation géographique très septentrionale et des incertitudes de sa datation). Dans un tout autre cadre géographique, Danielle Stordeur a montré en quoi le monde symbolique des premiers agriculteurs du Proche-Orient restait dominé par les animaux sauvages, et non par les bouleversements de leur cadre de vie¹⁰.

La détermination des limites temporelles de l'art paléolithique n'est donc pas aisée ; mais elle est de toute façon insuffisante pour le définir : tout art produit pendant l'époque paléolithique n'en fait pas partie. Le paléolithique commence avec les *pebble cultures* fabriquées par *Homo habilis* ou par des paranthropes en Afrique il y a environ 3 millions d'années ; mais on ne considère habituellement pas les formes les plus anciennes d'art produit sur ce continent comme de l'art paléolithique : la définition de celui-ci inclut une détermination spatiale, qui limite celui-ci à l'Europe, « de l'Atlantique et de l'extrémité méridionale de la péninsule Ibérique à l'Oural »¹¹, alors que la même réticence ne vaut pas pour l'outillage – il existe un paléolithique européen, chinois ou américain,

⁹ Patrick Paillet et Elena Man-Estier, « De nouvelles découvertes d'art mobilier laborien dans le Nord du Périgord », in *Les Groupes culturels de la transition Pléistocène-Holocène entre Atlantique et Adriatique*, actes de la séance de la SPF (Bordeaux, 24-25 mai 2012), dir. Mathieu Langlais, Nicolas Naudinot et Marco Peresani, Paris, SPF (Séances de la SPF), 2014, n°3, p. 129-154.

¹⁰ Danielle Stordeur, « Symboles et imaginaire des premières cultures néolithiques du Proche-Orient (Haute et moyenne vallée de l'Euphrate) », in *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire*, op. cit., p. 15-37.

¹¹ Denis Vialou, *La Préhistoire*, op. cit., p. 239.

etc.. Or l'art, quel que soit le sens qu'on donne à ce mot et même dans ces périodes très anciennes, n'est pas le monopole de l'Europe. L'art paléolithique n'est même pas le plus ancien au monde : les hommes préhistoriques d'Australie ont développé un riche complexe d'art rupestre dont les premières peintures sont vraisemblablement antérieures d'une dizaine de millénaires à celles de la grotte Chauvet¹² ; en Afrique, on trouve un art mobilier épisodique à partir de 38 000 ans BP¹³. Mais l'usage n'a pas consacré l'appellation d'« art paléolithique » pour ces sites, pas plus que pour l'art rupestre d'Amérique du Sud dont certains sites ont plus de 15 000 ans¹⁴.

Pourquoi limite-t-on le paléolithique à l'Europe, alors qu'à s'en tenir au contenu apparent du concept, c'est-à-dire à ce que dit son étymologie, il n'y a aucune raison de le faire ? L'« usage » mentionné par Denis Vialou s'explique en partie par des contingences historiques : jusque dans les années 1970, la disproportion entre l'abondance des travaux consacrés à l'art paléolithique franco-cantabrique et la rareté des recherches menées dans les autres régions du monde conduisaient à penser que les origines de l'art étaient européennes. Les deux exceptions à cet européocentrisme, l'art rupestre du Sahara et celui des San en Afrique du Sud, étaient considérées comme beaucoup plus récentes (et le sont toujours pour l'essentiel, en dépit des dates controversées de plaquettes peintes trouvées à Apollo Cave au sud de la Namibie, qui pourraient dater de 26 700 ans). Il n'y avait donc aucune difficulté à assimiler l'art paléolithique européen à l'art paléolithique tout court. Mais si l'usage est resté en dépit de la découverte et de l'étude de sites extra-européens datés de la même période, c'est en raison de l'hétérogénéité des formes artistiques, qui tranche avec la relative homogénéité d'un art paléolithique ayant fait perdurer pendant 30 000 ans un fonds culturel commun. La détermination spatiale surajoutée à la détermination temporelle est donc là pour dessiner les contours d'une aire civilisationnelle : « paléolithique » est un terme d'ordre culturel plutôt qu'un simple marqueur chronologique. L'art rupestre d'Australie paraît ainsi n'avoir aucun lien avec son homologue occidental ; il s'est développé sur place à partir d'un peuplement apparu vers 60 000 ans BP, et ne ressemble pas aux traditions graphiques européennes : différentes

¹² Michel Lorblanchet, *Les Origines de l'art*, Paris, Le Pommier, Cité des sciences et de l'industrie, 2017 (nouvelle édition mise à jour), p. 34.

Sur l'art australien : Michel Lorblanchet, *La Naissance de l'art, Genèse de l'art préhistorique*, Errance, Paris, 1999, p. 213-224.

¹³ *Ibid.*, p. 265.

¹⁴ Denis Vialou, Michel Orliac, Jean-Loïc Le Quellec, *et al.*, « Préhistorique Art », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-prehistorique/>>, consultée le 11 septembre 2017.

provinces régionales privilégient tantôt les figures géométriques, notamment à base de cercles (comme dans l'Ewaninga Rock Carvings Conservation Reserve d'Alice Springs), tantôt des silhouettes peintes (comme à Roe-River dans la région de Kimberley), tantôt des peintures figuratives complexes, dites « au rayon X » car elles représentent les organes internes des humains et des animaux (comme à Narwala Gabarnmang en Terre d'Arnhem). Selon Michel Lorblanchet, l'art australien serait un « art de la surface à tendance ornementale »¹⁵, et l'art européen, un art du volume.

Si la limitation de l'art paléolithique à l'art européen s'explique par des considérations culturelles, on comprend donc bien pourquoi, en dernière analyse, ce qui définit le premier n'est pas d'abord un cadre spatio-temporel : si l'on trouve, comme l'indique Denis Vialou, de l'art paléolithique en Russie orientale, et s'il n'est pas inapproprié de qualifier ainsi ces cultures extra-européennes, c'est à cause des parentés stylistiques et thématiques que leurs vestiges entretiennent avec leurs homologues européens. Il y a donc une primauté du facteur culturel sur la délimitation spatio-temporelle stricte. Tout se passe comme si le terme clé était en réalité celui de « formes » : ce qui définit l'art paléolithique, c'est un répertoire de formes reconnaissables, beaucoup plus qu'une époque ou qu'un lieu.

L'usage n'est donc ici ni purement contingent, ni nécessaire : il n'est pas vraiment contingent, car on voit bien l'intérêt d'une expression définissant quelque chose comme un répertoire de formes ; il n'est pas nécessaire, car l'habitude aurait pu se prendre de parler d'art paléolithique pour l'art australien du paléolithique. Si l'usage a quelque chose d'assez contraignant pour qu'on puisse dénoncer des emplois jugés impropres, qui sont autant des fautes de langue que la preuve d'une méconnaissance de l'objet (dans la définition citée, répétons-le, il est « inapproprié » de désigner comme paléolithiques des formes artistiques extra-européennes), il supporte aussi une marge d'indétermination.

b. Qu'est-ce qui compte comme une forme pariétale ou mobilière ?

La notion d'art paléolithique se trouve donc définie par un répertoire de formes culturellement marquées, beaucoup plus que par des bornes spatio-temporelles : le bon critère pour le définir serait alors de l'ordre de la ressemblance graphique ou plastique, du

¹⁵ Michel Lorblanchet, *La Naissance de l'art*, op. cit., p. 267.

fait de l'unité stylistique, thématique et technique qu'il conserve pendant la trentaine de milliers d'années de son existence, malgré d'inévitables variantes géo-chronologiques.

Remarquons d'entrée de jeu que la notion de forme ainsi définie réduit la notion d'art aux arts visuels : elle exclut d'emblée la musique, la danse, etc., soit parce qu'il n'en est rien resté, soit parce que leurs vestiges ne sont pas conceptualisables par la notion de forme. S'il a pu y avoir des formes musicales préférentielles au paléolithique, un peu comme nos compositeurs classiques ont pu écrire sonates et concertos, ce ne sont pas elles qui nous sont parvenues, mais certains des instruments qui ont permis de les jouer. La flûte de Geissenklösterle témoigne indiscutablement de l'existence d'un art musical au paléolithique, mais l'expression « art paléolithique » renvoie usuellement aux arts visuels.

Par ailleurs, si la forme est bien un élément important dans la définition de l'art paléolithique, il reste encore à expliquer ce que sont ces formes : il ne s'agit pas ici d'en faire une liste qui expliquerait à quoi on reconnaît une représentation paléolithique, et qui relèverait plutôt de l'histoire des styles (par exemple, telle gravure de cheval de la grotte d'Ebbou est paléolithique parce que le contexte archéologique rend cela crédible, et qu'elle présente une tête en bec de canard caractéristique du gravettien), mais plutôt de questionner ce concept (quels autres aurait-on pu utiliser ?), et de se demander quelles catégories de formes peuvent être incluses dans l'art paléolithique.

Ce qui frappe d'abord dans le terme de forme, c'est sa très grande généralité : il est plus général que tous les autres concepts proches qui auraient pu le remplacer, comme l'image, la figuration, la représentation, ou le motif. Il est plus général que l'image, qui exige d'être reconnaissable comme celle de quelque chose (d'un mammouth par exemple). Il est plus général que le figuratif, qui exclut l'abstrait et le géométrique et qui désigne un aspect extérieur d'ensemble relativement caractérisé (par exemple la figure composite que je ne sais pas vraiment définir comme l'image de quelque chose, mais qui a figure mi-humaine, mi-animale). Il est en un certain sens plus général que la représentation, qui suggère qu'elle tient lieu du modèle préexistant, qu'elle le re-présente et le rend présent, qu'elle soit figurative et plus ou moins ressemblante (une représentation de cheval par une image de cheval), abstraite (un carré représentant une maison) ou symbolique (un objet représentant son possesseur par exemple) ; la notion de forme, elle, ne se définit pas en fonction d'une référence (dans un autre sens moins précis, la représentation peut être

considérée comme son équivalent¹⁶, lorsqu'on veut désigner une forme faite de main d'homme qui n'est pas une image – un nuage de points peut dans ce cas devenir représentation). La notion de forme est, enfin, plus générale que celle de motif, qui implique souvent une idée de structure (comme dans le motif géométrique d'un vêtement ou d'un carrelage, ou dans un motif musical se répétant à travers une œuvre). La forme n'est définie que par une apparence visuelle reconnaissable.

À suivre cette idée, les seules choses qui soient d'emblée exclues par le terme de forme, c'est ce qui n'a pas de forme identifiable, soit qu'il n'y ait pas de forme tout court (c'est le cas par exemple des traces de colorants noirs ou d'ocre rouge retrouvées dans certains sites moustériens, qui laissent penser à la confection de peintures corporelles ou sur roche, et qui semblent attester d'activités ayant un but esthétique), soit qu'il y ait une forme, mais qu'elle ne soit pas caractéristique (comme celle du galet rouge de jaspillite¹⁷ évoquant une tête humaine rapporté par l'australopithèque de Makapansgat en Afrique du Sud, il y a trois millions d'années : cette forme, collectée dans la nature et non imposée à la matière, ne saurait être caractéristique d'une époque puisqu'elle n'est pas un artefact¹⁸).

Cette très grande généralité oblige à faire un tri entre des catégories de formes : qu'est-ce qui vaut comme forme d'art paléolithique, et qu'est-ce qui ne peut pas être appelé ainsi ?

L'usage veut que certaines formes standardisées, créées de main d'homme et dotées de qualités esthétiques, soient exclues de l'art paléolithique : cela concerne notamment tout ce qui a trait à l'outillage, et notamment les feuilles de laurier solutréennes que tout le monde s'accorde à trouver belles en raison de leur finesse, de leur feuilletage et de leur symétrie, mais que l'on ne compte pas comme artistiques du fait de leur usage utilitaire. Il s'agit bien de formes et de mobilier, mais non de formes mobilières : l'usage ici retient manifestement l'une des déterminations du concept occidental d'art, détermination héritée des Beaux-Arts du XVIIIème siècle, à savoir la non-fonctionnalité. On retrouve ici la distinction entre art et artisanat, le premier étant réputé faire primer l'intention esthétique

¹⁶ Par commodité de langage, nous emploierons souvent le terme de représentation comme un générique englobant à la fois les formes figuratives (que nous appellerons images) et les formes non figuratives (que nous appellerons signes). Dans ce cas, nous laisserons de côté la question de savoir si la représentation rend présent quelque chose d'absent, qui impliquerait d'abandonner ce terme pour les formes géométriques (à moins de considérer qu'elles réfèrent à quelque chose).

¹⁷ Michel Lorblanchet, *Les Origines de l'art*, op. cit., p. 69-70.

¹⁸ Elle n'est d'ailleurs pas européenne, ce qui résout la question de son appartenance à l'art paléolithique de toute façon.

sur l'utilité, tandis que le second fait le choix inverse. Cette distinction est implicitement supposée ici, dans la mesure où rien ne dit que les formes paléolithiques qualifiées d'artistiques n'avaient pas elles aussi une fonction (l'inverse est même probable).

Dans le cas des feuilles de laurier, il est aisé de rendre raison de l'usage ; mais cela n'est pas toujours aussi facile, car d'autres catégories de formes ont des statuts ambigus. C'est par exemple le cas de manifestations graphiques de l'époque moustérienne, probablement d'ordre symbolique, que l'on appelle les cupules (sortes de trous creusés dans la pierre). À la Ferrassie en Dordogne par exemple, un bloc de calcaire ainsi creusé dans sa face intérieure recouvre une sépulture. Les cupules néandertaliennes ne sont habituellement pas intégrées à l'ensemble « art paléolithique » ; cela peut s'expliquer par la difficulté à évaluer l'existence d'une motivation esthétique dans leur création, ou par des réticences vis-à-vis des néandertaliens, qui n'ont pas toujours bénéficié de l'image favorable dont ils jouissent actuellement. Mais cet usage n'est pas consensuel : pour Michel Lorblanchet, il s'agit du premier art rupestre au monde¹⁹.

Un exemple encore plus ambigu est celui de la parure : appartient-elle ou non à l'art paléolithique ? L'usage est ici controversé. Il s'agit bien d'objets de décoration, créés par des hommes du paléolithique supérieur, en Europe (c'est le cas des parures de coquillages de l'abri Blanchard, datées de 33 à 34 000 ans BP, en Dordogne). La parure est parfois associée à l'art paléolithique du fait de l'évidence, aussi bien de l'intention esthétique, que de l'investissement technique et de la standardisation des modèles (il existe des formes reconnaissables, typiques, comme les dents et coquillages percés, ou les perles et pendeloques en pierre, en ivoire ou en os, percées, crantées, gravées ou sculptées²⁰) ; elle a ainsi une place parmi les formes d'art mobilier dans la somme *Préhistoire de l'art occidental* d'André Leroi-Gourhan. Mais elle est parfois aussi passée sous silence, sans que cette relative mise à l'écart soit forcément expliquée : elle est par exemple absente du développement consacré à l'art paléolithique européen dans l'article de l'*Encyclopédie universelle* sur l'art préhistorique, alors qu'elle est mentionnée pour la grotte chinoise de Zhoukoudian²¹.

¹⁹ Michel Lorblanchet, *La Naissance de l'art*, op. cit., p. 191.

²⁰ Cf. Yvette Taborin, *Langage sans parole, La Parure aux temps préhistoriques*, Paris, La Maison des roches, 2004.

²¹ Denis Vialou, Michel Orliac, Jean-Loïc Le Quellec, et al., « Préhistorique Art », op. cit..

Les raisons de ce traitement fluctuant ou ambigu pourraient là encore tenir aux formes, qui ne sont pas toujours créées de toutes pièces mais parfois issues d'une adaptation d'objets déjà existants aux exigences du porter (ainsi les hommes préhistoriques perçaient-ils des trous dans des dents d'animaux ou dans des coquillages pour en faire des perles). D'autres hypothèses restent évidemment possibles, soit que l'usage spécifique de parures destinées à être portées suffise à les mettre à l'écart, soit que l'existence de parures parfois attribuées à Néandertal découvertes dans des niveaux châtelperroniens²² antérieurs à 40 000 ans rende réticent à parler d'art, dans la mesure où aucune preuve solide n'atteste à ce jour de l'existence d'arts graphiques et plastiques néandertaliens²³ (la parure aurait alors la particularité de ne pas être le monopole d'*Homo sapiens*, contrairement à la peinture, la gravure et la sculpture, pour lesquelles cela reste encore vrai, au moins pour l'instant). S'il est théoriquement possible d'inclure les parures néandertaliennes dans le domaine de l'art tel qu'il est défini par l'usage, c'est aussi lui qui réserve l'expression artistique à *Homo sapiens* – il y a donc, en quelque sorte, deux usages concurrents.

L'usage inclut à l'inverse dans l'art paléolithique d'autres éléments dont le caractère artistique n'est à première vue pas entièrement évident. C'est notamment le cas des tracés indéterminés qu'on trouve dans certaines grottes, à proximité des représentations figuratives, sur les plafonds, voire sur des panneaux entiers : entrelacs de traits ininterprétables, ils se distinguent des représentations figuratives en ce que nous échouons absolument à leur donner du sens. Ils paraissent ne rien représenter du tout, et ce ne sont d'ailleurs même pas vraiment des formes – sauf à considérer l'informe comme une forme, pour peu qu'elle réponde à certaines caractéristiques particulières (car on peut tout de même en donner des caractéristiques techniques, que les traits soient tracés au doigt ou avec un instrument, ou considérer les entrelacs eux-mêmes comme un motif). Font-ils partie intégrante d'un dispositif artistique ? Sont-ils des « déchets » dont on pourrait faire abstraction ? Au début des études d'art préhistorique, on accordait peu d'importance à ces tracés, qui sont aujourd'hui soigneusement relevés, au même titre que les représentations figuratives.

Le même type d'ambiguïté se rencontre dans l'interprétation de ce qu'on appelle, dans l'art paléolithique, les signes : il s'agit de formes non figuratives (ou en tout cas dont le caractère figuratif n'est pas évident, même si certaines ont pu être interprétées comme

²² Yvette Taborin, *Langage sans parole*, op. cit..

²³ Tout le problème de la preuve repose sur la question de la datation. Cf. chapitre 8.

des représentations stylisées), plus ou moins standardisées et habituellement regroupées en familles, dont le nombre varie suivant les nomenclatures, mais où l'on retrouve en général les bâtons, les points, et des signes de formes plus régionalement marquées comme les tectiformes (en forme de toit), les claviformes (en forme de massue, de *clava*, la « massue » en latin), ou les aviformes (en forme d'oiseau). L'usage considère sans difficulté les signes comme faisant partie intégrante de l'art, en raison de leur étroite association aux représentations figuratives, de la communauté de techniques et de matériaux qu'ils partagent avec elles, d'une certaine organisation (ils sont parfois regroupés en panneaux ou dessinés à des emplacements remarquables), et de leur dimension culturelle manifeste (des traditions régionales distinguent par exemple les tectiformes du Périgord des quadrangulaires cloisonnés des Cantabres). Cet usage impose malgré tout d'abandonner la référence figurative, et la corrélation entre l'art et l'image : s'il reste dans la dénomination des familles de signes une trace des interprétations qui ont pu en être données, celles-ci ont fait long feu, et les tectiformes ne sont plus guère interprétés comme des huttes préhistoriques. Les signes font par ailleurs glisser le concept d'art préhistorique de l'esthétique vers le symbolique, et peuvent faire penser à une proto-écriture ou à une forme de langage graphique – même si, dans l'usage courant du mot « signe » en préhistoire, on laisse généralement de côté la question de savoir s'il a une signification au profit d'un usage purement formel du concept.

L'éventail des formes graphiques paléolithiques comporte également des empreintes, elles aussi incluses dans l'inventaire artistique en dépit des questions qu'elles posent. L'empreinte est en effet produite par le contact du corps sur la paroi : elle ne manifeste pas d'invention, ni de création, au moins en apparence, car l'« artiste » n'a pas besoin d'image mentale de ce qui est à représenter. L'empreinte est, en quelque sorte, une recette, qui lui vaut depuis Vasari d'être rejetée dans la sphère de la reproduction non artistique, de la non-invention artisanale²⁴. Cette tradition fait ressortir par contraste l'originalité de son statut en préhistoire. Il faut en réalité en distinguer plusieurs types, certaines étant artistiques, et d'autres non : une empreinte faite au hasard ne peut être regardée de la même façon que celle qui a été réalisée intentionnellement. La grotte du Pech Merle, dans le Lot, présente des exemples des deux : l'empreinte laissée dans la boue du sol par le pied d'un adolescent ne peut avoir le même statut que la main négative peinte sur la paroi quelques mètres plus loin. C'est cette dernière qui est artistique, et non l'autre,

²⁴ Cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2008.

d'abord parce qu'elle n'est pas faite au hasard, mais au contraire de manière intentionnelle. Elle peut être considérée comme artistique aussi en raison de sa complexité : faussement simple, elle nécessite une technique liée à la préparation préalable du pigment coloré et au choix du mode opératoire utilisé (certaines mains négatives sont dessinées au doigt, d'autres sont soufflées selon la technique du crachis) ; elle est plus qu'un simple processus mécanique en ce qu'elle laisse une large place à l'indéterminé, du fait de l'incapacité de l'artiste à maîtriser l'ensemble du processus – les moindres modifications de texture de la paroi peuvent transformer le résultat, de même que les plus infimes variations du geste de pression (par son degré de force, son angle d'incidence, etc.). La main négative est aussi complexe par son épaisseur anthropologique : c'est selon Georges Didi-Huberman une image dialectique, parce qu'elle dit aussi bien le contact que son absence. À ce titre, elle est investie des puissances de l'imaginaire et d'un pouvoir symbolique, d'autant plus important qu'elle transmet physiquement, et non simplement optiquement, la ressemblance de ce qui est représenté. Enfin, lorsqu'elle est obtenue par crachis, elle introduit une complémentarité entre la main et la paroi, comme le *symbolon* de l'Antiquité grecque : la main rougie se souvient du contact avec la paroi.

Image, figuration, représentation, motif, forme : ce bref inventaire des types de productions graphiques et plastiques paléolithiques litigieuses montre tout l'avantage du concept de forme sur ses concurrents. Suffisamment large pour maintenir une certaine ouverture dans l'éventail des manifestations artistiques existantes, il peut englober à la fois les représentations figuratives d'animaux ou d'humains, les empreintes (ce que ne peut pas faire le concept de figuration), et les signes (que les concepts de figuration, d'image ou de représentation auraient laissés de côté). Sa compatibilité avec d'autres éléments comme les contours indéterminés peut être questionnée, mais les autres concepts possibles et notamment le concept alternatif de motif n'auraient pas donné de meilleurs résultats, tant la place de l'informe dans l'art est difficile à penser.

Cependant, le concept de forme ne résout pas non plus tous les problèmes, aussi bien du fait de ce qu'il inclut que de ce qu'il exclut. Il est en effet très large : il inclut tellement de formes différentes qu'il nécessite de faire un tri entre formes artistiques et formes non artistiques (tri que la notion d'image, à l'inverse, aurait rendu inutile car réglé d'avance). Mais en un autre sens, il est aussi très étroit : comme il n'est appliqué ici qu'à un répertoire de formes propres à une aire culturelle donnée, il exclut celles qui ne sont pas européennes, celles dont le caractère fonctionnel est trop évident comme les outils, ou

encore les instruments de musique ; or tous ces exemples sont paléolithiques, et certains au moins sont indiscutablement artistiques. De la sorte, la définition usuelle de l'art paléolithique, ni arbitraire (parce qu'elle n'inclut pas l'Athéna de Varvakeion) ni nécessaire (parce qu'on aurait pu parler d'art paléolithique pour l'art australien du paléolithique), en devient presque stipulatoire : ce que l'on appelle « art paléolithique » ne dépend que partiellement du sens du mot « art » et du mot « paléolithique ». Le répertoire de formes lui correspondant a été construit progressivement et par élargissement au fur et à mesure de l'histoire des découvertes dans l'espace franco-cantabrique ; l'usage résiste à certains élargissements, mais si l'on peut justifier cela, on ne peut pas toujours complètement le fonder. De là vient la nécessité de stipuler ce que l'usage entend par l'expression d'« art paléolithique ».

c. Cultures matérielles et cultures tout court

Une dernière difficulté transparait dans l'usage même du qualificatif de paléolithique pour parler d'art : étymologiquement, ce terme désigne d'abord un stade de développement de l'outillage. « Paléolithique » renvoie en effet à la « pierre ancienne », taillée, par différence avec la « pierre nouvelle », polie, qui se développe au cours d'un néolithique ayant démarré il y a presque 10 000 ans au Levant. Certes, les termes de paléolithique et de néolithique ont été vidés de leur sens initial après leur création en 1865 par John Lubbock, parce qu'ils en sont venus à distinguer des périodes, et non plus des modes de travail de la pierre, et que ces périodes sont surtout caractérisées par leurs systèmes de subsistance (globalement une économie de prédation et de cueillette pour le premier, et une économie agro-pastorale pour le second). Mais la variation sémantique subie par ces termes au fil du temps n'empêche pas l'étonnement devant la référence à l'industrie lithique toujours incluse dans le vocabulaire, d'autant que cette persistance vaut aussi à l'échelon chronologique inférieur correspondant à la définition des cultures : la stabilité des codes artistiques du paléolithique s'accompagnant malgré tout d'une certaine variabilité chrono-régionale (par exemple, l'existence de statuettes féminines est limitée à certaines époques), l'usage veut que l'on subdivise l'art paléolithique en périodes dont les noms sont, à nouveau, calqués sur ceux de l'industrie lithique (les Vénus sont ainsi gravettiennes ou magdaléniennes, comme la pointe de la Gravette ou les harpons en os de la Madeleine). Il y a ainsi dans le vocabulaire préhistorien une forme de confusion entre la culture matérielle, qui désigne l'outillage, et la culture tout court. Cette ambiguïté amusait

d'ailleurs André Leroi-Gourhan, qui en signalait aussi bien la fausseté que les dangers par une comparaison avec le Moyen Âge :

« Un archéologue du futur, cherchant comment diviser de manière expressive notre durée depuis le Moyen Age, créerait sans doute l'échelle chronologique suivante : arcien, arbalétien, arquebusien, mousquetien, fusilien, fuséen, etc., qui rendrait bien compte de la discontinuité progressive de notre équipement militaire mais qui n'aurait aucune prise sur la continuité réelle de nos langues ou de nos traditions religieuses. Il en est exactement de même pour la préhistoire : l'aurignacien n'est pas un type d'homme, ni une langue, mais avant tout un type de sagaie, et sous la surface des critères chronologiques qui sont des critères empruntés aux techniques (et avant tout à la chasse), tout témoigne d'une continuité comparable à celle qui nous relie aux Mérovingiens. L'art est précisément le témoignage le plus clair de cette continuité. »²⁵

La société préhistorique est ainsi une société vivante, dans laquelle l'évolution des techniques et celle de l'art ne suivent pas le même rythme ; à cet égard, le maintien d'un parallélisme entre culture matérielle et culture tout court demeure source de questionnement, tout comme il est parfois dénoncé comme un abus de langage²⁶.

L'art paléolithique est donc susceptible d'une caractérisation fixée par l'usage : ce dernier lui définit un cadre spatial et temporel, mâtiné par la prise en compte de formes reconnaissables qui désignent une identité culturelle. Néanmoins, si cet usage suffit à la pratique scientifique, il présente malgré tout certaines ambiguïtés qui conduisent à s'interroger sur l'identité des formes qui appartiennent à l'art paléolithique et sur celles qui lui sont extérieures. Comment donc le définir ?

2. Définitions alternatives

a. Définition « par airs de famille »

Il est en réalité plus simple de donner des exemples d'art paléolithique que de définir précisément ce dont il s'agit : Wittgenstein, dans son élucidation du concept de jeu, suggère que la manière la plus simple et la plus spontanée d'expliquer de quoi il s'agit consiste à décrire des jeux – « Comment expliquer à quelqu'un ce qu'est un jeu ? Je pense que nous lui décrivions des jeux et nous ajouterions : ceci et autres choses semblables, se

²⁵ André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Citadelles et Mazenod (L'art et les grandes civilisations), 1995 (nouvelle édition revue et augmentée par Brigitte et Gilles Delluc), p. 29.

²⁶ Javier Fortea-Perez, Carole Fritz, Michel Garcia, *et al.*, « L'Art pariétal paléolithique à l'épreuve du style et du carbone-14 », in *La Spiritualité*, dir. Marcel Otte, Actes du colloque de la commission 8 de l'Union internationale des sciences préhistoriques et protohistoriques (Liège, déc. 2003), Liège, ÉRAUL, 2004, p. 163.

nomment “jeux” »²⁷. De la même manière, on peut dire à propos d’art paléolithique que les lions de Chauvet, la Vénus de Willendorf, les mains de Gargas, les cercles concentriques de Roucadour ou les galets du Mas d’Azil font partie de cet art, ainsi que d’autres exemples semblables (quoique moins célèbres), comme la série de ponctuations rouges à gauche de l’entrée de la grotte des Merveilles, ou un os gravé de petits traits courbes trouvé au Pont d’Ambon.

Mais donner une série d’exemples ne constituait pas le dernier mot de Wittgenstein sur la définition du mot jeu ; il décelait tout de même dans les divers processus ainsi appelés, à défaut d’un ensemble fini de caractéristiques communes à tous, des affinités, analogies et ressemblances de famille :

« Considérons par exemple les processus que nous nommons les “jeux”. J’entends les jeux de dames et d’échecs, les compétitions sportives. Qu’est-ce qui leur est commun à tous ? – Ne dites pas : Il faut que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas “jeux” – mais voyez d’abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à tous, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série. »²⁸

Certains jeux sont divertissants, d’autres se caractérisent par une façon de gagner et de perdre, ou par une compétition entre les joueurs, d’autres encore nécessitent de l’adresse ou font appel à la chance. On peut repérer de la même manière, entre les divers exemples tirés du corpus de l’art paléolithique, certaines affinités qui recourent soit des caractéristiques tirées de la définition usuelle de celui-ci, soit des critères habituellement utilisés et discutés pour définir l’art en général. Les uns comme les autres peuvent être objectivistes : il en est ainsi du matériau choisi, de la dimension figurative, de la qualité technique, du rendu ou de l’appartenance à un répertoire de formes. Certaines formes en effet sont graphiques (comme les plaquettes gravées de la Marche), d’autres plastiques (comme les bisons du Tuc d’Audoubert) ; certaines sont des représentations (ainsi desdits bisons), certaines manifestent une complexité technique (comme les chevaux de Chauvet), certaines sont naturalistes (c’est le cas des animaux du Salon noir de Niaux) ; d’autres appartiennent à un répertoire de formes géométriques (comme les galets ornés du Mas d’Azil), ou même sont proches de l’informe (on peut penser aux « macaronis » du plafond de Rouffignac). Ces critères peuvent également être subjectivistes, telle l’expressivité

²⁷ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, in *Tractatus logico-philosophicus suivi des Investigations philosophiques*, trad. fr. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1961, § 69, p. 149.

²⁸ *Ibid.*, § 66, p. 147.

(souvent attribuée à la scène du puits de Lascaux), l'harmonie (dont témoigne la frise noire de Pech Merle), ou encore l'intention esthétique manifestée à travers nombre de ces exemples.

Mais pas plus que Wittgenstein ne parvenait à tirer de ces analogies une liste de critères nécessaires et suffisants pour définir le jeu, on ne peut établir pareille liste pour l'art paléolithique : si certaines formes graphiques sont figuratives, comme les chevaux ponctués de Pech Merle, d'autres ne le sont pas, comme les signes en forme de P du même panneau, obtenus par le moyen d'un pochoir de pouce ; si certaines sont complexes, comme les mégacéros de Cougnac, d'autres restent très simples, comme ses petits « fantômes » ; si certaines représentations sont naturalistes, comme le renne buvant des Combarelles, d'autres tiennent plutôt de l'esquisse, comme c'est le cas d'un humain assis représenté dans la même grotte. Toutes ces formes ont été réalisées à l'époque glaciaire, mais c'est là un trait qu'elles partagent avec bien d'autres objets qui ne relèvent pas de l'art.

Naturellement, le concept d'art paléolithique n'est pas aussi indéfini que celui de jeu, ne serait-ce que par la différence d'extension entre les deux : tandis que la catégorie de jeu peut en droit s'étendre de manière infinie (on peut toujours inventer de nouveaux jeux), celle d'art paléolithique, parce qu'elle contient un critère temporel, ne peut pas grandir indéfiniment. Quoiqu'on n'ait pas encore découvert tous les vestiges d'art paléolithique, celui-ci ne sera jamais autre chose que ce qui a pu se conserver des activités artistiques des hommes préhistoriques – on peut discuter de ce qui doit entrer ou non dans la catégorie « art » parmi les vestiges paléolithiques, mais la catégorie ne peut pas s'étendre continuellement, car nous ne pouvons plus créer d'art paléolithique : notre production ne serait guère autre chose que de l'art contemporain s'inspirant du paléolithique. Nous avons donc, si l'on peut dire, la tâche plus facile que Wittgenstein.

Néanmoins, ce qui nous retient dans l'analyse qu'il mène, c'est la question de la limite, qui nous paraît être une difficulté centrale dans la définition de l'art paléolithique. Wittgenstein soulève ce problème au paragraphe 68 :

« Comment le concept de jeu est-il délimité ? Qu'est-ce qui est encore jeu, qu'est-ce qui ne l'est plus ? Pouvez-vous en indiquer les limites ? Non. Vous pouvez en tracer quelques-unes : car aucune n'a encore été tracée. (Mais ceci ne vous a jamais gêné dans l'application du mot "jeu".) »²⁹

²⁹ *Ibid.*, § 68, p. 149.

Les limites du concept d'art paléolithique sont poreuses : à partir de quand, et à propos de quoi parler d'art ? L'australopithèque de Makapansgat a-t-il été l'auteur d'une forme d'*archi-ready made*³⁰ avant la lettre ? Mais le paléolithique ne commence qu'avec les *pebble cultures* (ou civilisations des galets aménagés) d'*Homo habilis*. Les pièces gravées de la Borie del Rey, qui datent de la fin de l'Alleröd et appartiennent à l'une des cultures qu'on appelle épipaléolithiques, sont-elles (encore) de l'art paléolithique ? Peut-on dire que Néandertal, auteur de parures et de cupules, faisait de l'art ? Bien sûr, toutes ces questions sont probablement avant tout affaires de mots : tout dépend de ce que l'on entend par « art », des limites que l'on voudra donner au paléolithique, et peut-être aussi de ce que l'on attend d'une définition (simple convention permettant de s'entendre sur ce dont on parle, ou détermination visant à éclairer la nature de l'objet). Ce ne sont pas pour autant des questions oiseuses : c'est le point de départ même de la réflexion épistémologique que d'enquêter sur les concepts en usage dans une discipline. La définition par airs de famille a donc l'avantage de ne pas verrouiller une liste de caractéristiques nécessaires et suffisantes pour qu'une forme appartienne à l'art paléolithique, et de ne pas nécessiter l'établissement d'une liste d'exceptions. Cette définition rencontre bien par ailleurs l'état actuel de la recherche, dans la mesure où les scientifiques mettent dorénavant un point d'honneur à faire le relevé exhaustif des parois et à inclure dans les dispositifs artistiques toutes les formes créées ou retouchées par l'homme.

La définition par airs de famille permet donc de trouver une solution simple à la question des cas limites. Cependant, on peut aussi en faire un usage qui dépasse le cadre établi par les préhistoriens : rien n'empêche de l'appliquer également à ce qui sort de l'usage reçu pour l'expression d'« art paléolithique ». L'art australien de l'époque paléolithique ou les outils ouvragés, par exemple, appartiennent ainsi en ce sens au concept d'art paléolithique, même si conventionnellement ce n'est pas le cas : ils ont un air de famille avec les formes plus traditionnellement appelées « art paléolithique » de l'espace franco-cantabrique, non en raison d'une ressemblance des formes, mais à cause d'une ou plusieurs de leurs caractéristiques (en l'occurrence, l'intention esthétique qu'ils manifestent et le critère temporel, au minimum).

³⁰ Là où le *ready-made* désigne comme une œuvre d'art un objet manufacturé, l'*archi-ready made* fait la même opération avec un objet naturel.

b. Définition par typicité

Cependant, bien que cette définition par airs de famille présente le double avantage de régler le problème des cas limites et de rapprocher l'art paléolithique des formes que le concept exclut habituellement, elle a aussi des défauts symétriques à ses qualités. Elle met en effet toutes ces formes sur le même plan, qu'il s'agisse des lions de Chauvet ou des multiples croquis des Combarelles, des cercles de Roucadour ou des taches noires de Cougnac (où les trois doigts centraux d'une main gauche ont été appliqués plusieurs fois sur un panneau³¹), des gravures enchevêtrées du plafond de Pech Merle ou des tracés digitaux de celui de Rouffignac, du panneau des mains de Gargas ou de la main isolée de Bernifal, pour ne parler que de l'art pariétal. La définition par airs de famille laisse croire qu'elles appartiennent toutes également à l'art paléolithique, comme sont également des jeux les osselets, l'*escape game* et les jeux vidéo. Or, n'y a-t-il pas des formes qui seraient plus artistiques que d'autres ?

Il ne s'agit pas là nécessairement d'adopter une conception normative de l'art, qui délivrerait des certificats d'« artisticté » en fonction d'un supposé degré de réussite de l'œuvre (d'ailleurs, à un regard qui attendrait du spectaculaire, une maestria technique particulière, ou la présence de tout autre critère subjectif, une part importante de l'art paléolithique paraîtrait peut-être dépourvue d'intérêt). Même si l'on conserve un point de vue purement descriptif, qui ne cherche pas à juger de la qualité des œuvres mais seulement à parler de l'art paléolithique dans ses diverses composantes, l'intuition souffle que certaines formes sont « davantage de l'art » que d'autres : c'était le constat fait par Eleanor Rosh lorsqu'elle réfléchissait dans les années 1970 à la notion de prototype. Une étude expérimentale de 1975³² menée avec 209 étudiants américains suggère ainsi que la chaise est un bien meilleur exemple de la catégorie de « meuble » que le banc ou le piano, qui pourtant lui appartiennent indiscutablement. La notion de prototype permet de définir une catégorie par un exemple qui la représente de manière spécialement pertinente, quelle que soit la raison pour laquelle on considère cet exemple comme particulièrement approprié (cette raison peut être culturelle dans le cas de la préférence pour la chaise par rapport au banc, mais elle ne l'est pas toujours, si l'on considère que le moineau est « davantage un oiseau » que le manchot ; l'important n'est du reste pas tant la variabilité de l'exemple privilégié que l'importance du principe de catégorisation graduelle). Une

³¹ Michel Lorblanchet, *Art pariétal, Grottes ornées du Quercy*, Rodez, Éd. du Rouergue, 2010, p. 254.

³² Eleanor Rosh, « *Cognitive Representation of Semantic Categories* », *Journal of Experimental Psychology, General*, 1975, T. 104, n°3, p. 192-233.

telle manière de définir permet de sélectionner le ou les membres les plus saillants d'une catégorie, non pour rejeter les autres, mais pour considérer qu'ils exemplifient moins bien la catégorie en question.

L'application de cette méthode à l'art paléolithique permet à la fois de faire droit à l'intuition selon laquelle les lions de Chauvet ou les chevaux de Pech Merle sont davantage de l'art paléolithique que les points rouges près de l'entrée des Merveilles, que les tracés digitaux du plafond de Rouffignac, ou que la femme de la grotte Commarque, dont on peut admettre l'existence au terme d'une analyse mais que l'on ne parvient pas vraiment à voir, et à la conviction que toutes ces formes sont bien de l'art malgré tout. En art paléolithique, un bon prototype serait pariétal plutôt que mobilier ou rupestre (car c'est une spécificité de l'art paléolithique que de se faire aussi sous terre), peint plutôt que gravé (parce que cela se voit mieux), figuratif plutôt qu'abstrait (pour des raisons de saillance visuelle des motifs), animalier plutôt qu'humain (pour des raisons statistiques de nombre de figurations), de grande taille plutôt que de petite, indiquant un haut degré de maîtrise technique, mis en scène dans le décor environnant, européen plutôt qu'extra-européen (pour des raisons historiques et contingentes liées à la chronologie des études d'art préhistorique). Il ne représente qu'une infime fraction des formes existantes, mais ce sont celles qui viennent immédiatement à l'esprit.

En dehors du fait qu'il rend justice à l'intuition selon laquelle certaines représentations sont « plus de l'art » que d'autres, ce type de définition permet aussi de laisser de côté un certain nombre de difficultés rencontrées dans l'analyse de la définition d'usage, qui est exprimée sous forme de conditions nécessaires et suffisantes (ou presque nécessaires et suffisantes, puisqu'elle admettait des exceptions, notamment géographiques du fait des œuvres de Russie orientale). Les différences entre ces deux types d'analyse ont été explicitées par Georges Kleiber dans *La Sémantique du prototype*³³ ; celle qui nous intéresse le plus ici concerne la détermination de l'appartenance à une catégorie : les limites floues de la définition prototypique, qui ne détermine pas clairement à partir de quel moment un exemplaire « moins bon » d'un concept n'en est plus un exemplaire du tout, permettent de prendre en compte les cas marginaux plus aisément que la définition par conditions nécessaires et suffisantes, qui détermine analytiquement si quelque chose appartient ou non à telle catégorie. Les cas marginaux sont en effet simplement jugés moins représentatifs, alors que la définition par conditions nécessaires et suffisantes

³³ Georges Kleiber, *La Sémantique du prototype, Catégories et sens lexical*, Paris, PUF (Linguistique nouvelle), 1990.

s'accommode moins bien de l'entre-deux : un exemplaire appartient ou n'appartient pas à la catégorie. De cette façon, la parure, les tracés indéterminés ou une gravure épipaléolithique sont de l'art paléolithique, mais « pas autant » que les lions de Chauvet.

Ces deux types de définition, par airs de famille et par typicité, élaborés à partir des réflexions de Ludwig Wittgenstein et d'Eleanor Rosh, n'ont pas vocation à remplacer la définition usuelle : celle-ci demeure à la fois plus précise conceptuellement, en ce qu'elle fournit des repères clairs permettant de donner un contenu au concept d'art paléolithique, et suffisante dans la pratique scientifique. Ces deux démarches permettent malgré tout de donner une solution à l'épineuse question de savoir ce qui vaut comme de l'art, et ce qui vaut comme art paléolithique, sans faire surgir la nécessité de discussions sans fin sur les cas limites, et sans entrer dans des considérations normatives sur les caractéristiques que doit posséder une œuvre pour être qualifiée comme telle. À ce titre, la pluralisation des définitions possibles n'implique pas de les mettre en concurrence, car elles nourrissent toutes la réflexion.

B. Problèmes de perception : que signifie « voir » de l'art paléolithique ?

Tout comme la notion de préhistoire, le concept d'art paléolithique pose des problèmes de définition. Cependant, le matériau artistique pose également des difficultés qui lui sont propres : il ne s'agit pas seulement de *savoir* (si tel fossile ou telle représentation est d'âge paléolithique ou non), il ne s'agit pas seulement de *penser* (à ce que signifie l'élaboration d'une chronologie préhistorique ou à ce qui est nécessaire pour que l'on puisse parler d'art), mais il s'agit aussi de *voir*. En effet, nos explorations successives dans les sites paléolithiques nous ont convaincue d'une chose : l'étude de l'art paléolithique ne pose pas uniquement des questions scientifiques ou conceptuelles, mais soulève également des problèmes d'ordre phénoménologique, qui concernent la capacité que nous avons de le percevoir. Que signifie « voir » de l'art paléolithique ?

1. Difficultés d'une expérience

Cette question s'est tout d'abord présentée à nous sous l'angle d'une frustration. Une étude des manières de voir l'art paléolithique ne pouvant s'en tenir à une approche médiatisée par les discours des autres, ni faire l'économie d'un regard personnel porté sur les images, nous avons cherché, autant que possible, à créer un contact direct avec les

œuvres par des visites prolongées dans des sites paléolithiques. Cependant, la même évidence s'est imposée à chaque visite : voir un site, notamment pariétal (mais le même problème se retrouverait dans l'étude de l'art mobilier, comme nous en avons aussi fait l'expérience au fil de visites de collections et d'expositions à Londres, à Paris, dans les Pyrénées et à Tübingen) ne signifie pas grand-chose ; plus exactement, cela peut avoir de nombreuses significations différentes. Il ne suffit pas d'entrer dans une grotte ornée et de regarder tout autour de soi pour la « voir » ; il ne suffit pas non plus d'être accompagné par un expert du site.

Les images et les formes dessinées par les hommes de la préhistoire ne sont que rarement offertes à l'œil : c'est un constat que l'on ne peut faire qu'en se rendant sur place, en dehors d'un circuit touristique. Le livre d'art, la photographie de publication scientifique ou même la visite guidée d'un site ouvert au public donnent l'impression trompeuse d'une évidence de la forme, car l'objectif (ou, à un degré moindre, le spot électrique et le pointeur rouge du guide) remplit la fonction de révélateur : la photo cadre le motif et lui donne une présence patente, indéniable. Quoique familière de l'environnement souterrain, nous nous attendions plus ou moins inconsciemment à réitérer cette expérience dans les sites fermés au public : nous voulions nous déplacer *in situ* en pensant « voir mieux » ou « voir plus », car la nécessité de ne pas séparer les images paléolithiques de leur contexte géographique et géologique, qui fait partie intégrante des œuvres pariétales, nous paraissait évidente. C'est pour une part le contraire qui s'est produit : si nous avons bien pu expérimenter sur place l'atmosphère si spéciale d'une grotte, qui donne un relief particulier aux œuvres et qui se trouve souvent dénaturée par les aménagements touristiques, s'est presque toujours mêlée à cette exaltation et au sentiment d'un privilège l'impression diffuse d'une frustration, liée à une forme d'impossibilité de la vision.

Paradoxalement, l'œuvre passe inaperçue, même lorsqu'on se déplace pour la voir, pour de multiples raisons. Celles-ci peuvent d'abord tenir à l'état de la grotte : soit parce que la localisation des représentations les rend inaccessibles, soit parce que la topographie présente des particularités qui gênent leur repérage, soit parce qu'elles se trouvent dans un état de conservation problématique. Ainsi, certaines représentations sont physiquement difficiles d'accès, comme à Isturitz-Oxocelhaya, à Gargas ou au Mas d'Azil, où l'on ne parvient à certaines images qu'en passant un siphon rempli d'eau, en escaladant ou en rampant. D'autres sont difficiles à voir en raison d'une topographie particulière, quand

celle-ci focalise l'attention beaucoup plus que les images : dans le couloir de Commarque par exemple, même si les dessins se situent à hauteur d'œil et à portée de main, la configuration des lieux fait qu'on est spontanément plus préoccupé par le contournement des rochers en saillie et par sa progression dans le boyau que par le fait de lever les yeux ; à la Mouthe, c'est la boue argileuse, la nécessité de s'accroupir et de faire attention à sa tête qui est gênante ; au Mas d'Azil, dans un renforcement de la galerie Breuil, il faut repérer qu'un contour rocheux presque collé à la paroi a été gravé d'un œil de chaque côté, dessinant une tête de bison. D'autres représentations encore sont difficiles à voir parce que l'état de conservation des dessins n'est pas bon : à Marsoulas par exemple, il est très difficile de les distinguer des parties de la paroi qui ne se sont pas éboulées, en raison, entre autres, des dégradations causées par l'humidité ; à Marcenac, au contraire, la lecture des gravures est gênée par leur soulignement au crayon noir moderne (ces traces jouent un rôle ambigu, parfois en aidant à voir le dessin, mais en masquant l'aspect réel de la gravure qu'il est vain d'essayer de dégager mentalement du trait de crayon, parfois en induisant en erreur dans la lecture des traits, et en empêchant de voir le vrai motif) ; à Font-de-Gaume, la détérioration de certaines parois provoquerait presque des méprises : sur celle de droite, l'un des bisons aux cornes rouges a une tête étrange qui pourrait faire penser à un profil humain, alors que cette impression est due à la dégradation de la figure, qui estompe les traits.

Si les représentations passent facilement inaperçues, même quand le site ne présente pas les difficultés particulières que nous venons d'énoncer, c'est aussi parce qu'il faut une certaine acuité visuelle pour distinguer un trait anthropique des anfractuosités naturelles. C'est particulièrement vrai dans les sites où les représentations sont rares, comme dans la première salle de la grotte de Commarque, où même Brigitte Delluc, qui nous faisait visiter et qui a étudié la grotte, a dû s'y reprendre à plusieurs fois pour retrouver l'emplacement de la partie inférieure d'un cheval. En effet, lorsque les représentations sont sporadiques, rien n'indique au premier regard sur un panneau qu'on doive trouver quelque chose, et il suffit de chercher quelques centimètres à côté de l'image pour que les balayages répétés de la lampe ne révèlent rien. L'immensité de la paroi vide présente alors pour le regard du profane un véritable découragement. Parfois à l'inverse, ce sont les facultés d'abstraction qui manquent, quand la densité picturale est si forte qu'il faut sélectionner les lignes pour former les dessins, comme à Roucadour ou sur le plafond dit des hiéroglyphes de Pech Merle.

Un autre problème courant qui empêche de repérer les œuvres paléolithiques tient aux conditions de visite, et en particulier à l'éclairage : une gravure éclairée de face reste généralement invisible, car la lumière brute écrase le relief (c'est encore plus vrai si la représentation utilise la forme de la paroi pour donner une impression de volume). Aux Escabasses, nous avons fait le constat paradoxal que la puissance de l'éclairage (et non simplement son orientation) pouvait dans une certaine mesure gêner la vision. Lors de notre visite, nous sommes allée au fond de la galerie Canet pour voir l'une des représentations de la grotte, un oiseau gravé au très long bec ouvert et à la tête tournée vers le haut ; cet oiseau est très difficile à repérer, même lorsque sa présence a été signalée : avec un éclairage direct, nous avons pu distinguer des morceaux de traits, mais pas le motif dans son ensemble, malgré tous nos efforts ; c'est finalement en éteignant notre lampe pour permettre à notre guide de le prendre en photo que nous avons pu le voir, car le peu de lumière restant suffisait à révéler les traits assez précis formant le bec. Le constat a été le même dans la salle des rennes de la Mouthe : avec un éclairage trop fort, on se crève les yeux sans rien voir. À Pair-non-Pair enfin, les variations de l'éclairage peuvent même induire en erreur : sur le panneau de droite, la tête de l'énorme cheval dessiné à l'échelle n'est visible qu'avec une faible luminosité, tandis qu'avec une lumière trop frontale, on la devine, mais pas au bon endroit.

Toutes ces raisons physiques, qu'elles soient liées à la grotte elle-même, aux représentations, à nos propres limites physiologiques ou aux conditions de visite, ne sont encore pas les seules causes expliquant pourquoi l'art paléolithique se dérobe : même l'opération de vision, simple en apparence, nécessite une interprétation de ce qui est perçu.

Tantôt on ne voit *pas assez*, et l'interprétation supplée : dans certains cas, l'image est déterminée sur des critères plus intellectuels que visuels. À Commarque de nouveau, un trait gravé en triangle sur une protubérance de la paroi complète un entrejambe gravé pour former l'image d'une femme. Visuellement, l'ensemble est peu réaliste et la contestation est possible, mais la forme du trait (un triangle avec deux côtés seulement), sa localisation (au-dessus des traits gravés représentant la courbure des hanches et les cuisses de la femme) et le fait qu'il ait été gravé (donc réalisé à dessein à cet endroit précisément) autorisent la lecture du motif, qui n'est perçu qu'en fonction d'un critère de satisfaction intellectuelle (au moins approximative) ; sans cette lecture, le triangle à deux côtés devient ininterprétable.

Tantôt on voit *trop*, et l'interprétation est tenue à distance, au risque de manquer des dessins réels. L'œuvre peut encore passer inaperçue, parce que dans une grotte, on apprend à se méfier de soi-même : beaucoup d'éléments étant potentiellement signifiants, pour éviter de s'illusionner trop souvent, le visiteur devient dubitatif. Si ce n'est pas le cas, il risque de tomber dans les pièges visuels que recèlent de nombreuses grottes, comme celle de Cougnac, où des motifs naturels peuvent être interprétés comme des gravures vulvaires.

Tantôt on voit de l'ininterprétable, parce que le dessin est ambigu : à Gouy par exemple, une représentation près de l'entrée est lue tantôt comme un oiseau, tantôt comme un cheval, ce qui est pour le moins étonnant vu la grande différence anatomique entre ces deux animaux (mais il existe des versions plus récentes de ces ambiguïtés, quand on connaît la fortune philosophique du canard-lapin de Jastrow).

Tantôt enfin, l'interprétation peut nécessiter une certaine habitude des codes picturaux paléolithiques et de l'exercice ardu de la lecture de paroi. Nous avons plusieurs fois fait, en Ardèche, cette expérience propre à stimuler notre humilité : mise au défi par Jean-Marie Chauvet de retrouver les images sur la roche, nous en avons souvent été incapable. Il y a eu plusieurs versions de cet exercice : retrouver sur une paroi une figure nommée, identifier une représentation à un endroit délimité, en repérer une autre dans une salle entière. A Ebbou, nous étions placée en face des gravures, avec l'indication du nom des animaux à retrouver ; si nous avons pu en retrouver certains éléments, leurs contours entiers nous ont presque toujours échappé. À Huchard, la grotte possède une grande arche et est baignée par la lumière du jour ; malgré l'absence de difficulté d'éclairage, le test d'identification s'est lui aussi soldé par un échec. De la gravure à retrouver, au milieu d'un enchevêtrement de traits peu lisibles, nous avons d'abord identifié une forme longue qui aurait pu ressembler à un bec si notre habitude relative des formes paléolithiques ne nous avait pas fait renoncer d'emblée à cette hypothèse (il y a très peu d'oiseaux dans l'art pariétal ; quand il y en a, ils sont plutôt de petite taille, et leur bec ne ressemble pas à ce que nous voyions ce jour-là). Nous avons donc suggéré sans trop y croire qu'il pouvait s'agir d'une corne, avec une inclinaison un peu étrange, marquée d'un trait simple, car il nous semblait identifier une tête en triangle juste en dessous. En réalité, la partie inférieure du triangle n'était qu'une fissure de la paroi, la prétendue corne, une queue, et la pseudo-tête, l'arrière-train d'un gros animal, mammouth ou bison. Il faut donc bien une habitude de repérage, que nous n'avons pu acquérir dans l'espace de notre périple : seul le dernier exercice, à la Baume d'Oullins, a été un franc succès, car les dessins à repérer dans la salle

surbaissée (des signes ronds originaux, des points, un petit mammoth) étaient encore visibles en peinture rouge sous la calcite blanche.

À chaque fois ou presque que nous allions « voir telle grotte », il nous a donc bien fallu nous rendre à l'évidence : nous voyions en réalité quelques-uns des dessins les plus faciles à repérer dans chacune, notamment dans les plus foisonnantes d'entre elles comme les Combarelles (I et II) ou Roucadour. Ce qui nous était apparu d'abord comme une simple difficulté de voir, susceptible de nourrir la frustration d'un regard avide de tout embrasser, s'est révélé à mesure que l'expérience se répétait au fil des sessions de visites comme une nécessaire modification de la modalité du regard : on ne peut pas voir l'art paléolithique comme on voit une photographie.

Il y a, nous semble-t-il, davantage dans cette expérience personnelle qu'une simple contingence : il y a plus à en tirer que le simple constat de notre inexpérience et de notre manque d'habitude du contact avec les images *in situ*, qui nous ont montré les limites de la lecture directe des motifs sur la paroi. Mesurer l'écart entre l'objet « brut » et l'objet informé par la pratique scientifique préhistorienne nous paraît nécessiter une analyse différenciée de ce que signifie « voir » des images paléolithiques, et notamment pariétales, en fonction des contextes et du degré d'exigence dans l'expérience de la vision.

2. Degrés de la vision

« Voir » les peintures pariétales peut signifier des choses très différentes, comme nous l'avons appris à nos dépens. Nous proposons ainsi de distinguer jusqu'à cinq sens, ou cinq degrés du « voir », qui reposent à chaque étape la question de la compétence du spectateur : voir est tout sauf une tâche simple, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de voir de l'art paléolithique.

Une première étape pourrait être de voir les taches ou les traits et de les remarquer comme tels, comme nous avons pu le faire une fois placée devant le panneau de la grotte Huchard déjà évoqué. C'est à ce stade une question qui relève de la vue proprement dite : le fait de voir ou de ne pas voir dépend de la lumière dont on dispose, plus ou moins forte et plus ou moins adaptée aux différents types de marques (lumière rasante qui révèle le relief, lumière de face qui montre les couleurs), de l'attention que l'on accorde aux parois en fonction des contextes et des objectifs de chaque incursion souterraine, etc.. Nos expériences de visite nous ont enseigné que même à ce degré le plus simple de la vision, la

compétence, le temps, l'expérience et la patience entrent en ligne de compte. En effet, parmi tous les dessins que nous avons eus sous les yeux, il y en a quelques-uns que nous avons vus, et beaucoup plus qui nous ont échappé. Deux heures de visite aux Combarelles nous ont tout juste permis de faire quelques croquis maladroits dans la pénombre, ou de prendre quelques notes pour aide-mémoire des quelques dizaines de dessins qui nous ont été signalés sur les centaines existant. Pour les autres, ce n'est même pas que nous n'ayons pas eu le temps de les déchiffrer : c'est que nous n'avons tout simplement pas vu les traits fondus dans la roche qui les composent. Dans l'art mobilier, il en va parfois de même : certaines plaquettes gravées de la Marche sont presque illisibles, et il faut tout le secours de la technique³⁴ pour y repérer des traits, comme nous l'avons constaté à l'occasion de la visite de l'exposition consacrée aux ours paléolithiques au musée de Saint-Germain-en-Laye. Même pour voir les taches ou les traits à ce premier degré du « voir », il faut souvent savoir ce qu'on cherche et avoir beaucoup de chance, ou bien un bon guide.

Un deuxième degré dans le « voir » consiste à interpréter ces taches et ces traits comme des formes reconnaissables, voire comme des images (si la forme en question représente quelque chose d'identifiable). Le passage du degré 1 au degré 2 est un problème de sémantique de l'image : comment se fait-il que nous en voyions une dans des traits ? Il faut pour cela que nous les interprétions comme un contour, c'est-à-dire – puisque le contour est une propriété du dessin et non de l'objet représenté lui-même – comme les arêtes de l'objet. Voir une image, c'est donc d'une part considérer qu'il y a coïncidence entre la marque physiquement inscrite sur l'objet d'art ou sur la paroi et un élément du contenu interne de l'image³⁵ (le contour devient une arête, il n'est plus une ligne mais une limite), et d'autre part associer le contenu interne de l'image à la chose représentée (l'arête de l'image de cheval évoque le cheval lui-même). Voir une image nécessite aussi, si du moins il s'agit bien d'une image de quelque chose et non d'une simple forme comme peuvent l'être les signes, d'ajouter aux traits une profondeur fictive, pour interpréter des tracés en deux dimensions comme représentant une chose en trois dimensions. Appliqué au contexte de l'art paléolithique, ce deuxième degré du « voir » est tantôt facile – voire trop facile et trompeur – tantôt délicat. En contexte pariétal, force est de constater que les

³⁴ Cf. Nicolas Mélard, « Du calque à la microtopographie, Historique de l'étude de l'art gravé à travers le site de la Marche », in *Un Siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, dir. Jacques Évin, XXVIe congrès préhistorique de France (Avignon, sept. 2004), T. 2. « ... Aux conceptions d'aujourd'hui », [Paris], SPF, 2007, p. 97-106.

³⁵ Cf. Jacques Morizot, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin (Chemins philosophiques), 2005, p. 37.

images ne manquent pas : l'obscurité et le jeu de la lampe en font volontiers surgir de la paroi, aussi spontanément que l'on en voit dans les nuages. Mais cela n'implique nullement qu'elles soient paléolithiques, comme les pseudo-images de vulves de la grotte de Cougnac. À l'inverse, les images préhistoriques peuvent être très difficiles à repérer, même quand les traits qui les constituent sont bien visibles, ainsi que nous l'a enseigné notre expérience à Huchard. Ce deuxième degré du « voir » nécessite, ou bien une imagination débridée (mais alors, si l'on voit bien quelque chose, il ne s'agit pas nécessairement d'art paléolithique), ou bien d'être rompu à la lecture de paroi.

Ce « voir » au degré 2 pose un problème de lecture de l'image, et donc d'interprétation comme image. Mais en contexte paléolithique, il n'a rien de permanent : le fait de voir ou non des images est dans une grotte préhistorique éminemment mouvant, fugace, transitoire. Les cavernes regorgent en effet de ces images, réelles ou supposées, qui apparaissent et disparaissent au gré des variations de la lumière apportée par l'homme, ou des changements d'angle de vue sur les reliefs des parois. Tel animal qui paraît palpable à un moment donné semble s'être évanoui dans la roche un instant plus tard. De ce fait, la grotte peut être considérée comme l'un des endroits où l'activité du « voir » comme expérience donneuse de sens se révèle : de manière générale, l'activité du voir s'annule dans la transparence (je vois vraiment un cheval quand j'observe un cheval en chair et en os ou quand j'admire les photos de vacances de ma cousine cavalière, et je le vois dès le départ, dans une forme d'évidence perceptive) ; mais elle devient visible et problématique dans les cas où entre en jeu une forme d'équivoque ou un changement d'aspect. Il y a équivoque quand la lecture de taches ou de traits est susceptible de plusieurs versions possibles : l'exemple canonique est le canard-lapin de Joseph Jastrow, mais il fonctionne aussi pour l'oiseau-cheval de l'entrée de la grotte de Gouy, ou plus largement pour toute image qui apparaît et disparaît dans une grotte – c'est-à-dire pour tout ensemble de traits qui peut être interprété alternativement comme une image ou comme de simples traits. Il y a changement d'aspect quand ce qu'on se met à voir contraste avec ce qui était donné différemment un instant plus tôt (on dit alors que l'image se révèle, dans une perception à la fois nouvelle et inchangée). Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques*³⁶ analyse ces expériences problématiques en parlant de « voir comme » : cette expression

³⁶ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, op. cit., II, 11, p. 325-361.

Pour l'analyse de ce passage voir Jocelyn Benoist, « Voir comme quoi ? II, XI », in *Lire les Recherches Philosophiques de Wittgenstein*, dir. Sandra Laugier et Christiane Chauviré, Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), 2006, p. 237-253.

désigne justement le moment où la dimension expérientielle du voir fait problème, où l'on peut en quelque sorte voir l'activité même de la vision. Le fait de voir ou de ne pas voir une image à ce degré 2 n'a donc rien d'évident, puisqu'il s'agit d'un voir qui intègre une dimension herméneutique (je vois subitement une bosse dans la paroi *comme* le poitrail d'un quadrupède), sans être une interprétation ajoutée extérieurement au fait de voir (je vois ce quadrupède, sans me dire que je devrais considérer intellectuellement que cette bosse représente un poitrail).

Ce « voir comme » peut avoir lieu, dans une grotte préhistorique, indépendamment de la question de savoir si l'image que l'on voit est paléolithique ou non. Mais voir la différence entre les fausses vulves de Cougnac et les vraies de Commarque ou de l'abri Blanchard fait appel au troisième degré du « voir », qui implique que les images soient perçues comme forgées, et non comme naturelles. L'image que nous appelons naturelle n'est image que pour le spectateur, qui projette une référence extérieure sur ce qu'il voit – ce peut être une tête humaine dans un mur qui s'écaille, un papillon dans une tache de Rorschach, des constellations dans les étoiles, ou une silhouette animale sur la paroi d'une grotte. L'image considérée (à tort ou à raison) comme forgée est perçue comme tracée et voulue par quelqu'un : le passage à ce troisième degré suppose donc qu'on imagine un geste intentionnel (on aurait pu inverser les degrés 2 et 3, en plaçant en degré 2 le fait que les traits et taches aient été faits de main d'homme, et au degré 3 que ceux-ci constituent une image ou une forme reconnaissable). Se pose ici le problème de l'erreur : les pseudo-vulves de Cougnac sont loin d'être les seuls exemples, si l'on considère que même Henri Breuil a pu inventer à Pair-non-Pair de nombreuses images préhistoriques qui n'existent pas – il a bien dû les voir comme images, mais celles-ci étant illisibles sur la paroi, il est exclu qu'elles aient été intentionnelles. À l'inverse, on peut croire qu'une image est naturelle alors qu'elle est intentionnelle, comme cela nous est arrivé à Bernifal, où la face humaine préhistorique traditionnellement appelée « masque » nous a d'abord laissée dubitative. Du reste, la frontière entre images forgée et naturelle est, dans l'art pariétal, singulièrement poreuse, du fait de l'utilisation des reliefs par les paléolithiques. Cette utilisation est parfois flagrante, ce qui place indiscutablement l'image dans la rubrique des images intentionnelles : on peut penser ainsi à la double tête de l'un des deux chevaux de la fresque du Pech Merle (Figure 4), qui arbore à la fois une tête peinte en noir comme celle de son voisin, mais aussi une tête naturelle et anatomiquement plus réaliste dans le contour du rocher. Parfois cette utilisation est beaucoup plus discrète, à tel point

que l'image paraît dans un premier temps purement naturelle : devinée dans un relief de la paroi, elle est d'abord attribuée à un effet de l'imagination, avant qu'un complément dessiné de main d'homme ne révèle la nature intentionnelle de la représentation – nos souvenirs de visite nous rappellent distinctement un grand mammifère révélé par l'éclairage dans le relief de la paroi bien avant que notre œil n'ait pu distinguer la gravure complétant l'œuvre ; il s'agissait probablement du grand aurochs de la grotte d'Ebbou.

Mais voir les traits, les identifier comme formant une image et penser que ladite image a été forgée ou complétée de main d'homme ne suffisent pas encore à voir pleinement l'art paléolithique : il faut encore percevoir l'image comme non contemporaine. Comment distinguer une image paléolithique d'un faux ? La question est moins triviale qu'il n'y paraît, car elle dépend étroitement de la possibilité de dater les représentations, ce qui est rarement possible de manière directe (on peut souvent dater le contexte archéologique, mais moins les représentations elles-mêmes, sauf si, réalisées au charbon de bois, elles permettent de recourir au carbone 14, ou si, recouvertes de calcite, elles autorisent à employer la méthode uranium-thorium, dont la fiabilité est souvent contestée dans l'état actuel de la technique). Le débat, houleux lors de la découverte de Rouffignac, n'est pas partout complètement tranché, comme dans la grotte du Cantal dans le Lot. Lors de la visite de ce dernier site, nous avons nous-mêmes trouvé particulièrement difficile de faire la différence entre les dessins attribués au paléolithique et des graffitis modernes. Les premiers, rouges, se mêlent aux seconds, noirs, et à des traces orange-marron ; or certains de ces graffitis noirs nous ont parfois paru ressembler à s'y méprendre à des dessins préhistoriques (notamment ceux qui faisaient penser à la partie ventrale d'un cheval), tandis qu'aucun dessin préhistorique ne nous a semblé formellement identifiable (le plus net ayant l'air, pour un œil moderne, d'une méduse, ce qui est clairement impossible).

Enfin, le cinquième degré du « voir » exige que les images soient attribuées aux hommes préhistoriques, et non simplement, de manière plus générale, à des hommes des temps passés : il ne suffit pas de savoir qu'elles ne sont pas l'œuvre de faussaires ou de graffeurs modernes pour les faire remonter jusqu'au paléolithique. Là encore, cela ne va pas de soi quand on sait que certains sites ont été fréquentés pendant des millénaires et qu'ils ont servi dans l'Antiquité, au Moyen Âge ou à l'époque moderne. Nous n'avons pas personnellement rencontré ce problème, du moins pas dans ce contexte où nous n'avons

cherché à visiter que des sites que nous savions paléolithiques. Mais il est bien évident que cette difficulté a été majeure au point de constituer un véritable obstacle à la reconnaissance de l'art préhistorique : pour que celui-ci puisse être vu, en ce cinquième sens, il n'a rien fallu de moins qu'une révolution scientifique. Il a été nécessaire en effet que l'homme préhistorique devienne pensable, comme nous nous sommes attachée à le montrer au chapitre 2, mais aussi qu'il devienne véritablement un homme. Pour cela, il a fallu une recomposition en profondeur de la science préhistorique, qui a dû rompre avec les préjugés évolutionnistes sur l'homme primitif : intermédiaire entre le singe et l'homme, l'homme dit « des cavernes » n'a pas immédiatement été perçu comme capable d'intériorité et de complexité, ce qui a bloqué la reconnaissance de l'art paléolithique lors de sa découverte. Cette difficulté fera l'objet de notre chapitre 3.

Conclusion

L'analyse de la notion d'art paléolithique et de la manière dont il se donne à voir indique que, même après plus d'un siècle d'étude par les préhistoriens, il continue de poser des problèmes d'ordre conceptuel. Si l'on veut le définir scientifiquement, on ne peut le faire qu'en se référant à un usage tributaire de l'histoire de la discipline : plutôt qu'à une réelle définition, on a affaire à un concept pratique et opératoire. S'il suffit à assumer assez efficacement une fonction référentielle, en sorte qu'il peut être employé sans difficulté dans le vocabulaire commun des préhistoriens, et si les déterminants de la définition ont été clairement établis, il n'en reste pas moins que ce concept apparaît comme non nécessaire, voire stipulatoire. S'agit-il d'une délimitation spatiale et temporelle, ou d'une définition culturelle ? Quel est l'éventail des formes pouvant être incluses dans la définition ? Dans quelle mesure les représentations artistiques sont-elles liées aux cultures matérielles auxquelles se trouvent associées, du fait de leur nom, les cultures dont elles relèvent ? La définition par l'usage se réfère aux notions de cultures et de formes qui, dès qu'on cherche à les expliciter, posent le problème des cas limites. Pour le résoudre sans rendre la définition trop vague, nous avons proposé de nous instruire de conceptions alternatives de la définition : au lieu de raisonner par conditions nécessaires et suffisantes, en nous demandant ce qui doit être ou non inclus dans le concept d'art paléolithique et ce qui caractérise en propre ce concept, nous nous sommes appuyée sur les définitions par airs de famille ou par typicité, élaborées respectivement par Wittgenstein et par Eleanor Rosh. Dans une certaine mesure, ces définitions sont plus vagues que celle de l'usage, car des

familles très éloignées sont théoriquement possibles, de même que des types assez distants du prototype ; elles présentent malgré tout l'avantage de trancher le problème des cas limites et d'ouvrir la notion d'art paléolithique à tout ce qui est à la fois artistique et d'âge paléolithique, sans exiger d'inclure ces deux types d'extension dans la définition, ce qui sauvegarde sa clarté. Ces définitions alternatives, sans être concurrentes de celle de l'usage, apportent une mise au point conceptuelle éclairante.

Mais il ne suffit pas de savoir ce qu'est l'art paléolithique pour pouvoir en parler : il faut encore pouvoir le voir. Or, cette expérience que l'on pourrait croire immédiate ne l'est pas. Voir l'art paléolithique ne va pas de soi, en raison de problèmes multiples liés à la fois à la localisation des images, à leur conservation, à nos capacités visuelles, et finalement à notre expérience d'un art très souvent dissimulé au regard. Exigeant pour l'œil comme pour l'esprit, l'art paléolithique demande en effet une acclimatation à ses formes, à ses techniques, à ses styles, voire à l'ambiance perceptive dans laquelle il place le spectateur. De ce fait, l'alternative binaire entre voir et ne pas voir ne fonctionne pas : pour rendre compte de l'expérience que l'on peut faire une fois placé devant les images et les formes paléolithiques, il nous a fallu distinguer cinq degrés du « voir » – voir les taches et les traits, les voir comme des formes reconnaissables, les voir comme le résultat d'une intention et d'un geste humains, les voir comme des témoignages artistiques non contemporains, et finalement les voir comme des vestiges de la préhistoire.

Nous avons expérimenté nous-mêmes ces difficultés, et ce alors que nous savions ce que nous venions chercher en demandant à avoir accès à tels sites ou à telles représentations mobilières. Ces difficultés étaient réelles, quoique nous n'ayons pas eu à lutter contre les préjugés primitivistes hérités du transformisme qui façonnaient les conceptions des préhistoriens du XIX^{ème} siècle. Comment de tels obstacles ont-ils pu être contournés dans un contexte idéologiquement rétif à l'idée même d'un art préhistorique ? Comment l'art paléolithique a-t-il seulement pu être découvert en tant que tel ?

Chapitre 5. Émergence d'un nouveau problème : la question des capacités artistiques de l'homme fossile

Introduction

Déjà pour un spectateur du début du XXIème siècle, débarrassé des préjugés primitivistes du passé, l'art paléolithique présente des difficultés aussi bien ontologiques que phénoménologiques : il n'est pas toujours facile de savoir ce qui vaut comme art paléolithique ni ce que signifie le « voir ». À plus forte raison ces questions ont-elles pu poser problème à une époque où ni l'œil ni l'esprit n'étaient préparés à de pareilles découvertes : dans la seconde moitié du XIXème siècle, l'idée de l'existence d'un homme fossile a fini par s'imposer, mais l'image que l'on se fait de lui est encore à préciser. Mus par leur volonté de faire reculer l'apparition de l'homme dans l'histoire du globe, les premiers préhistoriens avant la lettre ont abordé la question sous un angle purement matériel : il s'agissait de prouver l'existence de l'homme fossile, mais non de le reconnaître comme pleinement humain. Bien au contraire, les découvertes archéologiques s'accommodent d'une vision rustique des premiers hommes comme des êtres frustes, encore marqués par l'animalité dont ils sont en train d'émerger. Raymond Corbey a ainsi souligné dans *The Metaphysics of Apes*¹ à quel point l'homme fossile a pu souffrir d'un déficit d'image : considéré comme un singe amélioré, il n'a encore d'humain que le nom.

Cet imaginaire se modifie quelque part dans les dernières décennies du XIXème siècle, car de nouvelles découvertes, d'abord à peine perçues comme telles puis de plus en plus insistantes, donnent accès à l'intériorité de nos lointains ancêtres. La découverte de l'art paléolithique change durablement la préhistoire, comme nous le verrons au chapitre 6. Mais avant que cette nouveauté ne soit pleinement intégrée, il a fallu triompher des difficultés que nous énoncions au chapitre 4, ainsi que de beaucoup d'autres. Quelles formes ont pu être comprises comme de l'art paléolithique, et pourquoi ? Lesquelles ont pu donner lieu à une reconnaissance ? L'art paléolithique est-il passé d'un seul coup de l'ombre à la lumière, d'une absence complète de vision à une pleine perception au cinquième degré du « voir » précédemment défini ?

¹ Raymond Corbey, *The Metaphysics of Apes*, op. cit..

Nous chercherons ici à replacer les difficultés de la vision dans l'historique des découvertes, pour comprendre le processus qui a mené à la reconnaissance de l'art préhistorique : comment ce nouvel objet est-il apparu au regard ? Comment l'invisible est-il devenu visible ? Nous montrerons que l'art paléolithique n'a pas subitement surgi sous les yeux des savants comme Athéna est sortie toute casquée du crâne de Zeus : entre les premiers objets ornés déterrés dans la décennie 1830 et la pleine reconnaissance de l'art paléolithique au tournant du XXème siècle, cet art est devenu visible parce qu'il a été informé par des concepts théoriques lui laissant une place dans l'espace du connaissable. À mesure que l'on prend conscience que primitif ne signifie pas rudimentaire, on assiste à la légitimation d'un champ perceptif nouveau – peut-être faudrait-il d'ailleurs dire légitimation d'un champ de connaissance nouveau dans lequel le perceptif trouve sa place. En retraçant le processus par lequel les obstacles empêchant de voir l'art paléolithique ont été vaincus, nous rencontrerons, comme au chapitre 2 de la première partie, le problème de la date de naissance : souvent fixée conventionnellement dans l'intervalle qui sépare la première perception des peintures du plafond d'Altamira en 1879 et la validation définitive de la découverte en 1902, elle apparaît là encore comme partiellement conventionnelle, malgré l'étalement du processus sur vingt ans. En effet, comme la date de 1859, celles de 1879 et de 1902 sont largement symboliques et continuent à rejouer, à l'échelle de la découverte de l'art, la question de l'origine.

A. 1879 et 1902 : deux dates de naissance conventionnelles ?

Par convention, on considère que l'art paléolithique a été « inventé », au sens archéologique du mot, entre 1879 et 1902, dans l'intervalle qui a séparé la découverte des peintures du plafond d'Altamira et la reconnaissance définitive de leur âge préhistorique : l'acceptation de cette nouveauté est habituellement décrite comme un processus commencé en 1879 et clos deux décennies plus tard. Ces dates, comme celle de 1859 qui correspondait à la validation internationale des travaux de Boucher de Perthes pour la reconnaissance de la préhistoire, ont servi de points de repère. Mais comme celle de 1859, elles ne sont pas sans poser problème.

D'abord, 1879 ne marque pas véritablement le début du processus, qui est inassignable : les premiers contacts avec l'art préhistorique sont en réalité concomitants des premiers travaux sur l'homme fossile, avant même la reconnaissance officielle de ce

dernier. Dès les années 1830, des archéologues exhument des objets ornés. Il y a donc des clarifications à apporter dans le choix de ce point de départ.

Ensuite, le processus est déjà clos en 1902, comme le montre l'acquisition par l'État de la grotte de Pair-non-Pair en 1900, puis son classement au titre des monuments historiques en 1901. Il y a donc des justifications à fournir dans le choix de ce point d'arrivée.

Par ailleurs, même si 1879 et 1902 constituent effectivement des tournants (ce qu'il faut justifier), l'identification de dates symboliques est encore tributaire de la même conception discontinuiste de l'histoire des sciences que celle que nous mettons en évidence au chapitre 2. Comme nous l'avions alors montré, il y a une multitude de manières de présenter les étapes importantes du développement d'une science – ici, la découverte et la reconnaissance de l'art paléolithique. Nous résumons les options possibles dans les deux tableaux suivants, un pour chacune des dates :

Conception discontinuiste de la découverte de l'art paléolithique			Conception continuiste de la découverte de l'art paléolithique (option 2)
Identification d'un moment unique de la découverte		Identification d'une pluralité de moments de la découverte (option 1.3)	
Choix de 1879 (option 1.1)	Préférence pour une autre date (option 1.2)		

Conception discontinuiste de la reconnaissance de l'art paléolithique			Conception continuiste de la reconnaissance de l'art paléolithique (option 2)
Identification d'un moment unique de la reconnaissance		Identification d'une pluralité de moments de la reconnaissance (option 1.3)	
Choix de 1902 (option 1.1)	Préférence pour une autre date (option 1.2)		

Les dates de 1879 et 1902, à supposer qu'on les trouve pertinentes (ce qui n'est pas obligatoire, sauf dans les cases en bas à gauche des deux tableaux) peuvent constituer un moment important dans chacun de ces modèles, mais la valeur attribuée à une année emblématique varie beaucoup selon les options choisies. Ces dates peuvent être comprises

comme de véritables tournants ; elles peuvent être vues comme des dates faussées, passées à la postérité pour des raisons qu'il faudrait alors élucider ; elles peuvent être perçues comme des conventions pratiques, comme des points de repère approximativement justes, valables davantage comme marqueurs d'une époque que comme dates précises ; elles peuvent être reconnues comme des moments remarquables, qui ne demeurent intéressants qu'à condition de ne pas en surestimer l'importance.

La multiplicité des options possibles oblige à recontextualiser 1879 et 1902 dans leur époque et à retracer les différentes phases de l'émergence de la question de l'art paléolithique, pour déterminer l'ampleur de ce qui s'est produit à chacun de ces deux moments : s'agit-il là de l'apparition d'un nouvel objet ? et comment a-t-il pu apparaître au regard ? Nous montrerons d'une part ce qui justifie que les années 1879 et 1902 soient considérées comme des tournants, mais aussi que leur choix relève également d'une relecture *a posteriori* : les raisons de la mise en avant de ces étapes ne sont pas nécessairement ce qui fait leur nouveauté, et par ailleurs, l'important tient moins finalement au choix de telle ou telle date fondatrice qu'au fait même de choisir un moment symbolique.

B. Ce qui n'est pas nouveau en 1879 : l'éventualité d'un art quaternaire et les résistances qu'elle suscite

La date symbolique de la découverte d'Altamira laisse croire que l'art paléolithique s'est, sinon imposé aux yeux de tous d'un seul coup (puisqu'il lui a fallu près d'un quart de siècle pour être pleinement admis), du moins brusquement matérialisé dans le paysage intellectuel un beau jour de 1879. Il n'en est rien : si la découverte d'Altamira vaut par son importance (cette grotte reste à ce jour l'un des quelques sites de tout premier plan) et par la conscience que Sautuola a eue de sa découverte, c'était loin d'être la première fois que l'on se retrouvait en présence d'art de l'époque quaternaire en Europe.

1. Découvertes sans questions

a. Preuves de contacts anciens avec l'art pariétal

On sait que de nombreuses grottes paléolithiques ont été fréquentées de longue date au cours des époques historiques : Gargas et Niaux en particulier, dans les Pyrénées, ont été arpentées parfois massivement à partir des XVIème et XVIIème siècles ; d'autres sites

ont parfois connu des usages variés au fil des époques (l'abri d'entrée de Cougnac a ainsi été utilisé comme cave à vin, la grotte de Bédeilhac, comme entrepôt militaire). Une question se pose : les visiteurs ont-ils vu les représentations que ces sites renferment ? On sait maintenant que cette question n'a rien de simple, dans la mesure où « voir » de l'art paléolithique peut signifier plusieurs choses différentes. Être confronté à des formes d'art préhistorique ne signifie pas les voir, et encore moins les voir pour ce qu'elles sont.

Gargas est visitée dès le XVI^{ème} siècle, et décrite en 1575 par l'humaniste François de Belleforest. Mais les peintures et *a fortiori* les gravures ne sont pas identifiées : un seul exemple est discutable, celui d'une niche enduite d'ocre rouge, qui a pu être l'un des éléments évoquant aux yeux de Belleforest le culte de Vénus, célébré, d'après lui, dans la grotte. Il semble donc qu'à Gargas, on n'ait même pas atteint ce que nous identifions comme le premier degré du voir, à savoir la perception de taches ou de traits remarquables comme tels.

À Niaux, des représentations paléolithiques voisinent avec des graffitis vieux de plusieurs siècles : le plus ancien date de 1602, et il en existe plusieurs centaines². Ils font partie intégrante de l'histoire de la grotte, puisque celle-ci est arpentée depuis le XVII^{ème} siècle au moins par des gens de la région, et fait l'objet d'une exploitation touristique intense au moment de la vogue du thermalisme, bien avant que son intérêt archéologique ne soit signalé. Les visiteurs sont donc nombreux qui ont pu, ou auraient pu, poser le regard sans s'en rendre compte sur des peintures préhistoriques, ou au contraire apercevoir ces dernières. La proximité entre les graffitis et les représentations est en effet parfois immédiate, comme au Salon noir où un visiteur nommé Ruben de la Vialle laisse son patronyme, à côté des peintures magdaléniennes. Cette proximité interroge : les images ont-elles été vues, et si oui, en quel sens du mot « voir » ? Il est impossible de le savoir, mais qu'elles n'aient pas été mentionnées suffit pour affirmer qu'on ne leur a pas prêté attention. Elles peuvent n'avoir même pas été aperçues au sens 1 : il est alors troublant qu'on ait pu passer si près sans en distinguer taches et traits, preuve s'il en est que l'on ne peut voir que ce que l'on peut s'attendre à trouver, l'œil ayant besoin d'être préparé par l'esprit. Pour la même raison, on a pu les voir au sens 1, mais pas au sens 2 : on a pu distinguer des traits sans être suffisamment attentif à leur forme pour les interpréter. Il est également impossible de trancher pour le sens 3 (voir les images comme forgées), tandis que le sens 4 (les penser comme des images anciennes, non contemporaines) est très

² Ils ont été relevés et étudiés par Jean-Noël Lamiable dans le cadre de l'exposition « *Niaux et Bédeilhac dans les récits, les archives et les graffitis* », présentée en 2006 au Parc de la Préhistoire de Tarascon.

improbable, sinon les dessins auraient sans doute été mentionnés. En revanche, il est certain qu'au XVII^{ème} siècle, elles n'ont pas pu être vues au sens le plus exigeant, c'est-à-dire reconnues comme préhistoriques : il se peut que certains dessins aient été perçus en fonction des degrés 1 à 3 du voir, mais qu'ils n'aient fait l'objet d'aucune attention particulière faute d'avoir été rapportés à leur date d'exécution. Ce n'est alors plus une question de perception, mais de discrimination intellectuelle entre ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas. Cependant, s'il peut s'avérer difficile de repérer des représentations dans des grottes que l'on sait préhistoriques, comme nous en avons fait de multiples fois l'expérience, il n'est finalement pas si étonnant que l'impossibilité du « voir » au sens 5 retentisse sur les niveaux inférieurs, jusqu'au sens 1. En l'absence d'une prédisposition mentale poussant à observer les parois à la recherche d'images intéressantes, on peut tout à fait ne pas se rendre compte de la présence de dessins. Pourquoi en chercher sous terre quand on n'a pas même l'idée d'une préhistoire ?

Bien évidemment, ces premiers contacts avec l'art pariétal ne font pas reculer la date de sa découverte. Néanmoins, ils montrent aussi qu'il est malaisé de penser une période de « jamais vu », sur le fond de laquelle se singulariseraient une ou des découvertes sans précédent. Il y a manifestement un écart entre ce que la rétine perçoit et ce dont la conscience s'avise, de sorte qu'on a pu voir ces images sans les voir. La vision connaît des nuances, à la fois en raison de la difficulté à distinguer des éléments pertinents dans la perception d'ensemble, et à cause de celui de l'avertissement nécessaire à l'attention. Il faut donc sortir de l'alternative trop grossière entre voir sans comprendre (c'est-à-dire recevoir des stimuli sans reconnaître de quoi il s'agit) et voir les dessins préhistoriques pour ce qu'ils sont.

Les premières mentions écrites attestant que de l'art pariétal a été « vu », dans les sens 1, 2 et 3, remontent aux années 1860. Au milieu de cette décennie, les représentations de Niaux suscitent des interrogations de la part de Félix Garrigou, qui fait état de sa perplexité dans un carnet personnel par les mentions suivantes : « Couloir secondaire à gauche et à droite grand couloir terminé en rotonde. Parois avec drôles de dessins bœufs et chevaux ????? », puis « Une grande salle ronde portant de drôles de dessins. Qu'est-ce que

cela ? Amateurs artistes ayant dessiné des animaux. Pourquoi cela ? Déjà vu avant. »³ Les représentations ont été vues, mais leur inventeur se demande justement ce qu'il a vu.

Au fur et à mesure que le temps avance, l'étonnement diminue, mais les représentations ne sont toujours pas révélées pour ce qu'elles sont vraiment. Au début des années 1870, à Ebbou en Ardèche, Jules Ollier de Marichard consigne dans un carnet la présence de « silhouettes animales esquissées sur les parois d'un grand couloir »⁴, sans s'en émouvoir particulièrement. La présence des images, vues aux sens 1, 2 et 3, ne fait pas l'objet d'interrogations spécifiques.

Cette relative indifférence à la valeur et au potentiel révolutionnaire de découvertes dont l'ampleur n'est pas perçue existe même quand les représentations font l'objet d'un intérêt marqué, comme à la grotte Chabot : l'instituteur Léopold Chiron fait un estampage, puis des photographies, de traits profondément gravés aperçus sur place en 1878 et signalés à Gabriel de Mortillet. Mais il ne relate sa découverte que dix ans plus tard⁵. On considère généralement que Chiron avait considéré les gravures comme quaternaires, mais rien ne permet de l'affirmer dans sa publication de 1889, hormis peut-être le fait qu'il mentionne le produit de sa fouille, des silex taillés. Il n'est toujours pas certain que les manifestations graphiques de cette grotte aient été vues aux sens 4 et 5.

Ces premières mentions écrites des représentations paléolithiques ne suffisent sans doute pas à faire remonter dans le temps la découverte de l'art pariétal, qui n'a pas été pleinement compris pour ce qu'il était. Néanmoins, si ces savants ne l'ont pas à proprement parler découvert, il est clair qu'ils l'ont aperçu. On peut considérer ce fait de deux manières : de l'aval vers l'amont, il renvoie aux querelles de préséance et à la recherche du précurseur déjà soulignée – cette tendance peut être nourrie par les principaux intéressés eux-mêmes, et notamment par Garrigou, qui fait valoir en 1906 son premier regard sur le Salon noir de Niaux, alors qu'on en découvre les peintures ; de l'amont vers l'aval, il apparaît dans toute son ambiguïté. Comme le remarque Béatrice Fraenkel, la paroi d'une grotte peut « offrir des sollicitations qui, même non intégrées à un cadre épistémique pertinent, sont suffisamment suggestives pour être notées dans un carnet »⁶. Il ne serait donc pas juste d'affirmer que la possibilité de la perception dépend strictement de ce que

³ Carnet de Félix Garrigou, cité par Béatrice Fraenkel, « L'Invention de l'art pariétal préhistorique, Histoire d'une expérience visuelle », *Gradhiva*, 2007, n°6, « Voir et reconnaître, L'Objet du malentendu », en ligne : <<http://gradhiva.revues.org/984>>, consulté le 28 janv. 2016, § 28.

⁴ Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, *op. cit.*, p. 317.

⁵ Léopold Chiron, « Communication, la grotte Chabot, commune d'Aiguèze (Gard) », *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Lyon*, 1889, T. 8, p. 96-97.

⁶ Béatrice Fraenkel, « L'Invention de l'art pariétal paléolithique », *op. cit.*, § 33.

l'on s'attend à trouver et qui est scientifiquement admis : l'autorisation à voir, délivrée par la reconnaissance officielle de l'art pariétal quelques décennies plus tard, n'est nécessaire que jusqu'à un certain point ; son absence n'empêche pas ce que Fraenkel nomme justement « un perçu antérieur, ambigu, mis en mémoire dans ce qu'on pourrait nommer les limbes de la conscience perceptive »⁷.

b. Des découvertes d'art mobilier dont on ne sait d'abord que dire

Les premiers contacts avec l'art pariétal remontent à une époque pour laquelle il n'y aurait pas de sens à parler de découverte de l'art préhistorique : quand François de Belleforest arpente Gargas, les débats sur l'homme fossile sont encore loin d'être lancés. Il en va différemment pour l'art mobilier, dans la mesure où les premières trouvailles sont concomitantes des premières fouilles cherchant à explorer la question de l'homme antédiluvien : la réflexion sur l'homme fossile se nourrit de toutes les marques de présence et d'activités humaines dans des niveaux anciens. Les fouilles posent la question de l'âge des pièces exhumées du fait de leur situation dans le sol archéologique. Deux pièces notamment sont ensuite devenues célèbres en raison de leur découverte précoce, dans les années 1830 : le canon de cervidé exhumé par André Brouillet dans la grotte du Chaffaud, à Savigné dans la Vienne, et le bâton à trou en bois de renne, pourvu de stries parallèles et d'une gravure animale pouvant représenter schématiquement un oiseau, mis au jour par le docteur Mayor dans un abri de Veyrier en Suisse.

Cependant, comme on peut s'en douter, les premières découvertes (si tant est que l'on puisse les nommer ainsi) font l'objet d'une interprétation aussi ambiguë que les fossiles et les outils taillés eux-mêmes. Soit ils n'attirent pas vraiment l'attention des scientifiques, soit ils sont, comme les autres vestiges sortis de terre dans les années 1830, attribués à l'époque celtique. Ainsi, la date de la découverte des biches du Chaffaud, effectuée lors de fouilles ayant eu lieu entre 1834 et 1845, n'est pas connue avec exactitude, signe du peu de retentissement qu'elle occasionne : quoique les découvreurs aient vu les représentations présentes sur la pièce (il aurait du reste été difficile de les manquer, du fait de la précision de l'image et de la proportion de l'objet recouvert par la gravure⁸), ils ne semblent pas s'en préoccuper outre mesure ; le canon orné est conservé

⁷ *Ibid.*, § 34.

⁸ L'objet était à l'origine partiellement recouvert par une gangue de sédiments, mais l'une des biches gravées était déjà visible avant que cette couche ne soit ôtée dans les années 1880 (cette date n'étant pas sans faire écho avec celle des controverses sur l'authenticité d'Altamira).

par un architecte, avant d'être confié en 1853 au musée de Cluny (le musée de l'Antiquité et du Moyen Âge, donc), sous l'étiquette « manche en corne représentant un sujet gravé en creux de la plus haute antiquité », et avec d'autres « objets celtiques ». Cette pièce passe donc inaperçue, et demeure jusque tardivement mal placée dans la chronologie. Quant au bâton de Veyrier, la gravure n'est pas décelée au moment de sa découverte⁹, et l'on n'est même pas certain du lieu exact où celle-ci a eu lieu (à l'abri Mayor, auquel cas elle daterait de 1838, ou à l'abri Taillefer pour une mise au jour un peu plus tardive¹⁰). Il serait donc abusif de dater la découverte de l'art paléolithique de ces années-là ; néanmoins, on n'est déjà plus dans le même cas que lors des fréquentations de grottes pourvues de représentations paléolithiques insoupçonnées : ces exhumations ne sont pas une exposition fortuite aux images, puisqu'elles sont faites alors que l'on cherche quelque chose en rapport avec l'antiquité de l'homme – même si l'on ne sait pas encore très bien la penser, et si le caractère artistique des vestiges n'est pas pleinement, voire pas du tout reconnu.

En revanche, la question de l'art préhistorique peut être véritablement ouverte à partir des années 1860, à la faveur de la publication par Édouard Lartet d'un morceau d'andouiller de cervidé trouvé dans la grotte de Massat en Ariège. Il le décrit par ces mots :

« Le morceau le plus curieux que j'aie obtenu des fouilles de la grotte inférieure de Massat est [...] un andouiller de Cerf cassé au point a, où l'on avait pratiqué un trou rond, destiné sans doute à en faciliter la suspension comme ornement ou autre objet d'affection. En avant de la cassure, vers la gauche de la fissure, on distingue très bien le profil de la tête d'un animal dont la gueule est entr'ouverte. Les lignes du profil, la position de l'œil et la direction des oreilles, qui sont courtes, ne laissent aucun doute que l'artiste qui a exécuté ce dessin assez correct n'ait eu l'intention de représenter une tête d'Ours : par le peu de saillie du front, on juge que ce n'est pas le grand Ours des cavernes, mais plutôt l'Ours actuel des Pyrénées, (*U. arctos*), dont nous venons de voir qu'il avait été trouvé un fragment de mâchoire dans la même grotte. Cette figure est gravée en creux avec un instrument à pointe peu aiguë, et qui a produit un trait large et à stries parallèles : c'était probablement un silex dont la pointe se trouvait finement ébréchée. Les lignes de profil paraissent avoir été tirées

⁹ Cf. Burkhard Reber : « Le Docteur H. Gosse [...] a réuni les objets au Musée, parmi lesquels quelques-uns trouvés près de vingt ans auparavant. Lorsqu'Alphonse Favre a examiné, avec Gosse, tous les objets réunis au musée, il a reconnu un bois de renne avec dessin, représentant un animal. Si ce fait avait été reconnu au moment de la trouvaille, ç'eût été un grand événement ; et personne n'y aurait compris quelque chose, parce que cette trouvaille précédait de bien des années les célèbres découvertes de Jacques Boucher de Perthes, tant discutées et contestées. Les publications de celui-ci ont paru de 1847 à 1864. Taillefer avait fait ses premières trouvailles aux environs de 1835. Il est donc bien regrettable qu'elles aient passé inaperçues ! » Burkhard Reber, « La Station paléolithique de Veyrier », *BSPF*, 1908, T. 5, n°5, p. 237.

¹⁰ On lit parfois la date de 1833, mais il semble que cela soit une erreur : l'objet sculpté signalé par Mayor dans le *Journal de Genève* du 21 novembre 1833 étant « une tige de quatre pouces de longueur, bordée d'épines travaillées par la main de l'homme » (c'est-à-dire probablement une tête de harpon), il est distinct du bâton à trou en bois de renne portant une silhouette gravée animale découvert quelques années plus tard à une date inconnue. Cf. Alain Gallay, « Veyrier et la préhistoire », en ligne : <http://self.veyrier.ch/_zdocs/34/histoire/382446223148148____prehistoire-2.pdf>, consulté le 26 janvier 2016.

d'un seul trait, et avec une grande sûreté de main. L'emploi de hachures, pour marquer les ombres en avant de l'œil et à la mâchoire inférieure, témoigne déjà de certaines notions acquises dans les artifices du dessin. Ce morceau que j'ai recueilli de mes propres mains, à un point où la voûte de la grotte s'abaissait vers le sol, est en partie incrusté d'accidents de stalagmite blanchâtre, du côté opposé à celui où est gravée la tête d'Ours. »¹¹

Cette description détaillée montre à la fois l'étonnement de Lartet devant sa trouvaille, qu'il trouve curieuse, et la sûreté de son diagnostic : il prête à ce morceau d'andouiller une valeur ornementale et il y reconnaît une image, qu'il identifie comme une tête d'ours gravée. Sa description minutieuse des techniques employées et le soin qu'il prend à attacher son autorité personnelle à sa découverte (il précise avoir fait celle-ci lui-même, ce qui a son importance quand on sait que les critiques adressées à Boucher de Perthes quelques années plus tôt se nourrissaient de la mise en doute de l'honnêteté des ouvriers), ainsi que la description qu'il donne de l'os gravé de Savigné examiné au musée de Cluny, rendent possible la tenue de discussions sérieuses sur l'hypothèse de l'art quaternaire. D'autres publications suivent, concernant des objets d'art trouvés dans la région périgourdine¹², puis le devenu célèbre fragment de défense de la Madeleine, gravé d'un mammouth¹³. De nouvelles découvertes sont faites entre 1863 et 1866 à Laugerie-Basse, à Lourdes, à Bruniquel, à Solutré et à la Vache.

Néanmoins, malgré ces nouveaux faits, qui plus est marqués de l'autorité intellectuelle de Lartet, l'art préhistorique ne s'impose pas encore comme un nouvel objet théorique. De manière significative, Lartet lui-même ne se saisit pas d'emblée de ces nouvelles découvertes comme d'une avancée scientifique majeure : il est plutôt déconcerté par ces objets qu'il considère comme curieux. Sa frilosité n'est évidemment pas la raison profonde qui empêche la reconnaissance de l'art, mais elle est d'un poids significatif si l'on considère que l'opiniâtreté d'un leader est parfois requise pour faire évoluer les consciences. En réalité, même si en apparence la reconnaissance officielle de l'existence de l'homme fossile ouvre la voie à une évaluation plus juste de ses œuvres, les obstacles à la reconnaissance de ses capacités artistiques restent multiples.

¹¹ Édouard Lartet, « Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme fossile et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique », *op. cit.*, p. 210-211.

¹² Édouard Lartet et Henri Christy, « Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine », *Revue archéologique, ou Recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des monuments, à la numismatique et à la philologie de l'Antiquité et du Moyen Âge*, 1864, nouvelle série, 5^{ème} année, T. 9, p. 233-267.

¹³ Édouard Lartet, « Note relative à une lame d'ivoire fossile trouvée dans un gisement ossifère du Périgord, Lettre adressée à M. Milne-Edwards », *Annales des Sciences Naturelles*, 1865, 5^{ème} série, « Zoologie et paléontologie », T. 4, p. 353-355.

2. Obstacles à la reconnaissance d'un art préhistorique

Les raisons qui ralentissent la prise de conscience de l'importance de ces découvertes sont nombreuses : certaines sont conjoncturelles, et tiennent au fait que l'hypothèse est parfois mal défendue ; d'autres sont plus structurelles, et concernent le cadre théorique de la préhistoire elle-même.

a. La crainte de l'erreur, de la manipulation et de la fraude

Une première cause, conjoncturelle, tient à l'embarrassante figure tutélaire de Boucher de Perthes : l'hypothèse d'un art préhistorique n'est pas nouvelle, car elle a été énoncée dès 1847 dans le premier volume des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*. Cependant, elle a été mal défendue, et donc discréditée par le savant abbevillois, qui s'appuyait sur ce qu'il appelait les « pierres-figures », à savoir des morceaux de silex dont la forme naturelle évoquait un animal (souvent un oiseau), une figure humaine, ou un symbole (tels les signes du zodiaque). Pour Boucher de Perthes, ces pierres, ramassées, retouchées et imitées par l'homme, étaient le signe de la continuité spirituelle existant entre l'humanité antédiluvienne et l'humanité moderne : cette continuité venait, d'après lui, contrebalancer leur discontinuité physique (pour Boucher de Perthes, les formes vivantes sont plastiques, car la matière se transforme au gré des mutations d'un esprit qui peut se réincarner dans des formes de plus en plus perfectionnées ; mais l'esprit, lui, reste identique, et il importe d'en retrouver des traces tangibles dans le registre archéologique). Or, l'invention fantaisiste des pierres-figures n'a pas convaincu, aucune preuve ne pouvant être fournie que les hommes préhistoriques avaient vu les images qu'y reconnaissait l'Abbevillois, et leurs formes demeurant vagues¹⁴. Ce concept, très dépendant d'*a priori* théoriques, constitue ainsi pour l'idée d'un art préhistorique un antécédent douteux, propice à la méfiance.

À cette raison d'ordre psychologique vient s'ajouter le problème endémique de la fraude : il est à la fois suffisamment fréquent pour qu'André Vayson de Pradenne lui

¹⁴ Il serait toutefois inexact de prétendre que les pierres-figures sont enterrées sans autre forme de procès, car elles font quelques émules parmi les amateurs de préhistoire et sont ré-évoquées périodiquement jusqu'en 1909.

consacre un livre dès 1932¹⁵, et suffisamment structurel pour toucher jusqu'à des personnalités reconnues (l'épisode le plus célèbre étant l'affaire de la mâchoire de Moulin-Quignon, qui fait débat à partir de 1863 et qui met en cause Boucher de Perthes, controversé mais auréolé de la gloire acquise suite à ses découvertes dans la vallée de la Somme). La fraude n'épargne pas les objets d'art : deux supercheries, mises sur pied respectivement en 1864 et 1875, entachent d'une suspicion de principe toute découverte d'ordre artistique en préhistoire.

Le premier exemple est particulièrement intéressant, parce qu'il montre la porosité du milieu préhistorien, qui peut intégrer des charlatans ayant pignon sur rue, et les diverses motivations des fraudeurs. En 1863, Amédée Brouillet, le fils du premier fouilleur des grottes du Chaffaud, s'associe avec Alphonse Meillet, chimiste, géologue, marchand d'antiquités et son confrère à la Société des antiquaires de l'Ouest pour reprendre les recherches sur ce site. Seulement, Meillet introduit à l'insu de Brouillet, dans les collections issues de la fouille, des fragments d'os gravés représentant des dessins de lune, de soleil, des figures humaines et animales (qu'il ne cherche même pas à faire ressembler aux découvertes déjà effectuées), ainsi que des inscriptions alphabétiques rappelant le sanskrit ; il prétend les avoir trouvés dans une zone très localisée (un petit boyau latéral de la grande caverne) pour ne pas éveiller les soupçons de Brouillet, qui n'a rien trouvé de tel lui-même. Les deux savants publient leurs découvertes en 1864, et les collections sont achetées par le marquis de Vibraye, ce qui assure un double succès à l'entreprise crapuleuse de Meillet, sur le plan du prestige intellectuel comme sur le registre financier. Des doutes s'élèvent rapidement sur l'authenticité des découvertes, si bien que Brouillet lui-même se retourne contre son dupeur dès 1865. Meillet ne trouvant pas d'appuis, la controverse s'éteint rapidement, mais le mystificateur volontaire n'est jamais revenu sur sa position.

Le second exemple est plus banal dans son scénario, mais il montre mieux les conséquences de la fraude sur l'acceptation difficile de l'art mobilier. En 1875, Konrad Merk publie les résultats de ses fouilles dans la grotte de Kesslerloch à Thayngen en Suisse ; parmi les pièces récoltées figurent d'authentiques objets ornés de gravure, mais aussi deux faux, gravés par un parent d'un ouvrier à partir d'illustrations d'un livre pour enfants, et représentant un ours et un renard. Cette fois la fraude concernant l'art est

¹⁵ André Vayson de Pradenne, *Les Fraudes en archéologie préhistorique, Avec quelques exemples de comparaison en archéologie générale et sciences naturelles*, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 1993.

seulement partielle, puisque les fausses représentations voisinent avec les authentiques, et elle ne met pas en cause Konrad Merk, dupé par son ouvrier. Le préjudice scientifique se situe à un autre niveau : lorsque le pot-aux-roses est découvert suite à une enquête de la Société des antiquaires de Zurich, le rapport de Ludwig Lindenschmit (préhistorien de Mayence) conclut de la fausseté de ces deux pièces à celle de l'ensemble de l'art mobilier découvert. La fraude constitue donc à la fois un vrai problème et un faux argument, qui vient justifier opportunément les réticences des plus sceptiques.

Paradoxalement, ces affaires se révèlent à terme bénéfiques pour la reconnaissance de l'art mobilier préhistorique, car elles provoquent argumentaires et justifications, qui finissent par convaincre les opposants. Mais concernant l'art pariétal, la situation est encore bien plus mauvaise, car les possibilités d'argumentaires apparaissent au départ beaucoup plus réduites, pour des raisons techniques. Lorsque l'art mobilier, qui déjà peine à s'imposer, finit par être accepté, c'est sur la base de considérations archéologiques liées notamment à la position stratigraphique des objets. De telles cautions sont impossibles à mettre en avant pour les parois des grottes, car aucune stratigraphie n'est *a priori* applicable.

b. Le problème du chaînon manquant

Toutes ces explications, conjoncturelles, sont aggravées par un autre facteur qui entretient la suspicion attachée à l'idée d'art préhistorique, et qui est beaucoup plus fondamental car lié au cadre scientifique même dans lequel la préhistoire se développe. La communauté préhistorienne, qui commence tout juste à s'instaurer, se trouve ainsi confrontée à une forme de contradiction entre les découvertes nouvelles lancées par Lartet d'un côté, et ses intuitions fondatrices de l'autre. Le développement théorique de la préhistoire doit en effet beaucoup aux idées transformistes (malgré la persistance parmi les rangs des premiers préhistoriens de fixistes et de disciples de Blainville¹⁶), qui supposent un progrès dans l'apparition d'espèces vivantes de plus en plus évoluées. De ce fait,

¹⁶ Rappelons que les premiers artisans de la discipline préhistorique se partagent essentiellement entre trois positions théoriques : les fixistes considèrent que plusieurs créations ont eu lieu à la suite de catastrophes ; les transformistes pensent que tous les êtres se transforment à partir d'autres formes vivantes ; enfin les disciples d'Henri Ducrotay de Blainville estiment que la création est un acte unique à partir duquel certaines espèces s'éteignent à mesure de l'épuisement de la force vitale attribuée à chacune. Lartet lui-même n'est pas transformiste mais adhère aux idées de Blainville, même si Goulven Laurent note combien ses découvertes ont servi aux transformistes à asseoir leurs idées. Cf. Goulven Laurent, « Édouard Lartet (1801-1871) et la paléontologie humaine », *BSPF*, 1993, T. 90, n°1, p.22-30.

l'homme antédiluvien ou fossile est plutôt à chercher sous la forme d'un chaînon manquant entre le singe et l'homme.

Cette question naît à partir du débat sur les fossiles de l'homme de Néandertal, dont on se demande s'ils témoignent d'une forme humaine antérieure à l'homme actuel ou de squelettes humains pathologiques. Mais elle se développe surtout dans le cadre d'un débat sur l'homme tertiaire : au moment où l'ensemble de la communauté savante s'accorde sur l'existence d'un homme fossile, la question se prolonge dans le temps vers l'amont, à la faveur notamment de la découverte, dans des terrains tertiaires (comme à Thenay en 1867), de silex paraissant taillés. Ceux-ci invitent à discuter l'identité de leur auteur : celui-ci est-il un homme, un singe, ou un précurseur de l'homme, chaînon supposé manquant entre les deux espèces mais dont on n'a encore retrouvé aucun fossile ?

En apparence, l'interrogation sur le chaînon manquant ne devrait pas entrer en ligne de compte dans le débat sur l'art préhistorique, à la fois parce qu'il ne s'agit que d'une hypothèse, et non d'un fait admis par tous, et parce qu'elle concerne une période antérieure à l'apparition de l'art.

L'idée du chaînon manquant n'est en effet qu'une hypothèse issue du transformisme, et non une thèse communément admise. Il y a bien trois options en discussion au sujet de l'auteur des silex de Thenay, d'Otta (Portugal) ou du Puy-Courny (Cantal) : l'artisan peut être un homme, un singe, ou le chaînon manquant. La première thèse ne manque pas de partisans, puisqu'elle est soutenue par des auteurs aussi différents que Louis Bourgeois, qui la défend pour des raisons religieuses (Dieu a pu créer un homme dès l'ère tertiaire), Armand de Quatrefages qui, positiviste et hostile à Darwin, pense que la différence existant par nature entre l'homme et l'animal permet au premier mais non au second de résister au changement de climat séparant le tertiaire du quaternaire, et Clémence Royer, transformiste, pour qui l'homme peut malgré tout échapper aux contraintes de la sélection naturelle. La seconde thèse, quoique minoritaire, est soutenue par Gaudry. La théorie du précurseur, défendue par Gabriel de Mortillet, pour qui le renouvellement de la faune entre le tertiaire et le quaternaire ne peut excepter l'homme, n'est donc pas partagée par tous.

Par ailleurs, l'incidence que peut avoir l'hypothèse d'un homme tertiaire sur l'idée, tout aussi incertaine, d'un art quaternaire possible ne saute pas immédiatement aux yeux. Les deux questions paraissent en effet sans rapport, car l'homme fossile quaternaire, qu'il ait ou non été perçu comme doté d'une pleine humanité et de capacités artistiques, est en

tout cas distinct d'un homme tertiaire envisagé comme l'éventuel chaînon manquant qui le relie au singe.

Cependant, ces objections ne sont qu'apparentes. D'abord, si l'hypothèse du chaînon manquant ne fait pas l'objet d'un consensus, l'assurance avec laquelle elle est avancée (cet être de fiction n'est attesté par aucun fossile, mais son existence est présentée comme un fait plus que comme une conjecture), ainsi que l'influence de Mortillet dans la discipline préhistorique, suffisent à assurer son succès. Elle imprègne donc fortement les consciences.

Par ailleurs, malgré la différence de chronologie entre l'homme tertiaire et l'homme quaternaire, pour qui seul se pose la question de l'art, l'imaginaire du chaînon manquant déborde du premier vers le second. Cela tient sans doute en partie au fait que les chronologies préhistoriques encore en cours d'établissement sont très floues, ce qui autorise une certaine confusion dans les problématiques. Mais surtout, le transformisme présente l'évolution de l'humanité comme une série d'étapes, justifiant que toute forme intermédiaire entre le singe et l'homme historique soit comprise comme un maillon de la chaîne, qu'il soit manquant, dans le cas de l'homme tertiaire, ou découvert dans des sépultures, comme à Cro-Magnon en 1868, dans celui de l'homme quaternaire. De la sorte, l'imaginaire du chaînon manquant migre de l'homme tertiaire vers l'homme fossile déjà connu. Celui-ci apparaît alors comme un autre chaînon manquant entre le singe et l'homme, nécessairement plus primitif qu'un humain véritable et à qui il est difficile d'attribuer des préoccupations artistiques.

Le transformisme apparaît ainsi au départ comme un obstacle épistémologique à la reconnaissance de l'art préhistorique. On comprend alors la raison profonde des perplexités individuelles et collectives qui empêchent ce dernier de devenir une véritable question : il s'agit plutôt d'une série de trouvailles dont on pressent le potentiel dérangeant, sans assumer le grand écart qu'elle obligerait à penser dans la conception de l'homme préhistorique.

3. Premières tentatives de théorisation et leur transformation en obstacle épistémologique

Ce potentiel dérangeant est tout de même envisagé par Lartet et Christy, qui tentent de résoudre l'apparente contradiction entre primitivité et compétences artistiques :

« La seconde objection que l'on nous fait se rapporte à ces gravures et sculptures d'animaux que l'on a peine à accepter comme remontant à des temps si anciens, attendu que ces œuvres d'art s'accordent mal avec l'état de barbarie inculte dans lequel nous nous représentons ces peuplades aborigènes, privées de l'usage des métaux et des autres ressources les plus élémentaires de nos civilisations modernes. »¹⁷

Cette contradiction, si flagrante à l'époque où écrivent les auteurs, n'est pas aussi importante pour Lartet que pour ses contemporains. En effet, en droit, les idées de Blainville auxquelles il souscrit ne l'obligent pas à voir l'homme préhistorique comme un primitif, l'homme fossile ayant été placé par Dieu dès l'origine au sommet de l'animalité. Cependant, dans les faits, Lartet cherche bien à répondre à cette image de « barbarie inculte » dont l'homme fossile est affublé en son temps, sans la remettre directement en cause : il cherche à montrer qu'elle est compatible avec un comportement artistique, plus qu'il ne remet en cause le caractère primitif de l'homme fossile (même si, comme nous le verrons au chapitre 6, ses réflexions contribuent bien à faire évoluer le portrait que l'on en fait et à atténuer son image de grossièreté). La nécessité de concilier activité artistique et caractère primitif de l'homme fossile se fait d'autant plus sentir que Lartet se laisse par ailleurs influencer, au fil du temps, par les idées transformistes défendues notamment par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire et par son disciple Albert Gaudry : dans les années 1860, il admet ainsi le principe d'un progrès à l'intérieur du genre biologique, même s'il demeure sceptique à l'égard de l'idée de la transformation des espèces proprement dite.

L'embaras de Lartet et Christy se mesure à la dimension contradictoire des références auxquelles ils font appel. Tentant de répondre à la double objection de l'existence de gravures et de sculptures à une époque aussi ancienne d'une part, et de la qualité desdits objets d'autre part, ils convoquent aussi bien l'imaginaire du bon sauvage que les sculpteurs grecs :

« Rappelons que la chasse et la pêche fournissaient amplement aux besoins de ces aborigènes, et leur laissaient ainsi les loisirs d'une existence peu tourmentée. Or, si la nécessité est mère de l'industrie, on peut dire que les loisirs d'une vie facile enfantent les arts. Pourquoi s'étonner que les chasseurs du renne, de l'aurochs et du bouquetin aient réussi à représenter ces formes animales dont la vue leur était si familière, quand, de nos jours, nous voyons les plus simples bergers de l'Oberland suisse, sans autre ressource que la pointe de leur couteau, reproduire les animaux de leurs montagnes, le chamois entre autres, avec plus de vérité, plus de mouvement et d'animation dans les attitudes, que ne sauraient y en mettre les meilleurs ouvriers de nos cités, aidés de tout leur outillage technique ?

Quant à l'objection tirée du contraste qu'offre l'exécution de ces œuvres d'art avec l'ancienneté que nous leur attribuons, nous ferons simplement remarquer que le progrès et la perfection dans les arts ne

¹⁷ Édouard Lartet et Henri Christy, « Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine », *op. cit.*, p. 264.

se manifestent pas toujours en conformité avec des gradations chronologiques. Il y a deux mille ans et plus que Phidias et Praxitèle réalisaient, sur l'ivoire et le marbre, leurs plus sublimes conceptions de beauté idéale ; depuis lors, l'art moderne s'est trouvé réduit à les prendre pour modèles, sans pouvoir les surpasser ni peut-être même les égaler... »¹⁸

La première comparaison, qui met en scène les bergers de l'Oberland suisse, doit convaincre de la possibilité d'un art non savant. La seconde, qui fait intervenir les figures tutélaires de Phidias et de Praxitèle, doit, en résorbant l'antagonisme supposé entre ancienneté et canons de beauté, suggérer la maîtrise technique des hommes préhistoriques. (Il s'agit peut-être davantage d'un raisonnement analogique que d'une véritable comparaison : si Phidias et Praxitèle peuvent être considérés, esthétiquement et techniquement, comme supérieurs à l'art plus récent qui les prend pour modèles, alors les hommes préhistoriques peuvent être les auteurs d'objets bien réalisés, car l'ancienneté et la qualité d'un art ne sont pas deux critères mutuellement exclusifs. Les artistes préhistoriques ne sont pas directement comparés aux sculpteurs antiques, mais le rapprochement suggéré nous paraît suffire au propos ici tenu.)

Cette double comparaison ne manque pas d'intérêt : pour convaincre, Lartet et Christy s'efforcent de rapporter l'inconnu à du connu, et de donner visages d'artistes aux hommes de la préhistoire, même s'ils restent prudents sur l'emploi de ce terme, comme en témoigne un autre passage du même article qui reflète encore leurs hésitations passées : « Ici, l'ouvrier ou, si l'on veut, *l'artiste*, a fait preuve d'une certaine habileté en adaptant des formes animales, sans trop les violenter, aux nécessités du maniement usuel de cette arme. »¹⁹ En s'appuyant sur les figures des bergers suisses, de Phidias et de Praxitèle, ils choisissent des exemples adaptés à chacun des deux arguments sur lesquels ils veulent s'appuyer, mais dont la tension dénonce la contradiction même qu'ils essaient de résorber. Les hommes préhistoriques peuvent faire de l'art en dépit de leur simplicité, comme les bergers de l'Oberland, mais ils peuvent le faire avec complexité, comme Phidias et Praxitèle. Cette collusion des images rend par ailleurs manifeste une autre tension jamais tranchée dans l'évaluation de l'art paléolithique entre l'art avec un petit a, correspondant à une constante anthropologique et incluant, par exemple, les dessins d'enfant, et l'art avec un grand A, concept évaluatif destiné à distinguer les véritables œuvres des tentatives ratées : ces deux interprétations ont pu servir par la suite à proposer des analyses contrastées entre différentes représentations ou à avancer diverses interprétations de l'art

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 261. Les auteurs soulignent.

paléolithique, mais la formule de Lartet et Christy suggère ici une ambiguïté concernant un seul et même groupe d'objets, trouvés dans des grottes de Dordogne.

Les deux auteurs aboutissent ainsi à une première tentative d'interprétation de l'art de la préhistoire. Celle-ci va s'imposer jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle à tous ceux qui acceptent de reconnaître les objets d'art comme paléolithiques, au premier rang desquels se trouve Édouard Piette : juriste et géologue, celui-ci est conduit suite à une cure à Bagnères-de-Luchon à s'intéresser à la préhistoire pyrénéenne ; il fouille les grottes de Gourdan, Espalungue et Lortet dès la première moitié des années 1870, et s'impose comme un spécialiste de l'art mobilier pyrénéen. Il tient pour acquis l'âge des vestiges et leur caractère artistique, et reprend globalement l'idée d'un art gratuit²⁰ – il considère en effet que « ce fut un remarquable spectacle que celui de la naissance des beaux-arts pendant l'ère quaternaire »²¹, même si ses publications évoquent aussi parfois de possibles motivations religieuses.

La solution adoptée, même si on a vu qu'elle entraine en tension avec la reconnaissance de la grande qualité technique et esthétique des œuvres gravées, consiste à souligner le caractère primitif de l'art : c'est un art de loisir, effectué par désœuvrement, qui ne demande pas à être lu sous l'angle de la complexité d'une culture. Lartet et Christy inventent ainsi la théorie de l'art pour l'art, qui fait curieusement écho aux préoccupations de certains artistes qui, à son époque, cherchent dans l'art l'exaltation du beau : en faisant de l'artiste paléolithique un esthète, il rejoint l'idée popularisée par Théophile Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* selon laquelle « [i]l n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien »²². L'art n'a pas de fonction si ce n'est de rechercher le beau, il n'est le support d'aucune utilité pratique, éthique, morale ou politique. Tout se passe comme si Lartet et Christy mêlaient le souci du beau qu'un Théophile Gautier associe au travail d'orfèvre de l'homme de lettres avec les lointaines influences du bon sauvage rousseauiste, pour dresser le portrait d'un artiste préhistorique aussi spontané que féru d'une beauté gratuite.

²⁰ Pour cette raison, nous ne nous attardons pas ici sur l'œuvre de Piette, bien qu'elle soit très riche par les interrogations qu'elle renferme, aussi bien sur la compréhension de l'art préhistorique que sur les évolutions que l'on peut y déceler, ou encore sur les informations que l'on peut en tirer relativement aux groupes humains de l'époque.

²¹ Édouard Piette, *L'Art pendant l'âge du renne*, Masson, Paris, 1907, p.75.

²² Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Champion (Champion classiques, Littératures), 2011, préface, p. 102.

Cependant la théorie de l'art pour l'art joue un rôle ambigu dans la reconnaissance de l'art préhistorique : elle tente de rendre le fait artistique compatible avec les idées en vogue sur l'homme préhistorique, ce qui contribue à faire accepter la possibilité d'un art mobilier ; mais dans le même temps, elle bloque d'entrée de jeu la reconnaissance d'un art pariétal, avant même sa découverte, en le rendant inconcevable. En effet, l'image primitive que l'on se fait de l'homme préhistorique, celle d'un bon sauvage jouissant de nombreux loisirs et dessinant pour son plaisir, est compatible avec l'art mobilier mais pas avec l'art pariétal (ou beaucoup plus difficilement). Quand ce dernier est présent dans les parties obscures des grottes, il ne peut entrer dans ce schéma explicatif, car sa visée ornementale devient sujette à caution : pourquoi décorerait-on une caverne où personne ne vit ? Par ailleurs, l'art pariétal paraît aussi incompatible avec l'hypothèse d'une activité de loisir, car la réalisation de dessins dans des endroits où l'on ne va que dans ce but laisserait supposer, si on en acceptait l'authenticité, l'existence d'une intention nécessitant un éclairage culturel que l'on n'est pas préparé à donner. De ce fait, malgré l'acceptation progressive de l'art mobilier, l'état des théories scientifiques du moment ne permet pas de penser facilement l'existence de l'art pariétal.

Si l'on ajoute à cette réticence le manque de données archéologiques probantes, on comprend la différence entre les traitements reçus, dans les années 1860 et 1870, par l'hypothèse d'un art mobilier et celle d'un art pariétal : l'art des grottes, au lieu de bénéficier des effets de la reconnaissance de l'art des objets, en pâtit au contraire. Dans ce contexte, le contraste entre l'audace d'un Lartet ou d'un Piette, qui font la publicité de leurs découvertes et théories, avec la timidité d'un Ollier de Marichard ou d'un Garrigou²³, qui au même moment cantonnent leurs observations éparées à des carnets personnels, n'est plus un si grand sujet d'étonnement : l'art pariétal n'est même pas vraiment imaginable, on n'ose donc pas sérieusement l'envisager. Il y a, concernant l'art des grottes, presque une censure de la pensée.

²³ Pour l'un comme pour l'autre, d'autres raisons beaucoup plus prosaïques peuvent être avancées : Ollier de Marichard ne peut pas s'appuyer, à Ebbou, sur une aussi riche tradition préhistorique que ses homologues périgourdins et pyrénéens, si l'on en croit la chronologie préhistorique fournie par Marc Groenen, qui ne mentionne pas de fouilles antérieures en Ardèche ; quant à Garrigou, qui visite Niaux dans une région très propice aux recherches préhistoriques, il abandonne sa carrière de préhistorien dans les années 1870 pour se consacrer à la médecine hydrologique et à la chimie médicale.

C. Le coup de tonnerre d'Altamira

Cette censure tombe partiellement quelque part dans le nord de l'Espagne à la fin des années 1870, à la faveur de la découverte par l'érudit local Marcelino Sanz de Sautuola des fabuleuses peintures du plafond de la grotte d'Altamira. Rappelons brièvement les faits : quoique plutôt habitué par ses activités de fouilleur à diriger ses regards vers le sol, Sautuola lève les yeux, un jour de 1879, sur l'indication de celle que la tradition a retenue comme sa petite-fille, Maria ; bien loin de distraire celle-ci de sa vision, il s'y attache à son tour, et finalement publie sa découverte dans *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*²⁴. S'ensuit une polémique qui enfle puis s'éteint, avant que la découverte ne soit finalement validée au tournant du XXème siècle.

L'année 1879 est restée une date phare dans l'histoire de la découverte de l'art paléolithique, et le site d'Altamira est auréolé du prestige de la première grotte ornée connue. On a vu que ce n'était pas absolument exact, puisque d'autres dessins avaient été aperçus avant les siens. Pourquoi est-ce devenu une date-phare ? En quoi la découverte d'Altamira est-elle différente des précédentes ?

1. Les ambiguïtés de la nouveauté d'Altamira

Altamira a probablement bénéficié de plusieurs éléments favorables : de l'assurance de Marcelino Sanz de Sautuola d'abord, qui n'a pas hésité à publier et à décrire sa découverte, contrairement aux découvreurs précédents ; du caractère grandiose de ses représentations ensuite, dans la mesure où Altamira reste encore à ce jour l'une des plus belles grottes connues, ce qui n'a pas manqué à l'époque d'exciter les passions ; d'un contexte archéologique favorable enfin, qui a rendu possible l'établissement d'un argumentaire rigoureux.

Une différence majeure entre le scénario d'Altamira et celui de Niaux, d'Ebbou ou de Chabot paraît en effet tenir à l'assurance de Sautuola, qui ne se contente pas de notes personnelles dans un carnet ou d'une missive adressée à des préhistoriens plus en vue que lui : il n'hésite pas à ouvrir une voie profondément originale à son époque et à s'engager personnellement dans sa découverte, dont il fait un compte-rendu public, les *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*.

²⁴ Marcelino Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander (Espagne), Telesforo Martinez, 1880 (*Edición facsímil*, 2004).

Cette assurance dans l'originalité tend à étonner, mais elle est rendue possible par le fait que Sautuola a une certaine habitude de la fouille. Quand il découvre les peintures d'Altamira, il connaît en effet déjà la grotte où il a pénétré en 1875 : il y avait alors superficiellement fouillé des débris de cuisine, et remarqué, sans y attacher d'importance, quelques dessins noirs – ce phénomène de première vue, au degré 3 du « voir » (voir des taches et des traits et les considérer comme formant une image faite de main d'homme), montre une nouvelle fois le mécanisme de mémorisation, involontaire mais actif, qui semble habituer l'œil avant l'esprit aux nouvelles découvertes. En outre, Sautuola connaît bien la préhistoire de la région cantabrique, car il a aussi exploré les grottes de Camargo, El Pendo et Covalejos (cette dernière avec Eduardo de la Pedraja qui dirigeait la fouille). Il n'est donc pas tout à fait novice lorsqu'il retourne à Altamira, à Santillana del Mar, et y découvre des peintures préhistoriques.

Mais ce premier tableau d'une assurance toute professionnelle est en réalité à nuancer largement, car l'expérience de Sautuola en préhistoire est finalement assez récente. Rien ne laissait supposer que cet avocat de profession, formé à l'entomologie, à la botanique et à l'agriculture, et vice-président de la Commission provinciale des monuments, deviendrait le découvreur d'un site préhistorique majeur : c'est une visite à l'Exposition universelle de Paris en 1878 qui le met en contact direct avec les objets provenant des grottes du sud de la France, et qui lui donne l'idée d'effectuer des recherches similaires dans la province de Santander en Espagne. Ce n'est pas tant la formation hétéroclite de Sautuola qui étonne, que l'envergure d'une découverte faite aussi rapidement après le déclic de l'Exposition universelle : l'érudit est en effet tout à fait représentatif de la sociologie des premiers préhistoriens, qui sont en majorité des amateurs, et parmi lesquels on trouve de nombreux représentants des professions libérales (ceux-ci disposent à la fois d'une éducation intellectuelle assez poussée pour comprendre les enjeux de leur activité, d'un travail adaptable permettant de dégager du temps pour leurs recherches, et d'un ancrage dans le tissu local social suffisant pour autoriser un accès facile aux terrains de fouille). En revanche, la rapidité du calendrier a de quoi étonner : il ne s'écoule qu'une année entre l'Exposition universelle de 1878 et la découverte des peintures d'Altamira en 1879. Sans doute Sautuola fouillait-il déjà avant cet épisode, mais l'Exposition universelle constitue, de son propre aveu, un catalyseur. De ce fait, le caractère inouï d'une découverte aussi importante et aussi rapide témoigne sans doute de la chance dont il a bénéficié et de l'irréductibilité du hasard dans les découvertes empiriques.

Sautuola n'est donc pas un novice, mais il n'est pas non plus le ténor de la préhistoire dont la parole a du poids. Ce relatif manque d'expérience et donc de légitimité scientifique fait d'autant plus ressortir son audace de pionnier, mais explique aussi pourquoi son annonce stupéfiante a aussi pu retomber dans l'oubli après avoir suscité la polémique.

Un deuxième facteur de nouveauté à Altamira tient au caractère grandiose de ses représentations : jusqu'en 1879 (sauf à Niaux, mais le milieu des années 1860 était sans doute une date trop précoce pour que Garrigou puisse avoir une chance de comprendre ce qu'il voyait), les dessins entrevus notamment en Ardèche ne possédaient pas de dimension spectaculaire. Il s'agissait dans l'ensemble de gravures, qui passent davantage inaperçues et frappent moins l'imagination. À Altamira au contraire, la vivacité des couleurs, la taille de la composition et la maîtrise de l'interaction entre peinture et support, les animaux étant lovés dans les creux et les bosses du plafond, dénoncent immédiatement une découverte majeure (Figure 5). Si l'on se rappelle la définition par prototype précédemment expliquée à partir des travaux d'Eleanor Rosh, on comprend qu'elle ne pouvait laisser indifférent : si par la suite on peut considérer qu'Altamira est « davantage » de l'art préhistorique qu'un tracé digité sur un plafond, il est logique que sa découverte ait occasionné davantage de réactions que des représentations moins spectaculaires. Ainsi, la maîtrise technique et la beauté d'Altamira expliquent en partie la polémique qui a suivi.

À dire vrai, cette majesté qui a participé à la renommée de la grotte a d'abord joué en sa défaveur, et freiné la reconnaissance de son authenticité : elle a été jugée trop belle pour ne pas être un faux, suivant des préjugés primitivistes sur lesquels nous reviendrons. Les peintures sont ainsi réputées par certains avoir été exécutées par un peintre muet de nationalité française, Paul Ratier, à qui Sautuola avait demandé une copie des représentations. D'autres, comme Édouard Harlé, collaborateur de la revue *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme*, pensent que les peintures ont été réalisées entre les deux visites de Sautuola en 1875 et 1879²⁵.

La grande beauté de la grotte explique donc à la fois qu'elle défraye davantage la chronique que les précédentes images vues, et que comme elles, elle retombe finalement dans l'oubli : Altamira est trop belle pour être vraie.

²⁵ Édouard Harlé, « La grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1881, 17^{ème} année, 2^{ème} série, T. 12, p. 282.

Enfin, le troisième élément qui participe à la mise en lumière d'Altamira est son contexte archéologique, qui autorise Sautuola à développer un argumentaire rigoureux : il existe en effet un lien clair entre les peintures pariétales et les colorants présents dans le dépôt archéologique. De plus, l'identité de l'espèce représentée, le bison, disparu d'Espagne depuis bien longtemps, plaide aussi pour l'authenticité du site. L'argumentaire est complété par une justification qui doit davantage à l'évolution de la pensée scientifique, qui admet de mieux en mieux la possibilité d'un art mobilier. Dans sa publication de 1880, Sautuola établit un parallèle entre les gravures mobilières et ce qu'il voit sur le plafond de la grotte : « il ne serait pas risqué d'admettre que si à cette époque il y avait des reproductions si parfaites, en les gravant sur des corps durs, il n'y a pas de raison fondée pour nier en absolu que les peintures dont il s'agit aient également une provenance aussi ancienne »²⁶. Il est extrêmement sûr de lui dans son diagnostic : les peintures appartiennent « sans aucun doute, à l'époque désignée avec le nom de *paléolithique* »²⁷.

Cependant, à ces arguments archéologiques on en opposera d'autres, qui se veulent tout aussi scientifiques : Édouard Harlé, notamment, incrimine la fraîcheur de la peinture et la minceur des incrustations qui recouvrent les représentations, faisant jouer la physique et la chimie contre l'archéologie.

L'art paléolithique, y compris pariétal, a déjà été aperçu dans d'autres grottes, mais ce qui est nouveau avec Altamira, c'est que les peintures sont clairement et publiquement rapportées au paléolithique. L'assurance de Sautuola, la magnificence de la grotte et un contexte archéologique favorable y sont pour quelque chose : ces trois nouveautés se conjuguent à la reconnaissance des découvertes d'art mobilier pour rendre crédible en 1879 l'hypothèse d'un art pariétal, et pour qu'Altamira donne lieu à des débats plus nourris que Niaux, Chabot ou Ebbou. Cependant, aucun de ces éléments n'est exempt d'ambiguïté, car ils peuvent aussi être retournés au désavantage d'Altamira ; pris ensemble, ils ne suffisent pas à emporter l'adhésion, ni à contrebalancer un contexte intellectuel défavorable qui, en 1879, n'a pas changé.

²⁶ « *por lo tanto no será aventurado admitir que si en aquella época se hacian reproducciones tan perfectas, grabándolas sobre cuerpos duros, no hay motivo fundado para negar en absoluto que las pinturas de que se trata tengan también una procedencia tan antigua* ». Marcelino Sanz de Sautuola, *Breves apuntes*, op. cit., p. 21-22. Trad. fr. dans une édition de 2004, Santander (Espagne), Grupo Santander, p. 144.

²⁷ « *sin género alguno de duda, á la época designada con el nombre de paleolitica* », *Ibid.*, p. 23. Trad. fr. dans l'édition de 2004, p. 146.

2. Raisons intellectuelles d'une polémique

Dès la publication du compte-rendu de Sautuola, le débat s'engage dans la presse locale. En dehors des arguments directement scientifiques, d'ordre archéologique ou physico-chimique déjà évoqués, défenseurs et détracteurs de Sautuola s'affrontent autour d'arguments qui doivent beaucoup à l'idéologie.

Le premier point d'achoppement est la question religieuse, liée comme nous l'avons vu à une conception du temps. Cependant, même si ce sont des éléments décisifs de la controverse, ils n'y jouent paradoxalement pas un rôle univoque. Trois positions sont attestées : celle d'Angel de los Ríos, principal opposant de Sautuola, un érudit local qui attribue les peintures aux bergers de la région, refuse d'envisager l'existence d'une humanité en évolution²⁸, et s'oppose à l'authenticité des peintures au nom de croyances religieuses ; celle de la majorité des préhistoriens de l'époque, qui sont sceptiques parce qu'ils postulent des stades d'évolution de l'humanité peu compatibles avec la qualité des représentations (ce postulat se double chez l'anticlérical Gabriel de Mortillet de la crainte d'être berné par des jésuites espagnols supposés hostiles, crainte qu'il communique à son disciple Émile Cartailhac²⁹) ; celle du défenseur acharné de Sautuola, Juan de Vilanova y Piera, convaincu que l'humanité est le fruit d'un acte de création et non le résultat de l'évolution, et pour qui Altamira est justement la preuve de la création par Dieu d'une humanité accomplie dès l'origine. Dans le rapport de forces qui s'établit, les tenants de la chronologie biblique traditionnelle et les préhistoriens transformistes concluent une alliance de fait, dont l'évident paradoxe n'en contribue pas moins à marginaliser les partisans de Sautuola. La défense de l'un d'eux, Vilanova, se fait sur un fond métaphysique qui peut contribuer à décrédibiliser son plaidoyer, car le créationnisme n'a

²⁸ Sur le déroulement de l'affaire, voir Carmen de las Heras Martín, Marc Groenen et Henri Breuil. Carmen de las Heras Martín, « La Découverte de l'art paléolithique », in *Vénus et Cain, Figures de la préhistoire 1830-1930*, dir. Katia Bush, Philippe Dagen, Anne Hauzeur, et al., Catalogue d'exposition (Bordeaux, Altamira et Québec, 2003-2004), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 70-75. Marc Groenen, « Préface », in *Art et espace dans les grottes paléolithiques cantabriques*, de Reynaldo González, trad. fr. Marie-Christine Groenen, Grenoble, Millon (L'Homme des origines, Préhistoire d'Europe), 2001.

Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, [Monaco], Imprimerie de Monaco (Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques), 1906.

²⁹ Cf. « Il est inutile d'insister sur mes impressions à la vue des dessins de M. de Sautuola. C'était absolument nouveau, étrange au plus haut point. Je pris conseil. Une influence qui a été souvent plus heureuse, m'induisit bien vite en scepticisme : "Prenez garde ! on veut jouer un tour aux préhistoriens français !, m'écrivait-on. Méfiez-vous des cléricaux espagnols." / Et je me méfiais ! » Émile Cartailhac, « Les Cavernes ornées de dessins, La Grotte d'Altamira, Espagne, "Mea culpa" d'un sceptique », *L'Anthropologie*, 1902, T. 13, p. 350.

plus les faveurs des principaux préhistoriens. Vilanova n'obtient donc pas le succès espéré au congrès anthropologique de Lisbonne en 1880, ni aux suivants : ses soutiens se réduisent à Léon Henri-Martin et à Édouard Piette (rallié en 1887).

Le deuxième facteur de discorde, qui est lié au premier, tient aux préjugés de type primitiviste que véhiculent le transformisme et plus globalement l'idée générale d'évolution des espèces. Le rapport d'Harlé pour les *Matériaux*, qui paraît en 1881, en est nettement emprunt : si Harlé est hostile à la découverte de Sautuola, c'est en raison de la qualité du dessin, et de sa difficulté à croire que les hommes du paléolithique puissent avoir peint à cet endroit de la grotte sans laisser de traces d'éclairage fumeux. Ces préjugés sont partagés par Quiroga et Torrès, auteurs d'un rapport espagnol rédigé pour la prestigieuse *Institución Libre de Enseñanza*, laïque et favorable à Darwin : des considérations sur l'usage de la perspective, la dilution de la couleur et l'utilisation du pinceau les amènent à rejeter l'idée d'un art paléolithique, et ils attribuent les peintures à des soldats romains de l'époque d'Auguste.

Certains préjugés de savants peuvent en outre se voir renforcés par des influences extrascientifiques : il n'est pas exclu que joue à la marge, dans le rejet quasi général des peintures d'Altamira, la contagion d'une forme de *doxa* hégélienne ou comtienne sur la supériorité de la peinture sur d'autres arts plastiques, et en particulier sur la sculpture. Cette conception peut venir en sous-main appuyer l'impression explicitement mentionnée que ces œuvres sont trop belles pour être authentiques : sans doute l'influence n'est-elle pas directe, mais la pensée de Hegel et de Comte, imprégnant tout le XIX^{ème} siècle, peut fonctionner comme une référence sous-jacente.

Ces points d'achoppement donnent au débat un tour particulièrement défavorable à Sautuola. En France, la question est enterrée malgré les protestations de Vilanova au congrès de l'Association française de la Rochelle³⁰ ; en Espagne, si elle est révoquée en 1886 à la *Sociedad Española de Historia Natural* du fait de l'acharnement de Vilanova, les conclusions ne sont pas plus favorables, et le débat s'éteint. La découverte d'Altamira fait

³⁰ D'après Breuil, une partie des raisons du manque d'audience de Vilanova tient, non à l'essentiel de ses arguments, mais à sa remise en cause de l'honnêteté d'Harlé, qu'il avait accusé de faux : cela lui aurait aliéné la sympathie de son auditoire. Cette accusation de faux est en elle-même intéressante, car elle est fondée sur un dessin particulier, jugé naïf et fruste par Vilanova, qu'Harlé avait joint à son compte-rendu, mais que le savant espagnol n'avait pas vu dans la grotte ; cela montre sous une autre facette la problématique de la perception de l'art paléolithique : elle ne joue pas uniquement pour sa découverte, mais aussi dans le débat sur sa reconnaissance.

donc figure de coup de tonnerre dans le paysage préhistorien des années 1870-1880 : la polémique fait beaucoup de bruit, mais ce dernier est plus impressionnant qu'il n'a de conséquences, au moins à court terme, puisque le silence qui finit par recouvrir l'affaire est aussi assourdissant que le débat avait été vif. En 1879 et au début des années 1880, la survivance des anciennes réticences contre lesquelles les partisans de l'homme fossile avaient eu à se battre se conjugue avec la méfiance instaurée par le socle théorique de la préhistoire lui-même. Les partisans d'Altamira ne sont pas « en avance » sur ses détracteurs : dans l'affrontement autour de cette grotte, le partage de la science et de la métaphysique, de la vérité et de l'erreur, est beaucoup plus nuancé. Toujours est-il que cette combinaison entre réticences anciennes et nouvelles réussit à rendre sulfureuse, et donc douteuse, l'hypothèse d'un art pariétal.

3. Le contexte de découverte : d'une anecdote à sa relecture

Mais pourquoi, alors, la date de 1879 est-elle demeurée si importante ? Une fois encore, ce qui compte est au moins autant ce que l'on retiendra par la suite de l'affaire Altamira que ce qui s'y est réellement joué. En d'autres termes, la nouveauté tient moins à l'assurance de Sautuola, à la magnificence de la grotte et à son contexte archéologique qu'à ce qui en sera dit des années plus tard, quand l'épisode de 1879 sera relu en moment fondateur. Ce qui compte est peut-être moins ce qui change en 1879 que ce qui a changé au tournant du XX^{ème} siècle, au moment de la validation rétrospective et définitive des travaux de Sautuola. Ainsi, l'importance de l'épisode d'Altamira tient justement pour une bonne partie à ce qu'il se laisse volontiers relire, et scénariser, en moment fondateur. Comment cette relecture a-t-elle lieu ? Qu'est-ce que l'on retient, au tournant du XX^{ème} siècle, de l'épisode d'Altamira ?

Ce qui frappe à la lecture des divers comptes-rendus qui en sont faits, c'est la survalorisation du contexte de découverte des peintures, au détriment du contexte de justification. En règle générale, en science et en philosophie des sciences, le plus important est le contexte de justification, c'est-à-dire l'armature théorique qui permet de fonder une nouvelle idée ; à l'inverse, le contexte de découverte, à savoir ce qui a permis à un scientifique d'avoir l'idée qu'il soutient avant de chercher à la prouver, est considéré comme sans importance. C'est, au mieux, comme une anecdote amusante, parfois plus ou moins fictive, comme celle de la pomme de Newton ou du bain d'Archimède.

Or, étonnamment, dans le cas d'Altamira, le contexte de découverte est partout repris et répété, à travers les circonstances de la révélation des peintures. L'anecdote mettant en scène la petite Maria, dont les cris ont attiré l'attention du marquis sur les peintures, est même devenue un passage obligé du récit de la découverte de ce site. L'épisode est d'abord raconté par Sautuola lui-même ; il est ensuite repris par Breuil dans la première monographie sur Altamira :

« Une fois M. de Sautuola avait amené avec lui sa fillette ; examinant tout avec la vivacité de son âge et d'un esprit naturellement éveillé et curieux, pouvant d'ailleurs se mouvoir plus aisément que les grandes personnes sous une voûte parfois très basse, c'est elle qui vit la première, et signala d'un cri une image de bête sur le plafond. On leva la tête et on aperçut, en effet, une peinture, puis d'autres exécutées en noir et rouge, représentant pour la plupart des animaux, surtout le Bison, tantôt l'animal entier, tantôt le corps sans la tête, les uns en postures incompréhensibles, les autres plus ou moins effacés, une figure de Biche (*Corza*) entière, une tête de Cheval, au total, sans compter quelques profils, une vingtaine, dont la dimension atteint 1m24 et 1m50, exceptionnellement 2m20. »³¹

Cet incident constitue un motif sur lequel on peut broder sans que l'exactitude des faits racontés soit toujours primordiale ; certains récits mentionnent les paroles de la petite Maria, mais pas toujours dans les mêmes termes (on trouve, selon les versions, « *toros*, *toros* ! », ou « Papa, regarde, des bœufs peints »³², ou encore la mention de la couleur des bestiaux³³), d'autres son âge, mais avec une marge d'erreur importante (elle a entre 5 et 9 ans selon les comptes-rendus³⁴), d'autres encore le lien de parenté entre Sautuola et Maria, qui peut varier lui aussi (Maria est parfois la fille, parfois la petite-fille du marquis³⁵).

³¹ Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira*, op. cit., p. 2.

³² La première version est la plus répandue. On trouve la seconde dans la traduction de la monographie de Leslie G. Freeman et Joaquín González Echegaray, *La Grotte d'Altamira*, [Paris], La Maison des roches (Terres préhistoriques), 2001, p. 14.

³³ Henri Bégouën, « Les Bases magiques de l'art préhistorique », *Scientia*, 1939, p. 203.

³⁴ La bibliographie, quand elle mentionne son âge, lui attribue le plus souvent 5 ans, notamment parmi les références françaises (par exemple le collectif *La Naissance de l'art*, ou le site *Hominidés*). On trouve plus communément 9 ans sur des sites espagnols, même non spécialisés (par exemple le site de la région d'Altamira). Cet âge paraît plus proche de la vérité, puisque Maria Sautuola est née le 30 novembre 1870. Les raisons de la confusion tiennent sans doute à ce que la petite fille avait 5 ans lors des premières fouilles de son père dans la grotte. Le livre pour enfants *Maria de Sautuola, Discoverer of the Bulls in the Cave*, de Dennis B. Fradin, donne 8 ans à la fillette lors de la découverte des peintures.

Randall White, Richard Klein, Francesco d'Errico, et al., *La Naissance de l'art*, Paris, Tallandier (La Recherche), 2006.

Hominidés, « Chronologie de l'art pariétal », en ligne :

<http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.php>, consulté le 24 mars 2016.

El país de Altamira, « *María Sanz de Sautuola, La Niña de Altamira* », 15 mars 2012, en ligne : <<http://www.elpaisdealtamira.es/?p=386>>, consulté le 24 mars 2016.

Dennis B. Fradin, *Maria de Sautuola, Discoverer of the Bulls in the Cave*, Parsippany (New Jersey), Silver Burdett (Remarkable Children), 1997.

³⁵ Cf. la différence entre le récit de Breuil et Cartailhac dans leur monographie sur Altamira d'une part, qui précise qu'« une fois M. de Sautuola avait amené sa fillette », et celui d'André Cheynier d'autre part, pour qui « pendant que son grand-père le marquis de Sautuola fouillait le plancher de la grotte, la petite Espagnole, elle, regardait le plafond ».

L'important n'est pas tant la précision de l'anecdote que l'établissement de l'image d'Épinal de l'enfant découvreur : le fait de mettre en scène une petite fille donne au récit une certaine fraîcheur, et surtout convoque implicitement l'idée proverbiale selon laquelle la vérité sort de la bouche des enfants.

Cette anecdote peut même être considérée comme le point de départ du *topos* plus large de la découverte enfantine en art préhistorique. Claudine Cohen a ainsi suggéré dans un article sur les discours consacrés à cet art l'importance de la spontanéité du regard enfantin : « Le récit de découverte met volontiers en scène le regard “naïf” qui seul “voit” ce qui était jusque là invisible, bien qu'offert à la vue. C'est alors que comme par magie, ce qui paraissait sans intérêt devient tout à coup un objet de regard et de fascination »³⁶. Ce schéma narratif fera recette, puisqu'il sera repris à propos des trois frères Max, Jacques et Louis Bégouën³⁷ (d'où le nom de la grotte des Trois-Frères en Ariège), des adolescents explorateurs de Pech Merle³⁸ (André David, Marthe David et Henri Dutertre), et surtout, de manière beaucoup plus nette, à propos des quatre prétendus écoliers de Lascaux³⁹ (Marcel Ravidat, Georges Agniel, Simon Coencas et Jacques Marsal). L'importance donnée à l'implication de jeunes dans un certain nombre de découvertes est aussi intéressante que le fait lui-même. Elle est même parfois

Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira*, op. cit., p. 2.

André Cheynier, *Comment vivait l'homme des cavernes à l'âge du renne*, Paris, Arnoux, 1967, cité par Béatrice Fraenkel, « L'Invention de l'art pariétal paléolithique », op. cit., §12.

³⁶ Claudine Cohen, « Discours sur l'art préhistorique, Savants et philosophes », in *Écrire le passé, La Fabrique de la préhistoire et de l'histoire à travers les siècles*, dir. Sophie Archambault de Beaune, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 275.

³⁷ Ceux-ci sont plutôt de grands adolescents, puisqu'ils ont en 1914, date de la découverte de la grotte, respectivement 21, 19 et 18 ans ; mais on leur doit déjà l'exploration du Tuc d'Audoubert deux ans plus tôt, et celle-ci a plutôt été le fait de jeunes gens en vacances que celui de chercheurs. L'autorité scientifique provient d'Émile Cartailhac, ami de la famille et appelé pour expertise dès 1912.

Cf. Association Louis Bégouën, Propriété, conservation, étude des cavernes du Volp, « Les Découvertes », en ligne : <<http://cavernesduvolp.com/decouvertes>>, consulté le 1^{er} février 2016.

³⁸ Josseline Lorblanchet a toutefois montré le rôle du chanoine préhistorien Amédée Lemozi dans l'éveil de l'intérêt de ses jeunes ouailles pour la spéléologie. En outre, la découverte des peintures en septembre 1922 prend place dans une longue exploration de la cavité, en cours depuis 1906 ; reste qu'à chacune des précédentes expéditions ont pris part d'autres jeunes gens.

Cf. Josseline Bournazel-Lorblanchet, *L'Abbé Amédée Lemozi, Prêtre et préhistorien (1882-1970)*, ÉRAUL, Liège, 2011.

Cf. Centre de préhistoire du Pech Merle, en ligne : <http://www.pechmerle.com/secrets_1.html>, consulté le 1^{er} février 2016.

Cf. aussi Maryse David, *La Fabuleuse histoire de la Grotte-Temple du Pech-Merle, Cabrerets, Lot, d'après les mémoires d'André David co-découvreur de la grotte*, Mirebeau-sur-Bèze, Totem, 2018.

³⁹ L'histoire de la découverte de Lascaux est souvent racontée de manière fantaisiste : quatre enfants se seraient élancés à la poursuite de leur chien égaré le 12 septembre 1940, et auraient ainsi pénétré dans la célèbre grotte ornée. La réalité est plus complexe : c'est en voyant son chien Robot gratter le fond d'un trou d'un mètre de profondeur que Marcel Ravidat (qui à 18 ans n'est plus tout à fait un écolier) repère un second orifice de 20 cm de diamètre, y jette des pierres, et constate qu'elles mettent du temps à toucher le fond. Il revient à Lascaux le 12 septembre pour désobstruer l'ouverture, avec les trois autres jeunes garçons cités, qu'il a croisés en chemin ; c'est le jour de la découverte proprement dite.

consciemment ou inconsciemment provoquée par les autorités savantes : Paul Molard, quinze ans, découvre les peintures du Salon noir de Niaux alors qu'il sert d'assistant à son père qui cartographie la grotte ; Max Bégouën est emmené par son père et par l'abbé Breuil, deux semaines après la découverte du Tuc d'Audoubert, dans la grotte du Mas d'Azil où il voit des peintures qui avaient échappé à tous les visiteurs⁴⁰ ; l'abbé Glory, lors de ses recherches à La Baume Latrone, emmène avec lui son enfant de chœur Gabriel Enjolras qui décèle un renne dans un entrelacs de griffades⁴¹.

Dans l'exemple de Maria Sautuola, Breuil met en avant au moins deux éléments : la petite taille de l'enfant, qui lui permet de se mouvoir avec agilité là où un adulte aurait eu plus de mal à passer, ou serait resté concentré sur la coordination de ses membres, et la curiosité d'un esprit vif. Toute la question est de savoir à quoi renvoie « la vivacité de son âge » et « un esprit naturellement éveillé et curieux » : c'est, bien sûr, une allusion à l'inventivité d'une petite fille encline à fureter partout, mais peut-être aussi une manière de souligner une forme de disponibilité à la nouveauté, dépourvue du savoir scientifique de l'époque et donc des préjugés qui lui sont associés. L'interprétation est sans doute un peu forcée concernant le récit de Breuil, qui cherche au contraire à rendre justice à la clairvoyance de Sautuola ; néanmoins elle ne nous paraît pas étrangère à la fortune de l'anecdote à travers le XX^{ème} siècle jusqu'à maintenant, tout comme d'ailleurs la survivance du mythe des écoliers de Lascaux : tout se passe comme si on attribuait aux enfants une capacité privilégiée à voir l'évidence et une plus grande fraîcheur (et ce alors même que découvrir une grotte préhistorique est devenu le rêve de tout spéléologue depuis bien longtemps). Énoncée sur le mode de l'anecdote, l'allusion au jeune âge de certains « découvreurs » semble détenir une valeur intrinsèque : elle ajoute à ce qui relève du contexte de justification, assuré par l'expertise de tel ou tel préhistorien, un contexte de découverte chargé de sens. Ce dernier tient à l'idéologie de la table rase empiriste, comme s'il fallait l'esprit vierge de l'enfant pour voir la vérité dans sa plus simple expression⁴².

⁴⁰ Denis Vialou, *L'Art des grottes en Ariège magdalénienne*, Paris, CNRS Éditions (Gallia préhistoire, Supplément), 1986, p. 233.

⁴¹ André Glory, *Au pays du grand silence noir, Explorations souterraines*, Colmar, Paris, Alsatia, 1939, p. 63-66, cité par Daniel Fabre dans *Bataille à Lascaux, Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014, p. 41.

⁴² Daniel Fabre, quant à lui, analyse les analogies entre ce *topos* et celui du récit d'apparition tel qu'il se déploie entre 1850 et 1920 dans le contexte d'apparitions mariales : le fait que les images se déploient soudainement sous le regard d'enfants que cette découverte bouleverse renvoie selon lui aux récits de La Salette, de Lourdes, de Pontmain, etc.. Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux, op. cit.*.

Ce contexte de la découverte n'est évidemment guère plus qu'une anecdote, car c'est plutôt l'esprit informé par de nouveaux concepts qui peut « voir » les peintures d'Altamira (c'est-à-dire voir pleinement les images comme de l'art paléolithique, au cinquième degré du « voir ») et les mettre à leur place dans l'espace de la connaissance ouvert, entre autres, par l'acceptation de l'homme fossile puis de l'art mobilier.

En réalité, la fortune de l'épisode de la petite Maria repose sur un aveuglement identique à celui que dénonçait Michel Foucault à propos de la médecine dans *Naissance de la clinique* : le geste de Foucault consistait à situer les conditions de possibilité de l'expérience clinique, non plus dans une ingénuité du regard, mais dans un changement des formes de visibilité. On ne peut en effet selon lui comprendre la naissance de la clinique sans se défaire de l'impression que les médecins de la fin du XVIII^e siècle, « libres enfin de théories et de chimères, [avaient] consenti à aborder pour lui-même et dans la pureté d'un regard non prévenu l'objet de leur expérience »⁴³, ni sans comprendre que la fondation de la médecine n'aurait pas été possible s'il n'y avait pas eu, entre autres, la réorganisation du champ hospitalier, la définition du statut du malade dans la société, un usage nouveau du discours scientifique, ou une pensée de la maladie par rapport à la mort plutôt que par rapport à la nature : tous ces éléments, en détachant la médecine de la métaphysique, ont contribué selon Foucault à rendre la maladie lisible, ouverte au regard et au langage. De la même manière, insister sur la pureté du regard non prévenu de la petite Maria, c'est chercher la découverte de l'art paléolithique là où elle ne peut pas être : si une autre fillette avait fait la même remarque quelques décennies plus tôt, on lui aurait peut-être intimé l'ordre de se taire, et l'on n'aurait assurément pas accordé d'importance à ce qu'elle désignait.

Mais ce qui est intéressant dans la répétition de l'anecdote n'est pas de déplorer la reprise inlassable d'une erreur : quel que soit le défaut de pertinence intrinsèque de cet épisode, et même s'il est bien établi que l'ingénuité du regard ne peut produire aucun bouleversement scientifique, la réitération d'ouvrage en ouvrage de l'histoire de la petite Maria n'est pas dépourvue de sens. C'est bien elle en effet qui permet de relire l'épisode en moment fondateur, en l'investissant d'une gravité qu'il n'a jamais eue. Or cette insistance sur la fraîcheur du regard enfantin redouble le *topos* déjà rencontré de la jeunesse en préhistoire : on pourrait ainsi mettre en rapport cette prédilection pour les récits de

⁴³ Michel Foucault, *Naissance de la clinique, Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF (Galien, Histoire et philosophie de la biologie et de la médecine), 1972 (2^e^{me} édition revue), p. 199.

découvertes faites par des enfants avec deux autres formes de ce *topos*. Rappelons que la jeunesse de la préhistoire constitue depuis toujours un argument de légitimation : durant les premières décennies de son existence, on ne cesse de rappeler celle d'une science qui s'affranchit des vieux obscurantismes ; par ailleurs, la préhistoire est longtemps perçue comme l'enfance de l'humanité. Jeunesse d'une science, précocité de certains découvreurs et premières formes artistiques semblent être comme différents échos d'un même motif, dont le succès a duré plus ou moins longtemps selon ses versions. C'est ainsi que Maria a pu devenir comme la petite mascotte de la découverte de l'art paléolithique.

D. La reconnaissance de l'art paléolithique

1. 1902 : une nouvelle date symbolique

Ainsi donc la date de 1879 ne prend tout son sens qu'au tournant du XX^{ème} siècle, au moment où elle est reprise comme date symbolique à la suite d'un autre événement lui-même devenu symbolique, celui du ralliement, en 1902, du préhistorien initialement dubitatif Cartailhac : dans le devenu célèbre *Mea culpa d'un sceptique*, celui-ci affirme publiquement son erreur de jugement à propos des peintures d'Altamira, et entérine la validation par la communauté scientifique de l'existence d'un art paléolithique.

Cependant, cette deuxième date à son tour ressortit à une forme de réécriture de la science préhistorique : de même que la révélation des bisons d'Altamira devient la date officielle de la découverte de l'art paléolithique, le *Mea culpa* devient emblématique de sa reconnaissance. Pour l'une comme pour l'autre, le choix d'une date symbolique repose en partie sur une rationalisation *a posteriori* du discours scientifique. Le fait que la postérité ait retenu l'événement particulier d'un acte de contrition est à première vue encore plus surprenant que le privilège accordé à la date de 1879 : là où Altamira s'impose comme une découverte à la fois majeure et inattendue, malgré l'émergence préalable de la question de l'art préhistorique et les contestations dont cette découverte fait l'objet, le revirement de Cartailhac apparaît plutôt comme l'épiphénomène d'un processus déjà largement entériné. En effet, le petit quart de siècle qui sépare les deux dates fait profondément bouger les lignes, et les dix dernières années du XIX^{ème} siècle permettent à l'art préhistorique de s'implanter solidement dans l'esprit des savants. 1902 apparaît ainsi moins comme la date de reconnaissance de l'art que comme celle de sa reconnaissance définitive.

Si la publication de Cartailhac acquiert une telle valeur symbolique, c'est, d'une part, en raison de l'envergure peu commune de cet homme sur la scène préhistorienne : sa carrière déjà longue (il est désigné dès 1867 pour aménager la section de préhistoire de l'Exposition universelle de Paris), son statut d'ancien disciple de Mortillet⁴⁴, décédé en 1898, ses cours d'archéologie préhistorique à la Faculté de Toulouse, et le fait qu'il soit l'un des rares préhistoriens spécialisés à une époque où la discipline dépend surtout de l'activité des amateurs sont autant d'éléments qui donnent à sa parole un poids particulier.

D'autre part, l'honnêteté de l'article et sa rhétorique fracassante ont marqué les esprits, car Cartailhac ne se contente pas de changer d'avis : il le fait explicitement, et il dénonce son erreur intellectuelle sur le mode de la faute morale, voire du faux pas répréhensible judiciairement. Il faut dire que Cartailhac pouvait se sentir une dette à l'égard du site qu'il avait contribué à faire tomber dans l'oubli, car il avait réussi le tour de force de mentionner Altamira et l'expertise d'Harlé sans évoquer les peintures du plafond, même à titre de fait douteux ou débattu, lors de la publication en 1886 d'un ouvrage sur la préhistoire de l'Espagne. Exprimée avec emphase – « je suis complice d'une erreur commise il y a vingt ans, d'une injustice qu'il faut avouer nettement et réparer » –, la repentance de Cartailhac donne à l'épisode l'allure d'un rebondissement théâtral. Peut-être faut-il seulement voir dans ce vocabulaire un vestige de la première formation d'avocat de Cartailhac, ou une forme d'opportunisme : tel est en tout cas le point de vue de Salomon Reinach, qui y voit un « acte d'honnêteté vulgaire »⁴⁵ par lequel Cartailhac vole « au secours de la victoire », et bien plus tard celui de David Lewis-Williams, qui lit cette repentance non comme l'honnêteté d'un scientifique intègre, mais comme un calcul visant à retourner à son avantage un revirement contraint par le caractère intenable de sa position antérieure⁴⁶. Toujours est-il que l'emphase du discours, quelle qu'en soit la raison, est conçue pour faire parler.

Surtout, le lien clairement posé avec l'épisode d'Altamira autorise symboliquement à clore la controverse, de manière beaucoup plus explicite que les autres jalons du processus d'acceptation des grottes ornées ne le permettaient : l'authenticité d'Altamira

⁴⁴ Ce *Mea culpa* fournit du reste à Cartailhac une occasion de régler ses comptes implicitement avec son ancien maître, avec qui il a déjà pris ses distances à la suite du rachat de sa revue *Matériaux* ; relisant l'épisode d'Altamira, il attribue son scepticisme aux conseils de Mortillet, quoiqu'il ne le nomme pas : « Une influence qui a été souvent plus heureuse, m'induisit bien vite en scepticisme ». Émile Cartailhac, « Les Cavernes ornées de dessins, La Grotte d'Altamira, Espagne, "Mea culpa" d'un sceptique », *op. cit.*, p. 350.

⁴⁵ Salomon Reinach, « Une nouvelle histoire de l'art », *Revue archéologique*, juil.-déc. 1930, 5^{ème} série, T. 32, p. 320.

⁴⁶ David Lewis-Williams, *L'Esprit dans la grotte, La Conscience et les origines de l'art*, trad. fr. Emmanuel Scavée, [Monaco], Éditions du Rocher, 2003, p. 36.

continue à faire l'objet de contestations isolées, puisqu'en 1905 et 1906, le spéléologue Édouard Martel s'oppose avec véhémence à l'âge préhistorique des représentations devant des instances aussi officielles que le Congrès préhistorique de France de Périgueux et la SPF, mais ces résistances résiduelles ne sont plus crédibles. En 1902 donc, la boucle est bouclée.

2. Un processus de reconnaissance qui se fait sur le temps long

La boucle est bouclée sans doute, mais entre 1879 et 1902, le débat a rebondi plusieurs fois : dans les années 1880, parce que les discussions au sujet d'Altamira ne sont pas closes, et dans les années 1890, du fait du début de la constitution d'un corpus qui fait perdre à la grotte espagnole son statut (déjà inadéquat, on l'a vu) d'OVNI théorique.

a. La découverte de la grotte de la Mouthe

À bien des égards, la découverte en 1895 des représentations de la grotte de la Mouthe⁴⁷ constitue un nouveau tournant dans l'histoire de la reconnaissance de l'art paléolithique : l'événement revivifie l'hypothèse d'un art des temps glaciaires et occasionne, cette fois, des retombées beaucoup plus tangibles et durables que pour Altamira.

Au premier abord, l'histoire de la découverte de la grotte périgourdine présente des points communs avec celle de son homologue espagnole : dans un cas comme dans l'autre, les représentations paléolithiques sont découvertes dans le contexte d'une fouille ; dans les deux cas, les premières tentatives pour faire admettre l'authenticité des dessins échouent, pour les mêmes raisons liées à des préjugés primitivistes. À la Mouthe en effet, les premières gravures sont repérées par Émile Rivière, au fond de la salle d'entrée de la grotte, suite à l'arasement d'un talus contenant en surface les restes de foyers quaternaires : l'opération a révélé une chatière et un couloir étroit contenant des gravures à cent mètres de l'entrée. Pas plus qu'à Altamira, le premier rapport de Rivière qui expertise les gravures et présente un estampage de l'une d'elles à l'Académie des Sciences ne suffit à convaincre : de l'avis général, le dessin est trop beau et trop bien fait pour être préhistorique. Albert Gaudry, éminent paléontologue transformiste du Muséum et l'un des artisans de la validation des travaux de Boucher de Perthes par les institutions

⁴⁷ Cf. Émile Rivière, « La Grotte de la Mouthe (Dordogne) », *BSAP*, 1898, T. 8, n°1, p. 302-329.

scientifiques, prononce un rapport très défavorable. Dans sa publication sur la Mouthe, Rivière retranscrit une partie de ce rapport, en ajoutant quantité de notes contestataires en bas de pages. Gaudry émet des doutes sur l'âge paléolithique des gravures du fait de leur localisation sur des parois sans stalactites : cela indique pour lui une date postérieure à la formation des concrétions séparant le paléolithique du néolithique. L'argument est donc géologique, mais peu convaincant : comme le note Rivière lui-même, « cela ne prouve qu'une chose, c'est que l'homme primitif a choisi de préférence pour ses gravures les points où les parois de la grotte n'étaient que peu ou point exposées aux suintements »⁴⁸. Le fait même qu'un rapport rendu à l'Académie des Sciences soit aussi peu et mal argumenté est symptomatique d'un embarras : les préventions contre l'art pariétal subsistent, de sorte qu'on n'en admet pas l'authenticité, mais la justification de ce scepticisme est manifestement délicate.

Mais le principal point commun entre Altamira et la Mouthe est aussi leur principale différence : dans les deux cas, le contexte de découverte des représentations est très important. Mais cela tient à des raisons complètement opposées : là où le contexte de découverte des bisons d'Altamira servait surtout à mettre en scène les *topoi* de la table rase empiriste et du regard vierge de l'enfant, et donc à légitimer une science jeune ayant la prétention d'apprendre à voir à ses contemporains, le contexte de la découverte à la Mouthe est directement récupérable pour la justification et la défense des gravures. Rivière ne se décourage pas du rapport défavorable de Gaudry à l'Académie des Sciences : il sait que les gravures sont anciennes et qu'il dispose des moyens de le prouver. Les dessins étant en effet partiellement enfouis dans des dépôts argileux, il suffit de fouiller ceux-ci pour en connaître l'âge. Cherchant à faire partager sa conviction, il invite de nombreux collègues à la Mouthe, stratégie qui porte rapidement ses fruits, puisqu'en 1896, Maurice Féaux fait un rapport favorable à la Société historique et archéologique du Périgord ; certains de ses arguments ressortissent à l'impossibilité matérielle de réaliser une fraude (obturation de l'entrée du couloir jusqu'à l'arasement du talus, exigüité du couloir une fois partiellement comblé par l'argile), d'autres, au style des dessins (représentation d'animaux disparus, ressemblance avec l'art mobilier paléolithique), d'autres, à leur conservation (identité de couleur entre les traits gravés et la roche voisine) ; enfin, un dernier argument vise à démonter le préjugé anti-peinture paléolithique (certains traits à la Mouthe étant

⁴⁸ *Ibid.*, p. 306.

repassés à l'ocre), en faisant allusion aux découvertes par Piette de galets préhistoriques peints dans la grotte du Mas d'Azil en Ariège. Continuant de collecter des preuves, Rivière constate que certaines gravures continuent sous la stalagmite, voire sous l'argile rouge qui constitue le sol de la grotte et qui contient les restes d'une faune quaternaire comme l'ours et la hyène des cavernes. La Mouthe constitue une épreuve de vérité pour l'art paléolithique, car le contexte de découverte vaut justification : bien loin du hasard de la petite Maria, il sert en lui-même d'argument suffisant pour transformer une opposition systématique en volonté d'analyse.

La différence d'usage des contextes de découverte explique une certaine ambivalence de Rivière dans la référence à Altamira : en 1897 à Saint-Étienne, présentant ce qu'il a trouvé à la Mouthe au Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, il associe sa découverte à celle d'autres sites français, et il rapproche les représentations de la Mouthe de celles d'Altamira, tout en cherchant à montrer que les critiques formulées par Harlé à l'encontre des secondes ne valent pas pour les premières.

Toujours est-il qu'en moins de trois ans, la grotte et la persévérance de Rivière convertissent de grands noms à l'authenticité de l'art pariétal : Louis Capitan, mais aussi – et ces ralliements sont symboliques – Émile Cartailhac et Édouard Harlé.

Les résistances n'ont pas disparu, puisque Mortillet, intrigué par la présence de représentations dans une zone complètement obscure alors qu'il tient l'art paléolithique pour décoratif, suspend son jugement sur l'authenticité des gravures jusqu'à plus ample informé⁴⁹ (surcroît d'information qui ne viendra pas, puisque Mortillet décède en 1898). Par ailleurs, la distance temporelle entre la conviction personnelle de Cartailhac, forgée lors de sa visite à la Mouthe, et son acte public de reconnaissance d'Altamira, dans lequel il relate cette même visite, témoigne du séisme intellectuel que la découverte constitue et de la maturation nécessaire pour en envisager les conséquences.

b. Des années 1890 aux années 1900 : la légitimation d'un champ perceptif nouveau

La découverte des représentations de la grotte de la Mouthe paraît fonctionner comme un révélateur : elle légitime un champ perceptif nouveau et entraîne une vague de

⁴⁹ Cf. Gabriel de Mortillet, « Grottes ornées de gravures et de peintures », *Revue mensuelle de l'école d'anthropologie de Paris*, 1898, T. 8, p. 26.

découvertes, ou plutôt de redécouvertes, qui manifestent comment bien avant 1902 s'est délivrée une forme d'autorisation à voir, à penser et à dire.

Le rôle exemplaire joué par la Mouthe est visible dans la correspondance privée des chercheurs : ainsi François Daleau écrit-il à Rivière le 2 septembre 1896 pour lui faire part des représentations remarquées sur les parois de Pair-non-Pair dès 1883. Deux jours plus tôt, il a jeté les notes suivantes dans son carnet :

« Le 31 août 1896. En arrivant à la caverne mon regard se porte, par hasard, sur les gravures de la paroi Est (j'ai remarqué ces dessins pour la première fois le 29 décembre 1883. Voir Excursions T.V. p 41-42.) Je vois ou crois voir un quadrupède dont la tête mal dessinée porte un chevêtre ? Je prends mon crayon et je relève le dessin ci-dessous (fig. 373) sur mon calepin. Pour mieux voir ensuite je passe le bout de mon doigt sur les lignes gravées et j'en suis les contours par le toucher, la terre boueuse se tasse dans la rayure que j'ai la conviction de ne pas dégrader. J'ai souvent essayé de dessiner ou de comprendre ces gravures. Jamais je ne les avais vues si nettement qu'aujourd'hui. Est-ce une question de lumière ou de *vue* ? C'est un peu comme la *devinette* d'il y a quelques années, "*Où est le chat*" »⁵⁰

Le commentaire « Jamais je ne les avais vues si nettement qu'aujourd'hui » traduit une redécouverte, et le courrier immédiatement envoyé à Rivière après ce moment clé témoigne du rôle joué dans la circonstance par les débats sur la Mouthe. Si Daleau fait tout de suite le lien entre les deux grottes, c'est évidemment que la pensée de l'une favorise la prise de conscience de l'importance de l'autre. C'est bien d'une autorisation à voir qu'il s'agit : les remarques de Daleau portent la mention d'une perception antérieure de treize ans, qui aurait été comme oblitérée. De ce fait, son regard, guidé par le hasard, semble plutôt soutenu par la mémoire, par des traces mnésiques qui n'ont pas pu être intégrées sur le champ et qui préludent à la vision proprement dite. Cette autorisation à voir nécessite un apprentissage : Daleau se demande ce qui rend sa vision si nette ce jour-là, et c'est paradoxalement une étrange vision que celle qui lui impose de déceler les lignes du bout des doigts, comme un aveugle déchiffrerait un livre en braille – ce qu'on ne sait pas encore bien voir, il faut le sentir. Le déterminant de la capacité à voir n'est pas clair pour le découvreur lui-même : c'est peut-être une question de lumière, c'est-à-dire une donnée extérieure au chercheur (cette thématique est récurrente en art pariétal, et à Pair-non-Pair, elle peut aussi varier en fonction des changements de l'éclairage naturel, car les gravures sont accessibles à la lumière du jour) ; c'est peut-être aussi une question de vue, autrement dit une variable dépendante du chercheur lui-même. Néanmoins, dire que voir dépend de la vue n'est encore pas dire grand-chose. Ce pléonasme témoigne de l'embarras de Daleau,

⁵⁰ Carnet personnel de François Daleau, reproduit par Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, op. cit., p. 321. L'auteur souligne.

qui souligne le terme de « vue » comme si sa signification était à creuser ; et de fait, il la rapproche d'une devinette, certes perceptive, mais qui sollicite l'attention et la pensée pour distinguer le chat du non-chat, ou discriminer le trait gravé des irrégularités naturelles de la paroi.

L'autorisation à voir paraît fonctionner aussi à Marsoulas, dans les Pyrénées, où Félix Regnault remarque des représentations en 1897. De l'aveu même de leur inventeur, cette découverte est directement liée à celle de la Mouthe : dans une lettre à Rivière datée du 25 avril, Regnault indique que cette dernière a éveillé ses souvenirs, et qu'il vient de revoir une caverne renfermant des dessins à la sanguine d'animaux et d'objets indéterminés⁵¹.

Néanmoins Regnault a moins de succès que son collègue dans la course à la reconnaissance, et la grotte de Marsoulas n'est authentifiée qu'en 1902 suite à une visite de Breuil et Cartailhac : la Mouthe fournit une autorisation à voir, mais on n'en croit toujours pas ses yeux. Dans les années 1890, on voit l'art pariétal paléolithique, mais on ne le regarde pas toujours réellement – concentrés sur la recherche de signes d'authenticité, irréfutables à la Mouthe mais plus difficiles à trouver ailleurs, les savants relèguent les représentations elles-mêmes au second plan de leurs préoccupations.

c. La validation des découvertes et sa mise en scène

Faut-il dire qu'une troisième vague de découvertes, menée en Dordogne en septembre 1901, achève de convaincre les derniers hésitants ? Oui et non. Oui, car la découverte des gravures des Combarelles et des peintures de Font-de-Gaume examinées par Henri Breuil, Louis Capitan et Denis Peyrony fait immédiatement l'objet de communications à l'Académie des Sciences, et détermine l'actualité du Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences qui se tient à Montauban en 1902 (celui-ci permet la validation des découvertes par un vaste parterre de préhistoriens). Non, car le classement de la grotte de Pair-non-Pair sur la liste des monuments historiques le 20 décembre 1900 atteste que la reconnaissance officielle de l'art paléolithique n'a pas eu besoin d'attendre la date symbolique de 1902.

⁵¹ Félix Regnault, « Lettre à Émile Rivière », citée par Émile Rivière, « La Grotte de la Mouthe (Dordogne) », *op. cit.*, p. 317.

En revanche, ce qui restait à faire en 1902, c'est la geste symbolique analogue aux voyages d'Abbeville du demi-siècle précédent : cette date a été retenue comme le moment où l'art préhistorique entre définitivement dans l'histoire, d'une part grâce au *Mea culpa* de Cartailhac, dont il a déjà été question, et d'autre part grâce à l'occasion fournie par le congrès de Montauban. Celui-ci favorise en effet l'institution pour la postérité d'un moment fondateur : la photographie prise devant la Mouthe au cours de l'excursion des congressistes aux Eyzies-de-Tayac, à la mi-août 1902, revêt presque la valeur d'un cliché de cérémonie. La légitimation d'un champ perceptif nouveau se dote ainsi de l'image visuelle qui la redouble : ce n'est plus seulement l'art pariétal que l'on voit, c'est sa visibilité même qui est célébrée à travers la photographie.

Conclusion

La découverte et la reconnaissance de l'art paléolithique se font sur le temps long, voire très long : il s'est écoulé près de sept décennies entre l'exhumation des premiers objets ornés et le moment où l'authenticité de l'art est définitivement admise, entre « voir » au degré 3 (voir des traits et des taches comme une image forgée de main d'homme) et « voir » au degré 5 (voir ces images comme l'œuvre des hommes de la préhistoire) – si l'on veut remonter à l'origine du « voir » au degré 1 (voir des traits et des taches), il faut rallonger le processus d'encore plusieurs siècles.

Cette lenteur ne doit pas étonner, car elle est tributaire de l'émergence d'un double problème : celui de l'existence de l'homme fossile, étudié en première partie, et celui de l'humanité de cet homme, dont dépend la possibilité de lui attribuer des capacités artistiques. Il a donc fallu plusieurs décennies pour que se légitime un champ perceptif nouveau, celui de l'art des temps glaciaires, et pour que l'on admette l'ampleur des connaissances à acquérir à la lumière de cette nouvelle autorisation à voir. Les étapes de ce processus sont floues, faites d'avancées et de reculs, ainsi que d'interrogations nébuleuses qui ne sont pas toujours présentées comme telles : c'est que la manière de résoudre un problème a aggravé l'autre, de sorte que les obstacles épistémologiques dont il faut triompher sont solides. Les résistances qui empêchent de voir puis d'admettre l'art paléolithique touchent aux fondements théoriques mêmes qui avaient permis la reconnaissance de l'homme fossile : l'idée qu'a évolué sur la Terre une humanité appartenant à un stade de développement antérieur à l'humanité moderne a soutenu

l'hypothèse de l'homme préhistorique, mais compliqué l'acceptation de ses aptitudes artistiques.

Dans ce processus, deux dates symboliques émergent : celle de 1879, qui correspond à la découverte des peintures du plafond de la grotte d'Altamira par Marcelino Sanz de Sautuola ; celle de 1902, qui coïncide aussi bien avec la validation des découvertes d'autres sites au congrès de Montauban qu'avec la publication tonitruante du *Mea culpa d'un sceptique* d'Émile Cartailhac. Ces dates consistent bien en des moments-clés : 1879, en raison de la magnificence des peintures et du caractère public du débat ; 1902, parce que l'année combine reconnaissance individuelle (celle d'un ancien adversaire) et collégiale (à la faveur d'une occasion officielle). Cependant, ces deux dates apparaissent comme éminemment symboliques, et c'est à ce titre qu'elles sont mises en avant, beaucoup plus que pour les véritables nouveautés qui s'y jouent : toutes deux détiennent un potentiel visuel et narratif exceptionnel, qui permet de capitaliser sur l'image d'Épinal des premiers commencements. Dans le cas d'Altamira, c'est la survalorisation du contexte de découverte qui joue ce rôle, avec la répétition inlassable de l'aventure de la petite Maria. Dans le cas de 1902, la dimension inaugurale et solennelle est assurée par la théâtralisation de l'aveu de Cartailhac, ainsi que par la mise en scène de la photographie prise devant la Mouthe avec les participants du congrès de Montauban.

Les résultats de ce processus de légitimation ne se font pas attendre : après 1902, les découvertes se succèdent rapidement, comme si les yeux s'étaient dessillés. En Espagne, l'acceptation des peintures d'Altamira donne un nouveau souffle aux études préhistoriques, de telle sorte qu'entre 1903 et 1910, on explore successivement Covalanas, La Haza, Hornos de la Peña, El Castillo, Santián, La Clotilde, El Pendo, El Pindal, la Cueva Loja, et Las Aguas de Novales. En France aussi, le regard sur les grottes se renouvelle : on n'en fouille plus seulement les sols, mais on commence à en scruter les parois. Le résultat est pour ainsi dire immédiat : pour Béatrice Fraenkel, « l'action de voir [...] se confond avec la décision d'aller voir »⁵² : ainsi Félix Regnault, qui pourtant connaît très bien la grotte de Gargas où il fouille depuis 1873, s'attelle à l'examen de ses parois et ne tarde pas à y découvrir, en 1906, les panneaux de mains négatives qui font la renommée du site. Ailleurs, avant 1910, on décèle peintures, gravures ou sculptures sur les parois de la Calévie, Teyjat, la Grèze, Niaux, Bédeilhac, la Baume d'Oullins, le Portel, la Croze à Gontran, ou encore au Cap-Blanc. Opportunément, le soutien financier du prince Albert I^{er}

⁵² Béatrice Fraenkel, « L'Invention de l'art pariétal préhistorique, Histoire d'une expérience visuelle », *op. cit.*, § 5.

de Monaco favorise le développement de ce nouveau champ d'investigation, et les études sur l'art paléolithique prennent rapidement leur essor.

Chapitre 6. Quelques bouleversements entraînés dans la discipline préhistorique par la découverte de l'art paléolithique

Introduction

Quelque quarante ans après la fondation de la préhistoire, ceux qui s'y adonnent disposent donc d'un nouvel objet théorique, et la multiplicité des découvertes atteste de l'importance qu'il prend immédiatement dans la discipline. Toutefois, ce feu d'artifice apparent ne doit pas induire en erreur : l'art paléolithique demeure en réalité relativement marginal dans la littérature préhistorienne française. Une étude rapide des tables du *Bulletin de la Société préhistorique de France*, dont le premier numéro paraît en 1904 et qui est le premier organe spécialisé de diffusion du savoir à l'échelle nationale, montre à quel point ce champ d'étude reste dominé par l'industrie lithique et l'étude des ossements fossiles : entre 1904 et 1909, seuls quelques articles traitent de l'art paléolithique¹.

Cette relative indifférence tient en partie à l'identité des auteurs, car rares sont les grands noms de l'art paléolithique à publier dans le *BSPF*, mais pas uniquement, dans la mesure où Émile Rivière, par exemple, en est un contributeur régulier². Un deuxième facteur peut tenir à l'identité de la revue, généraliste, tandis que le sujet artistique tire davantage vers l'anthropologie et l'archéologie ; mais l'examen des tables de

¹ Nous avons mené cette enquête en relevant systématiquement les titres d'articles ou de notes se rapportant explicitement soit à de l'art paléolithique, soit à un site dont nous savions qu'il contenait des vestiges mobiliers ou pariétaux de cette époque. Cette méthode présente le défaut d'exclure *a priori* les quelques articles portant sur des sites qui ne nous sont pas connus, mais qui pourraient en droit avoir délivré des vestiges artistiques. Cependant le nombre de ces contributions est négligeable, surtout en regard de l'abondance d'articles dont le titre indique explicitement le contenu ; la conclusion de l'enquête n'en serait donc pas radicalement modifiée. (Nous avons aussi éliminé les quelques articles portant sur des gravures néolithiques, par souci de cohérence avec l'ensemble du présent travail.)

Voici les résultats de l'étude des tables : en 1904, sept articles peuvent être rapportés à l'art paléolithique (quatre concernent la parure, et trois la gravure et la sculpture, mobilières dans deux cas sur les trois) ; en 1905, un unique article fait référence à l'emploi de dentales comme ornements ; en 1906, cinq articles concernent l'art paléolithique, auxquels on peut ajouter deux propositions concernant les pierres-figures, et un article sur l'éclairage dans la grotte (nous le mentionnons en raison de l'importance de cette problématique dans la reconnaissance de l'art quaternaire) ; en 1907, nous n'avons relevé qu'un seul article, à propos de Laugerie-Haute ; en 1908, trois articles sont consacrés à la station de Veyrier, et un, que nous assimilons à un article sur la parure, porte sur une dent de renard perforée ; en 1909 enfin, dernière année de notre relevé, aucun article ne concerne explicitement l'art paléolithique.

Le *Bulletin de la SPF* ouvre donc ses colonnes à l'art paléolithique, mais avec parcimonie : ces quelques articles sont peu nombreux pour une revue qui fait paraître chaque année entre neuf et dix numéros, comprenant chacun entre cinq et quinze contributions. Les articles sur l'art paléolithique paraissent donc isolés dans le flot des réflexions portant sur les outils (avec une prédilection pour les haches et les silex taillés) et les ossements.

² Cette exception vient vraisemblablement du rôle fondateur joué par Rivière dans la création de la SPF.

L'Anthropologie, héritière des *Matériaux* et détenue par Cartailhac, ne donne pas des résultats fondamentalement différents : entre 1902 et 1909, la revue publie entre zéro et trois articles par an relatifs à l'art préhistorique ; tous, sauf deux en 1903, sont écrits ou co-écrits par Breuil et/ou Cartailhac³, ce qui ne témoigne pas d'un engouement collectif pour la nouvelle problématique. Une troisième raison tient sans doute à la disproportion numérique entre les sites artistiques et ceux qui ne le sont pas (si le champ d'investigation est dorénavant ouvert à un nouvel objet, les recherches se poursuivent dans les autres domaines, qui bénéficient de vestiges à la fois plus nombreux, mieux connus et mieux répartis géographiquement⁴), ainsi qu'à la personnalité de l'abbé Breuil, qui tend à considérer l'art paléolithique comme son pré carré.

Mais un autre élément contribue sans doute à expliquer la faible contagion des études sur l'art paléolithique, à savoir les deux défis que son apparition impose aux chercheurs. Le premier est métaphysique : la reconnaissance des capacités artistiques de l'homme est permise par la remise en question des préjugés sur les hommes de l'époque glaciaire ; elle entraîne aussi cette remise en question. (Il faut entendre ici « métaphysique » non pas au sens de ce qui dépasse la physique, de par la dimension immatérielle et invisible de concepts comme Dieu ou l'âme, mais au sens de la connaissance de ce que sont les choses en elles-mêmes : la découverte scientifique de l'art paléolithique modifie en quelque sorte l'« essence » de l'homme préhistorique, qui accède au rang d'humain véritable.) Le second défi est méthodologique, du fait des racines naturalistes de la préhistoire ainsi que du caractère protéiforme des vestiges artistiques : leur étude implique de leur adapter les méthodes naturalistes héritées du XIX^{ème} siècle, mais aussi d'en inventer d'autres, plus tournées vers les sciences humaines.

Ces deux défis rendent l'étude de l'art plus malaisée que celle des autres objets et constituent un motif d'embarras. Mais ils sont de toute première importance pour la science préhistorique dans son ensemble, de sorte qu'on ne peut interpréter la faible place accordée à l'art paléolithique dans les publications comme un manque d'intérêt pour un

³ Les blancs de 1902 et de 1906 s'expliquent alors plus facilement, puisqu'en 1902, Breuil et Capitan publient une note sur les Combarelles, mais dans le *BSAP*, tandis qu'en 1906, Breuil est absorbé par sa publication sur Altamira, qui devait paraître cette année-là. Ces blancs sont du reste tout relatifs : *L'Anthropologie* ne publie pas en 1902 de mémoire original sur le sujet, mais ouvre la rubrique « Variétés » au célèbre « Mea culpa » de Cartailhac ; par ailleurs, l'année 1906 est marquée par le 13^{ème} Congrès d'archéologie et d'anthropologie préhistorique où il est aussi question d'art paléolithique.

⁴ Les manifestations graphiques paléolithiques découvertes sont plus fortement concentrées dans le quart sud-ouest de la France et dans le nord de l'Espagne que ne le sont les sites d'habitat.

objet mineur. Cet art se présente au contraire comme l'un des vecteurs d'une véritable recomposition disciplinaire, opérée dans les premières décennies du XX^{ème} siècle : ce qui se présente au premier abord comme un simple élargissement thématique, comme l'addition d'un nouvel objet au domaine de compétence des préhistoriens, se révèle en réalité porteur de mutations plus profondes, liées aux deux défis que nous venons d'évoquer. La prise en charge du défi métaphysique entraîne un changement de paradigme ou, si l'on préfère, de cadre de pensée, marqué par l'abandon successif des formes les plus dures de primitivisme, qui déniaient toute intériorité aux hommes préhistoriques, puis ne la leur reconnaissent que sous une forme extrêmement simple. L'interprétation de l'art impose ainsi une mutation de l'image de l'homme qui retentit sur l'ensemble de la discipline, même si le primitivisme et l'idée de progrès ne sont jamais complètement remis en cause. Quant à la prise en compte du défi méthodologique, elle aboutit à une réaffirmation des anciennes méthodes naturalistes, mais aussi à une diversification de leurs usages et à l'invention de nouvelles méthodes héritées des sciences humaines. Par ailleurs, cette refonte est complétée par des mutations sociologiques qui réorganisent le fonctionnement des recherches, et l'art se trouve au cœur de ces dynamiques de professionnalisation et d'institutionnalisation de la préhistoire.

Avec ces nouvelles découvertes, ce sont donc tous les paramètres constitutifs de l'identité d'une discipline (objet, concepts et théories, méthodes et institutions) qui se trouvent bouleversés, de sorte qu'on peut se demander s'il s'agit bien encore de la même science avant et après. Cette question est susceptible de trouver deux grands types de réponses, qui ne sont pas incompatibles. D'un côté, l'apparition de l'art paléolithique permet une recomposition des manières de voir et de penser, en sorte que les représentations graphiques, pour être un objet marginal, n'en sont pas moins un objet majeur. De l'autre, les bouleversements que ces découvertes entraînent occasionnent un nouveau problème d'unité : la préhistoire du XIX^{ème} siècle, unifiée par des questionnements sur l'homme fossile, se trouvait déjà dispersée entre plusieurs communautés scientifiques différentes ; mais celle du début du XX^{ème} siècle, confrontée au problème des qualités artistiques de l'homme fossile, poursuit ce mouvement centrifuge de diversification. Celui-ci est encore accentué par le fait que l'art ne joue pas un rôle univoque dans l'évolution de la science préhistorique : souvent motrices de changements, les études qui lui sont consacrées sont aussi un facteur de résistance aux modifications théoriques, notamment en ce qui concerne le sort à réserver à la notion de progrès.

A. Défi métaphysique : la mutation de l'image de l'homme

Ce premier enjeu avait déjà constitué un frein à l'acceptation de l'authenticité de l'art paléolithique : entre les années 1860 et les années 1900, l'image de l'homme préhistorique a dû profondément se modifier pour rendre pensable et admissible ce nouvel objet. Nous nous sommes déjà arrêtée sur la position de Lartet, dont les idées inspirées de Blainville favorisent la reconnaissance du caractère humain de l'homme préhistorique. Mais Lartet étant avant tout paléontologue, cet art lui sert surtout à montrer définitivement l'ancienneté de l'homme : quoique sa conviction personnelle sur ce sujet soit faite depuis longtemps, sa découverte en 1864 de la lame d'ivoire de la Madeleine représentant un mammoth doit emporter l'adhésion des derniers hésitants – la reproduction par la main de l'homme du proboscidiien disparu, effectuée sur sa propre dépouille, doit faire voler en éclats les réticences de ceux qui pensaient que les précédentes représentations trouvées n'étaient pas si anciennes⁵. L'art est ici moins un critère de l'humanité de l'homme préhistorique qu'une preuve de son existence physique : on est encore dans la problématique de l'homme fossile.

Or, ce que l'art paléolithique demande de penser, c'est le passage d'un squelette humain, attesté notamment par la sépulture découverte à Cro-Magnon en 1868, à la vie intérieure de celui qui l'a possédé : en un mot, de passer de l'existence physique de l'homme à son existence psychique et culturelle. Pour Lartet, qui pense que l'humanité a été créée par Dieu, ce n'est pas *a priori* problématique, mais c'est moins facile à envisager dans une optique transformiste : le parallèle est facile à faire entre la transformation des espèces vivantes et le progrès des cultures, car tous deux relèvent d'un même principe ; comment alors un être fruste pourrait-il avoir des préoccupations artistiques ? Or, l'art paléolithique rend perceptible une continuité entre l'homme de l'époque glaciaire et celui des XIX^{ème}, XX^{ème} ou XXI^{ème} siècles. Entre les années 1860 et les années 1900, deux mouvements parallèles ont agi comme un cercle vertueux : un changement dans la conception que l'on se fait de l'homme autorise à admettre la possibilité de l'art paléolithique, et réciproquement, le débat puis l'acceptation de son authenticité permet d'entériner cette nouvelle manière de voir. C'est bien là le premier apport majeur de l'art

⁵ Sur cette lame d'ivoire, cf. Patrick Paillet, « Le Mammoth de la Madeleine (Tursac, Dordogne) », *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2011, n°22, p. 223-270.

paléolithique à la préhistoire que d'avoir provoqué un bouleversement dans sa métaphysique.

Mais ce tournant est aussi un défi : l'obsolescence de la vision d'un sauvage grossier à mi-chemin entre l'homme et l'animal laisse un vide théorique qu'il faut combler, en dessinant les contours d'une anthropologie. C'est encore l'art qui permet de la formuler, par le biais des tentatives pour expliquer les motivations des auteurs, comme pour interpréter les représentations.

Les deux grandes familles de discours tenus sur ces questions partagent la caractéristique de s'éloigner le moins possible de la vision antérieure d'un être fruste, qui n'est de toute évidence plus tenable en l'état mais imprègne encore profondément les mentalités. Elles transposent ainsi sur le plan culturel l'idée d'une évolution et d'un progrès, alors qu'on y a renoncé dans la distinction des formes humaines, en considérant le préhistorique comme un homme moderne. Là où le primitif excluait l'artistique, il faut maintenant expliquer l'artistique sans se défaire du primitif.

1. La théorie de l'art pour l'art

La première théorie à avoir cours, celle que l'on a depuis coutume d'appeler « l'art pour l'art » et dont nous avons analysé les premières occurrences au chapitre 5, manifeste toute l'ambiguïté d'une situation où l'on ne sait pas très bien que penser d'un ancêtre en cours d'appropriation. Celui-ci est à la fois indiscutablement un miroir pour l'homme moderne, semblable à lui, et encore un peu l'être grossier que l'on imaginait poursuivant une existence quasi sauvage, dans les cavernes et au contact de la nature. L'art pour l'art, nous l'avons dit, manifeste cette ambiguïté, entre le tempérament artiste de l'homme et la naïveté de ses intentions artistiques.

a. Le paradigme de la simplicité

La théorie de l'art pour l'art peut tout d'abord être lue au prisme de ce que Nathalie Richard appelle le « paradigme de la simplicité »⁶ : à partir du postulat que l'évolution se poursuit de manière simple, linéaire et régulière, la condition à la fois biologique et culturelle de l'homme primitif est vue comme le premier maillon d'une chaîne de

⁶ Nathalie Richard, « De l'art ludique à l'art magique, interprétations de l'art pariétal au XIX^{ème} siècle », *BSPF*, 1993, T. 90, n°1, p. 60-68.

complexité croissante. Cette simplicité se décline aussi bien sur le plan de la manière de faire des artistes préhistoriques (le « comment ») que sur celui de leurs motivations (le « pourquoi ») ou sur celui de leur identité (le « qui »).

Concernant le « comment », les artistes préhistoriques sont supposés, d'après cette théorie, procéder par imitation de la nature, sans considération esthétique particulière ni distance avec leur modèle, c'est-à-dire en suivant une spontanéité irréfléchie plutôt que le mot d'ordre d'une école, et avec une marge de manœuvre suffisamment réduite pour que leur activité évoque l'artisanat plutôt que l'art véritable. Par ailleurs, les limites techniques des œuvres produites sont rapportées à celles de l'intelligence de leurs concepteurs : les hommes préhistoriques sont réputés par Mortillet incapables de représenter des scènes regroupant plusieurs sujets, ou de prévoir quelles retouches techniques nécessitées par l'usage d'un outil risquent de détruire une partie du travail de l'artiste qui l'a effectué – ces limites sont supposées provenir d'un déficit de réflexion et de capacité d'abstraction, plutôt qu'être dues à des choix artistiques, ou aux hasards de la vie et de la conservation des objets. On pense que certaines de ces limitations s'estompent avec le temps, soit que le graveur originel devienne capable de produire aussi de la sculpture (c'est l'opinion de Mortillet dans *Le Préhistorique*⁷), soit au contraire que le sculpteur acquière progressivement la capacité à représenter en deux dimensions seulement, en passant par le bas-relief et la gravure avant de parvenir à dessiner (c'est la théorie de Piette, énoncée dans un article de 1875 sur la grotte de Gourdan⁸). Dans les deux cas, la technique utilisée dépend, non d'un choix, mais de la variation des compétences artistiques de l'humanité.

Quant à la question du « pourquoi », elle est évacuée aussitôt que posée, puisqu'elle se réduit à un but de loisir, concernant l'activité graphique elle-même, et d'ornement, pour ce qui est de son produit. Cette conception exclut d'emblée toute motivation intégrant l'art à d'autres pans de la culture des populations concernées, ces autres pans étant eux-mêmes réduits à leur plus simple expression, conformément au holisme culturel dont Oscar Moro-

⁷ « Il y a tous les passages de la gravure la plus élémentaire à la sculpture la plus complète. Il y a même un genre intermédiaire tout spécial, c'est la sculpture par application l'une contre l'autre de deux demi-bosses ». Gabriel de Mortillet, *Le Préhistorique*, *op. cit.*, p. 412.

⁸ « Il fallut que l'homme fit un effort de génie assez considérable pour créer l'art du dessin. Représenter par des lignes, sur une surface plane, des objets en relief n'est pas une chose qui ait dû se présenter tout d'abord à son esprit. L'art de la sculpture le conduisit à celui du bas-relief dès l'époque de Solutré ; celui du bas-relief à celui de la gravure et du dessin à l'âge suivant. » Édouard Piette, « Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois », *BSAP*, 1873, 2ème série, T. 8, p. 417.

Abadía et Manuel R. Gonzáles-Morales rappellent qu'il était en vogue à la fin du XIX^{ème} siècle⁹ (cette théorie, défendu entre autres par Tylor dans *La Civilisation primitive*, suggère que tous les composants d'une culture évoluent au même rythme). Dans cette optique, l'art préhistorique est primitif, parce qu'il n'est pas relié aux autres facettes de la vie des hommes de l'époque, parce que, comme elles, il est réduit à sa plus simple expression, mais aussi parce que l'absence (véritable ou supposée) d'autres manifestations de culture humaine sert d'argument confirmant sa simplicité.

Ainsi, la conception d'un art gratuit, effectué pour lui-même dans une optique ludique n'est-elle pas étrangère au refus, largement répandu, de deux autres ensembles de faits : la religion et les rites funéraires. L'existence d'une religion paléolithique est notoirement niée par l'anticléric Gabriel de Mortillet, qui est justement l'un des principaux promoteurs de l'idée d'un art pour l'art aux temps préhistoriques – pour lui, le contenu de l'art paléolithique, des animaux représentés de manière « naturaliste » et des motifs ornementaux, constitue une preuve de l'absence de religiosité de l'homme de cette époque¹⁰ (le terme de religiosité est ici à prendre au sens large de spiritualité ou de croyances surnaturelles, et non simplement d'une religion avec un ou des dieux individualisés) ; par ailleurs, dans *Le Préhistorique*, il fait de l'absence de ronds concentriques, de ronds marqués d'un point, de triangles, de croix, etc., une preuve que l'art préhistorique n'a pas de contenu spirituel¹¹. De la même manière, jusqu'au tournant du XX^{ème} siècle¹² et malgré quelques exceptions (notamment celle de Cartailhac à partir de 1886), le scepticisme concernant l'existence de sépultures paléolithiques continue à prévaloir, ce qui contribue à faire mésestimer la capacité des hommes préhistoriques à s'adonner à des activités porteuses de sens. Privant les formes graphiques de toute référence extérieure à elles-mêmes, la conception de l'art pour l'art exclut du même coup la possibilité d'un sens des images : elles n'ont d'autre signification que celle de copies plus ou moins réussies des modèles naturels.

Enfin, la simplicité attribuée aux manières de faire et aux motivations des artistes s'étend à l'identité même de ceux-ci, qui sont vus comme des sortes de bons sauvages,

⁹ Oscar Moro-Abadía et Manuel R. González-Morales, « L'Art bourgeois de la fin du XIX^{ème} siècle face à l'art mobilier Paléolithique », *L'Anthropologie*, 2003, T. 107, p. 455-470.

¹⁰ Gabriel de Mortillet, *Le Préhistorique*, *op. cit.*, p. 475.

¹¹ *Ibid.*, p. 415.

¹² Ce moment correspond au ralliement du docteur Verneau à l'âge paléolithique des sépultures de Menton, ce qui fait tomber les dernières oppositions à l'idée d'un culte des morts à cette époque.

naïfs et ignares, quoique capables d'une certaine habileté technique : l'image d'Épinal du primitif bénéficiant d'une vie facile et de nombreux loisirs transparaît dans presque toutes les publications qui renvoient l'art préhistorique à l'art pour l'art. L'homme préhistorique fait ainsi figure, chez Piette, de contemplatif indolent : « Son amour pour les arts [...] ne peu[t] être que le fruit de l'imagination, de la méditation et du loisir. »¹³. Chez Mortillet, il est même tout bonnement primesautier : « Les hommes de cette époque avaient l'esprit léger, manquaient de réflexion et de prévoyance. »¹⁴ Enfin, il est supposé, chez Cartailhac, vivre dans des groupes dotés d'une organisation sociale limitée : « Ils [les hommes préhistoriques] avaient vraiment la passion de l'art, et en toute occasion ils se mettaient à tracer des dessins qu'ils abandonnaient ou détruisaient sans regrets, ayant atteint leur but, une satisfaction personnelle. Dans des sociétés d'un ordre très élevé, le plus grand nombre des hommes jouit des productions du plus petit, d'une élite artistique. À l'âge du renne chaque individu est isolé, chacun d'eux a sa part d'organisation artistique. »¹⁵ Il y a dans ces jugements à la fois la tendresse que pourrait avoir un Rousseau pour l'homme à l'état fictif de nature, et le sentiment de supériorité de savants qui se sentent à l'autre extrémité de la chaîne reliant simplicité et complexité.

b. L'artiste paléolithique comme héritier posthume des Beaux-Arts

Mais dans le même temps, une tout autre image se dégage de l'artiste paléolithique, en sorte qu'il est aussi le double d'un artiste plus proche des préhistoriens : en un sens, l'art pour l'art et la gratuité du beau font de lui, à rebours de l'ordre chronologique, l'héritier posthume des Beaux-Arts. En effet, certaines des formules déjà citées, comme celle de Piette (« Son amour pour les arts [...] ne peut être que le fruit de l'imagination, de la méditation et du loisir. »), sont susceptibles d'une autre lecture, qui donnent au contemplatif indolent une figure d'esthète romantique, d'homme des salons, voire éventuellement de dandy pour le côté poseur que l'addition de la méditation au loisir suggère. Par ailleurs, l'image de l'artiste véhiculée par les gravures d'Émile Bayard, illustrateur de l'ouvrage de vulgarisation *L'Homme primitif* de Louis Figuier¹⁶, paru en 1870, le rapproche explicitement de l'artiste de la Renaissance : la figure 67 de la première édition prétend représenter « les précurseurs de Raphaël et de Michel-Ange, ou la

¹³ Édouard Piette, « La Grotte de Gourdan pendant l'âge du renne, », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1874, 2^{ème} série, T. 5, p. 74.

¹⁴ Gabriel de Mortillet, *Le Préhistorique*, *op. cit.*, p. 421.

¹⁵ Émile Cartailhac, *La France préhistorique*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ Louis Figuier, *L'Homme primitif*, Paris, Hachette (Tableau de la nature), 1870.

naissance des arts du dessin et de la sculpture à l'âge du renne ». Il ne s'agit certes pas là d'une image avalisée par un préhistorien, mais Figuier est un savant et un universitaire reconnu ; par ailleurs, la représentation de la préhistoire puisant aux idées reçues du moment, on peut penser qu'il n'invente pas cette idée de lui-même, et en tout état de cause, la très large diffusion de *L'Homme primitif* (qui est vendu à cinq mille exemplaires en trois mois) assure le succès de cette conception.

L'image de l'artiste paléolithique, et de l'homme préhistorique en général, est donc ambivalente, marquée par le double mouvement de rapprochement et d'éloignement qui s'opère entre l'homme moderne et son fascinant ancêtre : il s'agit de garder avec l'homme préhistorique autant de distances que le demande l'idée d'une évolution linéaire, tout en s'appropriant son héritage et en faisant de lui un miroir de soi.

c. Limites rencontrées par la théorie

L'ubiquité de la diffusion de la théorie de l'art pour l'art ne va pas sans quelques restrictions, y compris dans l'esprit des savants : au fil des publications, des idées contradictoires avec l'un ou l'autre de ses postulats sont énoncées. Certaines phrases de Cartailhac dans un écrit de 1885 peuvent par exemple être lues comme des mises en cause des notions de spontanéité (« Il paraît juste d'admettre que la race capable de réaliser ces représentations des animaux qu'elle connaissait avait une culture intellectuelle déjà grande »¹⁷) ou de gratuité (« Sans doute le renne, le cerf, le cheval, le bœuf, étaient parmi les espèces les plus communes, mais elles étaient aussi les plus nécessaires à l'existence, à l'alimentation et à l'industrie ; elles devaient être l'objet de préoccupations constantes »¹⁸, ce qui suggère que le loisir n'était peut-être pas l'unique motivation des artistes). Édouard Piette, de son côté, croit voir dans la différence entre les gravures périgourdines et pyrénéennes deux écoles distinctes : cette idée s'oppose au principe d'un art spontané et dépourvu de règles, tout en concurrençant l'hypothèse d'un progrès artistique qui peut aussi expliquer ces différences. Néanmoins, Cartailhac ne précise jamais quel lien il pourrait entrevoir entre l'alimentation et l'art, et réaffirme sa conviction d'un progrès, contre l'hypothèse de Piette ; de manière générale, l'interprétation de l'art pour l'art reste dominante jusqu'au tournant du XX^{ème} siècle.

¹⁷ Émile Cartailhac, « Œuvres inédites des artistes chasseurs de renne », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1885, 3^{ème} série, T. 2, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

Un deuxième type de limites se rapporte à l'extension de cette théorie, aussi bien dans le temps, puisque sa fortune s'arrête avec le XIX^{ème} siècle, que concernant ses capacités d'adaptation aux différentes formes d'art. Les deux questions sont du reste reliées, par l'intermédiaire de celle de l'art pariétal : dans quelle mesure l'art pour l'art est-il compatible avec la reconnaissance des grottes ornées ? Pour Oscar Moro-Abadía et Manuel R. Gonzáles-Morales, cette conception de l'art préhistorique, inventée à une époque où il n'était pas question de parois gravées ou peintes, exclut justement que de telles parois puissent exister¹⁹. Les raisons en sont multiples, de la différence de complexité supposée entre arts mobilier et pariétal à des objections de bon sens – quelle visée ornementale aurait en effet pu pousser à aller décorer un endroit obscur et désert ?

Néanmoins, si la reconnaissance de l'art pariétal sonne bien le glas de l'hypothèse de l'art pour l'art, défendue par une génération de savants pour la plupart décédés ou sur le déclin au début du XX^{ème} siècle, remarquons que cette théorie pouvait dans une certaine mesure s'adapter à la reconnaissance de la complexité. Sur la gravure d'Émile Bayard représentant la naissance du dessin et de la sculpture, la posture du dessinateur et le titre de l'illustration attestent que le rapprochement entre l'homme préhistorique et l'artiste de la Renaissance peut aussi très bien s'adapter au concepteur de parois ornées : la gravure met en scène un artiste dessinant debout sur un objet posé contre la paroi (ce qui n'est finalement pas si différent d'un dessin apposé directement sur le mur), tandis que le parallèle établi par le titre avec Raphaël évoque indirectement la peinture ou la fresque.

Ce n'est pourtant pas ce qui s'est produit : la reconnaissance de l'art pariétal met un terme à l'hypothèse de l'art pour l'art.

2. L'art magique sous ses diverses formes

Si la pensée vulgarisatrice portait en germes l'adaptation de la théorie de l'art pour l'art à l'art pariétal (la renaissance de l'hypothèse, à la fin du XX^{ème} siècle sous l'inspiration de John Halverson²⁰, montre que cette transposition aurait en droit été possible), ces germes n'ont pas porté de fruit : au début du XX^{ème} siècle, l'art pour l'art a fait long feu, et cède la place à une autre tentative d'interprétation qui émerge petit à petit. Ce changement de paradigme s'accompagne d'une nouvelle recomposition des

¹⁹ Oscar Moro-Abadía et Manuel R. Gonzáles-Morales, « L'Art bourgeois de la fin du XIX^{ème} siècle face à l'art mobilier Paléolithique », *op. cit.*, p. 459.

²⁰ John Halverson, « Arts for Art's Sake in the Paleolithic », *Current Anthropology*, fév. 1987, T. 28, n°1, p. 63-89.

conceptions anthropologiques des préhistoriens : une fois encore, des découvertes artistiques ont poussé à transformer l'image de notre ancêtre, confirmant de ce fait le lien étroit existant entre ces deux formes de représentations – celles que l'on voit et celles que l'on se forge –, ainsi que le rôle des sites artistiques préhistoriques comme laboratoires d'idées sur l'anthropologie de la fin des temps glaciaires.

a. Du paradigme de la simplicité à la reconnaissance de la complexité

La formulation initiale du nouveau paradigme interprétatif suit de peu la date symbolique de la reconnaissance définitive de l'art pariétal. Elle paraît en effet sous la plume de Salomon Reinach dans *L'Anthropologie* en 1903, et fait dès les premières lignes une référence explicite aux dernières découvertes²¹. La proposition de Reinach, du reste, en est directement dépendante : c'est sur la foi des comptes-rendus de Capitan et de Breuil stipulant « que les peintures de nos cavernes avaient été exécutées dans ces conditions »²² (c'est-à-dire dans « les parties les plus obscures, au fond de longs corridors difficiles d'accès ») que Reinach juge nécessaire de renouveler l'interprétation de l'art préhistorique. C'est bien des découvertes du début du siècle qu'il s'agit car, en toute rigueur, la description ici proposée convient surtout à la grotte de Font-de-Gaume : les peintures d'Altamira sont sur un plafond proche de l'entrée (malgré la présence d'une galerie d'accès, aujourd'hui éboulée), les gravures de Pair-non-Pair sont éclairées par le jour, et à la Mouthe comme aux Combarelles, s'il y a bien un long couloir, on ne trouve presque pas (aux Combarelles) ou peu (à la Mouthe) de peintures.

Cet art des profondeurs fascine aussi bien Reinach que tous ceux qui adoptent par la suite le paradigme de l'art magique dans ses diverses formes. La situation des images au fond des galeries est ainsi souvent mise en avant, aussi bien dans les publications, comme celles du comte Bégouën, que dans la toponymie des grottes (ainsi, l'étranglement séparant la galerie d'accès de la partie ornée de Font-de-Gaume s'appelle le Rubicon, signalant par ce terme un passage décisif vers une partie plus profonde). Le choix de lieux difficiles d'accès sert d'argument et de support à l'imagination pour proposer des rites magiques et un art d'initiés, comme en témoigne cette formule du comte Bégouën : « Certainement une

²¹ Salomon Reinach, « L'Art et la magie, À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L'Anthropologie*, 1903, T. 14, p. 257.

²² *Ibid.*, p. 262-263.

idée de mystère a déterminé le choix de l'emplacement des œuvres d'art. Elles n'étaient pas faites pour le public, mais pour être vues par des initiés seulement. »²³

La localisation des représentations dans les grottes conduit Salomon Reinach, dans son article novateur, à s'inscrire explicitement en faux contre la théorie de l'art pour l'art :

« Si, sur deux cents figures d'animaux environ, gravées, sculptées ou peintes, on ne compte pas un seul carnassier, cela ne peut être un simple effet du hasard. De cette constatation découle une conséquence importante : à savoir que les troglodytes, en dessinant, en peignant ou en sculptant, n'ont pas seulement cherché à occuper leurs loisirs ou à fixer leurs souvenirs visuels pour faire admirer leur adresse de leurs compagnons. Le choix sévère qui a présidé à leur activité d'artistes implique, pour cette activité elle-même, des causes moins banales que celles alléguées jusqu'à présent. Ils savaient ce qu'ils faisaient et pourquoi ils le faisaient ; ce n'étaient pas des rêveurs et des oisifs, gravant ou peignant n'importe quelle silhouette familière suivant leur inspiration du moment. »²⁴

La remise en cause du paradigme de la simplicité est ici patente. Ces lignes manifestent d'abord un changement dans l'attention portée aux images, puisque Reinach fonde sa réflexion sur le contenu de celles-ci, et pas seulement sur l'idée générale qu'elles sont une imitation de la nature – il ne s'agit plus seulement de souligner le caractère naturaliste des représentations, mais de différencier l'analyse selon les espèces représentées, et de comprendre les raisons du choix privilégié des grands herbivores.

L'attention au contenu figuratif des images inaugure du même coup la difficulté centrale de leur lecture, et du rapport de leur déchiffrement aux idées préconçues. Reinach s'appuie en effet sur l'idée que les seuls animaux représentés sont des animaux désirables, à l'exclusion des « *undesirable* » (en anglais dans le texte), qui, eux, sont trop redoutés pour être représentés ; cependant cette interprétation se fonde elle-même sur une hypothèse de lecture, qui doit être justifiée, éventuellement de manière osée – « Je ne connais pas une seule représentation de ces animaux, car la prétendue *Felis spelaea* de Bruniquel est probablement un Bovidé mal dessiné et les *Serpents* de la Madeleine et de Montgaudier sont d'énormes Anguilles. »²⁵

Mais si cette idée d'un privilège des grands herbivores est par la suite abandonnée devant la contradiction des faits, comme le félin des Trois-Frères ou l'ours du Pech Merle, cela ne remet pas en cause l'hypothèse d'un art magique, qui est étendue à d'autres représentations. Le comte Bégouën, en 1939, commente cette modification ainsi :

²³ Henri Bégouën, « Les Bases magiques de l'art préhistorique », *op. cit.*, p. 206.

²⁴ Salomon Reinach, « L'Art et la magie, À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *op. cit.*, p. 259.

²⁵ *Ibid.*, p. 258.

« Lorsque les découvertes alors peu nombreuses n’avaient fourni que des silhouettes de bisons, rennes, chevaux et mammoths, tous animaux comestibles, Salomon Reinach avait vu dans cette exclusivité une preuve de la raison d’être utilitaire et magique de l’art préhistorique. Les magdaléniens, croyait-il, voulaient s’assurer par la magie le *gibier quotidien* nécessaire à leur subsistance. Depuis lors des images d’ours et de félins ont été trouvées sans que cela doive détruire notre hypothèse, car la chasse a non seulement pour but de se procurer de la nourriture, mais encore de se débarrasser de voisins gênants et dangereux comme les félins et tous les fauves. »²⁶

Les signes eux aussi peuvent être interprétés suivant cette théorie magique, dont témoigne la lecture des tectiformes de Dordogne : ils sont parfois perçus comme des pièges, à animaux dans la pensée de Bégouën, ou à esprits selon les suggestions d’Obermaier.

Mais ce n’est pas seulement l’attention au contenu des images qui remet en cause le paradigme de la simplicité. Indirectement, c’est ainsi le mode opératoire de l’activité graphique qui se trouve modifié par l’analyse de Reinach : l’impulsion de la spontanéité laisse place à la sélection d’un motif dans un répertoire de possibles culturellement déterminés (l’homme préhistorique ne représente pas n’importe quoi au gré de l’inspiration). La motivation de l’artiste elle aussi doit reposer sur d’autres raisons que celles envisagées par la théorie de l’art pour l’art, c’est-à-dire sur des « causes moins banales ». Enfin et plus généralement, c’est l’homme préhistorique qui acquiert le statut d’être réfléchi, capable de conférer un sens à ses activités graphiques.

Toutes ces modifications bouleversent en profondeur l’anthropologie préhistorique : pour Nathalie Richard, le passage de l’art ludique à l’art magique correspond à la transition du paradigme de la simplicité à la reconnaissance de la complexité²⁷ – cette idée est du reste corroborée par l’opinion des défenseurs de l’art magique eux-mêmes, comme en témoigne un article ultérieur du comte Bégouën décrivant l’art pour l’art comme une « théorie trop simpliste »²⁸.

b. L’invention de l’interprétation

De fait, le changement d’optique introduit par Reinach consiste à repenser à nouveaux frais la question du pourquoi – ou plutôt, à se la poser réellement, car la spontanéité gratuite constituait plutôt une négation de la notion de mobile qu’un mobile véritable. En cela, Reinach est bien un homme de son temps : sa proposition fait écho au

²⁶ Henri Bégouën, « Les Bases magiques de l’art préhistorique », *op. cit.*, p. 209. L’auteur souligne.

²⁷ Nathalie Richard, « De l’art ludique à l’art magique », *op. cit.*, p. 60.

²⁸ Henri Bégouën, « Les Bases magiques de l’art préhistorique », *op. cit.*, p. 202.

mouvement qui agite les sciences de l'homme, encore appelées « sciences de l'esprit », autour de la question de l'interprétation. Cette notion sépare en effet les sciences de la nature, qui peuvent être expliquées en termes de causes, et les sciences de l'esprit, qui nécessitent la compréhension d'un sens. Élaborée par Wilhelm Dilthey dès 1883 dans l'*Introduction aux sciences de l'esprit*²⁹, la notion de compréhension vise à éclairer la sphère du sens³⁰ et à chercher la trace de l'activité intérieure, c'est-à-dire mentale ou « spirituelle » (au sens le plus large du mot), des êtres humains. À rebours du positivisme, elle montre comment les sciences de l'homme, faute de ménager une place à la dimension du sens, manqueraient leur objet. La compréhension, sous ses diverses formes d'herméneutique (historique, par exemple) ou d'interprétation (concept phare d'une psychanalyse toute neuve) s'institue ainsi comme l'un des grands problèmes philosophiques et scientifiques du début du XX^e siècle. Ce mouvement s'infiltré en préhistoire à travers l'hypothèse de l'art magique, qui cherche à interpréter l'art paléolithique, à lui donner du sens, et à le faire de manière aussi « scientifique » que possible : l'objectif de Reinach n'est pas d'inventer un sens, mais de retrouver celui que l'art avait pu ou dû avoir pour les hommes du paléolithique. Ses réflexions s'inscrivent dans une époque où l'on cherche à autonomiser les sciences de l'homme, qui doivent abandonner l'idéal du modèle mécaniste de la causalité et rendre compte de phénomènes signifiants, sans cesser pourtant d'être des sciences ni devenir purement subjectives.

Tarauté par la question du « pourquoi », l'archéologue ne se laisse donc pas aller à une imagination débridée : il cherche des réponses dans l'ethnographie. En l'occurrence, Reinach s'appuie sur ce qu'il pense être une quasi-universalité culturelle, la notion d'influence magique, pour expliquer l'art préhistorique :

« De ces idées [« d'ordre général qui sont communes à tout l'ensemble de l'humanité »], une des plus répandues est celle-ci : l'image d'un être ou d'un objet donne une *prise* sur cet objet ou sur cet être ; l'auteur ou le possesseur d'une image peut *influencer* ce qu'elle représente. Il s'agit, bien entendu, d'une *prise* ou d'une *influence* d'ordre magique, relevant d'une croyance extrêmement ancienne, antérieure aux religions et aux théogonies, mais si profondément enracinée dans l'esprit humain qu'elle s'est maintenue à côté des religions, souvent malgré elles, et paraît même devoir leur survivre. »³¹

²⁹ Wilhelm Dilthey, *Introduction aux sciences de l'esprit*, trad. fr. Sylvie Mesure, in *Œuvres*, T. 1, Paris, Cerf, 1992.

³⁰ Cf. Sylvie Mesure, « Dilthey Wilhelm, (1833-1911) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/wilhelm-dilthey/>>, consultée le 11 juin 2018.

³¹ Salomon Reinach, « L'Art et la magie, À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *op. cit.*, p. 260. L'auteur souligne.

Le développement de l'art tient selon Reinach au désir de favoriser cette influence. La notion d'idée générale commune, en se rapprochant de celle d'un universel, manifeste que l'appartenance à part entière des peuples préhistoriques à l'humanité est bien acquise. Par ailleurs, en remplaçant la spontanéité naturelle par des croyances, Reinach signale qu'ils sont aussi doués de pensées moins oiseuses que dans la méditation oisive que leur prêtait Piette (pour Bégouën, les artistes sont même des intellectuels, et certainement pas des « sauvage[s] à peine dégrossi[s] »³²). Enfin, en devenant le support de rites, l'art indique aussi une organisation sociale plus complexe que ce que suggérait l'art pour l'art : Bégouën propose de cette idée une formulation plus explicite que Reinach, et suggère que l'artiste est le sorcier de la tribu, bénéficiant d'une influence prépondérante et même supérieure à celle du chef.

L'explication avancée par Reinach ne vise pas à expliciter les détails d'une interprétation, mais à proposer un cadre général d'analyse. Suggérant un parallèle avec le totémisme observé en Australie par Spencer et Gillen, il résume leurs travaux en explicitant le lien de certaines peintures rupestres avec des rites locaux : chaque clan de la tribu Arunta étudiée par Spencer et Gillen est associé à un animal totem, et chargé de cérémonies destinées à favoriser la multiplication dudit animal, de façon à assurer la sécurité alimentaire du groupe entier. Reinach est alors tenté d'appliquer ce modèle à l'art paléolithique, mais en reste finalement à l'hypothèse, à ses yeux plus raisonnable, de pratiques magiques pour la multiplication du gibier :

« C'est [...] cette idée mystique de l'*évocation* par le dessin, analogue à celle de l'*invocation* par la parole, qu'il faut chercher à l'origine du développement de l'art à l'âge du Renne. Cet art [...] était l'expression d'une religion très grossière, mais très intense, faite de pratiques magiques ayant pour unique objet la conquête de la nourriture quotidienne. Une peinture, une sculpture représentant des animaux comestibles assurait le succès de la chasse ou de la pêche non moins que les harpons barbelés ou les sagaies. »³³

Reinach s'inscrit ici dans un mouvement plus global d'attention aux rites et aux croyances des peuples primitifs, qui se développe notamment avec la publication en 1890 des deux premiers volumes du *Rameau d'or* de Frazer, gigantesque périple à travers les mythes et rituels dont l'anthropologue fait un inventaire planétaire. Il importe peu que Reinach, dans « L'Art et la magie », se soit ou non directement inspiré de cette œuvre (dont la première traduction française date de la même année son article) : le retentissement du *Rameau d'or*,

³² Henri Bégouën, « Les Bases magiques de l'art préhistorique », *op. cit.*, p. 214.

³³ Salomon Reinach, « L'Art et la magie, À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *op. cit.*, p. 265. L'auteur souligne.

où Frazer propose une théorie du totémisme, enrichie dans la deuxième édition de 1900 de développements plus longs sur la magie sympathique³⁴, constitue une toile de fond favorable pour la réflexion de Reinach.

c. Un reste de primitivisme

Néanmoins, la reconstitution de l'image de l'homme opérée par l'hypothèse de la magie de la chasse n'est pas moins ambiguë que la précédente : Reinach accorde des motivations, une spiritualité, une pensée et une culture aux hommes de la préhistoire, mais il ne le fait qu'au prix d'une dépréciation tant de l'art que de l'humanité.

L'art est en effet avant tout utilitaire, et n'est d'ailleurs même pas vraiment de l'art, car ce concept est considéré comme anachronique, de même que la séduction à laquelle il renvoie. Par contraste avec la théorie précédente, Reinach réserve la gratuité et le jeu aux « peuples civilisés ». Certains continuateurs de l'hypothèse de l'art magique pensent même que la représentation ne vaut que comme acte, et non comme résultat, évacuant ainsi la notion d'œuvre : c'est le geste d'envoûtement qui compte, et l'image n'en est que le résultat contingent. Ainsi le comte Bégouën, cherchant à expliquer les superpositions de certains dessins aux Trois-Frères, est-il particulièrement explicite sur ce point :

« Une seule explication me paraît plausible. C'est que "seule" l'exécution du dessin ou de la sculpture importait. La représentation de l'animal était un acte qui valait par lui-même. Une fois que cet acte était accompli, le résultat immédiat et matériel de cet acte, le dessin n'avait plus aucune importance. On s'en désintéressait de façon absolue. On attendait seulement le résultat médiate et futur. »³⁵

Quant à l'humanité, Reinach prend soin de préciser qu'elle n'a pas encore atteint le stade de la théologie ou du culte solaire, qui sont trop élaborés pour elle ; elle est reconduite à ses besoins physiques primaires, que l'art a pour but de satisfaire – les héritiers de la théorie de la magie sympathique ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, et ont développé une anthropologie misérabiliste mettant l'accent sur l'extrême difficulté de la vie à l'époque préhistorique, sur ses multiples dangers et ses températures polaires. Selon Cartailhac et Breuil, pour nous figurer la civilisation paléolithique, « [c]'est au plus bas degré des sociétés humaines, parmi les peuples nomades, dont la vie est toute [*sic*] entière adonnée à la chasse, et que la rude nécessité de la subsistance quotidienne rive à la

³⁴ James George Frazer, *Le Rameau d'or*, trad. fr. Pierre Sayn, T. 1, Paris, Laffont, 1981.

³⁵ Henri Bégouën, « Les Bases magiques de l'art préhistorique », *op. cit.*, p. 211.

poursuite du gibier, que nous devons rechercher des parallèles »³⁶. Le comte Bégouën, quant à lui, considère que « la vie de l'homme à l'époque des cavernes [...] ne devait pas être si facile que cela et si remplie de loisirs, si l'on réfléchit à ce que devait être, sous un climat froid et rude, la vie de ces chasseurs, continuellement sur le qui-vive et à l'affût du gibier, qui seul assurait son existence, puisque à cette époque l'homme ignorait la culture et l'élevage. »³⁷

Tout se passe comme s'il avait fallu en quelque sorte compenser le gain de complexité reconnu aux hommes de la préhistoire, en les éloignant de l'homme du XXème siècle sur certains points, pour lesquels l'hypothèse précédente invitait au contraire à établir un parallèle. Ces deux théories sont donc pour ainsi dire symétriques : opposées par leur vision de l'environnement préhistorique (la société d'abondance contraste avec une existence supposée difficile dans un milieu hostile) et par leur interprétation de l'art (il est tantôt gratuit, tantôt fonctionnel), elles convergent vers l'image d'une humanité dont il faut à la fois rappeler la pleine humanité et souligner l'absolue primitivité. De l'une à l'autre, il semble y avoir un mouvement de balancier, où ce qui est gagné en spiritualité et en intellect compense ce qui est perdu de sens de l'esthétique et de distance prise avec les besoins physiques primaires (ou inversement, selon le point de vue adopté).

Or, cette théorie de la magie sympathique bénéficie d'une fortune extraordinaire par son omniprésence et sa longévité : reprise par Breuil et Cartailhac dès leur monographie de 1906-1908 sur Altamira, elle est partagée par tous les préhistoriens ou presque. Les rares voix hétérodoxes sont celles de Regnault, qui émet des réserves, de Luquet³⁸, qui n'y adhère que partiellement, de Waldemar Deonna, qui cherche surtout à mettre en évidence le rôle du savoir-faire technique dans la production d'images hybrides

³⁶ Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira*, op. cit., p. 145.

³⁷ Henri Bégouën, « La Magie aux temps préhistoriques », séance de l'Académie des Sciences de Toulouse du 9 décembre 1923, en ligne : <<http://pissierarchives.canalblog.com/archives/2007/11/11/6848191.html>>, consulté le 25 février 2016, photo 4/22. Cf. aussi, dans le même article, la description de la terreur occasionnée par le lion et l'ours des cavernes.

³⁸ Luquet distingue les pratiques magiques (attestées selon lui) de l'efficacité magique de l'art (dont il doute, notamment concernant les représentations d'animaux isolés pour lesquels cette lecture ne s'impose pas). Luquet s'inscrit également en faux contre l'unité de l'interprétation de l'art paléolithique : là où beaucoup donnent de l'art pariétal et de l'art mobilier une même interprétation magique, il considère que ce dernier ne peut être sacré. Il opte ainsi pour la coexistence partielle et la succession de deux sortes d'art, l'un non magique et désintéressé, l'autre magique, utilitaire et d'apparition plus récente que le premier. Si, sur le plan de l'interprétation, sa position est originale en ce qu'elle refuse l'homogénéisation de l'art paléolithique, sur le plan anthropologique, elle n'est pas fondamentalement différente de celle de ses contemporains, puisque les deux théories de l'art pour l'art et de la magie sympathique puisent aux mêmes sources.

entre l'homme et l'animal, et de Max Raphaël, qui réfléchit à la structure des grottes ornées à partir d'un voyage aux Eyzies-de-Tayac en 1935, mais dont les écrits ne trouvent aucun écho. L'une des grandes forces de la théorie est qu'elle autorise de nombreuses variantes : celles-ci tiennent en particulier à la distinction de plusieurs types de magie – de la chasse, de la fécondité et de la destruction. Toutes ces formes ne sont pas acceptées par tous : la magie de la fécondité est en particulier parfois confondue avec celle de la chasse, ou non reconnue (notamment par Jean Charet), tandis que d'autres distinguent la magie de la chasse à visée alimentaire de celle qui a une visée de protection. Mais dans tous les cas, le principe de l'interprétation est le même, et il n'est pas sérieusement remis en question avant la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

B. Défi méthodologique : l'adaptation à un objet culturel

Le second défi que la découverte de l'art paléolithique impose aux préhistoriens est méthodologique : dans quelle mesure cet objet nouveau peut-il être étudié à l'aide des méthodes forgées durant le demi-siècle précédent ? Comment une discipline habituée à délimiter des strates de terrain, à identifier des ossements d'animaux, à reconnaître des sédiments géologiques et à classer des objets selon leur forme peut-elle s'approprier quelque chose qu'on ne trouve pas toujours dans le sol ?

La difficulté est double et tient, du côté de l'objet artistique, à la diversité de ses supports, et du côté de la discipline préhistorique, à ses origines naturalistes.

Protéiforme, l'art préhistorique peut être enfoui dans les sols archéologiques et matérialisé par des objets décorés, ce qui permet de maintenir le cadre habituel de la fouille ; mais il peut aussi être gravé, peint ou sculpté sur les parois des grottes et des abris, ce qui n'autorise qu'en de rares cas à tirer directement des informations de l'inspection des sols et des remplissages (ainsi dans le cas de la Mouthe, déjà évoqué, avec les conséquences que l'on sait, et dans ceux de Pair-non-Pair, La Grèze et Teyjat³⁹). La diversité des supports paraît donc nécessiter une variété des méthodes.

Mais c'est aussi l'origine naturaliste de la préhistoire qui transforme la découverte de l'art, et en particulier de l'art pariétal, en défi méthodologique : les méthodes employées en préhistoire ont été forgées pour des objets qui, soit sont directement ceux du naturaliste

³⁹ Cf. Henri Breuil, *L'Évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du Renne*, compte-rendu du 13^{ème} Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques de 1906, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1907 (tiré à part), p. 5-6.

(comme dans le cas des fossiles humains ou animaux), soit le sont par extension (l'outillage lithique, même s'il est le produit d'une *culture matérielle*, n'est pas toujours perçu dans toute sa dimension culturelle : en un sens, les outils sont presque vus comme une production naturelle de l'homme et le fruit du développement de son cerveau, de la même manière que le sabot serait une production naturelle du cheval ; ils n'obligent pas à essayer d'appréhender une quelconque vie intérieure attribuée à leurs auteurs, ni ne requièrent d'analyse mettant en œuvre la notion de subjectivité). Or, de quel secours peuvent être la stratigraphie et la typologie pour analyser des parois ornées ? Le problème posé tient à ce que l'absence de couches de terrain empêche de déterminer immédiatement l'époque à laquelle les représentations pariétales ont été effectuées.

Face à ce nouveau défi méthodologique, deux types opposés de réponses sont apportés : l'adaptation à l'art des méthodes naturalistes antérieures, et le développement de nouvelles méthodes plus ancrées dans le champ des sciences humaines.

1. Adaptation à l'art des méthodes d'orientation naturaliste élaborées au cours du XIX^{ème} siècle

Paradoxalement, la découverte de l'art et notamment des grottes ornées ne paraît pas, au premier abord, engendrer de bouleversement méthodologique, mais plutôt une adaptation à ce nouvel objet des méthodes préhistoriennes élaborées au cours du XIX^{ème} siècle.

a. La stratigraphie

Le premier principe à être réinvesti est celui de la stratigraphie : dès 1906, dans son compte-rendu du 13^{ème} Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistorique, l'abbé Breuil jette les bases de l'analyse de l'art pariétal à partir de la superposition, non plus des couches sédimentaires, mais des figures ; il adapte ainsi à la lecture des parois un principe hérité de la géologie et de l'archéologie, en considérant les traits tracés par la main de l'homme comme l'analogie des dépôts constituant un terrain. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en évidence des couches, dont la succession traduit le déroulement du temps. Pour ce faire, Breuil s'appuie, concernant l'art pariétal, sur la différence des techniques employées et leur combinaison : constatant que, lorsqu'une gravure et une peinture se superposent, l'ordre dans la réalisation des figures conduit soit à un trait incisant la

peinture (si la gravure est postérieure), soit à un trait rempli par la couleur (si c'est la peinture qui est postérieure), il systématise l'étude de ces superpositions pour obtenir une chronologie de l'art pariétal⁴⁰. Breuil tire ainsi de l'étude des superpositions des représentations d'Altamira, de Marsoulas, des Combarelles et de Font-de-Gaume un tableau synthétique où il distingue quatre phases, aussi bien pour la gravure que pour la peinture, et auxquelles s'ajoute une cinquième non figurative.

b. La typologie

Les résultats de cette stratigraphie pariétale sont par ailleurs étendus à l'aide d'un raisonnement typologique : il s'agit de « rapprocher de chaque groupe, ainsi constitué, les figures exécutées dans le même style et selon la même technique, mais qui, n'étant pas en contact avec d'autres images, ne peuvent être attribuées à une période déterminée que par comparaison »⁴¹. Le raisonnement de Breuil est ici similaire à celui que mettait en place Mortillet lorsqu'il adaptait à l'industrie lithique la théorie du fossile directeur : Mortillet considérait que, de la même manière que l'identification des fossiles animaux pouvait servir à situer un gisement dans le temps, la forme d'un outil typique pouvait, en l'absence de stratigraphie, servir à définir l'époque de sa réalisation et à dater la couche de terrain correspondante.

Breuil, lui, estime que la façon dont les traits sont exécutés et le contenu de la représentation sont caractéristiques d'un moment de l'évolution de l'art pariétal. La facture des traits permet ainsi de dessiner cette évolution : la phase 1 est caractérisée, pour la gravure, par de larges et profondes incisions ou par des silhouettes raides, représentées en profil absolu et profondément entaillées, et pour la peinture, par des tracés noirs puis des silhouettes monochromes. La gravure perd en profondeur, gagne en netteté et se miniaturise au cours des phases suivantes avant de décliner dans la phase 4, tandis que la couleur se développe en modelés ou dégradés, puis en teintes plates, et enfin en polychromie⁴². Le contenu des représentations favorisées par les artistes préhistoriques est aussi supposé donner des indications sur leur âge :

⁴⁰ « Il dérive de ces constatations matérielles une conclusion : les destructions ou superpositions mutuelles se sont faites toujours dans le même ordre, telles figures étant toujours détruites ou recouvertes par telles autres, celles-ci ne l'étant jamais par les premières, mais l'étant parfois par une troisième catégorie qui n'est détériorée que par elle-même ; il suffit de constater avec soin cet ordre constant, pour avoir, du même coup, établi la chronologie relative des diverses phases artistiques qui se sont succédé dans toute la durée de l'âge du Renne. » *Ibid.*, p. 7.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Ibid.*, p. 10-15.

« En résumé, on peut dire que, dans toutes les cavernes ensemble, le *cheval* a son maximum dans la première moitié, et est plus rare dans la seconde moitié de l'évolution de l'art pariétal.

Les caprins, et surtout le bouquetin, très fréquents dans les deux premières phases, ne se trouvent plus ensuite.

Les cervidés, médiocrement représentés au début, ont leur maximum un peu avant la fin, et surtout dans la troisième phase.

Le *Bison*, assez rare au début, n'est jamais plus abondant que dans la dernière phase, où il est vraiment figuré en nombre immense.

Le *Mammouth*, abondant dans les gravures de la seconde phase en Périgord, reparaît en graffiti aussi abondant à la fin de la quatrième »⁴³

Cette analogie entre couches de terrain et fossile directeur d'un côté, et superposition des dessins, style et choix des motifs représentés de l'autre, est aussi inattendue que porteuse de conséquences : elle conduit en effet Breuil à supposer qu'un laps de temps, correspondant à un changement de phase artistique, sépare deux représentations superposées ou par extension deux représentations de facture différente ; là où l'empilement et la taille des strates de terrain permettaient à un fouilleur de mesurer l'épaisseur temporelle, cette dernière est postulée dans le cas de la stratigraphie pariétale, puisqu'il n'y a pas de moyen objectif de quantifier le délai séparant la réalisation de deux traits successifs (ceux-ci peuvent avoir été effectués à 5 minutes comme à 15 000 ans d'écart).

L'adaptation de la stratigraphie et de la typologie à l'art pariétal témoigne à la fois de la fécondité du cadre méthodologique mis en place dans les premières décennies de la science préhistorique, mais aussi de la difficulté à sortir du naturalisme qui paraît consubstantiel à la discipline : il ne va nullement de soi de considérer, par analogie avec un fossile paléontologique, un trait gravé ou peint comme un marqueur chronologique – si la comparaison n'est pas explicitement proposée, la dette de la stratigraphie et de la typologie pariétales à l'égard de la paléontologie, du fait des adaptations successives de ses principes, indique assez cette filiation.

c. Une classification calquée sur l'industrie lithique

Les méthodes élaborées pour étudier les objets qui appartiennent directement au domaine des naturalistes, couches de terrain et fossiles, ne sont pas les seules à trouver une application dans l'étude de l'art : celle-ci s'appuie aussi sur l'examen de l'industrie lithique, qui puise également à la source naturaliste dans la mesure où, au XIX^{ème} siècle, elle a pu servir de substitut aux fossiles dans le combat en faveur de l'homme

⁴³ *Ibid.*, p. 21-22. L'auteur souligne.

préhistorique. L'industrie lithique sert ainsi de point d'appui pour la classification des formes artistiques, dont la nomenclature est calquée sur celle des silex taillés. Le procédé vise à répondre à un nouveau problème : en effet, dans la première décennie du XXème siècle, le nouveau chantier, une fois que l'authenticité de l'art paléolithique a été reconnue, est d'en évaluer la chronologie. Or, si la stratigraphie pariétale permet de déterminer la succession des figures (et donc de les situer relativement les unes aux autres), il faut encore faire correspondre ces différentes phases avec des époques – c'est-à-dire les placer dans un repère chronologique.

Cette mise en correspondance se fait d'abord de manière détournée : assez curieusement, le compte-rendu sur l'évolution de l'art rédigé par Breuil pour le congrès de 1906 ne porte guère trace de cette problématique, puisqu'il se contente de partager les figures entre différentes périodes. Mais ce souci est visible dans un autre article du même auteur, publié à la même occasion : essayant à la fois de faire adopter l'idée d'une période intermédiaire entre le moustérien et le solutréen, d'en rapporter les caractéristiques au site d'Aurignac et de nommer d'après celui-ci la période ainsi définie (c'est l'un des actes de la « bataille de l'aurignacien » qui permet à Breuil de gagner en influence et de solder l'ère Mortillet, comme nous le verrons plus loin), Breuil consacre une section aux œuvres d'art aurignaciennes. S'il ne regroupe prudemment sous ce vocable que celles qui peuvent être mises en relation avec des *niveaux* aurignaciens – des sculptures mobilières, ou encore les gravures de Pair-non-Pair, recouvertes par des « assises en place contenant tous les types aurignaciens, grattoirs carénés, lames à coches latérales, burins busqués, nombreuses pointes en silex du type de la Gravette »⁴⁴ –, la concomitance des deux publications montre que c'est potentiellement tout l'art paléolithique qui peut être mis en correspondance avec les cultures définies pour l'industrie lithique. L'établissement d'un parallèle entre cultures matérielles et cultures artistiques devient manifeste en 1912, lorsque Breuil publie une étude sur les subdivisions du paléolithique supérieur⁴⁵.

Ainsi l'analyse de l'art paléolithique suit-elle celle de l'outillage, et l'on suppose une concordance des deux chronologies. Ce choix implicite ne va pas de soi : s'il procède d'une adaptation naturelle de l'inconnu au connu, ce principe ne repose pas sur une

⁴⁴ Henri Breuil, *Les Gisements présolutréens du type d'Aurignac, Coup d'œil sur le plus ancien âge du Renne*, compte-rendu du 13ème Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1907 (tiré à part), p. 22. Comme en témoigne l'énumération de ces outils, à ce moment de ses travaux, Breuil assimile l'aurignacien et le gravettien.

⁴⁵ Henri Breuil, « Les Subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification », *Compte-rendu de la XIVème session du Congrès international d'archéologie et d'anthropologie préhistoriques, Genève, 1912*, dir. Waldemar Deonna, T. 1, Genève, Kündig, 1913, p. 180 par exemple.

nécessité ni ne fait l'objet d'une argumentation explicite. Il s'agit davantage d'un présupposé, qui suscite, un demi-siècle plus tard, le commentaire étonné de la part de Leroi-Gourhan que nous signalions au chapitre 4 (comparant les dénominations des cultures paléolithiques avec les termes que pourrait choisir un archéologue du futur pour décrire le Moyen Âge, l'auteur de *Préhistoire de l'art occidental* assimile l'aurignacien, le solutréen ou le magdalénien à l'arcien, l'arbalétien, l'arquebusien, le mousquetien, le fusilien ou le fuséen, et remet en cause le bien-fondé de la croyance selon laquelle le développement technique est révélateur de l'évolution d'une culture⁴⁶). Quoi qu'il en soit, les premières représentations connues sont considérées comme aurignaciennes, en dépit de l'absence d'œuvres d'art à Aurignac.

L'adaptation à l'étude de l'art paléolithique des principes stratigraphiques, typologiques et classificatoires en vigueur dans une préhistoire fortement marquée par les sciences naturelles semble indiquer que la découverte de l'art n'entraîne pas de bouleversement méthodologique majeur, mais que, bien au contraire, on s'efforce de faire entrer ce nouvel objet dans un cadre conceptuel déjà existant. Cet investissement d'un objet éminemment culturel par des méthodes dérivées du naturalisme ne va pas sans un certain forçage, ou tout au moins sans des hypothèses hardies dont la témérité n'est pas toujours aperçue, tant ces méthodes paraissent incontournables ; reste qu'au premier abord, l'inventivité méthodologique dont doit faire preuve le préhistorien tient davantage à la manière de formuler cette adaptation qu'à l'invention de nouveaux procédés d'étude. L'orientation naturaliste de la préhistoire se trouve étendue hors de son champ d'application premier.

2. Un fléchissement de la préhistoire vers les sciences humaines

Néanmoins, la découverte de l'art entraîne tout de même une certaine diversification des méthodes d'étude, car en dépit de ce premier penchant naturaliste, elle est l'occasion pour la discipline de verser davantage vers les sciences humaines. L'inscription institutionnelle des premières recherches suit cet effet de balancier : si c'est à l'Académie des Sciences que sont présentées les premières notes concernant les

⁴⁶ André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit., p. 29.

découvertes des Combarelles et de Font-de-Gaume en 1901⁴⁷, c'est avec le soutien financier de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres que Cartailhac et Breuil mènent leurs investigations de 1902 à Altamira ; c'est également cette institution qui bénéficie de la primeur d'un compte-rendu⁴⁸, en dépit des souhaits du paléontologue Albert Gaudry (par la suite, les notes alternent entre ces deux institutions).

Deux méthodes en particulier connaissent un développement important grâce à la découverte de l'art : les comparaisons ethnographiques et le relevé. Toutes deux sont élaborées en réponse à un défi lancé par l'étude de l'art : celui de l'interprétation, et celui de l'analyse.

a. L'essor des comparaisons ethnographiques

C'est d'abord la problématique de l'interprétation de l'art qui oblige à s'appuyer sur de nouvelles sources. En effet, l'interrogation à nouveaux frais de la question du pourquoi, qui suit l'acceptation de l'art pariétal, nécessite l'abandon d'un esthétisme moderne et bourgeois au profit de la recherche de nouvelles explications. Or, la formulation des hypothèses totémiques et magiques tire son inspiration de données ethnographiques : on essaie de trouver des analogues des représentations pariétales dans le répertoire artistique (et éventuellement rupestre) d'autres peuples, et d'interpréter l'art préhistorique à la lumière de données empruntées à ces cultures.

Les préhistoriens amateurs d'art n'inventent certes pas les comparaisons ethnographiques : celles-ci étaient déjà employées en archéologie, en anthropologie, voire en préhistoire. En effet, utilisé en archéologie dès les années 1830 et notamment sous l'égide de Prosper Mérimée, le comparatisme s'est développé sous la plume d'anthropologues anglo-saxons qui lui ont assuré une passerelle vers la science préhistorique. Il est ainsi au fondement des œuvres des Lubbock, Tylor ou Morgan : Lubbock par exemple, en vue d'éclairer l'industrie et la technologie préhistoriques, rapportait dans son chapitre sur l'âge de la pierre la manière dont les Aztèques se

⁴⁷ Henri Breuil et Louis Capitan, « Les Grottes à parois gravées ou peintes à l'époque paléolithique », *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 1901, T. 10, p. 321-325. (Reproduction de deux notes communiquées par le professeur Moissan à l'Académie des Sciences, 16 et 23 septembre 1901.)

⁴⁸ Émile Cartailhac, « Découverte de fresques préhistoriques dans la grotte d'Altamira (Espagne) », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1902, 46^{ème} année, n°5, p. 549.

procuraient des éclats d'obsidienne⁴⁹. Plus généralement, l'analogie entre « primitifs » modernes et anciens était au cœur de la pensée anthropologique de Morgan et de Tylor, qui distinguaient différents stades de développement culturel : dans *La Société archaïque*, Morgan reprenait la division des faits culturels en stades, proposée par Tylor pour les religions humaines, et il généralisait ce découpage par la tripartition entre sauvagerie, barbarie et civilisation ; il définissait le stade ancien de l'état sauvage comme les premiers pas de l'humanité, et son stade moyen comme ayant des exemples modernes chez les aborigènes d'Australie et de Polynésie, suivant une analogie entre l'ancien et l'actuel. Le comparatisme a ainsi fourni un cadre général d'analyse à l'anthropologie, en servant à élaborer de grands schémas de développement de l'humanité.

Les comparaisons ethnographiques ont aussi pu être évoquées en lien étroit avec la préhistoire dès le XIX^{ème} siècle : elles ont ainsi occupé une place non négligeable lors de la troisième session du Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique en 1868, et on en trouve un écho dans la communauté préhistorienne française, par exemple chez Ernest Hamy – « Par leurs mœurs et par leurs usages, ainsi que par leur matériel industriel et artistique, les Hyperboréens actuels paraissent donc voisins des troglodytes quaternaires de notre pays. »⁵⁰, écrivait-il en 1870. Plus localement, le comparatisme a pu aussi servir en préhistoire à l'étude des squelettes paléolithiques : les dépouilles trouvées dans les grottes de Grimaldi près de Menton ont ainsi été rapprochées des Bushmen ou des Hottentots.

La pratique d'un comparatisme ethnographique fondé sur une analogie entre le passé et le présent et sur une abolition des frontières spatiales et temporelles était donc déjà acquise au XIX^{ème} siècle. Mais elle suscitait quelques réserves, comme en témoignent la réflexion et les critiques formulées par Cartailhac en 1896 : s'interrogeant sur l'existence de délimitations géographiques dans les territoires des chasseurs de rennes, celui-ci se propose et se garde tout à la fois d'entrer dans la voie du comparatisme. Cartailhac semble conscient aussi bien des avantages que des inconvénients de la méthode. À première vue méfiant, il craint qu'elle ne conduise à substituer l'imagination à la science :

⁴⁹ John Lubbock, *L'Homme préhistorique étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, Paris, Alcan, 1888 (3^{ème} édition), p. 86-88.

⁵⁰ Ernest-Théodore Hamy, *Précis de paléontologie humaine*, op. cit., p. 366.

« Les peuples chasseurs de civilisation primitive des temps modernes pourraient peut-être nous fournir à cet égard, par voie d'analogie, des renseignements vraisemblables, mais l'hypothèse dominerait beaucoup trop dans nos conclusions et il vaut mieux, ce me semble, ne pas s'engager ainsi.

Si l'on veut bien y réfléchir un instant, on jugera combien il est facile de se fourvoyer dès qu'on quitte le terrain des faits et que l'imagination vient à votre aide. »⁵¹

Cependant, il souligne aussi les apports des comparaisons ethnographiques, même s'il refuse de les surestimer :

« Si j'osais résumer d'un mot mon sentiment, je dirais que sans l'ethnographie nous faisons du roman, avec elle nous nous élevons au roman historique. »⁵²

Le comparatisme ethnographique apparaît ici comme un pis-aller nécessaire, qui n'enraye pas la dynamique fictionnelle de la préhistoire mais qui la canalise.

L'établissement d'analogies entre des « primitifs » de divers continents et époques n'est donc pas une tentative ni une tentation nouvelle en préhistoire ; néanmoins, l'arrivée sur le devant de la scène de l'art paléolithique lui donne un développement inédit, en sorte que même Cartailhac s'y adonne avec beaucoup moins de circonspection : la monographie qu'il publie sur Altamira en collaboration avec l'abbé Breuil fait une large place aux comparaisons ethnographiques, puisqu'elles en occupent les trois derniers chapitres (en dehors du chapitre conclusif et du chapitre additionnel rédigé avec le concours d'Alcalde del Río).

Développer cette méthode, déjà controversée par la subjectivité qu'elle implique dans l'établissement des analogies, nécessite des mises au point. Dans *La Caverne d'Altamira*, Cartailhac et Breuil tentent de circonscrire le bon usage du comparatisme : récusant l'utilité des analogies industrielles et la validité des explications phylogénétiques concernant les ressemblances entre civilisations, ils se prononcent en faveur d'une recherche des convergences fondées sur des parallèles ethnographiques. Nous reproduisons ici leur argumentation :

« Les Eskimos du Groenland, du nord de l'Amérique, les Tchoutktchis du nord de l'Asie et d'autres hyperboréens en étaient encore à l'âge de la pierre il y a peu d'années ; ils offraient, dans leur industrie et leurs arts, de nombreux traits de ressemblance avec nos ancêtres ou nos devanciers quaternaires. Ils avaient le même grattoir en silex pour le travail des peaux et des os, et nous apprenaient comment cet outil s'emmanchait. [...] Ils ornementaient avec goût leur outillage et leur mobilier. La gravure et la sculpture étaient chez eux d'usage courant avec la peinture d'ocre rouge et de charbon mêlés d'huile sur un morceau de peau. [...] Les rapprochements parurent même si

⁵¹ Émile Cartailhac, « Quelques faits nouveaux du préhistorique ancien des Pyrénées », *L'Anthropologie*, 1896, T. 7, p. 309.

⁵² *Ibid.*, p. 310.

frappants qu'on parla d'une véritable parenté ethnique, qu'on vit chez eux les vrais descendants des troglodytes du Périgord, dont on ne faisait plus qu'une invasion d'Eskimos, survenue au milieu du monde Australoïde du Moustier. Il semble encore bien hasardeux de faire fond sur quelques coïncidences anatomiques [...]

Quant à l'analogie industrielle, véritable, mais souvent grossie à plaisir, elle est trop souvent bien trompeuse, étant, avant tout, le résultat des conditions du milieu et de l'activité humaine réagissant d'une même manière appropriée ; si les harpons des Eskimos rappellent assez ceux des cavernes d'Aquitaine, ils ne s'en rapprochent pas plus que ceux des Fuégiens et des Australiens. L'esprit humain, dans des conditions semblables, invente des instruments analogues [...].

Surtout, il convient d'insister sur le danger de théories de ce genre basées sur des analogies industrielles, car, partout où l'Homme a dû faire face à certaines nécessités, il s'y est pris d'une même façon.

Tout au contraire, les parallèles ethnographiques ont une réelle portée *analogique*, car les études des peuples primitifs ont fait percevoir à quel point, dans un état social particulier, lui-même en fonction du genre de subsistance, les mêmes conceptions se sont fait jour, indépendamment, à des milliers de lieues et de siècles de distance, dans le monde ou dans l'histoire. Aussi, rejetant toute explication *phylogénétique* des faits d'ethnographie quaternaire, nous avons l'intention de rechercher au contraire avec grand soin les *convergences* industrielles ou artistiques et nous n'hésiterons pas trop à induire des conceptions en cours chez les primitifs actuels, celles qui aux temps quaternaires, régnaient au milieu de nos chasseurs occidentaux. »⁵³

Le nœud de l'argument vise à résoudre un problème : comment concilier la méfiance à l'égard des analogies industrielles avec la recherche des convergences entre lesdites industries ? Au-delà de l'apparente tension entre des jugements portés sur deux concepts dont la différence de sens ne saute pas aux yeux, il faut comprendre que c'est à la fois la source et l'objectif du comparatisme, et donc son orientation générale, que Cartailhac et Breuil souhaitent fixer. Le point de départ des comparaisons doit se trouver dans la similarité supposée des conditions de vie, et non dans celle des formes des objets – c'est-à-dire qu'elles n'ont pas d'abord une base aussi étroitement matérielle que si elles étaient guidées par l'étude des technologies : elles se font sur des similitudes globales et non sur des ressemblances de détail. Quant à la visée des comparaisons, elle concerne davantage la mise en évidence de répétitions dans les comportements plutôt que de filiations entre des groupes humains ; il s'agit donc de comparer plusieurs cultures en assumant l'absence de lien entre elles.

La défense par Cartailhac et Breuil des comparaisons ethnographiques indique un glissement de la préhistoire des sciences naturelles vers les sciences humaines. Certes, ils utilisent pour justifier la validité des comparaisons le vocabulaire de la biologie évolutionniste (les convergences opposées à la phylogénie), et se réfèrent donc toujours à un cadre de pensée naturaliste. Certes, leur thèse sur la convergence des modes de vie des

⁵³ Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira*, op. cit., p. 145-146. Les auteurs soulignent.

populations qui font face à des conditions proches n'est par ailleurs pas sans rappeler l'ambition comtienne d'une physique sociale, si bien que le comparatisme ethnographique de Cartailhac et Breuil se teinte de positivisme : la régularité supposée avec laquelle des conditions de vie similaires entraînent la proximité des cultures est à la base de leur interprétation. Il n'en reste pas moins que l'appui sur le comparatisme enracine leur réflexion sur le terrain des sciences humaines, dans la mesure où l'ethnographie devient un élément heuristique pour la compréhension du monde paléolithique : ce n'est plus seulement une manière d'illustrer les propos tenus sur les hommes du paléolithique, c'est-à-dire une façon de proposer à l'imagination un support pour traduire en images mentales les tentatives de description de leur culture, mais un vecteur d'informations à part entière, chargé d'une valeur explicative. Cette méthode fait de comparaison raison, en chargeant l'ethnographie de suppléer au manque d'informations concernant les comportements sociaux, et ainsi d'établir par induction ceux qui avaient cours au paléolithique.

Or, c'est bien l'étude de l'art qui rend ces comparaisons de plus en plus nécessaires. À partir de la découverte de l'art pariétal, il devient capital de trouver de nouvelles manières d'éclairer les comportements sociaux, car c'est à ce moment que le défaut de l'analyse des seules données matérielles se fait sentir plus clairement : là où la comparaison avec un outil eskimo était possible mais non nécessaire pour deviner l'utilité d'une lame de silex paléolithique, l'art exige que l'on s'attache à comprendre avec davantage de précision les intentions et la mentalité de ses auteurs.

Cette nécessité explique que les réticences de Cartailhac vis-à-vis de cette pratique s'éteignent, malgré les défauts de la méthode. Le développement du comparatisme fournit alors aux études sur l'art paléolithique une source inépuisable, qui permet progressivement l'élaboration d'une vision d'ensemble, quoique, paradoxalement, cette mise en forme provienne de sources très diverses – le principe de l'analyse est en effet si général qu'il autorise à rassembler dans une même interprétation des pièces toungouzes et ostiak d'Asie, des masques de Pieds-Noirs et de Sioux d'Amérique du Nord, des objets des Haïda et des Tlinkit d'Alaska, des gravures et peintures pariétales bochimanes d'Afrique du Sud et de tribus diverses d'Australie centrale⁵⁴.

Les défauts du comparatisme ethnographique sont aujourd'hui bien connus, car on a beaucoup reproché par la suite à cette méthode ses principaux travers, dénoncés sans

⁵⁴ Énumération formulée par Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, op. cit., p. 331.

relâche depuis André Leroi-Gourhan et les années 1960 : elle implique à la fois une certaine décontextualisation, puisqu'établir une analogie à partir des conditions de vie gomme les spécificités culturelles, un inévitable présentisme, dans la mesure où cela conduit à identifier le passé et le présent, et finalement une homogénéisation, qui est une conséquence des deux précédents. La diversité des terrains anthropologiques fait que l'ethnographie fournit des exemples de beaucoup de choses, et permet d'appuyer à loisir des interprétations au besoin incompatibles : dans la mesure où l'analogie n'est soutenue qu'à un niveau très général, elle laisse une grande liberté dans la sélection des exemples jugés pertinents, de sorte qu'il est loisible de laisser libre cours à son imagination avec la caution de la science. Le cadre d'interprétation global d'un art magique en sort chaque fois renforcé, quand bien même le détail des interprétations serait très différent – ainsi dans le cas des créatures composites, mi-humaines, mi-animales : s'agit-il de masques de chasse destinés à leurrer le gibier ou de la figuration d'une bascule rituelle entre humanité et animalité ? Néanmoins, malgré ses défauts, la pratique du comparatisme ethnographique a été un fondement de l'analyse de l'art paléolithique pendant un demi-siècle et, à ce titre, a contribué à faire de la préhistoire une science humaine à part entière, alors qu'elle était au départ avant tout naturaliste.

b. L'invention d'une méthode de relevés

C'est donc d'abord par l'intermédiaire de la question du pourquoi que la découverte de la variété des formes d'art paléolithique provoque une diversification des méthodes préhistoriennes. Mais un deuxième défi donne également lieu à l'apparition de nouvelles méthodes : celui de la diffusion et de l'analyse des représentations. Le seul traitement discursif, trop peu visuel et même abstrait, ne permet pas en effet de rendre compte efficacement des œuvres étudiées. Le caractère intransportable des figurations pariétales et la valeur esthétique des dessins imposent la reproduction des images réalisées par les hommes de la préhistoire. La photographie est employée dès le départ, et notamment par Rivière à la Mouthe : il cherche à diffuser visuellement sa découverte par ce biais, malgré des conditions techniques difficiles (150 bougies et 5 à 6 heures de temps de pose sont nécessaires). Mais la photographie présente un certain nombre d'inconvénients, liés en partie aux limites techniques des appareils de l'époque (qui exigent un temps de pose très long et requièrent un éclairage artificiel considérable, tout en étant incapables de rendre les couleurs), et en partie au défaut de la mécanisation qui ne peut sélectionner les traits visuellement et graphiquement pertinents sur une paroi. De ce fait, une reproduction des

images à la main s'impose rapidement : c'est la technique du relevé, mise en place par Henri Breuil.

L'objectif du relevé est de donner des représentations une image visuellement fiable grâce à la sélection et à la reproduction, opérées par un spécialiste, des éléments de la paroi ou de l'objet composant lesdites représentations. Cette nouvelle pratique, élaborée par Cartailhac et, surtout, par Breuil dans leur monographie sur Altamira, répond à un double enjeu. Il s'agit, d'une part, de donner accès aux images, dans une visée partiellement argumentative : le relevé doit participer à forger la conviction du public sur le talent des artistes paléolithiques, que les auteurs soulignent par ailleurs, et sur l'importance du site, qui possède « des pages essentielles de l'histoire de l'art et des mœurs des primitifs habitants de la Gaule et de l'Ibérie »⁵⁵. Pour qu'Altamira entre dans l'histoire de l'art, il faut que sa valeur esthétique soit immédiatement perceptible au coup d'œil profane, et c'est ce à quoi Breuil s'attache.

Il s'agit, d'autre part, d'analyser les représentations : le relevé s'élève d'entrée de jeu au rang de moyen de connaissance de celles-ci. Sa réalisation, par l'observation et la restitution minutieuse des détails qu'elle requiert, est une occasion d'en remarquer la technique, comme en témoignent les propos de Breuil :

« *D'après la planche XIII, il semble qu'on ait, dans certains cas, commencé par tracer les parties noires du corps et des membres, à la manière d'une esquisse, et comme pour en situer les formes. La couleur a été, en bien des cas, appliquée au pinceau dont on remarque les touches, particulièrement dans le poil des crinières et de barbiches. Les larges surfaces colorées paraissent avoir été obtenues avec des couleurs en pâte molle étendues et graduées comme au lavis ou à la gouache ; après l'application des couleurs, et, par dessus, l'artiste les a, maintes fois, par un travail habile de lavage ou de raclage, enlevé [sic], suivant certaines bandes, de manière à détacher en clair les membres repliés sur le corps ou les replis de la cuisse ou de l'épaule.* »⁵⁶

De tels enjeux nécessitent l'élaboration d'une méthodologie à part entière, car les relevés ne doivent pas seulement être beaux, ils doivent aussi être fidèles et ne pas endommager le site. L'explicitation par Breuil des procédés employés, reposant sur des croquis, mesures, décalques et mises en couleur, indique assez la valeur scientifique qu'il leur accorde :

« Avant d'aborder la description détaillée de chacun des principaux sujets du grand plafond, il convient d'exposer brièvement nos procédés de reproduction. Sur un premier croquis très sommaire, fait à main-levée, des dimensions étaient inscrites au fur et à mesure que l'un de nous, étendu sur le sol, indiquait à son compagnon les points extrêmes de l'espace à mesurer. [...] Ensuite, par un travail exécuté au décimètre à l'échelle d'un cinquantième, toujours en vue de la fresque originale, un dessin

⁵⁵ Émile Cartailhac et Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira, op. cit.*, Avant-propos, p. V.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 74-75. Nous soulignons.

au crayon était dressé ; toutes les fois qu'il était nécessaire, de nouvelles mensurations venaient compléter les premières. Ensuite le dessin au crayon était reporté par un décalque en bleu sur une seule feuille de papier qui recevait l'exécution de la figure en couleur, exécutée au pastel et à l'estampe, toujours en face de l'original antique. La vivacité des couleurs anciennes des fresques d'Altamira est *généralement* assez grande pour que le copiste moderne n'ait pas besoin de les accentuer, mais dans la caverne elles se marient avec la teinte roussâtre du fond rocheux, tandis que la blancheur du papier donne à nos reproductions une brusquerie de relief et de contour qui n'est pas conforme à l'impression produite par la vue des fresques elles-mêmes.

Pour plusieurs animaux, nous nous sommes heurtés à de particulières difficultés, par suite de leur situation sur des bosses en haut relief. Nous avons alors pris tout d'abord le dessin très exact et mesuré avec précision les contours de chacun, ensuite, nous avons supposé un aplanissement régulier de toute la bosse qui maintienne chaque partie à une distance constante de la périphérie. Par ce moyen nous avons obtenu des projections planes aussi exactes que possible. En aucun cas, la photographie ne peut saisir plus d'une face de ces bosses, et le contour opposé à la lumière ou à l'objectif disparaît totalement.

On se rappelle que l'extrême fragilité des peintures nous interdisait toute tentative de décalque direct comme à Font-de-Gaume. »⁵⁷

La restitution des images d'Altamira entre ainsi pour une part tout à fait majeure dans les efforts et le travail fournis pour la publication de la monographie de Cartailhac et Breuil sur la grotte cantabrique : *La Caverne d'Altamira* comporte, outre des croquis disséminés dans le texte lui-même, des relevés en noir et blanc et en quadrichromie. Nombre d'entre eux sont rassemblés dans les planches de la fin de l'ouvrage, et publiés en pleine page : le format de ce grand in-folio transforme alors les reproductions dessinées par Breuil en monuments artistiques.

Sur le plan méthodologique, la constitution du nouvel objet théorique qu'est l'art paléolithique se présente bien comme un défi, dans la mesure où les méthodes employées en préhistoire ont été forgées pour l'étude des sols plutôt que pour celle des parois, et pour des objets qui, soit sont directement ceux du naturaliste (comme dans le cas des fossiles humains ou animaux), soit le sont par extension (dans celui de l'outillage lithique). Paradoxalement, les études d'art préhistorique contribuent plutôt à renforcer les méthodes naturalistes héritées du XIX^{ème} siècle qu'à restreindre leur usage : stratigraphie et typologie se trouvent ainsi adaptées aux représentations graphiques, de telle sorte que leur diffusion, déjà très large en préhistoire, en devient presque hégémonique. Aucun objet n'échappe à cette grille d'analyse ; l'étude des parois se fait par analogie avec celle des sols explorés par les fouilleurs, tandis que le repérage de types de représentations devient la base de la chronologie, avec un vocabulaire classificatoire hérité de l'étude de l'outillage lithique. Néanmoins, l'apparition de l'art dans l'espace mental des scientifiques conduit

⁵⁷ *Ibid.*, p. 77-78. L'auteur souligne.

aussi à un début de rééquilibrage entre sciences naturelles et sciences humaines, puisque l'ethnographie, qui a déjà servi à l'anthropologie, devient en préhistoire une source privilégiée pour les réflexions sur l'interprétation des images ; par ailleurs, l'art suscite aussi une forme d'inventivité méthodologique, destinée à prendre en charge les aspects les plus singuliers du nouvel objet – la mise au point de procédés de relevés répond à la fois aux nouvelles exigences de restitution de la dimension esthétique de l'art, et aux nécessités de l'acquisition des connaissances.

C. La refonte de la discipline préhistorique au tournant du XXème siècle

L'examen des deux défis métaphysique et méthodologique que la découverte de l'art paléolithique impose à la préhistoire suffit à faire comprendre pourquoi, en dépit de la faible proportion des publications qui lui sont consacrées et du petit nombre des personnalités qui s'adonnent à son étude, cet objet peut être considéré comme majeur pour la discipline : l'art préhistorique fait subir un déplacement au moins partiel à la préhistoire, qui bascule d'une science essentiellement naturaliste à une discipline en voie de décentrement vers les sciences humaines. Le problème épistémologique de la définition de la science préhistorique, avec ses hésitations entre science naturelle et science humaine, croise ainsi celui de l'art préhistorique, qui permet le rééquilibrage entre l'une et l'autre.

Mais, si l'on élargit à nouveau la focale à l'échelle de la préhistoire dans son ensemble, on s'aperçoit que la reconnaissance de l'art paléolithique participe d'un mouvement plus général de refonte des études préhistoriques au tournant du XXème siècle. L'art y joue un rôle ambigu, où il est à la fois catalyseur de certaines évolutions et réfractaire au changement.

1. Professionnalisation, personnalisation, institutionnalisation et internationalisation : l'art au cœur des mutations sociologiques en préhistoire

Les années 1900 et 1910 marquent le début d'une nouvelle ère pour la discipline, caractérisée par une accentuation de la professionnalisation des chercheurs et de la polarisation de la vie scientifique autour de personnalités emblématiques. Si, durant les décennies précédentes, la figure de Mortillet était parvenue à une position prédominante, elle voisinait cependant avec nombre d'autres personnages plus ou moins en vue, ainsi qu'avec une armée d'amateurs responsables du dynamisme des recherches préhistoriques. Au début du XXème siècle, c'est l'abbé Breuil qui s'impose comme nouvelle figure de

proue, et la domination sans partage qu'il assoit progressivement le conduit à incarner la discipline pendant une cinquantaine d'années. L'émergence rapide de cette figure tient certes en partie au renouvellement générationnel des chercheurs en préhistoire, mais elle est aussi intimement liée à la question de l'art paléolithique. En effet, c'est grâce à cette thématique que le jeune abbé obtient, très tôt dans sa carrière, des soutiens influents⁵⁸ : Édouard Piette le désigne comme son successeur concernant ses travaux sur l'art mobilier, l'association conclue avec Louis Capitan contribue à rendre crédibles ses propos sur les Combarelles et Font-de-Gaume, et une longue collaboration avec Émile Cartailhac lui offre la caution scientifique d'un préhistorien bien établi. Il peut ainsi apparaître comme un chevalier défenseur de l'art paléolithique. Mais ce dernier lui fournit encore l'occasion de faire ses preuves, car Breuil se pose rapidement comme l'un des principaux moteurs de son étude : outre qu'il participe à plusieurs découvertes, en compagnie de Capitan ou de Peyrony, avec qui il forme ce qui devient bientôt le souvent dénoncé « trust des grottes ornées »⁵⁹, l'abbé se lance dans leur analyse systématique ; pour avoir passé sous terre de nombreuses heures à en étudier les représentations, il finit par en détenir une connaissance directe et encyclopédique. Au fil de sa carrière, il devient du reste le principal maître à penser concernant l'interprétation des peintures : reprenant à son compte la lecture magique héritée, entre autres, de Salomon Reinach, il la développe depuis la monographie sur Altamira jusqu'à la parution en 1952 de *Quatre cents siècles d'art pariétal*, au point de pratiquement verrouiller les possibilités d'un discours alternatif (il existe quelques exceptions, mais elles restent rares, en dépit du fait que Breuil, dès les années 1910, s'intéresse de plus en plus à la chronologie de l'art et de moins en moins à sa signification).

L'art paléolithique participe ainsi à un mouvement de personnalisation de la préhistoire. Mais il se retrouve aussi de ce fait, par l'intermédiaire de l'abbé Breuil, au premier plan des autres mutations sociologiques qui transforment les manières de pratiquer les recherches. Les études d'art paléolithique accompagnent ainsi un mouvement de marginalisation des amateurs, qui s'effacent à mesure de l'institutionnalisation de la discipline : dans cette dynamique, Breuil joue un rôle de premier plan⁶⁰, visible dès 1910 par son implication dans la création de l'Institut de paléontologie humaine. C'est en effet

⁵⁸ Cela ne signifie pas que ses relations avec ses différents mentors soient toujours paisibles. Cf. Arnaud Hurel, *L'Abbé Breuil, op. cit.*, notamment p. 99-100 et p. 144-145.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁰ Cf. *ibid.*, notamment p. 201-226 et p. 317-321.

une série de visites dans des grottes espagnoles qui fait progresser dans l'esprit de son mécène, le prince Albert Ier de Monaco, l'idée que la préhistoire doit pouvoir se développer de manière suivie, et non seulement campagne par campagne ; par ailleurs, la maturation du projet doit beaucoup aux liens directs établis entre le prince et l'abbé. Dans la décennie suivante, le rôle de Breuil dans l'institutionnalisation de la préhistoire se poursuit avec son élection au Collège de France en 1929, obtenue grâce à la création d'une nouvelle chaire de préhistoire. Or, l'institutionnalisation de la discipline encourage à son tour la professionnalisation des chercheurs, avec l'apparition d'un personnel permanent et rémunéré, tandis que ces dynamiques combinées sont elles-mêmes favorisées par l'internationalisation de la discipline. Breuil revendique ainsi pour lui-même une expertise qui tend à ne plus être accessible aux amateurs locaux formant le gros des troupes des sociétés savantes ; cette orientation se dessine au fur et à mesure que la multiplication des données et la mise en évidence d'évolutions différenciées selon les territoires rendent plus difficile la mise en relation d'informations venues de différents pays⁶¹.

En somme, en permettant à Breuil de se faire un nom dans le milieu de la préhistoire et de se tailler la part du lion dans l'étude des sites, l'art paléolithique se trouve au cœur des mutations sociologiques et institutionnelles qui bouleversent la discipline entre 1900 et 1930. Il a ainsi, indirectement, une incidence non négligeable sur la professionnalisation des chercheurs, ainsi que sur l'apparition d'institutions qui consacrent la légitimité de la préhistoire et lui fournissent les moyens de son développement : quoique relativement marginal dans les publications scientifiques, l'art accompagne et accélère la refondation de la préhistoire au tournant du XX^{ème} siècle.

2. Le rôle ambigu de l'art paléolithique, entre impulsion et résistance au changement théorique

Paradoxalement, si l'art paléolithique accompagne le changement institutionnel, son analyse semble d'abord en retrait par rapport à certaines mutations novatrices. Sur le plan théorique, son étude apparaît par certains côtés comme en retard sur les changements qui s'opèrent dans d'autres domaines de la préhistoire : elle maintient ainsi au cœur de ses

⁶¹ « Partout la réalité est plus complexe qu'un premier coup d'œil ne le faisait croire et malgré je ne sais quelle harmonie d'ensemble entre les évolutions particulières qui contribue à masquer leur autonomie. Certes cette manière approfondie de pénétrer dans le cœur des problèmes peut effrayer les vulgarisateurs trop faciles, ou les amateurs faisant figure de savants ; on leur complique trop la tâche, paraît-il, et ils ne s'y reconnaissent plus. Cela tend à démontrer que les problèmes à aborder sont trop lourds pour eux ; il vaut mieux, sans doute, qu'ils laissent à d'autres le soin de les remuer et le souci de les résoudre. » Henri Breuil, « Les Subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification », *op. cit.*, p. 238.

principes d'analyse la notion d'un progrès linéaire guidant le développement des arts et des techniques, alors même que cette idée commence à être remise en question dans d'autres branches des études préhistoriques.

Pourtant, cette évolution qui remet en cause le schéma du progrès est due, en partie, à l'abbé Breuil : outre la lutte pour la reconnaissance de l'art paléolithique, son autre grand fait d'armes est d'avoir, en gagnant la célèbre « bataille de l'aurignacien », contesté le principe de la succession des cultures hérité de Mortillet, et par là-même, l'idée d'un progrès linéaire et continu entre chacune d'elles. Dans la lignée de critiques déjà formulées sous des formes et pour des raisons diverses par Alexandre Bertrand, Salomon Reinach, Édouard Dupont ou Émile Cartailhac, Breuil milite entre 1905 et 1912 pour une révision complète de la classification chronologique élaborée par l'ancien directeur du Musée des antiquités nationales. Cette bataille se déroule autour d'une problématique particulière et en apparence très circonscrite, à savoir l'existence et la place dans la chronologie d'un niveau du paléolithique supérieur homogène et distinct du solutréen comme du magdalénien. Breuil défend contre ses détracteurs, au premier rang desquels se trouvent Paul Girod et Adrien de Mortillet, une culture aurignacienne présolutréenne et postérieure au moustérien. La portée de la remise en cause va bien au-delà d'une simple querelle classificatoire, car il s'agit moins pour Breuil d'ajouter un étage dans la succession des cultures que de contester le principe même de cette succession. Quoique ne remettant pas en cause l'idée de la sophistication progressive de l'outillage, il plaide pour une meilleure prise en compte de la complexité des évolutions locales, contre un schématisme simplificateur :

« Le temps n'est plus où l'on pouvait rêver d'une évolution toute simpliste, partout identique à elle-même, où chaque phase serait issue sur le même sol de la période précédente, et aurait par ses seuls moyens, procréé celle qui lui a succédé. Les travaux se multiplient sur des régions de plus en plus éloignées, et l'on peut déjà apercevoir, entre elles, des analogies et des différences notables dans l'évolution industrielle. Il devient de plus en plus évident que ce qu'on a pris d'abord pour une série continue, due à l'évolution sur place d'une population unique, est au contraire le fruit de la collaboration successive de nombreuses peuplades réagissant plus ou moins les unes sur les autres, soit par une influence purement industrielle ou commerciale, soit par l'infiltration graduelle ou l'invasion brusque et guerrière de tribus étrangères. »⁶²

À certains égards, l'art paléolithique peut sembler avoir été l'un des fers de lance de la remise en cause de l'idée de progrès, au moins dans sa version la plus systématique

⁶² *Ibid.*, p. 169.

incarnée par les conceptions évolutionnistes de l'humanité défendues (entre autres) par Morgan : il a permis de montrer combien les hommes préhistoriques, capables des splendeurs d'Altamira, étaient des êtres déjà très « évolués » (au sens axiologique plutôt que scientifique de ce mot), et non les êtres frustes que l'imaginaire du XIX^{ème} siècle dépeignait. Cependant, la prise en compte de l'espace et la remise en cause de l'idée du progrès paraissent beaucoup moins nettes dans l'étude de l'art qu'elles ne le sont ailleurs. Comme l'a remarqué Noël Coye, « [l']art pariétal a, dans l'histoire de l'archéologie préhistorique, une place à part et un rôle très ambigu : jusque vers le milieu du XX^{ème} siècle, sa signification repose en partie sur les éléments d'un système que sa reconnaissance avait contribué à discréditer »⁶³. Pour Noël Coye, il s'agit surtout de rappeler que la démarche comparatiste, en supposant des stades de développement et en faisant des manifestations artistiques paléolithiques des analogues de divers exemples ethnographiques (tant sur le plan technique que sur celui des préoccupations intellectuelles), repose précisément sur l'idée d'un progrès global.

Mais sa remarque peut être étendue bien au-delà de la question de l'interprétation magique de l'art : celle du progrès dans le temps est en particulier reprise par Breuil comme l'un des principes de base de la datation de l'art. L'adaptation de la stratigraphie et de la typologie à l'art pariétal, proposée à Monaco en 1906, conduit à définir des étapes de développement des aptitudes artistiques et donc des styles de représentations qui reposent essentiellement sur ce postulat ; cette adaptation suppose de privilégier l'analyse des superpositions en termes de phases et d'affirmer la contemporanéité des représentations qui se ressemblent, en posant l'idée du progrès au départ du raisonnement, plutôt qu'en y aboutissant au terme de l'analyse.

Quant à la question de l'hétérogénéité géographique de l'art, elle n'est d'abord pas envisagée en 1906 ; Breuil appuie sa chronologie de l'art paléolithique sur des grottes très diversement localisées, et défend explicitement la pertinence d'une analyse globale : il est selon lui « remarquable de constater une variation à peu près homogène dans les diverses régions », sauf en Espagne où « il n'est pas question des animaux de climat froid. »⁶⁴

Ces propositions d'analyse sont, il est vrai, amendées dès 1911 dans un manuscrit adressé à Boule, qui suggère l'hypothèse d'une évolution artistique différenciée selon les territoires : l'Europe centrale et occidentale se distinguerait de l'Europe méditerranéenne

⁶³ Noël Coye, *La Préhistoire en parole et en acte*, op. cit., p. 248.

⁶⁴ Henri Breuil, *L'Évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du Renne*, op. cit., p.17.

dont l'Espagne marquerait la frontière⁶⁵. Sa révision de la chronologie présentée en 1934 distingue par ailleurs deux cycles artistiques et, pour les sites français, trois groupes géographiques (dans les Pyrénées, au nord de la Garonne, et en Provence occidentale). Reste que le principe d'une amélioration technique progressive demeure, même s'il s'affine avec la définition des deux cycles aurignacien et magdalénien :

« Ainsi, *grosso modo*, on est en présence de deux cycles ; le premier, Aurignacien, débutant par des mains et des méandres digitaux, se poursuit par des tracés jaunes, puis rouges, d'abord linéaires fins, puis s'empâtant, arrivant aux teintes plates surtout rouges, noires au Nord de la Garonne, et à une bichromie assez maladroite. Vers la fin de l'Aurignacien, les dessins linéaires noirs apparaissent, du moins en certains endroits. [...] Ce cycle se poursuit ultérieurement dans l'art oriental espagnol, dont nous laissons ici de côté l'évolution particulière.

Le second cycle, Magdalénien, commence sur des dessins noirs linéaires assez simples, puis largement empâtés jusqu'à la teinte plate imparfaite ; il se poursuit par des figures noires modelées, hachurées d'abord, puis estompées ; ensuite, viennent des teintes plates brunes de très bon style, puis les figures polychrômes [*sic*], d'abord imparfaitement cernées de noir, puis entièrement. »⁶⁶

Si l'idée simple du progrès chère à Mortillet est abandonnée, il en subsiste incontestablement des traces.

Conclusion

Lorsque se trouve légitimé le nouveau champ de savoirs défriché par la reconnaissance de l'art paléolithique, celui-ci apparaît à la fois comme un objet mineur, par le nombre de publications qui lui sont consacrées, et comme un objet majeur, par la profondeur de l'impact qu'il a sur l'ensemble de la discipline.

L'art paléolithique est ainsi un facteur décisif dans la refondation de la préhistoire opérée dans les premières décennies du XX^e siècle. Une première raison à cela tient au défi métaphysique qu'il impose aux préhistoriens : accepter l'art paléolithique et lui donner du sens a impliqué d'abandonner peu à peu les formes les plus dures de primitivisme. Il a fallu d'abord se défaire de l'idée que l'homme préhistorique, l'un des chaînons jalonnant l'histoire de la transformation des espèces, se distinguait du singe mais était finalement à peine sorti de l'animalité : le transformisme auquel ont adhéré nombre de préhistoriens supposait un progrès linéaire au cours du temps qui s'est avéré incompatible avec l'existence d'œuvres d'art. Une fois l'humanité de l'homme fossile admise à la faveur de la

⁶⁵ Henri Breuil, « L'Origine de l'Azilien et de l'origine commune possible des peintures rupestres du Soudan et d'Espagne », manuscrit adressé à M. Boule le 26/05/1911, cité par Arnaud Hurel, *L'Abbé Breuil, op. cit.*, p. 158.

⁶⁶ Henri Breuil, « L'Évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France », in *Congrès préhistorique de France, Compte-rendu de la onzième session, Périgueux, 1934*, Paris, Bureaux de la SPF, 1935, p. 116.

reconnaissance de ses œuvres artistiques, il a encore fallu se défaire du paradigme de la simplicité, qui privait ces hommes d'intentionnalité en leur attribuant un art gratuit. L'étude des grottes ornées a ainsi favorisé l'interprétation de l'art et entraîné de multiples tentatives pour comprendre l'intériorité et la culture des hommes de la préhistoire. Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, ces essais sont toujours empreints d'une forme de primitivisme, mais ils reconnaissent pleinement l'humanité de l'artiste paléolithique.

L'art est également un vecteur important de la recomposition disciplinaire du début du XX^{ème} siècle en raison de l'inventivité méthodologique dont il oblige à faire preuve. À première vue très éloignées des objets artistiques, les méthodes naturalistes qui ont assuré le socle et le succès de la première préhistoire font l'objet d'une transposition à l'art mobilier et pariétal : stratigraphie, typologie et classification calquée sur l'industrie lithique permettent d'étudier l'art par l'étude des superpositions et par l'établissement d'ensembles culturels. Mais l'art pousse aussi à la récupération ou à l'invention de nouvelles méthodes plus adaptées à un objet culturel : les comparaisons ethnographiques font pencher la préhistoire du côté des sciences humaines, tandis que la subjectivité du préhistorien acquiert une place importante dans la pratique du relevé.

Enfin, l'art accompagne les profonds changements sociologiques et institutionnels qui conditionnent les études préhistoriques, et il en donne même parfois l'impulsion : à travers notamment la figure de l'abbé Breuil, qui a fait de l'art paléolithique son pré carré, l'art devient un des fers de lance de la professionnalisation des recherches, de l'essor d'institutions spécialisées et de la personnalisation de la préhistoire.

La reconnaissance de l'art paléolithique participe donc au début du XX^{ème} siècle d'une recomposition de la préhistoire, dont l'envergure dépasse largement cette problématique locale.

Cependant, l'arrivée sur la scène scientifique de ce nouvel objet peut aussi être considérée comme un facteur d'éclatement de la préhistoire. En effet, les bouleversements méthodologiques qu'il entraîne peuvent être lus comme l'aggravation du problème d'unité qui existe depuis l'origine de la discipline : ce n'est plus seulement entre la géologie, l'anthropologie, la paléontologie et l'archéologie qu'elle est écartelée, mais plus fondamentalement entre sciences naturelles et sciences humaines. À la faveur de l'essor des comparaisons ethnographiques, le morcellement des méthodes s'accroît, de sorte qu'on peut se demander dans quelle mesure il n'y a pas plusieurs préhistoires juxtaposées.

Par ailleurs, si l'art a participé à remettre en cause l'idée d'un progrès linéaire, il joue malgré tout un rôle ambigu dans le changement théorique : les nouvelles grilles d'analyse qu'il contribue à construire étant tout juste en cours d'élaboration, ce sont d'anciennes manières de voir, en passe d'être dépassées, qui président d'abord à son étude, en sorte que l'art paléolithique est en préhistoire à la fois un moteur de changements et un facteur durable de résistance à ceux-ci. L'idée d'un progrès en art perdure ainsi pendant la majeure partie du XXème siècle.

En somme, les mutations subies par la science préhistorique dans les premières décennies du XXème siècle sont telles qu'il ne s'agit plus vraiment de la même science avant et après cette période d'intenses remaniements. Toutefois, si la préhistoire se trouve ainsi refondée, elle est en même temps moins que jamais une science unique.

Conclusion de la deuxième partie

Qu'est-ce que l'art paléolithique ? La difficulté de répondre à cette question tient en partie à ce qu'elle en contient deux : qu'est-ce que l'art paléolithique en lui-même ? et qu'est-il pour nous ? À cette double interrogation, qui a fait le cœur de notre premier chapitre, il est possible de donner plusieurs types de réponses. La première repose sur l'usage établi parmi les préhistoriens : à quelques exceptions près, l'art paléolithique est un ensemble de formes pariétales et mobilières réalisées en Europe occidentale par les hommes de la préhistoire entre 40 000 et 11 000 ans avant le présent environ. Elle a la souplesse d'une définition d'usage, qui s'accommode d'exceptions et peut être modifiée si les évolutions de l'état de la science l'exigent. Cependant, elle pose une double difficulté, qui tient à l'existence d'une série de tensions liées à la relative indétermination des concepts de culture et de forme d'une part, et au problème des cas limites d'autre part. En effet, la définition d'usage maintient une certaine ambiguïté entre des critères spatio-temporels et la mise en évidence d'un répertoire de formes : si ces deux critères se recoupent dans la plupart des cas, cela n'est pas non plus systématique, ce qui pose un problème conceptuel (d'autant plus que la discrimination entre les catégories de formes qui appartiennent à l'art paléolithique et celles qui ne lui appartiennent pas n'est pas complètement déterminée). En réalité, la difficulté vient de ce que l'usage opte pour une définition du type « par conditions nécessaires et suffisantes », alors qu'en rigueur, aucune n'est vraiment nécessaire, sauf la borne chronologique aval, qui, elle, n'est pas du tout suffisante. Toute tentative pour préciser l'un ou l'autre des éléments de la définition risque de se heurter à des contre-exemples. Pour prendre en charge ce problème, nous avons proposé d'adapter à l'art paléolithique d'autres types de définitions, celles qui procèdent par airs de famille et par typicité. La première, en proposant une pluralité de caractéristiques dont aucune n'est nécessaire, fait droit à une forme d'indétermination du concept et intègre les cas limites. La seconde, en explicitant les caractéristiques d'un exemple considéré comme typique, évite de diluer le concept dans une indétermination sans consistance, et vient rappeler que les cas limites n'affectent pas le cœur de la définition. Prises ensemble, ces trois définitions permettent de mieux comprendre ce qu'est l'art paléolithique. Cependant, on ne peut encore pas définir celui-ci en dehors de la possibilité de sa perception : qu'est-ce que l'art paléolithique pour nous ? En effet, ce n'est pas seulement la discrimination entre A et non-A qui pose problème, mais le fait même

que l'on puisse se poser la question « A ou non-A ? ». S'agissant de l'art paléolithique, l'activité de voir est une opération faussement simple, semée de nombreuses embûches et difficultés concrètes. Nous avons ainsi distingué cinq degrés du « voir » qui séparent l'absence complète de vision et la pleine saisie de l'art paléolithique pour ce qu'il est. Chacun de ces degrés vient questionner un aspect de sa définition : l'identité de ses formes pour les degrés 2 et 3 (reconnaissance de formes et de leur caractère intentionnel), et ses bornes chronologiques pour les degrés 4 et 5 (reconnaissance d'un art ancien, d'âge préhistorique). Du degré 1 dépend le fait même qu'il y ait un objet à définir.

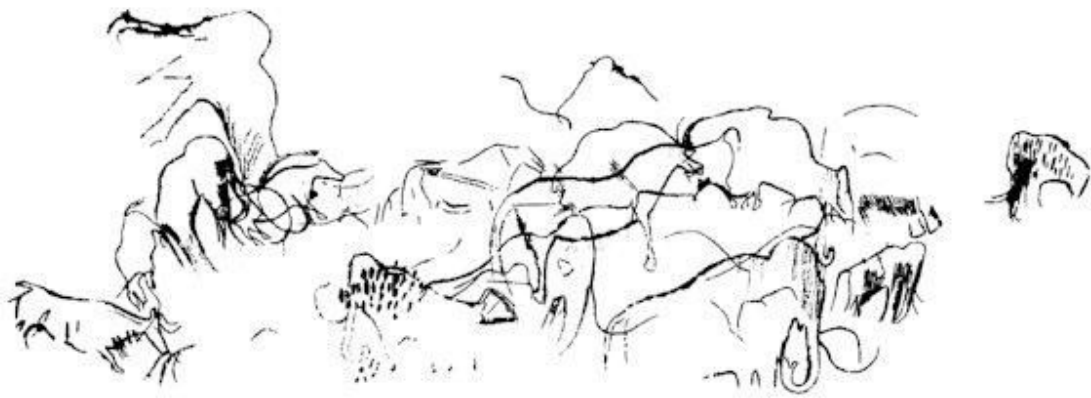
La complexité de l'opération qui consiste à simplement « voir » l'art paléolithique, avant même que l'on ne cherche à le définir, éclaire les aléas historiques de sa découverte et de sa reconnaissance. Le scénario classique de l'histoire de la préhistoire raconte comment cet art a été découvert en 1879 par le marquis de Sautuola à Altamira, et comment il a fallu un processus d'une vingtaine d'années pour qu'il soit véritablement reconnu autour de 1902. Une plongée dans le détail des discussions montre que ces dates symboliques ont fait l'objet d'un choix. Il ne s'agit pas de nier qu'elles aient effectivement constitué des moments importants dans l'histoire de l'art paléolithique : c'est bien grâce à Altamira que l'art paléolithique devient objet de débat et de scandale, parce qu'il heurte les préjugés primitivistes de l'époque, qui sont parfois le produit de la préhistoire elle-même ; c'est bien grâce au poids des mots de Cartailhac et au choc de la photo du congrès de Montauban que l'art paléolithique devient en 1902 une donnée scientifique définitivement certifiée et estampillée. Mais en réalité, le processus de sa découverte et de sa reconnaissance est bien plus long et complexe, fait d'avancées et de reculs. Le moment de la découverte est introuvable, du fait de la complexité de l'opération de voir et de la variabilité des formes, qui ne suscitent pas le même niveau de résistances. La reconnaissance, visible à partir de sa mise en scène, n'a pu permettre cette dernière qu'en ayant été elle-même préalablement actée. Découverte et reconnaissance n'ont pu se faire qu'au rythme des évolutions de la science préhistorique, car penser un art paléolithique avant même qu'on ait pu penser l'homme fossile n'aurait pas eu de sens, tandis que le voir sans changer de perception au sujet de cet homme, de la brute grossière à l'homme véritable, n'aurait pas été possible. Les différentes occurrences de contact avec de l'art paléolithique ont accompagné ces changements, de sorte qu'il y a bien eu, sur le temps long, légitimation d'un champ perceptif nouveau.

Cette légitimation et les bouleversements impliqués par l'art paléolithique donnent à celui-ci un statut particulier : tout en restant relativement marginal dans les publications, il s'impose comme un objet majeur par les mutations qu'il a entraînées en préhistoire. Il est en effet un facteur important dans la recomposition disciplinaire opérée dans les premières décennies du XX^{ème} siècle : cette refonte est telle que la préhistoire n'est plus la même avant et après. L'art paléolithique, nouvel objet concret pour l'étude, oblige ainsi à reconsidérer l'objet scientifique même de la préhistoire, à savoir l'homme fossile : il pose à la discipline un véritable défi métaphysique, en lui imposant une nouvelle image de l'homme, autour de laquelle s'élabore une nouvelle grille d'analyse. C'est que l'art est la première manifestation claire de l'intériorité de nos ancêtres : on ne sait pas très bien ce que ses formes veulent dire, ni même si elles veulent dire quelque chose, mais elles donnent une impression de familiarité qui abolit les millénaires et la distance avec leurs auteurs. L'homme fossile est ainsi élevé à la dignité d'homme véritable, ce qui ouvre le champ de l'analyse culturelle et celui de l'interprétation. Une première image simpliste d'un homme artiste par plaisir ou par désœuvrement, élaborée pour expliquer l'art mobilier, doit être abandonnée au profit d'hypothèses d'ordre magique visant à percer les intentions des auteurs. Cette mutation entraîne à son tour un défi méthodologique : les méthodes de sciences naturelles héritées du XIX^{ème} siècle paraissent peu susceptibles d'éclairer un comportement devenu pleinement humain. La préhistoire ne peut pourtant pas les abandonner, car c'est d'elles qu'elle tient sa scientificité, et grâce à elles qu'elle a pu gagner la bataille de l'homme fossile. Ces méthodes se trouvent donc adaptées de façon à servir à la lecture des parois : la stratigraphie l'est à la superposition des couches de représentations, et la typologie, aux catégories de formes que l'on croit déceler, comme cela avait pu être fait pour l'industrie lithique. Mais la découverte de l'art fait irrémédiablement entrer la préhistoire dans le registre des sciences humaines : pour interpréter les représentations, la nature ne fournit pas d'indices, et c'est celui qu'à l'époque on croit primitif qui en fournit par le biais du comparatisme. La subjectivité de la main de l'artiste est également redoublée par celle du préhistorien qui tente de comprendre les images en les recopiant. Tous ces bouleversements, ajoutés à la personnalité haute en couleur de l'abbé Breuil qui fait de l'art paléolithique l'une de ses spécialités, contribuent à ce que celui-ci joue un rôle important dans la modification des structures institutionnelles de la préhistoire. Cependant, en refondant la discipline, c'est-à-dire en lui donnant de nouvelles orientations et des fondements originaux, l'art paléolithique aggrave aussi le problème de son unité : émietlée entre plusieurs communautés scientifiques, la préhistoire

tente dorénavant d'opérer le grand écart entre les sciences humaines et les sciences naturelles, deux modèles à première vue disjoints qu'elle essaie de concilier.

Tirillée entre les deux pôles, la préhistoire porte la marque de cette divergence pendant tout le reste du XXème siècle : elle ne peut renoncer ni à l'un ni à l'autre modèle, car l'un est garant à la fois de l'enracinement de la discipline dans la problématique de l'homme fossile et de la rigueur de la preuve, tandis que l'autre est seul à même de prendre en charge la dimension humaine manifestée par les œuvres artistiques.

Troisième partie. L'art paléolithique au carrefour des sciences naturelles et des sciences humaines



Grotte de Pech Merle, la Frise Noire, peintures noires et rouges, longueur 7 m.
(relevé M. Lorblanchet)

Figure 3. Grotte de Pech Merle, la Frise Noire, relevé Michel Lorblanchet (source : *Les Grottes ornées de la préhistoire, Nouveaux regards*, Paris, Errance, 1995, p. 6)

Introduction de la troisième partie

Dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle, l'hypothèse de l'existence d'un art paléolithique, et tout particulièrement d'un art pariétal, avait suscité de nombreuses résistances, jusqu'à ce que sa légitimation au tournant du XX^{ème} siècle donne lieu à une multiplication des découvertes. La prise en compte de ce nouvel objet a alors constitué un défi pour les préhistoriens : il leur a notamment imposé de modifier leurs représentations mentales de l'homme préhistorique et d'adapter leurs méthodes à un objet culturel. Cependant, la recomposition disciplinaire opérée dans le premier tiers du XX^{ème} siècle autour de la question de l'art paléolithique n'aboutit pas à une mise à plat des tensions épistémologiques demeurées latentes depuis l'origine de la discipline. Bien au contraire, elle ne fait que les rendre plus manifestes, dans la mesure où se pose une nouvelle fois la question de savoir si la préhistoire est une science naturelle ou une science humaine : est-elle avant tout une science naturelle amenée à inclure parmi ses objets d'étude des réalités dont la composante culturelle est de plus en plus marquée ? Est-elle avant tout une science humaine dotée d'un fort ancrage naturaliste¹ par ses méthodes et son histoire ? L'art paléolithique doit-il être étudié sous un angle culturaliste, ou naturaliste ?

C'est à la prise en compte de ces questions que nous nous attacherons dans cette troisième partie. Au cours du premier chapitre, nous nous les poserons en les appliquant à la préhistoire dans son ensemble, sans nous limiter au problème de l'art : nous nous intéresserons pour ce faire aux réflexions théoriques menées par certains préhistoriens au sujet du statut de leur discipline, qu'elle soit considérée plutôt comme une science naturelle ou plutôt comme une science humaine. Une brève traversée historique des résurgences de cette question nous montrera pourquoi il est impossible de trancher

¹ Une précision de vocabulaire s'impose ici sur notre emploi des mots « naturaliste » (ou « naturalisme »), « humaniste » (ou « humanisme ») et « culturaliste » (ou « culturalisme »). Dans les chapitres 7 et 8, le naturalisme désignera une approche de la préhistoire dérivée de l'activité des naturalistes de terrain et de laboratoire, spécialistes de questions comme la zoologie ou les théories physico-chimiques ; au chapitre 9, il renverra plutôt à une posture et à une méthode d'inspiration réductionniste. Le terme d'humanisme et ses dérivés seront employés dans un sens largement différent de leur sens usuel : il ne s'agira pas d'une philosophie plaçant l'homme et les valeurs humaines au-dessus de toutes les autres valeurs, mais d'une conception de la science sur le modèle des sciences humaines (par opposition aux sciences naturelles). Enfin, le terme de culturalisme ne désignera pas un courant de l'anthropologie mettant en évidence l'influence de la culture sur la personnalité de base des individus, conformément à son sens le plus courant, mais une manière de faire de la préhistoire en s'intéressant au poids de la diversité des cultures humaines, plutôt qu'à celui des constantes naturelles (il sera donc employé comme synonyme du terme d'humanisme).

simplement entre les deux modèles. En effet, le problème de savoir dans quel régime épistémologique s'inscrit prioritairement la préhistoire se trouve posé différemment suivant les contextes historiques et scientifiques dans lesquels il émerge, de sorte que modèles naturaliste et culturaliste apparaissent plutôt comme un couple de notions définies l'une par rapport à l'autre. Leur contenu est variable : il est tantôt pensé à travers la question des objets, tantôt en fonction des méthodes, tantôt à partir d'une certaine forme de mentalité scientifique, tantôt enfin par comparaison avec la polarité opposée.

L'impasse de l'interrogation portant sur l'étude générale des modèles épistémologiques adoptés par la préhistoire nous conduira, au cours du deuxième chapitre, à l'envisager sous l'angle des pratiques des préhistoriens. À travers l'examen des manières dont l'art paléolithique a été étudié au cours du XXème siècle et jusqu'au début du XXIème, nous montrerons que la polarité entre science naturelle et science humaine s'incarne dans les pratiques concrètes de la science : lorsque les préhistoriens étudient les œuvres d'art paléolithique, ils les datent, les décrivent et analysent leurs formes en faisant appel à des principes issus aussi bien des sciences naturelles que des sciences humaines. Cependant, ce tableau des pratiques préhistoriennes aboutira à une tout autre conclusion que celle à laquelle nous étions parvenue après avoir mis en perspective les réflexions théoriques présentées au chapitre précédent ; en effet, loin que la divergence des inspirations naturaliste et culturaliste donne lieu à la conclusion d'une dualité fondamentale de la préhistoire, c'est plutôt l'impression d'une unité fondée sur les pratiques qui se dégage de l'examen des activités des préhistoriens. Au-delà des divergences, voire du flottement quant à la question de savoir si la préhistoire est une science naturelle ou une science humaine, l'examen de la manière dont les chercheurs se saisissent de l'un de ses objets, en l'occurrence l'art paléolithique, montre que l'unité se fait de façon pragmatique. Par ailleurs, ce qui demeure des divergences initiales entre science naturelle et science humaine se résout finalement par le souci constant de l'interdisciplinarité des études, qui vise à intégrer les unes aux autres des approches jugées complémentaires grâce à des interactions pratiques à tous les niveaux.

Cependant, le consensus établi sur ce qui doit être fait se trouve questionné, dans les dernières décennies du XXème siècle, par de nouveaux paradigmes d'anthropologie naturalisée ; ceux-ci se saisissent en effet petit à petit de l'ensemble des problématiques des sciences humaines et cherchent à transformer le regard porté sur les objets culturels. L'art paléolithique, comme représentant des premières formes d'art créées, devient alors un support de choix pour interroger l'émergence des comportements artistiques au sein de

l'espèce humaine, leurs fonctions, et leurs mécanismes. Extérieurs à la communauté des préhistoriens, ces anthropologues apportent une réponse claire au problème de l'ambivalence qui divise la préhistoire : l'art paléolithique peut être l'objet de sciences humaines naturalisées, qui abordent les objets traditionnels des sciences humaines avec des méthodes et un cadre conceptuel naturalistes. Dans quelle mesure ce renouvellement peut-il être considéré comme opposant une véritable concurrence à l'approche traditionnelle de la préhistoire ?

Chapitre 7. Formes de l'opposition entre science naturelle et science humaine dans le débat interne à la préhistoire

Introduction

La préhistoire est-elle une science naturelle ou une science humaine ? Au cours des deux premières parties, nous avons été amenée à constater la position originale de la discipline dans le champ épistémologique, et à rencontrer la question de l'articulation de ces deux grands types de sciences en préhistoire. Pour le XIX^{ème} siècle et la période de formation de cette dernière, le problème concernait surtout les domaines d'étude dont elle s'était nourrie avant de se constituer en discipline autonome, ainsi que les différentes méthodes qu'elle leur avait empruntées : la préhistoire s'est formée à partir de concepts et de méthodologies venus d'horizons scientifiques divers, mêlant à un naturalisme dominant quelques éléments culturalistes. Le mélange d'éléments hétérogènes paraît ainsi faire partie intégrante de l'histoire de la préhistoire. Au tournant du XX^{ème} siècle, à partir de la découverte et de la reconnaissance de l'art paléolithique, la question du positionnement de la discipline au carrefour des sciences naturelles et des sciences humaines s'est trouvée reformulée : cet état de fait tient au défi méthodologique constitué par l'art, dont la découverte a conduit à introduire la notion de stratigraphie pariétale et à développer le comparatisme ethnographique, qui tous deux ont amorcé un rééquilibrage en faveur des sciences humaines. Il semble alors que l'on puisse opposer deux manières de considérer la préhistoire : elle peut être vue soit comme une science naturelle, qui étudie une espèce biologique à travers ses productions culturelles (l'industrie ou l'art par exemple), soit comme une science humaine, qui étudie les cultures des hommes préhistoriques, quitte à faire appel à la géologie ou à la paléontologie lorsque c'est nécessaire pour établir certaines données.

La survivance au fil des décennies de ce problème épistémologique nous paraît poser plusieurs questions. Cela soulève tout d'abord une question de fait, celle de la pérennité de l'ambivalence : se maintient-elle dans la suite du XX^{ème} siècle ou se résorbe-t-elle au fur et à mesure ? Cela pose ensuite une question de définition, liée à la nature exacte de la distinction entre sciences naturelles et humaines : il s'agit de savoir comment sont définis les deux modèles, s'ils le sont toujours de la même façon, et comment ils

s'articulent l'un à l'autre – sont-ils dans un rapport de subordination, de complémentarité, d'opposition ? Cela soulève enfin une question de principe : cette position de la préhistoire au carrefour des sciences naturelles et humaines est-elle une donnée constitutive de son identité, ou une donnée contingente, évoluant au cours du temps et pouvant disparaître une fois les contours disciplinaires de la préhistoire mieux définis ? S'agit-il d'un élément de définition et d'un signe de la richesse et de la complexité de la discipline, comme le proposent parfois les préhistoriens, ou d'un défaut à résorber qui indiquerait la jeunesse d'une science n'ayant pas encore trouvé l'orientation qui doit guider les travaux de sa communauté ?

Toutes ces questions, qui mettent en lumière la position originale de la préhistoire entre sciences naturelles et humaines, méritent un traitement plus approfondi et systématique. Pour ce faire, nous nous arrêterons sur plusieurs exemples de tentatives pour théoriser ces rapports dans la préhistoire en général, envisagée à divers moments de son histoire. Nous proposerons d'abord un retour sur l'origine de la préhistoire, dont il a déjà été question en première partie, à travers les travaux historiques d'Annette Laming-Emperaire dans *Les Origines de l'archéologie préhistorique* ; notre deuxième jalon sera constitué par la contribution de la même Annette Laming-Emperaire à la réflexion sur la place des recherches préhistoriques dans les années 1960 ; enfin, de manière plus contemporaine, nous analyserons la position de Sophie Archambault de Beaune à propos de la situation de la discipline dans les années 2000.

Posant ainsi les termes du débat, nous montrerons que le problème de l'inscription de la préhistoire dans l'un ou l'autre des modèles préexistant dans le paysage scientifique se maintient sur toute la durée de son existence. En effet, même si la question de l'appartenance de la discipline à l'un ou l'autre régime épistémologique est rarement posée sous cette forme, l'ambiguïté, loin de se résorber au cours du temps, ressurgit périodiquement dans les débats des préhistoriens. En revanche, la manière de poser ce problème change beaucoup suivant les auteurs : il y a en effet désaccord, non seulement sur la question de savoir si la préhistoire est une science naturelle ou humaine, mais encore sur ce qu'est une science naturelle, une science humaine, sur les raisons pour lesquelles la préhistoire devrait être l'une ou l'autre, et sur les rapports des deux modèles au sein de cette discipline. La question de définition, qui demande de déterminer la nature exacte de l'opposition entre les deux types de sciences ainsi que la manière dont s'articulent en préhistoire leurs deux façons distinctes de travailler, n'est pas susceptible de trouver une réponse univoque. Quant à la question de principe, qui demande si cette situation au

carrefour de deux modèles est constitutive de l'identité de la préhistoire, ou si c'est une donnée contingente vouée à disparaître une fois les orientations de la discipline mieux définies, elle n'est abordée qu'entre les lignes. Cependant, d'un texte à l'autre se dessinent des réponses très différentes : si tous semblent s'accorder sur la dualité fondamentale de la préhistoire, cet état de fait est diversement évalué selon qu'il est considéré comme une donnée principielle ou comme le symptôme d'un déficit de certitude.

La préhistoire est-elle une science naturelle ou une science humaine ? La manière de poser ce problème varie donc beaucoup suivant les auteurs. L'analyse successive de chacun des trois textes annoncés ci-dessus nous permettra de comprendre les ressorts de cette variabilité.

A. Méthodes, objets et cadres de pensée : trois manières de comprendre l'inscription de la préhistoire dans les sciences naturelles ou humaines

Le premier jalon à analyser remonte à l'origine de la discipline préhistorique : rappelons que pour Annette Laming-Emperaire, la préhistoire est le fruit de la fusion autour de 1850 de deux traditions scientifiques, l'une naturaliste, l'autre humaniste. Nous avons déjà explicité les difficultés et les limites de cette thèse, formulée dans *Les Origines de l'archéologie préhistorique* : en effet, ces traditions de recherche, en ce qui concerne les objets qui intéressent la préhistoire, n'ont pas réellement d'existence préalable au moment où celle-ci se forme ; il est difficile de parler de fusion à égalité des sciences naturelles et humaines, car c'est surtout au XX^{ème} siècle que le pan correspondant aux secondes se développe ; plutôt qu'une unification de traditions de recherche, il y a une juxtaposition, voire parfois une concurrence entre plusieurs communautés de chercheurs. Cependant, notre propos ne sera pas ici d'évaluer la pertinence de cette lecture de l'origine de la discipline (voir la première partie), mais plutôt de démêler quelle conception de l'articulation entre sciences naturelles et humaines se dégage de l'analyse d'Annette Laming-Emperaire.

La nature des modèles et celle de leur ligne de partage sont en effet des questions délicates : les propos contenus dans *Les Origines de l'archéologie préhistorique* n'indiquent pas seulement que la préhistoire a des racines tant naturalistes que culturalistes, mais aussi que subsistent à la fois une ambiguïté quant à la question de savoir de quel côté penche la balance et, surtout, un certain flottement dans la définition des modèles. Annette Laming-Emperaire semble en effet mêler plusieurs conceptions.

1. Des différences méthodologiques

Lorsqu'elle s'attache à la fusion des traditions scientifiques, c'est plutôt à des différences méthodologiques qu'elle semble faire allusion. Selon la philosophe en effet, nos connaissances sur la préhistoire proviennent de deux séries de recherches séparées, l'une concernant les sciences historiques et humaines, et l'autre l'étude de la Terre et de la nature¹. La préhistoire proprement dite serait alors constituée de la réunion de ces deux axes au milieu du XIX^e siècle : leurs méthodologies se seraient combinées à ce moment pour obtenir des connaissances sur un même objet, à savoir le lointain passé de l'humanité. Ce dernier n'étant pas accessible à la seule histoire, il aurait fallu faire appel aux méthodes d'autres sciences humaines et à celles des sciences naturelles. Ces différentes méthodes se retrouvent en situation de complémentarité : la préhistoire est à la fois, et à égalité, science naturelle et science humaine, parce qu'elle fait siennes les méthodologies des unes et des autres.

2. Des différences dans le choix concret des objets d'étude

Dans les conclusions de son ouvrage, Annette Laming-Empeaire semble indiquer que la différence entre les versants naturaliste et humaniste en préhistoire tient plutôt à une différence d'objets, et met en valeur ceux des naturalistes, qui font pencher la discipline plutôt de ce côté. Elle constate en effet qu'au début des études préhistoriques, celles-ci se sont retrouvées de fait annexées aux sciences naturelles, pour des questions de contingence historique : ces raisons sont liées, selon elle, à la disproportion entre la relative bonne connaissance du milieu préhistorique, d'une part, et l'indigence du savoir concernant l'homme fossile au début des recherches², d'autre part. Le privilège donné à l'étude du milieu a ainsi entraîné une impression de parenté étroite entre préhistoire et sciences naturelles, même si ces dernières se présentent ici comme un moyen détourné de faire des sciences humaines, ou comme un pis-aller.

3. Un cadre de pensée commun lié à la notion d'évolution

Enfin, dans la suite de ses conclusions, Annette Laming-Empeaire cherche à penser l'articulation entre sciences naturelles et humaines en préhistoire, non plus à partir de ce qui les oppose, mais en fonction de ce qui les rassemble, à savoir un cadre de pensée

¹ Annette Laming-Empeaire, *Origines de l'archéologie préhistorique en France*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 190.

commun. Cette manière de voir conduit à un rétablissement de l'équilibre entre les deux modèles : au milieu du XIX^{ème} siècle, l'un et l'autre partagent l'importance donnée à la notion d'évolution³. Ce cadre de pensée commun est même une occasion pour Annette Laming-Empeiraire de rapatrier, paradoxalement et à l'inverse de ce qu'on aurait pu penser, la préhistoire dans le giron des sciences humaines : loin d'être exclusivement un concept de biologie, la notion d'évolution est plutôt selon elle originaire des sciences de l'homme. En effet, le concept d'évolution s'enracine dans les sciences historiques et sociales, à travers le *Cours de philosophie positive* de Comte⁴ et sa loi des trois états, qui précèdent de vingt-cinq ans l'œuvre de Darwin⁵ ; remettant en question la conception religieuse traditionnelle de la nature de l'homme et de ses sociétés, cette notion d'évolution affecte toutes les sciences humaines au XIX^{ème} siècle, depuis l'histoire jusqu'à la sociologie, et organise les connaissances. Selon Annette Laming-Empeiraire, c'est ensuite la préhistoire qui a permis son élaboration et contrôle sur le plan des activités humaines.

4. Bilan

Ainsi, lorsqu'elle réfléchit sur l'origine de la préhistoire, Annette Laming-Empeiraire n'adopte pas une conception unique de ce que serait l'opposition entre sciences humaines et naturelles : la définition et l'articulation des modèles sont à penser aussi bien sur le plan des méthodes que sur celui des objets ou des cadres de pensée. Or, selon la définition choisie, l'appartenance préférentielle de la préhistoire à l'un ou à l'autre modèle change : plutôt naturaliste par les objets étudiés, plutôt culturaliste par l'origine du concept-clé d'évolution, elle reste méthodologiquement au carrefour de ces deux courants. De même peut varier la réponse à la question de savoir si la préhistoire est fondamentalement à l'intersection des sciences naturelles et des sciences humaines, ou si l'ambivalence est fortuite (et éventuellement susceptible d'être résorbée) : cette situation ambiguë appartient à l'identité de la préhistoire si celle-ci naît d'une rencontre de plusieurs méthodologies, relève d'une pure contingence historique si son enracinement dans le naturalisme tient à l'abondance des connaissances sur les environnements du passé, ou s'atténue si c'est plutôt sur la convergence des cadres de pensée que l'on veut insister.

³ *Ibid.*, p. 192-193.

⁴ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, *op. cit.*.

⁵ Charles Darwin, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle*, *op. cit.*.

B. La préhistoire à l'intersection de deux modèles assez proches et en interaction permanente

Lorsqu'elle quitte son rôle d'épistémologue pour réfléchir à l'organisation de sa pratique scientifique, Annette Laming-Emperaire revient sur l'importance de l'ambivalence entre sciences naturelles et humaines en préhistoire : dans les années 1960, le problème est d'autant plus important qu'il a des implications pratiques, dans la mesure où il croise la question institutionnelle de la restructuration du CNRS. À l'occasion de ce débat, la philosophe et préhistorienne s'interroge sur le caractère opportun d'une séparation entre la préhistoire, l'ethnologie et l'anthropologie physique, et du regroupement de la première avec les études quaternaristes en général. Témoigne de ce questionnement un article intitulé « Préhistoire, sciences humaines et sciences de la nature », paru en 1969 dans le *Bulletin de la Société préhistorique française*⁶ : Annette Laming-Emperaire ne s'exprime plus ici en historienne mais en praticienne, et quitte l'histoire des sciences pour dresser un tableau des usages scientifiques à son époque ; en dépit du titre de son article, le problème qu'elle se propose de traiter dépasse très largement la seule place de la préhistoire, car il s'agit pour elle d'éclairer les rapports entre les différentes sciences qui ont leur place au CNRS, ainsi que de rationaliser les principes de séparation des différentes sections. Nous extrayons de ses propos ce qui est utile pour comprendre la préhistoire, et nous en tirons les conclusions qui en découlent logiquement concernant cette science, mais que l'auteur n'a pas toujours explicitement formulées.

1. Une différence d'objets non radicale

Au premier abord, il semble qu'Annette Laming-Emperaire conserve l'idée que les différents types de sciences soient discriminées par leurs objets : elle distingue d'abord des recherches concernant la Terre, l'organisation et la succession de ses composants, ensuite celles qui s'intéressent aux êtres vivants, à leur classification et à leur évolution, et enfin celles qui sont relatives aux sociétés, à leur description ou à leur classification, et à leur histoire ou à leur évolution ; cette tripartition rejoint d'une certaine manière l'alternative entre sciences naturelles et sciences humaines, dans la mesure où les deux premiers groupes identifiés relèvent plutôt des premières et le dernier des secondes. Ces objets sont suffisamment distincts pour ne pas être confondus.

⁶ Annette Laming-Emperaire, « Préhistoire, sciences humaines et sciences de la nature », *BSPF*, 1969, T. 66, n°6, p. 166-171.

Cependant, au lieu d'approfondir la distinction entre ces trois groupes de sciences, de différencier nettement les sciences naturelles des sciences humaines, et de chercher comment ces deux modèles entrent en ligne de compte dans l'étude de la préhistoire, Annette Laming-Empeaire relativise au contraire la différence entre ces régimes épistémologiques. Selon elle, ils forment en effet « un ensemble cohérent de sciences dont l'objet est l'étude de la terre et des êtres qui l'habitent »⁷. Les sciences naturelles et les sciences humaines sont donc ici d'abord définies par leur objet, mais celui-ci leur est commun : c'est un objet à l'échelle de l'observateur, qui empêche ce dernier de réaliser des expériences (comme il le fait dans les sciences expérimentales dont l'objet est très « petit »), ainsi que d'effectuer des calculs (comme il le fait dans les sciences de l'univers et en astronomie, dont l'objet est très « grand »). La ligne de démarcation entre sciences naturelles et humaines ne paraît donc pas radicale, au moins sous le rapport de l'objet.

2. Une proximité des méthodes

La similitude entre les objets des trois groupes de sciences entraîne une ressemblance de leurs méthodes : les sciences naturelles et humaines sont réunies par la pratique de l'observation des faits, distinguée de l'expérimentation et du calcul, et constituant la première étape de ces sciences. Il existe bien des affinités de méthodes entre les sciences naturelles et humaines, soit qu'on puisse observer directement les faits dans chacun des trois groupes (sciences de la Terre, des êtres vivants, et des sociétés), soit, comme dans le cas de la préhistoire, qu'on puisse le faire au travers de la lecture d'archives (ici naturelles plutôt qu'écrites). Pour ce qui est des sciences qui nous intéressent, c'est non seulement le principe de l'observation des faits qui est commun, mais encore les méthodes concrètes de cette observation : en paléontologie, discipline qui appartient au deuxième groupe, comme dans l'histoire des sociétés très anciennes, qui relève du troisième, l'étude des couches terrestres et la pratique de la fouille sont prépondérantes. Ces réflexions impliquent que pour Annette Laming-Empeaire, ces méthodes souvent qualifiées de naturalistes (nous l'avons vu dans la première partie) ne le sont pas particulièrement : elles relèvent simplement de l'observation et de la collecte des données et sont épistémologiquement neutres, de sorte qu'il existe des affinités méthodologiques entre des disciplines aux objets distincts. La préhistoire est entre les sciences naturelles et les sciences humaines parce qu'elle étudie des archives en faisant des fouilles, sans préjuger

⁷ *Ibid.*, p. 166.

de la nature des documents, et parce qu'elle nécessite des rapports interdisciplinaires sur la manière de recueillir ces données.

3. Une interaction constante entre les différents types de sciences

Annette Laming-Empeaire ne se contente pas de rapprocher les deux types de sciences sous les rapports de l'objet et de la méthode : elle indique également que des collaborations, déjà entamées lors de la phase d'observation des faits, se poursuivent à toutes les étapes de la recherche. Les différents groupes de sciences sont en réalité en interaction constante, car ils entretiennent des rapports dits « de voisinage » ainsi que des rapports concernant le fond même de leur objet.

Les rapports « de voisinage » proviennent du fait que la seconde étape de la recherche, selon Annette Laming-Empeaire, concerne la définition et la mise en ordre des documents : à ce niveau, il existe encore des affinités entre les sciences naturelles et humaines, parce que celles-ci se trouvent encore regroupées, non plus certes par type de document comme à l'étape précédente, mais par continent ou par époque. Or, la préhistoire consiste justement en l'un de ces regroupements, réalisé en fonction d'une époque : elle étudie des traits géologiques, paléontologiques et culturels appartenant à la période préhistorique. On peut en tirer l'idée que la préhistoire, soit n'est pas une science mais la mise en rapport de plusieurs disciplines aux objets distincts, soit constitue en discipline ce qui, ailleurs, relève d'une stratégie interdisciplinaire adoptée en fonction de regroupements variables. (Ces derniers peuvent d'ailleurs être effectués aussi à l'intérieur de la préhistoire : les différentes sciences qui entrent en jeu dans son étude ont des affinités de voisinage par la proximité géographique et temporelle des données étudiées, ce qui entraîne des rapports interdisciplinaires par continent et par période de la préhistoire – on peut ainsi étudier celle de la péninsule ibérique ou l'épipaléolithique européen.) Dans tous les cas, la préhistoire est entre les sciences naturelles et humaines parce qu'elle regroupe tout ce qui concerne l'étude d'une période.

Enfin, les interactions entre les sciences naturelles et humaines proviennent des rapports concernant le fond même de leur objet. Ceux-ci peuvent être mis en évidence lors de la dernière étape de la recherche, qui relève selon Annette Laming-Empeaire de l'interprétation des résultats, de la construction d'explications et de la synthèse des données. En effet, si cette phase vise la réalisation d'études de structure ou d'évolution pour lesquelles chaque série (sciences de la Terre, des êtres vivants et des sociétés) travaille séparément, des rapports interdisciplinaires sont là encore nécessaires pour

comprendre l'écologie, c'est-à-dire l'influence réciproque des êtres et de leurs sociétés avec le milieu. Or c'est justement à une telle compréhension globale que vise la préhistoire : elle est donc, une fois de plus, à l'intersection de différentes sciences.

4. Bilan

La réflexion d'Annette Laming-Emperaire montre la pérennité du questionnement au sujet de l'ambivalence entre sciences naturelles et humaines au moins jusqu'aux années 1960. Cependant, on s'aperçoit que la praticienne définit la nature des modèles différemment de la façon dont elle le faisait comme historienne au moment de retracer l'origine de la préhistoire. Cette fois, ils sont définis par leur objet, mais cette distinction simple ne convient pas complètement : elle ne convient pas de manière générale, en raison de leurs multiples interactions, sur le plan des méthodes et du recueil des documents, sur le plan de la mise en ordre chronologique et spatiale, et sur le plan de l'explication et de la mise en système ; elle ne convient pas de manière particulière pour la préhistoire, car celle-ci mêle justement des objets de plusieurs séries. Les deux modèles ne sont donc pas dans une situation d'opposition, ni même de partage du savoir, mais dans une situation d'interaction constante, de sorte que l'opposition théorique n'a pas vraiment de sens dans la pratique concrète de cette science.

Pourtant, les plans de clivage qu'expose Annette Laming-Emperaire permettent de comprendre que cette ambiguïté, loin d'être accidentelle, peut être considérée comme structurelle : elle est au cœur de l'identité de la préhistoire. En effet, la réponse à la question de savoir si cette ambivalence est une donnée constitutive ou contingente (voire dommageable) dépend beaucoup de l'inscription de l'interrogation dans le cadre général de l'ensemble des disciplines du CNRS, ou dans celui, plus particulier, de l'identité de la préhistoire. Pour ce qui est de la définition des sections du CNRS, la complexité des interférences n'empêche pas l'auteur de souhaiter une rationalisation des critères de leur distinction entre elles (l'ambivalence est donc plutôt un défaut à résorber). Mais pour ce qui est de l'identité de la préhistoire, l'article indique au contraire que celle-ci est une science indissociablement naturelle et humaine, et il met l'accent sur la richesse des interactions qu'elle peut avoir avec d'autres disciplines. Cette situation ambivalente n'est donc pas un défaut à éliminer, sauf à considérer que la préhistoire n'est pas du tout une discipline parce qu'elle est la synthèse de plusieurs.

C. Persistance d'une pluralité de critères de distinction au début du XXIème siècle

Le dernier jalon qui soutient notre réflexion montre que la question du modèle scientifique privilégié en préhistoire n'est pas devenue caduque : Sophie Archambault de Beaune se la posait toujours en 2004, lors du 26ème Congrès préhistorique de France, dans ce qui a donné lieu ensuite à un article publié en 2007⁸. Son titre, « La Préhistoire est-elle toujours une science humaine ? », laisse supposer que pour Sophie de Beaune, la discipline a poursuivi son infléchissement vers les sciences humaines au point de s'ancrer exclusivement dans ce modèle (nous avons exposé dans les parties 1 et 2 les raisons de cette évolution, liée à la fois à la découverte de l'objet artistique et à l'introduction de méthodes de type comparatiste). Mais l'ambivalence n'a pas disparu pour autant, puisque l'auteur se demande si la préhistoire est toujours bien une science humaine. Sa thèse est la suivante : il y a toujours eu en préhistoire une hésitation entre les deux modèles, parce que l'accumulation de l'information et des connaissances dans l'approche des données matérielles (notamment sur l'industrie lithique) paraît relever du régime épistémologique des sciences dures, tandis que la dimension sociale des faits qu'elle étudie impose de ranger la préhistoire dans la catégorie des sciences humaines. Selon l'auteur, si l'ambiguïté entre science humaine et naturelle existe toujours, c'est donc à cause de la coexistence entre l'étude du matériel, qui touche aux sciences naturelles, et celle de la dimension sociale de ces objets, qui mobilise les sciences humaines. À première vue il s'agit donc, non d'une question d'objet, ni à strictement parler d'une question de méthodes, mais de la coexistence de différentes raisons de s'intéresser aux mêmes objets. Mais en réalité, Sophie de Beaune adopte plusieurs manières de définir les modèles et la ligne de partage entre les deux.

1. Multiplicité des critères de distinction discriminant sciences naturelles et humaines

De prime abord, Sophie de Beaune se propose de différencier sciences naturelles et humaines en fonction d'un critère particulier, celui de l'existence ou non d'une forme de cumulativité du savoir. Contrairement à la manière dont la distinction était pensée chez Annette Laming-Empeire, il ne s'agit pas ici d'une question d'objet, ni de méthode, ni de

⁸ Sophie Archambault de Beaune, « La Préhistoire est-elle toujours une science humaine ? », in *Un Siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, dir. Jacques Évin, 26ème Congrès préhistorique de France, Avignon, sept. 2004, T. 3, « ... Aux conceptions d'aujourd'hui », [Paris], SPF, 2007, p. 13-21.

cadre de pensée, mais plutôt de ce qu'on pourrait appeler, à mi-chemin entre les deux dernières options, une forme de mentalité méthodologique, de réflexe général sur la façon de faire de la science. Les sciences naturelles obéissent selon elle à un schéma « où les acquis, positifs ou négatifs d'une génération, sont ce sur quoi s'appuie la génération suivante pour les enrichir, les contredire ou les dépasser »⁹. Sophie de Beaune assimile ce schéma à un régime poppérien de connaissance, du nom du philosophe des sciences Karl Popper. L'un des principaux apports de ce dernier à la compréhension du fonctionnement des sciences expérimentales est la notion de falsifiabilité¹⁰ : une science se distingue d'une pseudo-science par la capacité qu'elle a de prédire les conditions de sa propre réfutation, l'essentiel du travail du scientifique consistant à essayer, non d'étayer une théorie, mais au contraire de l'invalider par tous les moyens (une théorie qui peut en principe être réfutée mais que l'on ne parvient pas à invalider acquiert ainsi une solidité provisoire). Ici, Sophie de Beaune considère que le régime poppérien de connaissance est cumulatif, non pas au sens où l'on pourrait additionner des savoirs définitivement acquis, puisque la réfutation est justement le cœur même de la pensée de Popper, mais au sens où le travail de chaque chercheur prendrait appui sur un état donné de la science. Les sciences naturelles seraient donc alors cumulatives (remarquons qu'ici, à travers l'allusion à Popper, ces dernières incluent les sciences expérimentales, ce qui n'était pas le cas chez Annette Laming-Emperaire) ; les sciences humaines, à l'inverse, « semblent repartir à zéro à chaque nouvelle théorie, comme si les travaux des générations précédentes étaient tenus comme nuls et non avenus »¹¹ (schéma que Sophie de Beaune considère comme non poppérien).

Mais le critère de la cumulativité du savoir n'est que le plus explicitement travaillé dans son article : il est intimement mêlé à une lecture de l'histoire de l'archéologie dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui oppose les tenants de la « nouvelle archéologie » des années 1960 à ceux de l'archéologie contextuelle des années 1980. Or l'antagonisme de ces deux écoles, dont l'une se donne pour ambition de formuler des modèles explicatifs de portée générale dont la pertinence pourrait être falsifiée, et l'autre de redonner une place à l'interprétation des vestiges matériels considérés comme le reflet d'une réalité sociale,

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ Cf. notamment Karl Raimund Popper, *La Logique de la découverte scientifique*, trad. fr. Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1973.

Cf. aussi Karl Raimund Popper, *Conjectures et réfutations, La Croissance du savoir scientifique*, trad. fr. Michelle-Irène et Marc B. de Launay, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1985.

¹¹ Sophie Archambault de Beaune, « La Préhistoire est-elle toujours une science humaine ? », *op. cit.*, p. 14.

n'aboutit pas à une simple illustration de l'opposition entre sciences naturelles et humaines : d'une part, parce qu'il ne s'agit plus vraiment d'opposer deux groupes de sciences, mais plutôt deux manières de pratiquer l'archéologie (la manière naturaliste et la manière culturaliste) ; d'autre part, parce que cette incarnation de l'opposition dans des écoles aboutit à une pluralisation des critères. En effet, la présentation de Sophie de Beaune combine en réalité trois facteurs de distinction : le critère du fonctionnement pratique d'une science, de la manière dont elle avance (de façon cumulative, par critique ou approfondissement de théories précédentes, ou en faisant table rase de celles-ci pour repartir à zéro) ; le critère de l'objectif de la science, c'est-à-dire l'établissement de modèles explicatifs généraux, ou la compréhension d'un contexte particulier, visant à éclairer la dimension symbolique qui affecte la relation entre l'homme et les choses ; et enfin le critère de la méthode de la science (hypothético-déductive ou interprétative). La distinction entre sciences naturelles et sciences humaines fait donc coexister trois critères, qui ne se recoupent pas nécessairement, tandis que le recours à des grands courants de la pensée archéologique pour incarner cette polarité pose question (il est bien évident que la préhistoire ne peut être qu'au carrefour des sciences humaines et naturelles si ces deux modèles peuvent désigner deux manières de pratiquer archéologie et préhistoire).

2. La polarité entre naturalisme et culturalisme : un moyen de distinguer diverses écoles archéologiques ?

Reprenons d'abord la question de l'inscription de la polarité entre sciences naturelles et humaines dans les principes épistémologiques des différentes écoles d'archéologie. Sophie de Beaune voit dans l'opposition entre la « nouvelle archéologie » (aussi nommée « archéologie processuelle ») et l'archéologie contextuelle l'application de celle qui existe entre naturalisme et culturalisme : comme nous l'avons déjà signalé, il ne s'agit plus là sans doute à proprement parler de sciences naturelles et de sciences humaines, puisque c'est bien d'une seule et même science qu'il est question, mais de deux conceptions alternatives, voire rivales, de cette même science. Cet antagonisme est bien réel, tant en ce qui concerne les principes des deux écoles que dans l'histoire de leurs relations. La « nouvelle archéologie » se veut être une science expérimentale, appuyée sur un arrière-fond philosophique matérialiste, déterministe et évolutionniste, corroborée par l'éthologie humaine et le béhaviorisme, contre la conception historique de l'archéologie

qui la précède¹² : la culture est ainsi envisagée comme le système des moyens d'adaptation extra-somatiques totaux, elle n'est qu'une médiation entre l'homme et son entourage. L'archéologie contextuelle, au contraire, revendique la subjectivité du chercheur et réhabilite la dimension symbolique des cultures, ainsi que leur diversité : la compréhension d'une culture singulière prime sur la recherche des régularités dans la relation entre l'homme et son milieu, car chacun de ses éléments ne peut être interprété qu'en fonction d'un contexte. Ces divergences de principe sont par ailleurs relayées par une controverse éditoriale : comme le rappelle Sophie de Beaune, les chefs de file de l'archéologie contextuelle se sont explicitement opposés aux tenants de la « nouvelle archéologie » en raison de leur trop grand déterminisme.

Cette façon de raisonner sur l'histoire de l'archéologie et les querelles entre écoles au prisme d'une polarité entre approches naturaliste et culturaliste n'est en réalité pas rare. Les propos de Sophie de Beaune ne sont notamment pas sans évoquer le conflit entre François Bordes et Lewis Binford, ce dernier étant justement un tenant de la « nouvelle archéologie » précédemment évoquée. Dans cette controverse, qui s'est développée puis radicalisée entre 1968 et 1976¹³ au sujet de l'interprétation de l'outillage lithique moustérien, Binford défend l'idée que chaque modèle de pierre correspond à une utilisation précise et circonscrite à un territoire, tandis que Bordes considère que chacun d'eux renvoie à cinq communautés différentes d'hommes de Néandertal, aux cultures légèrement distinctes. Ce débat particulier peut là encore être retraduit dans les termes plus généraux d'une opposition entre naturalisme et culturalisme, mais cet antagonisme est équivoque. En effet, là où la polémique entre archéologies processuelle et contextuelle ne laissait subsister aucune ambiguïté sur l'identité des « camps » (la « nouvelle archéologie » étant d'inspiration naturaliste, et l'autre résolument culturaliste), le sens et la nature de l'opposition ne sont cette fois pas aussi clairs. François Bordes est en effet souvent considéré comme le plus naturaliste des deux, en raison de son attachement à la géologie et à la paléontologie (tandis que Binford s'enracine dans l'ethnologie, qu'il pratique notamment chez les Eskimos Nunamiut), et du fait de sa systématisation de la méthode

¹² Sur le débat entre « nouvelle archéologie » et archéologie dite « traditionnelle » et sur les prétentions de la « nouvelle archéologie » à devenir une science expérimentale, voir Paul Courbin, *Qu'est-ce que l'archéologie ? Essai sur la nature de la recherche archéologique*, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1982.

¹³ Cf. Jean-Philippe Rigaud, « Les Fondements de l'œuvre scientifique de François Bordes », in *François Bordes et la préhistoire*, dir. Françoise Delpéch et Jacques Jaubert, Paris, Éd. du CTHS, 2011, p. 21-28.

typologique (alors que Binford s'oppose à l'approche descriptive et classificatoire au profit d'une recherche sur les comportements préhistoriques¹⁴). Cependant, Binford peut aussi à l'inverse être considéré comme ayant une approche héritée des sciences naturelles, dans le sens où il préconise l'application à l'archéologie de procédures scientifiques comme la méthode hypothético-déductive¹⁵, qui est, avec la recherche de lois du comportement humain, l'une des caractéristiques du courant de la nouvelle archéologie¹⁶, tandis que Bordes se donne comme le champion d'un inventaire typologique au plus près des données matérielles.

En réalité, l'opposition entre naturalisme et culturalisme n'a rien que de très schématique, dès lors qu'on veut l'appliquer à un antagonisme entre des écoles archéologiques. L'un et l'autre modèles ont un contenu flottant, et les polarités peuvent s'inverser selon les critères retenus, ou selon l'adversaire du moment. François Bordes, plus naturaliste que Binford par son intérêt pour la typologie, mais plus culturaliste que lui à la fois par l'importance donnée aux différences culturelles des groupes néandertaliens et par l'absence de recours aux méthodes hypothético-déductives, redevient naturaliste dès lors qu'on l'oppose plutôt, dans un contexte français, à André Leroi-Gourhan : l'un met l'accent sur les concepts et les pratiques de la géologie et de la paléontologie, l'autre sur la palethnologie. Cette opposition entre deux manières de concevoir la préhistoire, parfois signalée comme induite¹⁷, continue toutefois d'informer le regard de préhistoriens actuels. En commençant notre travail de recherche, nous avons mené en 2013 un rapide sondage auprès de certains d'entre eux, au gré d'une campagne d'entretiens en Dordogne, dans le Lot et à Toulouse. Quoiqu'anecdotiques, les résultats demeurent malgré tout révélateurs du poids des institutions et des figures tutélaires de Bordes et de Leroi-Gourhan : l'évocation de leur formation, à Bordeaux (fief de feu François Bordes) ou à Paris (où le souvenir d'André Leroi-Gourhan reste vivace), a présidé chez plusieurs d'entre eux à un classement spontané de la préhistoire, tantôt avec les sciences naturelles, tantôt parmi les sciences humaines.

¹⁴ Cf. Jean-Philippe Rigaud, « Lewis R. Binford (1931-2011) », *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2011, n°22, p. 19-25.

¹⁵ Cf. Karen Sparks, « Binford Lewis, (1931-2011) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lewis-binford/>>, consultée le 4 septembre 2018.

¹⁶ Cf. Jean-Claude Gardin, *Une archéologie théorique*, Paris, Hachette, (L'Esprit critique), 1979.

¹⁷ Cf. Françoise Delpech, « La Chronologie relative en préhistoire paléolithique, L'Héritage de François Bordes », in *François Bordes et la préhistoire*, *op. cit.*, p. 182.

La multiplication et la variété des oppositions entre les écoles ou les chercheurs, qui peuvent toutes renvoyer à l'articulation entre sciences naturelles et humaines, montrent que ces modèles servent surtout à indiquer l'existence d'une polarité, sans qu'il soit nécessaire de définir précisément leur contenu. Ce ne sont donc pas les écoles qu'il faut présenter pour expliciter cette distinction, mais plutôt chacun des différents critères de démarcation.

3. La séparation des sciences naturelles et des sciences humaines recoupe-t-elle le principe de cumulativité du savoir ?

Même si la distinction effectuée par Sophie de Beaune entre sciences naturelles et humaines s'incarne dans des courants et dans des manières alternatives de pratiquer l'archéologie, elle est établie en fonction de critères qui peuvent être évalués indépendamment de ces écoles. La chercheuse considère ainsi que le débat entre régime poppérien et régime non poppérien demeure pertinent, bien qu'il soit un peu daté car tributaire de la controverse entre les tenants de la « nouvelle archéologie » et ses adversaires. Elle cherche donc à évaluer pour lui-même le critère de la cumulativité du savoir, à partir de trois cas d'étude : les manifestations artistiques, les capacités langagières de Néandertal et les techniques.

S'intéressant à l'art préhistorique, elle cherche à savoir ce qui, dans cette étude, s'accumule ou ne s'accumule pas, et dresse pour ce faire le bilan des diverses interprétations proposées depuis le début du XXème siècle : elle constate ainsi qu'il ne reste presque plus rien des hypothèses de l'art comme activité gratuite, totémique ou magique, et elle identifie dans l'étude de l'organisation des grottes l'apport indépassable de Leroi-Gourhan. Cet aspect particulier mis à part, elle est plutôt conduite à affirmer le renouvellement des approches interprétatives, qui font partie de ce qui ne s'accumule pas ; la préhistoire est donc ici toujours bien, selon elle, une science humaine. Sa conclusion est la même à propos de l'étude des capacités langagières de Néandertal, car si l'anatomie de l'appareil phonatoire relève des sciences naturelles, elle ne suffit pas à trancher en faveur ou en défaveur d'un langage articulé : la question nécessite des arguments archéologiques dont aucun n'est irréfutable. Quant à l'étude des techniques, bien qu'elle puisse au premier abord sembler permettre une cumulativité des connaissances acquises par diverses approches (typologique, technologique et ethnologique par exemple), elle renvoie en réalité les préhistoriens au domaine des sciences humaines à cause de la question des relations entre système technique et organisation sociale.

La préhistoire serait donc à la fois une science naturelle et une science humaine, parce que selon l'objet qu'elle se donne et le type d'information matérielle ou sociale qu'elle recherche, elle peut ou non accéder à une forme de cumulativité du savoir.

On peut s'interroger sur cette manière de penser la ligne de partage : la cumulativité du savoir ne semble pas être un indice fiable pour distinguer les sciences naturelles des autres, ne serait-ce que parce que ce terme est susceptible de deux compréhensions très différentes. De deux choses l'une : soit le mot de cumulativité est compris au sens élargi, où le travail de chaque chercheur prend appui sur un état donné de la science (quitte à le critiquer), soit il est compris au sens strict d'une addition des savoirs.

Dans le premier cas, il peut être difficile de faire une distinction claire entre le processus de réfutation de certaines théories naturalistes, comme l'*East Side Story* d'Adriaan Kortlandt et d'Yves Coppens par exemple, et celui de certaines théories issues des sciences humaines, comme l'idée que l'art paléolithique serait un art gratuit. En effet, l'*East Side Story*¹⁸ a été réfutée par des faits, la découverte d'Abel puis de Toumaï à l'ouest du rift africain, à la suite de tentatives pour invalider l'idée que les fossiles d'hominidés très anciens ne pouvaient être découverts qu'à l'est. Mais la théorie dite de l'art pour l'art s'est elle aussi trouvée renversée par une série de découvertes factuelles, celles des grottes ornées : sans doute les premiers découvreurs des images des cavernes préhistoriques n'ont-ils pas cherché à réfuter la théorie de l'art pour l'art, mais c'est bien ce qui s'est produit, et la réfutation des hypothèses interprétatives successives s'est toujours appuyée sur des contre-arguments tirés des faits eux-mêmes. Si l'on entend l'idée de cumulativité du savoir au sens de simple appui sur des connaissances antérieures, compatible avec leur critique, la théorie de l'art pour l'art concernant l'art paléolithique et celle de l'*East Side Story* l'admettent également toutes deux.

À l'inverse, si l'on prend l'idée de cumulativité au sens strict d'une addition des savoirs, la distinction claire entre sciences naturelles et humaines ne tient pas non plus, à la fois parce que les théories des premières ne sont pas toujours compatibles entre elles (qu'on pense seulement à l'*East Side Story* d'Yves Coppens), et parce que les secondes

¹⁸ *East Side Story* : dans cette théorie, Yves Coppens défendait l'idée que les hominidés étaient apparus à l'est du grand rift africain, dans un milieu de savane ouverte, tandis qu'à l'ouest du rift, les ancêtres communs à l'homme et au chimpanzé avaient évolué dans un milieu de forêts pour donner naissance à nos proches « cousins » grands singes. Cette théorie a volé en éclats lorsque Michel Brunet a découvert au Tchad les restes fossiles d'hominidés très anciens, Abel, d'abord, un australopithèque vieux de 3,5 millions d'années, puis Toumaï, *Sahelanthropus tchadensis*, âgé de 7 millions d'années, soit un âge très proche du moment où les lignées ont divergé.

cumulent parfois leurs données empiriques ou leurs concepts, sans toujours jeter intégralement aux orties les idées du passé. En effet, certains préhistoriens exercent une influence durable sur leurs collègues : Sophie de Beaune analyse d'ailleurs la dette des préhistoriens actuels envers les théoriciens du passé, et trace une ligne de démarcation entre d'une part les héritiers de Leroi-Gourhan, qui s'intéresseraient davantage à l'étude des techniques de réalisation de l'art et de son contexte, et d'autre part ceux qui, ayant moins subi son influence, privilégieraient la question de sa signification, dans la lignée de Breuil et de Bégouën. Les théories du passé ne sont donc pas toujours entièrement enterrées. Par ailleurs, il est fréquent que des idées anciennes refassent surface sous un autre nom : on peut ainsi penser à l'hypothèse chamanique développée par Jean Clottes et David Lewis-Williams¹⁹, qui remet au goût du jour une idée développée dans les années 1950. Enfin, la pratique actuelle des préhistoriens s'accommode volontiers, non pas de la table rase, mais d'un syncrétisme des cadres théoriques : les idées et les concepts des générations antérieures de préhistoriens sont conservés, mais non leur ambition de tout expliquer. L'idée que les grottes ornées sont des ensembles structurés a ainsi survécu à la mort du structuralisme ; les comparaisons entre diverses civilisations de chasseurs-cueilleurs ont résisté aux critiques opposées au comparatisme ethnographique, et ainsi de suite.

La notion de cumulativité du savoir apparaît donc non seulement comme une manière problématique de tracer la ligne de distinction entre sciences naturelles et humaines, mais aussi comme une notion mal définie. Restent donc, dans l'article de Sophie de Beaune, deux des quatre manières imbriquées de penser la distinction entre les deux groupes de sciences : outre la cumulativité du savoir (critère le plus développé mais qui ne convient pas), outre l'inscription dans des écoles archéologiques (qui n'est pas un critère mais une illustration de la polarité entre les deux modèles en archéologie et en préhistoire), il reste la question de l'objectif (cherche-t-on des modèles explicatifs à portée générale ou un éclairage sur la dimension symbolique des vestiges ?) et celle de la méthode (hypothético-déductive ou interprétative). Toutefois ces déterminations, qui rejoignent la distinction traditionnelle entre expliquer et comprendre, ne sont données qu'en passant par l'auteur.

¹⁹ Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil (Arts rupestres), 1996.

4. Bilan

En somme, ce que nous apprend l'article de Sophie de Beaune, c'est que l'ambivalence de la préhistoire, située au carrefour des sciences naturelles et humaines, est toujours d'actualité au début du XXIème siècle et ne semble pas susceptible de s'atténuer. Cependant, la nature de la ligne de partage est assez différente de ce qui avait pu être dit auparavant : l'auteur insiste moins sur l'objet, sur les méthodes ou sur le cadre de pensée que sur un mode de fonctionnement de la science, qu'elle articule avec d'autres critères – or la différence dans la manière de penser la distinction n'implique pas la seule définition des modèles, mais aussi leur extension pratique : par rapport aux propos d'Annette Laming-Emperaire, ce ne sont plus les mêmes éléments qui tiennent des sciences naturelles ou des sciences humaines (par exemple, l'étude technologique d'un silex taillé serait rangé par Sophie de Beaune du côté des sciences naturelles, et par Annette Laming-Emperaire du côté des sciences humaines).

Par ailleurs, les critères identifiés par Sophie de Beaune pour différencier les modèles ne sont pas seulement distincts de ceux d'Annette Laming-Emperaire, mais aussi multiples. Ils peuvent en effet concerner soit des sciences, soit des manières de faire de la science ; ils peuvent relever de la cumulativité du savoir, de l'identité de la méthode privilégiée, ou de l'objectif de la science. Du fait de cette pluralité de critères, la définition des modèles ne se fait pas sans un certain flottement.

Enfin, l'articulation entre ces deux grands types de modèles en préhistoire est elle aussi ambiguë : les propos de Sophie de Beaune ne permettent pas de trancher entre la subordination (les sciences naturelles fournissant les données à partir desquelles les sciences humaines peuvent établir leurs interprétations), la complémentarité (chacune apportant des éléments en vue du même objectif, la connaissance de l'art paléolithique, du langage de Néandertal ou des techniques des hommes préhistoriques), ou la concurrence (notamment entre deux écoles archéologiques rivales).

En réalité, le problème se complique encore du fait que la ligne de partage entre sciences naturelles et humaines paraît associée à un dernier facteur de distinction, qui s'avère inséparable d'un jugement de valeur : en dernière analyse, c'est la question du degré de certitude qui semble ici séparer les deux groupes de sciences. Finalement, si la préhistoire est toujours une science humaine, c'est parce qu'elle retombe dans l'incertitude dès lors qu'elle cherche à aborder la dimension sociale et culturelle des objets techniques,

malgré la précision des procédures de contrôle dans leur étude matérielle. Il y aurait donc d'une part les sciences naturelles, qui peuvent prétendre, sinon à la certitude depuis que Karl Popper a mis la falsifiabilité au cœur de la démarche scientifique, du moins à une forme de positivité du savoir pouvant servir de point de départ aux prolongements ou à la critique, et d'autre part les sciences humaines, où il n'y a aucune base commune et où l'on repart à zéro à chaque fois. La part de science naturelle serait donc liée aux aspirations des préhistoriens, et la part de science humaine à un pis-aller²⁰ : il semble que subsiste ici un reste de la mauvaise conscience que les sciences humaines ont héritée du positivisme. Sophie de Beaune fait comme s'il y avait un régime idéal, celui des sciences naturelles, qui serait « objectif » (c'est-à-dire manifestement ici rigoureux et fondé sur les faits), et dont les sciences humaines, plus « subjectives » (car faisant appel à l'intime conviction et à des présupposés extrascientifiques), tenteraient en vain de s'approcher. De ce fait, la situation de la préhistoire au carrefour des sciences naturelles et humaines apparaît comme une dimension constitutive de la préhistoire, mais il s'agit ici plutôt d'un défaut regrettable que de l'affirmation positive d'une identité.

Conclusion

Faut-il donc dire que la préhistoire est une science naturelle, une science humaine, ou les deux ? Les trois textes sur lesquels nous nous sommes arrêtée, qui portent chacun sur un moment de l'histoire de la préhistoire, accordent tous de l'importance à cette ambivalence et semblent la considérer comme irréductible : il y aurait donc, à examiner globalement la question du régime épistémologique de la préhistoire, une dualité foncière ou une hétérogénéité de la discipline.

Cependant, cette dualité n'est pas toujours établie selon les mêmes critères : selon celui qui est adopté, il semble que la préhistoire doive entrer plutôt dans l'un ou dans l'autre ensemble disciplinaire. Or la teneur de la ligne de démarcation elle-même est tout sauf claire, et en tout cas non consensuelle : elle n'est pas identique dans les différents textes étudiés, et leurs auteurs proposent même, que ce soit de manière volontaire ou involontaire, plusieurs manières de la comprendre. Selon ce à quoi il est opposé, le naturalisme peut désigner aussi bien un type d'objets (des fossiles par exemple, ou la roche des parois ornées), des méthodes (comme la stratigraphie), des types de raisonnement (la

²⁰ Sophie Archambault de Beaune, « La Préhistoire est-elle toujours une science humaine ? », *op. cit.*, p. 19-20.

méthode hypothético-déductive), ou des manières de faire de l'archéologie (la « nouvelle archéologie »). Le culturalisme, quant à lui, peut être défini d'autant de façons différentes : il peut renvoyer à des objets (les représentations pariétales par exemple), à des méthodes (telles que les comparaisons ethnographiques), à des types de raisonnement (l'interprétation ou la compréhension faisant appel à la subjectivité du chercheur), ou encore à des manières de faire de l'archéologie en s'appuyant sur les contextes. Tout se passe donc comme si cette distinction était un artefact, construit diversement suivant les contextes et en fonction des besoins. La variabilité des critères définissant l'opposition entre sciences naturelles et humaines, qui intervient à la fois entre les auteurs et à l'intérieur d'une même analyse, rend finalement la distinction inopérante par son manque de clarté. L'élaboration d'une réflexion épistémologique générale sur le fonctionnement de la préhistoire n'aboutit qu'au constat d'un éclatement théorique.

Cela n'est pas tout à fait un hasard : en épistémologie générale même, la teneur de la ligne de démarcation est débattue. La division entre sciences naturelles et humaines est issue d'un partage conceptuel entre nature et culture, et désigne deux grands pôles scientifiques, deux grandes manières de faire de la science : les premières s'occupent de la nature, et les secondes des cultures humaines. Cependant, si ce sont des termes intuitifs, leur contenu demeure flou, parce qu'il s'agit le plus souvent là aussi d'un couple de notions, qui se définissent l'une par rapport à l'autre. Il existe traditionnellement trois grandes manières possibles de considérer l'opposition. Cela peut être une opposition d'objets, qui indique un partage ontologique entre des objets naturels d'un côté (comme les êtres vivants, qui sont objets de la biologie), et des objets culturels de l'autre (par exemple les événements passés et vécus par des hommes, qui sont objets de l'histoire). Cela peut être aussi une opposition de méthodes, qui indique un partage entre deux manières de faire parler les matériaux. Cela peut être enfin une opposition de régimes épistémologiques, qui dépend, au carrefour des deux définitions précédentes, de la façon dont une discipline considère son objet (comme étant purement naturel, ou comme manifestant un partage entre nature et culture). On peut alors étudier les objets traditionnels des sciences humaines avec un arrière-plan métaphysique de type naturaliste, en considérant tous les phénomènes existants (y compris les phénomènes mentaux et culturels) comme naturels, et en essayant de les expliquer par des causes plutôt que de les comprendre par des raisons ou des intentions – selon le degré d'engagement sur la réalité de cette métaphysique, on parlera de naturalisme méthodologique, qui consiste à étudier le maximum de faits sous l'angle de la nature dans une optique d'économie d'hypothèses, ou de naturalisme ontologique, qui

développe une position moniste et réductionniste affirmant que la culture n'est rien d'autre que de la nature.

Ce n'est donc pas du côté d'une étude générale des modèles qu'il faut attendre une clarification de la situation de la préhistoire : il sera nécessaire pour aboutir à ce résultat de changer d'approche. En effet, tant que la préhistoire est comprise comme un ensemble de connaissances, la question de son statut et de son appartenance à un régime épistémologique ou à un autre reste débattue, car elle apparaît comme une science irrémédiablement divisée en une multiplicité d'approches possibles, dotées de principes de définition hétérogènes. Il s'agira donc dans le chapitre suivant, non plus d'étudier théoriquement la question de la distinction entre sciences naturelles et humaines en préhistoire, mais d'examiner leur interaction pratique, tout en mettant en lumière la valeur opératoire de leur association. Prenant acte de l'éclectisme de la discipline, il faudra donc en analyser l'efficacité scientifique, à travers l'étude des activités des préhistoriens. En effet, il se pourrait que la spécificité de la préhistoire puisse être définie par les pratiques qu'elle recouvre, plus que par ses connaissances propres.

Chapitre 8. La préhistoire définie par ses pratiques : étudier l'art paléolithique aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles

Introduction

À l'issue de notre analyse des termes du débat interne à la préhistoire pour savoir si celle-ci relève plutôt des sciences naturelles ou plutôt des sciences humaines, il semble que les fondements mêmes de ce débat doivent être profondément remaniés : ce que signifie pour les praticiens la double polarité de leur discipline est si variable que la question de son inscription dans l'un ou l'autre de ces régimes épistémologiques peut être presque entièrement laissée de côté. En réalité, la question n'est pas tant de savoir quel type de connaissances la préhistoire rend possible, ni de quel genre de sciences elle relève, mais plutôt de déterminer quels savoir-faire elle requiert, et quelles pratiques elle implique. Nous interprétons le caractère aporétique du débat exposé au chapitre 7 comme le signe d'un nécessaire changement de problématique : nous nous demanderons ici comment peut se construire l'unité de la préhistoire, alors même qu'elle ne semble pas avoir d'objet, si ce n'est négatif (la première partie l'a montré), et qu'elle paraît relever de deux traditions méthodologiques et épistémologiques distinctes (comme nous venons de le voir). En réalité, les normes de la préhistoire ne sont pas épistémiques, mais pragmatiques : c'est par la construction de pratiques dont chacune suit un certain nombre de règles que l'on peut reconstituer l'unité de la préhistoire. Cela ne signifie pas que les préhistoriens ne puissent pas diverger sur les normes concrètes à adopter : tous ne s'y prennent pas exactement de la même manière pour reproduire une représentation ou évaluer son âge. Mais il s'agit davantage de distinctions à l'intérieur d'un consensus plus général sur ce qu'il convient de faire, ou de divergences de moyens résultant de la diversité des méthodologies concrètes employées, que de réels conflits disciplinaires : les pratiques des préhistoriens permettent finalement de définir leur discipline d'une manière plus satisfaisante que ce qu'ils peuvent affirmer à son sujet.

Ce questionnement nous conduira à mener l'enquête sans présenter systématiquement les évolutions et enjeux propres à chaque époque, malgré la longue période de temps couverte par notre analyse. Nous focaliser au contraire sur différentes activités du préhistorien nous a paru à la fois plus fécond et plus fidèle au « mode de fonctionnement » de la discipline, car c'est au cas par cas que se résolvent les problèmes et

que se dessinent les lignes de force, dans une forme de foisonnement théorique et de débrouillardise pratique. Les sections de ce chapitre seront donc définies par des verbes explicitant des activités, qui indiquent l'existence d'un consensus parmi les préhistoriens sur ce qu'il convient de faire, au-delà de la variation des moyens pratiques de réaliser ces exigences.

Nous chercherons donc dans ce chapitre à nous intéresser de près aux activités concrètes des préhistoriens. Étant donné leur très grand nombre, il est évident que nous ne les analyserons pas toutes : nous réduisons à nouveau la focale pour retrouver l'objet particulier abandonné à la fin de la deuxième partie, l'art paléolithique. Depuis sa découverte et sa reconnaissance, il s'est imposé comme un objet majeur (voir la deuxième partie) : à partir de cette question particulière, nous chercherons à montrer comment la préhistoire se constitue grâce à un paradigme pratique, en dépit du caractère fuyant de son objet et de ses principes épistémologiques. Il est vrai que l'art ne représente qu'une partie des vestiges étudiés par les préhistoriens, et qu'il n'en est même pas la plus fréquemment ni la plus intensément analysée, dans la mesure où la préhistoire a toujours accordé une attention spéciale à l'industrie lithique (celle-ci constitue l'essentiel des vestiges exhumés). La question se poserait donc de savoir si notre hypothèse d'une unification de la discipline autour de pratiques pourrait être généralisée à l'ensemble des secteurs de la préhistoire, ou si elle doit être restreinte à l'art. Mais quoi qu'il en soit, l'analyse de la manière concrète dont se fait l'étude de l'art paléolithique montre qu'il faut changer de méthode, dès lors que l'on veut chercher l'unité de la discipline : il ne s'agit plus de se demander dans quel camp épistémologique la ranger, mais ce sur quoi s'accordent ceux qui s'y adonnent.

Toutefois, même à l'intérieur des études d'art paléolithique, nous n'explorerons pas de manière exhaustive le catalogue des pratiques préhistoriennes. Parmi les éléments les plus importants laissés de côté, citons l'analyse chimique des pigments, qui sert, entre autres, à déterminer l'identité ou la différence des « pots de peinture » utilisés par les hommes préhistoriques pour réaliser des représentations proches les unes des autres dans le dispositif pariétal, et qui permet ainsi de savoir si elles ont été faites au même moment ; nous ne nous attarderons pas non plus sur l'étude géologique des grottes ornées, qui amène par exemple à comprendre les étapes de leur formation et la configuration des cavités au cours de la préhistoire. Nous nous concentrerons sur les activités qui permettent de répondre aux questions fondamentales « quand ? », « quoi ? » et « comment ? » : les

préhistoriens cherchent à dater les représentations, ils les décrivent, et ils analysent leurs formes.

A. Dater (réponse à la question « quand ? »)

1. Enjeux et difficultés de la question de la datation : première approche

En un sens, la datation est l'un des premiers problèmes auxquels doit se confronter le préhistorien, car elle est essentielle à l'existence même de son objet : si les représentations ne sont pas d'âge préhistorique, leur caractère artistique n'empêchera pas qu'elles soient étudiées par quelqu'un d'autre. On a vu au chapitre 5, lors de l'exposition du débat sur Altamira, à quel point cela pouvait poser problème : l'ingénieur Harlé chargé d'authentifier la découverte de Sautuola considérait, entre autres, que les teintes des peintures étaient trop fraîches pour avoir été réalisées des millénaires auparavant ; il soutenait donc l'idée qu'elles avaient été faites entre les deux visites de Sautuola, c'est-à-dire entre 1875 et 1879. Entre ce moment et le tournant du XX^{ème} siècle, c'est bien l'acceptation d'une date, même très approximative, qui vaut révolution scientifique ; c'est un début de réponse à la question de la datation de l'art qui permet de changer notre regard sur l'homme préhistorique.

Il ne faudrait pas croire que cet enjeu autour de la datation soit devenu secondaire : il se pourrait que nous soyons, en ce début du XXI^{ème} siècle, dans une situation comparable à celle d'il y a 150 ans. Cette fois, le problème ne tourne plus autour de la question des capacités artistiques de l'homme fossile, c'est-à-dire de l'homme de Cro-Magnon ou, en des termes plus scientifiques, de l'*Homo sapiens*, mais de celles de son « cousin » néandertalien. Sans doute les termes du débat ne sont-ils pas exactement les mêmes. En 1879, ce qui posait problème était la datation (et donc l'attribution à l'homme fossile) de représentations graphiques figuratives : étaient-elles l'œuvre de l'homme préhistorique ou de découvreurs contemporains ? Or, il n'est pas vraiment question pour l'instant d'attribuer à Néandertal des représentations graphiques figuratives. Ce qui interroge, ce sont en général plutôt des signes abstraits comme des points (par exemple dans les grottes d'El Castillo ou des Merveilles), des tracés digités (comme à la Roche-Cotard) ou des mains négatives (comme dans la grotte de Maltravieso). On sait que Néandertal était capable de transformer des objets pour leur donner un aspect figuratif, ce

dont témoigne le masque de la Roche-Cotard¹, trouvé en place dans une couche moustérienne. Mais laissait-il des traces sur les parois des grottes ? Dans l'exemple précédent, on sait que la cavité où a été trouvé le masque est restée fermée entre le moustérien et le moment où les travaux de la voie ferrée Tours-Angers ont donné lieu à des enlèvements de terre, c'est-à-dire entre le paléolithique moyen et 1846². Or, elle renferme de nombreux tracés digités, dont certains en particulier forment un panneau en triangle. Ils ne peuvent être l'œuvre que de Néandertal... ou d'une équipe d'ouvriers, suite à la découverte de la grotte en 1912. De l'aveu même de Jean-Claude Marquet qui les étudie, « leur attribution à l'homme de Neandertal n'est pas facile à prouver »³, mais ils nous placent « à l'orée du système des représentations à caractère symbolique de l'histoire de l'homme »⁴.

Le problème de la datation se pose ici à plusieurs échelles de temps : à la Roche-Cotard, il s'agit de trancher entre préhistoire néandertalienne et époque contemporaine ; ailleurs, les données du problème nécessitent une étude plus fine : répondre à la question de savoir si, à El Castillo ou aux Merveilles, les points rouges sont l'œuvre de Néandertal ou de *sapiens*, par ailleurs auteur du programme graphique des deux cavités, exige une évaluation précise de leur degré d'ancienneté. En effet, *Homo sapiens*, arrivé en Europe vers – 40 000 ans, y a rencontré son « cousin » néandertalien, qui s'est éteint vers – 27 000 ans. Toute représentation postérieure à – 35 000 ans est ainsi supposée sans trop de difficulté pouvoir être attribuée à *sapiens* : à cette date, celui-ci est bien implanté sur le continent. Au-delà, la question commence à se poser, avec d'autant plus d'acuité qu'elle dépasse – 40 000 : quelles aptitudes artistiques peut-on prêter à Néandertal ?

Le sujet suscite les passions, car les enjeux anthropologiques concernant l'unicité d'*Homo sapiens* sont lourds : s'il avait pu, au XIX^{ème} siècle, être difficile d'accepter l'idée que l'homme fossile soit pleinement humain et doué de capacités artistiques, au moins l'homme de Cro-Magnon était-il anatomiquement moderne, et finalement notre semblable. La découverte de l'art n'avait fait que manifester une continuité entre l'homme préhistorique et celui de l'époque contemporaine, continuité confirmée depuis par la biologie. Pour Néandertal, c'est un peu différent : il a longtemps été symboliquement mis à

¹ Jean-Claude Marquet et Michel Lorblanchet, « Le “Masque” moustérien de la Roche-Cotard, Langeais (Indre-et-Loire) », *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2000, n°12, p. 325-338.

² Jean-Claude Marquet, « Les Manifestations à caractère symbolique du site de la Roche-Cotard à Langeais sont-elles dues à l'homme de Néandertal ? », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, 2013, T. 26, p. 1-21.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

distance de son « cousin », même au moment où il était considéré par la classification comme une sous-espèce d'*Homo sapiens* ; tout se passe comme s'il avait été nécessaire de sauvegarder la spécificité de notre espèce en dressant le portrait de Néandertal comme d'un rustre. Des travaux récents (et notamment ceux de Marylène Patou-Mathis⁵) ont beaucoup réévalué le statut des néandertaliens, mais des résistances demeurent. Jusqu'à 2010, personne ne croyait en la possibilité d'une hybridation féconde entre *sapiens* et eux, et il a fallu une preuve apportée par le séquençage d'ADN nucléaire⁶ pour que tombe ce tabou. On peut se demander dans quelle mesure le scénario ne se rejoue pas au sujet de l'art : l'attribution à Néandertal d'aptitudes à la représentation artistique relève-t-elle d'une vue de l'esprit ou n'attend-elle que des preuves, susceptibles d'être apportées par des datations vraiment solides ?

Le problème de la datation, qui a toujours été crucial, continue donc de l'être. Au-delà du fait que cette question préside à l'attribution de représentations à une espèce d'hommes ou à une autre, elle permet également de dessiner les contours d'ensembles culturels, d'apprécier les variations stylistiques dans et entre les entités chrono-régionales, et ainsi d'approcher la mentalité des hommes du paléolithique supérieur.

Toute la difficulté tient à ce que, pour l'art paléolithique, la question de la datation a toujours été particulièrement épineuse. L'art mobilier peut être trouvé en place dans les couches de terrain : c'est donc la stratigraphie qui permet de le dater. Mais une telle ressource n'existe que très rarement pour les parois des grottes, ce qui complique singulièrement la datation, alors même que parfois, par son aspect, telle ou telle représentation pourrait passer pour avoir été réalisée la veille. Témoigne de cette confusion possible l'anecdote de la visite au Pech Merle d'André Breton, condamné par le tribunal correctionnel pour avoir dégradé la trompe d'un mammouth, qu'il avait en partie effacée du pouce en voulant juger de la fraîcheur de la peinture : la facilité avec laquelle le pigment pouvait être enlevé a servi, à l'époque, d'argument aux avocats pour mettre en doute l'authenticité des dessins⁷.

⁵ Cf. en particulier Marylène Patou-Mathis, *Néandertal, Une autre humanité*, Paris, Perrin, 2006, et Marylène Patou-Mathis, *Neandertal de A à Z*, Paris, Allary, 2018.

⁶ Richard E. Green, Johannes Krause, Adrian W. Briggs, *et al.*, « A Draft Sequence of the Neandertal Genome », *Science*, mai 2010, vol. 328, n°5979, p. 710-722.

⁷ Sur la controverse autour de la condamnation d'André Breton, cf. SPF, « Séance du 26 novembre 1953 », *BSPF*, 1953, T. 50, n°11, p. 577-579. Cf. aussi Maryse David, *La Fabuleuse histoire de la Grotte-Temple du Pech-Merle*, *op. cit.*.

Indépendamment de cette controverse, la nudité des peintures signale aussi bien leur fragilité que l'absence, dans un grand nombre de cas, de couches de sédiments protecteurs qu'auraient pu apporter les millénaires et dont on pourrait faire la stratigraphie. Comment, dans ces circonstances, dater des représentations dont l'état ne paraît pas avoir évolué depuis leur création ? L'absence de ces couches, qui peut apparaître comme un avantage au sens où le chercheur en art pariétal, contrairement au fouilleur, ne détruit pas le site qu'il étudie, pose un réel problème pour ce qui est d'attribuer un âge aux représentations.

Cette difficulté a beaucoup stimulé l'inventivité des scientifiques, de sorte qu'il existe de nombreux systèmes de datation. Ces derniers peuvent être classés suivant les principes plus ou moins naturalistes ou culturalistes qu'ils adoptent. Mais ces différences, qui nous serviront à ordonner notre exploration de cette problématique complexe, ne sont pas vraiment des divergences : elles ne doivent pas masquer l'accord profond des préhistoriens, aussi bien sur le caractère décisif et fondamental de la datation que sur le défi qu'elle représente. De ce fait, si les techniques et les systèmes de datation font l'objet de débats infinis, en raison de leur grande variabilité aussi bien dans les principes que dans les résultats, la diversité des pratiques tient davantage d'une forme d'opportunisme que d'un réel antagonisme. En effet, le problème est si ardu que tout ou presque peut avoir valeur d'indice : cela explique la multiplication de systèmes et de techniques qui ne sont concurrents que parce que tous sont imparfaits.

Cela étant posé, l'examen de la question de la datation sur l'ensemble du XXème siècle indique que celle-ci a suivi deux mouvements : le premier, jusque dans les années 1960, va de méthodes de datation de type plutôt naturaliste vers une plus grande culturalisation ; le second, qui part approximativement de la même décennie, se dirige vers une nouvelle naturalisation, différente de la première.

2. Le mouvement de culturalisation de la question de la datation, du début du XXème siècle aux années 1960

a. Un point de départ naturaliste dans la stratigraphie

Au départ, comme nous l'avons signalé, la préhistoire s'est enracinée dans une méthodologie de type naturaliste, telle qu'elle se pratiquait dans les sciences de la Terre ou du vivant, et qui faisait la part belle à la stratigraphie : c'étaient les niveaux en place qui

faisaient foi pour attribuer une date ancienne aux vestiges. Par chance, certains sites, bien que rares, ont permis de mettre cette méthode directement à profit pour dater l'art pariétal ; nous avons vu comment la configuration de la grotte de la Vache avait permis de l'authentifier : son entrée étant bouchée par des couches d'âge préhistorique, les gravures présentes à l'intérieur devaient appartenir à la même période. Ce type d'argumentaire sert aussi dans le cas où une partie de la paroi s'est effondrée et repose dans des niveaux archéologiques, comme cela a été le cas à Laussel : le bas-relief de la femme à la corne a été découvert en 1911 dans une séquence stratigraphique située sous un surplomb rocheux de la vallée de la Beune à Marquay (Dordogne). Historiquement décisif pour la reconnaissance de l'art pariétal, ce raisonnement est encore utilisé au XXI^{ème} siècle et peut servir dans le débat sur l'art de Néandertal : ainsi, on estime que la gravure en forme de grille de la grotte de Gorham en Espagne a été réalisée par notre « cousin », en raison du fait que la paroi était recouverte de sédiments contenant des outils moustériens et des restes de foyer, dont l'âge est estimé à 39 000 ans BP⁸. Cependant, ce cas de figure est extrêmement rare, car il ne vaut que pour les sites où l'art pariétal n'a plus de pariétal que son origine – comme à Laussel où le bas-relief effondré était en réalité dans une situation comparable à celle de l'art mobilier –, ou pour ceux dont la grotte (ou tout au moins son entrée) s'est trouvée comblée de manière contemporaine à l'usage paléolithique du site.

b. Une première adaptation : stratigraphie pariétale et théorie du palimpseste

Les chercheurs ont été obligés d'adapter leurs méthodes à cette impossibilité de s'en remettre aux techniques habituelles de la fouille : la stratégie adoptée a d'abord été d'essayer de tirer parti autrement de la stratigraphie. On a ainsi transformé cette dernière pour essayer d'appliquer ses principes aux parois : nous avons vu au chapitre 6 comment Henri Breuil visait à définir une stratigraphie pariétale, en étudiant les superpositions des représentations. Quelques principes simples, définis dès 1906⁹, permettent d'établir ces différentes strates : par exemple, une gravure postérieure à une peinture aboutit à un trait incisant la couleur ; l'inverse, à un trait rempli par la couleur. De ces observations, Breuil a tiré la théorie du palimpseste, selon laquelle les œuvres s'accumulent sur les parois pendant de longues périodes :

⁸ Joaquín Rodríguez-Vidal, Francesco d'Errico, Francisco Giles Pacheco, *et al.*, « A Rock Engraving Made by Neanderthals in Gibraltar », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, sept. 2014, vol. 111, n°37, p. 13 301-13 306.

⁹ Cf. Henri Breuil, *L'Évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du Renne*, *op. cit.*.

« Pour étudier l'évolution des techniques, il convient de recourir à un examen direct des parois décorées à plusieurs reprises et transformées de la sorte, par superposition directe de leurs figures, en véritables palimpsestes rocheux. »¹⁰

Le plafond d'Altamira, par exemple, serait une accumulation de figures de techniques différentes, réalisées à des époques diverses par des artistes de cultures variées :

« Le plafond à grandes peintures polychromes d'Altamira [...] est aussi l'ensemble le plus favorable à l'étude de la superposition des styles, puisque, sous les magnifiques fresques polychromes, s'échelonnent des vestiges magdaléniens en noir modelé, d'autres tracés noirs plus simples encore magdaléniens, et des gravures du Solutréen final ou du vieux Magdalénien. Plus anciens encore sont les nombreux tracés rouges, eux-mêmes de diverses techniques, quelques dessins noirs archaïques, des mains cernées et imprimées, et enfin les gravures de huttes et d'hommes masqués, appartenant tous à divers moments du premier cycle aurignaco-périgordien. »¹¹

L'étude des superpositions ne sert pas uniquement à lire comme un palimpseste un site particulier, mais également à définir le principe général d'une première chronologie de l'art pariétal (conjointement avec les points de repère chronologiques fournis à la fois par l'art mobilier et par l'interconnexion entre des parois ornées et des niveaux archéologiques) : dans *Quatre cents siècles d'art pariétal*, où l'auteur fait la synthèse finale d'environ cinquante ans de travaux sur l'art préhistorique, Breuil défend l'idée d'une évolution des formes suivant deux cycles, l'« aurignaco-périgordien » et le « solutréo-magdalénien » plus récent, tous deux allant du plus simple au plus complexe. L'étude des superpositions conduit Breuil à remarquer que, les formes élaborées n'étant pas toujours les plus récentes, il fallait, pour conserver un schéma évolutif, supposer l'existence de deux cycles : l'un comme l'autre font parcourir à la peinture le chemin séparant les tracés simples de la polychromie et du modelé (pour la gravure et la sculpture, la double progression est moins nette, car elle va bien des dessins digitaux aux incisions profondes et aux bas-reliefs dans le premier cycle, mais elle maintient ces mêmes techniques dans le second). Le passage d'un cycle à l'autre correspond également à des progrès dans le rendu de la perspective, de l'une dite « tordue » à une autre dite « normale ». Du fait de son insistance sur les palimpsestes et la stratigraphie, Breuil se donne pour projet de dater non pas des sites, mais des représentations, les mêmes grottes pouvant se retrouver à plusieurs niveaux de la chronologie (des sites de grande ampleur comme Altamira, Pech Merle ou Font-de-Gaume sont présents à presque toutes les étapes de l'un des cycles, voire des deux).

¹⁰ Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal, Les Cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac (Dordogne), Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952, p. 38.

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

Cette stratégie de datation relative, fondée sur la comparaison, constitue un premier pas vers une approche plus culturelle des méthodes de datation, car elle ouvre sur la notion de style.

c. Autonomisation d'une stratégie de datation plus culturaliste

Cette méthode culturaliste s'est ensuite autonomisée, progressivement dégagée de la stratigraphie dont elle était issue. En effet, le passage du règne scientifique de Breuil à celui de Leroi-Gourhan correspond à une vision plus synchronique de la caverne : plutôt qu'à établir une chronologie tirée des superpositions, qui en droit ne permettent pas d'évaluer combien de temps s'est écoulé entre les divers actes graphiques ayant donné lieu à des représentations, Leroi-Gourhan s'attache à comprendre l'organisation des grottes ornées, envisagées comme des totalités structurées. Cette vision d'une caverne organisée ouvre sur une interprétation de l'art¹², mais elle a aussi des incidences sur la chronologie :

« La démonstration de l'évolution chronologique des sanctuaires [... part] du fait que les ensembles de figures ne sont pas le résultat d'une accumulation due au hasard mais qu'il existe des compositions fondamentalement établies sur le couplage des animaux et des signes. C'est la base même de la lecture des sujets, celle qui permet de retrouver dans une composition donnée l'unité d'origine des figures assemblées ou celles qui sont venues par la suite en appoint ou en surcharge. C'est elle aussi qui permet de démêler dans une cavité à compositions multiples les groupes successifs dans le temps et dans l'ordre topographique. »¹³

L'existence de différents styles dans un même site permet de conclure à différentes étapes de composition, comme dans la grotte d'Altamira, formée selon Leroi-Gourhan de quatre groupes de figures constituant des ensembles imbriqués : le premier représente un cheval en gravure profonde, des peintures rouges et des signes en blason ; il est suivi par le célèbre plafond mettant à l'honneur le couple bison-cheval, tous deux pourvus de marques de pelage, avec des animaux de pourtour, des signes claviformes et barbelés (ce plafond est cette fois vu comme le résultat d'une composition unifiée, et non, comme chez Breuil, celui d'une succession d'étapes) ; le troisième groupe parcourt la grotte avec des animaux et des signes noirs, tandis que le quatrième, placé dans la galerie profonde, est constitué de gravures figurant le thème bison-mammouth-cheval, avec un bison qui tire la langue.

¹² Nous en indiquons les grandes lignes en annexe 4, à laquelle nous renvoyons de manière plus générale pour une réflexion sur le sens des représentations, et sur la question de savoir ce que signifie cette ambition de le percer (bien qu'interpréter fasse indubitablement partie des activités des préhistoriens, il ne s'agit pas là d'une pratique intrinsèquement scientifique, et elle ne pose pas les mêmes problèmes d'inscription dans un régime épistémologique ou dans un autre).

¹³ André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit., p. 255.

Dans la mise au point de cette chronologie, le repérage d'ornementations superposées sur un même panneau devient donc moins déterminant, et c'est surtout la différence des styles qui affirme son utilité. Leroi-Gourhan élimine alors la conception prônée par Breuil de l'existence de deux cycles successifs d'amélioration des techniques artistiques ; il penche plutôt pour un progrès continu des formes figuratives, culminant, au magdalénien, dans un académisme naturaliste. Sa classification et sa chronologie de l'art pariétal font autorité pendant plusieurs décennies, et ouvrent l'ère stylistique dans la datation : pour connaître l'âge d'une représentation, il faut regarder sa forme, et la comparer à d'autres du même style. Leroi-Gourhan définit ainsi quatre périodes¹⁴, qu'il situe chronologiquement par rapport à la nomenclature d'Henri Breuil, et par rapport aux cultures matérielles de la même époque : la période 1, qui s'étend jusqu'au gravettien ancien inclus, comprend formes indéterminées et premières silhouettes attachées aux traits particularisant un animal ; la période 2 correspond au gravettien et au proto-solutréen, qui voient le développement des grands sanctuaires (le plus souvent à la lumière), la mise en place d'un canon fondé sur une courbe cervico-dorsale sinueuse, et le développement de la sculpture de statuettes et de bas-reliefs féminins ; la période 3, située à cheval sur le solutréen et le début du magdalénien, se distingue par la codification de détails caractéristiques, par une thématique bison-cheval associée localement à un troisième animal, par des signes stéréotypés, et par l'apparition de différences régionales ; la période 4, divisée elle-même en deux sous-styles mais exclusivement magdalénienne, concentre la majorité des grottes ornées obscures, voit l'apparition du modelé ainsi que des remplissages dégradés, et signe l'avènement dans la représentation d'un naturalisme de plus en plus abouti (d'abord par la conventionalisation des détails puis par une attention marquée aux proportions et au mouvement).

Cependant, même Leroi-Gourhan ne tourne pas le dos à la stratigraphie : bien au contraire, il cherche à tirer parti des résultats de la méthode en faisant d'eux la base d'un nouveau processus, appuyé cette fois sur la notion de culture. En effet, l'un des grands principes de sa classification est la comparaison entre le style des œuvres pariétales et celui de l'art mobilier, daté, lui, par stratigraphie. L'art mobilier est en effet trouvé dans des couches archéologiques : c'est de cette manière, par exemple, qu'on sait que les plaquettes gravées de la grotte de la Vache en Ariège ont été réalisées au cours du magdalénien. Pour

¹⁴ Leroi-Gourhan en propose une première approche dans *Préhistoire de l'art occidental*. Cf. *ibid.*, p. 277-289.

Leroi-Gourhan, l'observation de l'art mobilier est un principe capital : « [l']exploitation des documents mobiliers apporte [...] des éléments de critique stylistique. Ce sont eux qui doivent avoir priorité. »¹⁵ Ce n'est pas lui qui invente la comparaison avec l'art mobilier, qui existait déjà dans la première moitié du XX^e siècle ; mais alors qu'elle suscitait la méfiance de Breuil¹⁶ (l'art mobilier pouvant correspondre à des préoccupations hétérogènes à celles de l'art pariétal et donc en différer substantiellement), elle devient fondamentale avec Leroi-Gourhan. C'est ainsi l'examen de l'art mobilier connu à son époque qui lui fait penser qu'il n'existe pas d'art pariétal aurignacien, parce que les œuvres mobilières attribuées à cette culture ne montraient à ce moment-là que des tracés indéterminés ; c'est ce même examen qui lui fait attribuer à telle ou telle autre des représentations particulières, par la convergence de certaines conventions stylistiques tenant à des détails dans la représentation de l'œil, de la crinière, ou des mouvements du pelage. La notion de forme, déjà abordée au chapitre 4, prend alors toute son importance, puisque c'est la comparaison entre des formes de facture similaire qui conduit à penser qu'elles datent de la même époque. Les conclusions tirées par l'étude de l'art mobilier peuvent alors être étendues à l'art pariétal, pour peu que ce raisonnement ne soit pas contredit par les quelques parois dont la date est connue grâce à leur contexte archéologique :

« Si l'art mobilier doit décider de la succession réelle des styles et de leur attachement à un point déterminé dans le temps, l'art pariétal doit se fonder sur ceux de ses documents qui sont datés. Si une réelle coïncidence existe entre les styles des parois datées et celui des objets, la sécurité est suffisante pour tenter de rattacher les œuvres pariétales non datées à un style et à une période. [...] Or] [m]algré le faible nombre des parois datées, aucune contradiction n'apparaît avec ce que nous avons établi sur le témoignage de l'art mobilier. »¹⁷

La comparaison avec ce dernier est si fondamentale qu'elle préside même à la chronologie, non seulement des œuvres, mais de l'usage des cavernes : selon Leroi-Gourhan, les Aurignaciens n'auraient utilisé que des sanctuaires extérieurs, qui se seraient développés pendant le gravettien, puis au solutréen avec la sculpture ; il considère que le mouvement d'invasion des profondeurs, amorcé dans les périodes précédentes, s'est généralisé au magdalénien, au moment où l'art mobilier des plaquettes gravées permettait de conserver en réduction une image du sanctuaire dans l'habitat. Le seul élément pour lequel Leroi-Gourhan renonce à systématiser l'usage de l'art mobilier est la datation des signes, plus

¹⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹⁶ Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, *op. cit.*, p. 256.

rare hors des parois et pour lesquels l'interprétation chronologique doit parfois se fonder sur la corrélation entre signes et animaux datés ; mais même sans référence aux objets ornés, Leroi-Gourhan reste ici dans une chronologie stylistique.

Évidemment, cette méthode repose sur des présupposés : elle implique de considérer que l'art, dont les formes se modifient culturellement avec le temps, connaît une évolution ; celle-ci est souvent comprise comme un progrès, au sens où elle ne tiendrait pas seulement à une affaire de culture et de goût, mais aussi d'accroissement des compétences techniques des hommes de la préhistoire, en constante acquisition de capacités leur permettant de réaliser des représentations de plus en plus complexes. Cette méthode impose donc de considérer que les styles évoluent, à rebours de l'idée que leur variation pourrait être plutôt de l'ordre du « kaléidoscope » (pour reprendre une expression de Michel Lorblanchet) : certaines formes ou certains styles peuvent avoir été adoptés dans différents endroits à différentes époques, et les divers styles n'ont pas nécessairement de liens généalogiques, dans la mesure où ils ont été élaborés par des cultures parfois très éloignées dans le temps ou dans l'espace. On peut sans doute considérer de ce fait que l'école stylistique de datation ne va pas au bout de sa logique de science humaine : l'histoire de l'art est aussi faite d'emprunts aux anciens, de retour à des modes dépassées, comme ce fut le cas lors de la vogue du néogothique par exemple. Ici, la classification suivant l'ordre du progrès est déterministe et donc, en un sens, d'inspiration peu culturelle. Elle constitue d'une certaine manière une adaptation d'un autre principe hérité des sciences naturelles, à savoir la typologie (dont nous avons parlé en partie 1) : certains types de représentations sont des analogues des fossiles directeurs, et trahissent l'âge de ce qui les entoure. Néanmoins, l'évolution des principes d'analyse va dans le sens d'une plus grande prise en compte de la culture : l'important n'est pas l'âge des sédiments, mais celui qu'on estime pouvoir donner à une représentation par l'étude de son style.

En dépit de toutes les critiques que l'on a pu adresser à cette méthode et qui ont conduit à son abandon comme système global de datation, elle conserve encore aujourd'hui une certaine fécondité. D'abord parce que, même si c'est de façon moins systématique, les chercheurs sont parfois contraints de s'en tenir à des interprétations de ce type : c'est ainsi que la « Vénus » de Sireuil, découverte en surface, est attribuée au

gravettien du fait de sa ressemblance avec celle de l'abri du Facteur à Tursac¹⁸. Il existe en effet un canon stylistique des Vénus gravettiennes, pourvues de seins lourds, de ventres et de fesses rebondis : on les retrouve aussi bien en Europe centrale (à Dolni Vestonice) qu'en Russie (à Kostienki), en France (à Lespugue), en Autriche (à Willendorf) ou en Italie (à Baoussé Roussé). Si la méthode stylistique de datation conserve une certaine pertinence, c'est ensuite parce que, même dans l'art pariétal (traditionnellement plus difficile à dater), on la considère aujourd'hui comme fondée quand les représentations de la cavité étudiée présentent une certaine unité, et que celle-ci correspond à une homogénéité culturelle régionale (c'est le cas de Niaux, qui s'insère dans le magdalénien ariégeois¹⁹). Autre raison enfin : certains éléments ont valeur de véritables marqueurs culturels, et c'est notamment vrai des signes chrono-régionaux. Ceux-ci, souvent assez discrets dans l'art paléolithique pré-magdalénien, sont loin de représenter l'enfance de l'art puisqu'ils se multiplient lors de cette dernière grande période artistique de l'ère glaciaire, et qu'à la même époque ils se diversifient suivant des types régionaux et locaux. Leur parenté formelle géographiquement marquée met en évidence la charge culturelle qu'ils possèdent : ainsi, les tectiformes indiquent le magdalénien périgourdin, tandis que les quadrangulaires cloisonnés sont nombreux dans les Cantabres par exemple.

3. La nouvelle naturalisation de la question de la datation dans la seconde moitié du XXème siècle

a. Essor des techniques de datation absolue à partir du développement de la méthode du carbone 14

Le système chronostylistique de Leroi-Gourhan, omniprésent à partir des années 1960, se trouve cependant contesté de toute part à la fin du XXème siècle. L'opposition qui se fait jour tient en partie à une nouvelle naturalisation de la question de la datation, amorcée avant l'apogée du succès de la stylistique du préhistorien parisien, et opérée à partir du développement de méthodes de datation absolue. Ce renouveau du naturalisme se fait sur des bases très différentes de ce qu'il était au début du siècle : il est moins axé sur l'étude géologique du site (qui ne disparaît pas pour autant) que sur la sélection d'éléments clés, dont on attend des indications sur l'âge des représentations. C'est à la fois l'échelle qui change, dans la mesure où l'on ne s'inscrit plus au niveau

¹⁸ Denis Vialou, Michel Orliac, Jean-Loïc Le Quellec, *et al.*, « Préhistorique Art », *op. cit.*.

¹⁹ *Ibid.*.

global de la situation des vestiges mais à l'échelle de l'infiniment petit, et la méthode proprement dite qui se transforme, par l'adoption de principes nouveaux : elle se fonde moins sur des sciences naturelles appuyées sur l'observation que sur des sciences expérimentales soutenues par des analyses physico-chimiques. En effet, la seconde moitié du XXème siècle voit l'essor des possibilités de la datation absolue, fondée non pas sur la comparaison des représentations entre elles, mais sur la recherche d'un étalon de référence venu du site lui-même. L'obtention du prix Nobel de chimie en 1960 par Willard Frank Libby, auteur de la mise au point de la datation au carbone 14 une dizaine d'années plus tôt, peut être considérée comme un symbole de l'espoir suscité par ces possibilités nouvelles.

Le carbone 14 n'est pourtant pas la seule méthode de datation absolue : d'autres sont élaborées à peu près en même temps à partir de développements plus anciens, comme la thermoluminescence, exploitée en laboratoire dès le XIXème siècle par Wiedemann et Schmidt, et utilisable à des fins de datation à partir des années 1950. Permettant de dater les minéraux chauffés par le passé à forte température, elle possède des applications en archéologie : elle calcule le temps écoulé entre deux opérations de chauffe du matériau, la première étant liée à la fabrication d'un objet (par exemple d'une poterie), et l'autre, à l'opération du scientifique qui cherche à le dater. Cependant, un grand nombre de méthodes de datation absolue sont inutilisables pour l'art paléolithique : elles ont parfois un rayon d'action trop récent (comme la dendrochronologie, qui ne dépasse pas les 10 000 ans), ou trop ancien (comme le potassium-argon, qui n'est utilisable qu'à partir de 100 000 ans) ; elles peuvent nécessiter des matériaux qui n'ont pas de lien avec l'art paléolithique (la datation par potassium-argon implique des roches volcaniques, la dendrochronologie, du bois, la thermoluminescence, des minéraux chauffés²⁰, et le paléomagnétisme, des minéraux magnétiques).

À l'inverse, le carbone 14 permet la datation dans une fourchette temporelle chronologiquement intéressante pour l'art paléolithique : il permet de dater des matières organiques vieilles de plusieurs dizaines de milliers d'années (environ 35 000 ans à

²⁰ Des progrès plus récents dans la méthode permettent malgré tout de l'utiliser dans la datation de calcite recouvrant l'art pariétal, en évaluant l'irradiation subie par ladite calcite depuis sa formation. Ce procédé demeure malgré tout peu fréquemment utilisé. Cf. Georges Sauvet, « À la recherche du temps perdu, Méthodes de datations en art préhistorique, L'Exemple des sites aurignaciens », *Palethnologie, Archéologie et Sciences humaines*, 2015, n°7 « Aurignacian Genius, Art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe », p. 217.

l'origine, puis jusqu'à 50 000 ans après amélioration de la technique). Le principe de cette méthode repose sur la radioactivité du carbone 14, qui est présent en proportion constante dans tous les êtres vivants, et qui se désintègre en azote (^{14}N) à partir de la mort de l'organisme (au moment où les échanges avec l'extérieur cessent). En comparant la quantité de carbone 14 non dégradé avec celle du carbone 12, autre isotope du carbone non radioactif, on peut avoir une idée de la date de la mort de l'organisme : la désintégration du ^{14}C en azote en effet se produit à un rythme stable, caractérisé par une période de 5 730 ans²¹, et on sait que durant ce laps de temps, la moitié du carbone a été transformée en azote et évacuée dans la nature. Plus on avance dans le temps, plus la quantité de ^{14}C devient faible : de ce fait, moins il en reste dans l'échantillon, plus la date de la mort de l'organisme correspondant est ancienne. Ce principe explique également les limites temporelles de la méthode, puisqu'à partir d'un certain seuil, il n'y a plus assez de carbone pour que les données soient interprétables.

Pourtant, l'influence sur l'art pariétal de la datation absolue est dans un premier temps très mesurée, car cette nouvelle méthode est inapplicable aux représentations réalisées sur les parois des grottes : d'une part, elle est inopérante sur les gravures, ainsi que sur les pigments d'origine minérale comme les ocres et le manganèse, qui par principe ne peuvent pas subir de datation au carbone 14 ; d'autre part, si les dessins au charbon de bois sont réalisés avec une matière qui pourrait être datée, la taille des échantillons nécessaires à l'opération est incompatible avec un prélèvement sur une œuvre artistique fragile.

De ce fait, les datations absolues sont d'abord utilisées de manière indirecte, pour évaluer le contexte archéologique présent autour des parois ornées. Par exemple, à Fontanet, dans le courant des années 1970, les charbons d'un foyer sont datés de 12 770 BP²², ce qui correspond à la période magdalénienne et donne une indication sur l'âge des représentations pariétales de la cavité. Ces dernières ne la reçoivent que par extension, ce qui se fait parfois en plusieurs temps : par exemple, à Fuente del Salín en Espagne, le foyer, daté de 22 340 BP, c'est-à-dire de l'époque gravettienne, permet d'attribuer à cette culture, d'abord les mains négatives et les points rouges de la salle

²¹ 5 568 à l'époque de Libby ; chiffre corrigé depuis. Cf. *ibid.*, p. 212.

²² Jean Clottes, François Rouzard et Luc Wahl, « Grotte de Fontanet », in *L'Art des cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, Imprimerie nationale (Atlas archéologiques de la France), 1984, p. 434.

d'entrée où se trouvait le foyer, puis l'ensemble du dispositif pariétal plus profond. Cette méthode continue d'être couramment utilisée : elle a notamment servi à Chauvet, et contribue, à Nerja, à questionner les capacités artistiques de Néandertal. En effet, dans ce dernier site, des microcharbons de bois ont été retrouvés à une dizaine de centimètres de représentations de phoques, dont des homologues réels ont été consommés sur les lieux par nos « cousins » ; provenant d'un frottis de torche, ils ont été datés de 42 300 à 43 500 ans. Si la date des représentations est corrélée avec celle des charbons (ce qui est possible, mais pas certain), cela pourrait indiquer que Néandertal était capable non seulement de réaliser des signes abstraits sur les parois, mais aussi des images. Cette interprétation n'est toutefois pas indubitable, quoiqu'il ne semble pas y avoir de traces de *sapiens* dans la grotte ; la datation de restes matériels n'est en effet pas celle des représentations : tirer une conclusion de l'une à l'autre reviendrait à éliminer l'hypothèse de visites antérieures ou postérieures, ce qui ne peut être fait sans un argumentaire propre à chaque site. On sait d'ailleurs depuis que les dates des représentations et celles des charbons trouvés à proximité ne coïncident ni à Cougnac, ni au Portel, ni à Cosquer, ce qui indique assez avec quelle prudence il faut accueillir les datations du matériel archéologique²³.

Outre le problème du caractère indirect de ce type de datation absolue, la méthode du radiocarbone présente un certain nombre de difficultés, au premier rang desquelles vient le risque de pollution de l'échantillon prélevé, par du carbone plus ancien ou plus récent. Ce risque découle de l'opération de prélèvement elle-même, mais aussi de ce qui a pu se produire entre la mort de l'organisme et le prélèvement (ce cas de figure vaut surtout en art pariétal, où les pigments à l'air libre peuvent se trouver contaminés par des dépôts d'oxalates de calcium). Les laboratoires cherchent à éliminer les éventuels contaminants organiques, mais la source d'erreurs est d'autant plus importante que l'âge de l'échantillon est ancien : d'après Georges Sauvet, un échantillon dont l'âge réel serait de 40 000 ans, en contenant 1% de carbone récent se trouverait rajeuni de 7 200 ans²⁴. En ce domaine, certaines procédures sont plus performantes que d'autres ; elles ne peuvent être comprises sans un niveau élevé de connaissances en physique et en chimie.

²³ Denis Vialou, « Grottes préhistoriques, datation des », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/datation-des-grottes-prehistoriques/>>, consultée le 11 septembre 2018, p. 5.

²⁴ Georges Sauvet, « À la recherche du temps perdu, Méthodes de datations en art préhistorique », *op. cit.*, p. 213.

Plus systématique mais moins grave, la marge d'erreur occasionne une source d'incertitude sur la date obtenue²⁵ : tout résultat est rendu par les laboratoires avec un ou deux *sigmas*, qui donnent des indications sur son degré de précision et de fiabilité (la datation à deux *sigmas* est moins précise, mais fiable à 95%, contre 68% si elle est à un *sigma* ; une date de 24 220 ± 850 BP à deux *sigmas* possède ainsi 95% de chances de correspondre à une date réelle comprise entre 23 370 et 25 070, et si elle est à un *sigma*, 68% de chances de renvoyer à une date comprise entre 23 795 et 24 645). Ces sources d'erreur sont d'autant plus importantes que l'âge est ancien, puisque l'analyse se fait à partir d'une quantité de carbone non dégradé plus faible.

Enfin, des concentrations en carbone différentes dans l'air et dans l'eau peuvent fausser les résultats, même si, dans l'art paléolithique, cela ne peut éventuellement jouer un rôle que pour les sites partiellement ennoyés.

Malgré toutes ces difficultés, la possibilité d'obtenir des dates pourvues d'une valeur absolue a ouvert un champ d'analyse nouveau, dont les applications n'ont cessé de se diversifier. En effet, à partir de 1990, la datation directe des représentations pariétales est devenue possible : à ce moment, l'utilisation d'un spectromètre de masse et d'un accélérateur de particules (datation AMS) a permis de prélever sur la paroi des quantités de pigment à la fois assez faibles pour ne pas dégrader la peinture, et suffisantes pour autoriser la mesure de la dégradation du carbone. La première datation, réalisée dans la grotte de Cougnac, inaugure pour Michel Lorblanchet l'ère post-stylistique²⁶.

Dans le même temps, la courbe de datation par le carbone 14 se précise²⁷ : l'inventeur de la méthode avait en effet considéré que la quantité de carbone présente à la mort de l'organisme avant le début de sa dégradation était une constante, étalonnée en 1950 et donnant lieu à des âges dits « BP », *before present*, le présent étant conventionnellement fixé à cette même date. En réalité, la quantité de carbone dans l'atmosphère ayant augmenté par exemple de 70% entre 39 000 et 41 000 BP, il a fallu calibrer les dates obtenues par ¹⁴C à partir de courbes fournies par d'autres méthodes,

²⁵ Cf Romain Pigeaud, *Comment reconstituer la préhistoire ?*, Les Ulis (Essonne), EDP sciences (Bulles de sciences), 2007.

²⁶ Cf. Michel Lorblanchet et Paul Bahn (dir.), *Rock Art Studies, The Post-Stylistic Era or Where Do We Go From Here?*, Oxford, Oxbow Books (*Oxbow Monograph* 35), 1993, cité par Michel Lorblanchet dans « À propos des nouvelles datations de l'art rupestre et pariétal », site internet Hominidés, 25 juin 2012, en ligne : <<https://www.hominides.com/html/actualites/nouvelles-datations-art-rupestre-parietal-lorblanchet-0624.php>>, consulté le 12 septembre 2018.

²⁷ Cf. Romain Pigeaud, *Comment reconstituer la préhistoire ?*, *op. cit.*.

comme la dendrochronologie jusqu'à 11 500 ans, ou la méthode de l'uranium-thorium. À partir de 2003, les scientifiques disposent d'une courbe de calibration consensuelle (INTCAL04) pour les 26 000 années les plus récentes (au-delà, une même date fournie par une analyse au ^{14}C peut conduire à des désaccords de plusieurs milliers d'années suivant la courbe de calibration choisie). Depuis les années 2000, la date d'une représentation effectuée au charbon de bois peut donc être formulée en âge BP (conventionnel), en âge BP calibré (cal. BP), ou en âge calendaire, nécessairement calibré, avant J.-C. (dit aussi BC) ; ces possibilités multiples occasionnent un certain flou dans la lecture du chiffre seul, sans autre précision.

b. Les débats autour de la méthode de l'uranium-thorium

L'application à l'art pariétal des analyses radiocarbone ne résout cependant pas tous les problèmes : outre les difficultés déjà mentionnées concernant la fiabilité et la précision de la méthode, qui s'aggravent à mesure que l'échantillon prélevé se réduit, la datation au carbone 14 se limite à une infime portion des œuvres pariétales, à savoir celles qui sont réalisées au charbon de bois. Les pigments minéraux et les gravures, inorganiques, échappent à ses possibilités. Or, depuis les années 2010, un nouveau procédé est développé par une équipe britannique pour contourner certains des problèmes liés à l'utilisation du carbone 14 : cette équipe adapte à la datation de l'art pariétal la méthode de l'uranium-thorium (U/Th), déjà connue et utilisée pour l'établissement des courbes de calibration du ^{14}C .

Le principe de la datation U/Th est que l'uranium présent dans l'eau s'incorpore à la calcite en formation sur la paroi d'une grotte, et que cet uranium 234 se désintègre en thorium 230, dont la période est de 75 200 ans. Cette méthode permet de dater des représentations laissées de côté par le carbone 14, car elle ne dépend plus de la technique (la peinture) ni du matériau (le charbon) employés par les artistes : l'important est que la représentation soit recouverte par une pellicule de calcite, dont l'âge peut être évalué, ce qui permet d'en attribuer un minimal aux représentations sous-jacentes. Par ailleurs, cette technique permet de dépasser les limites temporelles du carbone 14 : celui-ci perd en fiabilité à partir de 30 000 ans et ne peut pas dépasser les 50 000, du fait de sa période de 5 730 ans ; par comparaison, l'U/Th permet de dater jusqu'à 500 000 ans.

D'abord utilisée à El Castillo²⁸ et dans dix autres grottes espagnoles, elle a été employée aux Merveilles, où elle a donné des résultats compris entre 50 000 et 70 000 ans (ces résultats devraient être vérifiés, mais la législation française actuelle empêche d'effectuer de nouveaux prélèvements). La méthode a été détaillée par ses concepteurs dans un article paru en 2016 dans *Quaternary Geochronology*²⁹, et utilisée à nouveau dans plusieurs sites espagnols, où elle a abouti, pour divers éléments graphiques, à l'attribution de dates très anciennes (et donc compatibles avec le seul homme de Néandertal)³⁰ : à La Pasiega, un signe rouge scalariforme s'est vu dater de 64 800 ans ; des mains négatives de Maltravieso seraient âgées de 66 700 ans ; à Ardales, Néandertal aurait effectué il y a 65 500 ans des taches de pigment rouge sur des draperies. La méthode U/Th, en étendant les possibilités de datation, pourrait permettre de reculer l'art paléolithique dans le temps, mais aussi d'attester une plus large diffusion dans l'espace : à Church Hole, dans la gorge de Creswell Crags en Angleterre, elle a mis en évidence la présence de gravures avant 12 800 ans.

La fiabilité de cette méthode fait l'objet d'un débat parmi les scientifiques. La menace de la pollution des échantillons existe comme pour le radiocarbone, notamment en raison d'un possible apport de thorium sous forme détritique au départ de la formation de la calcite³¹. La pollution dans ce cas vieillit les résultats, contrairement à ce qui se produit la plupart du temps dans la datation par le carbone 14, où le risque de rajeunissement est plus important (sauf dans le cas où des bactéries pourraient métaboliser les carbonates de la paroi calcaire, ce qui vieillirait l'échantillon³²). Mais la technique présente aussi des risques spécifiques, liés au fait que l'interface des voiles de calcite avec le milieu environnant est ouvert aux échanges : l'uranium, relativement soluble, peut être partiellement éliminé par un lessivage de la paroi, ce qui conduit là encore à des dates

²⁸ Alistair W. G. Pike, Dirk L. Hoffmann, Marcos García-Diez, *et al.*, « U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain », *Science*, 2012, vol. 336, n°6 087, p. 1409–1413.

²⁹ Dirk L. Hoffmann, Alistair W. G. Pike, Marcos García-Diez, *et al.*, « Methods for U-series Dating of CaCO₃ Crusts Associated with Palaeolithic Cave Art and Application to Iberian Sites », *Quaternary Geochronology*, 2016, n°36, p. 104-119.

³⁰ Dirk L. Hoffmann, Chris D. Standish, Marcos García-Diez, *et al.*, « U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art », *Science*, fév. 2018, vol. 359, n°6 378, p. 912-915.

³¹ Cf. Georges Sauvet, « À la recherche du temps perdu, Méthodes de datations en art préhistorique », *op. cit.*, p. 219.

³² Hypothèse formulée par Javier Forzea Perez à propos de dates ¹⁴C-SMA pour l'art pariétal paléolithique des Asturies, et en particulier pour la Peña de Candamo. Cf. Georges Sauvet, « Langage préhistorique, langages de préhistoriens », in *Autour de l'homme, Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, dir. Françoise Audouze et Nathan Schlanger, Antibes (Alpes-Maritimes), APDCA, 2004, p. 268-269.

anormalement anciennes (le thorium, non soluble dans l'eau, n'étant pas affecté par ce lessivage).

D'autres problèmes peuvent être évoqués, comme celui de la calibration : les datations au radiocarbone n'ont commencé à donner des dates fiables qu'à partir de la calibration des courbes par la comparaison avec d'autres méthodes de datation ; de la même façon, il faudrait que les résultats de la méthode U/Th soient corroborés par une mise à l'épreuve de cette dernière, ce qui n'a pas encore été suffisamment fait.

De manière générale, les réserves liées à son utilisation pour dater la calcite recouvrant des figurations pariétales tiennent au fait que cette technique, en l'état, tend à vieillir indûment les dates : une preuve en a été administrée dans une grotte de Bornéo, où une main négative a été datée par carbone 14 à $9\ 000 \pm 1\ 000$ cal. BP, tandis que la draperie stalagmitique formée par-dessus a donné lieu, suivant les endroits, à plusieurs dates U/Th comprises entre 9 800 et 27 000 ans. Que le contrôle des dates ait été permis à Bornéo par la possibilité de datation carbone et par l'hétérogénéité des résultats U/Th n'implique pas que les erreurs soient partout aussi manifestes. Par ailleurs, les procédés employés pour consolider les valeurs obtenues ne sont pas toujours fiables : par exemple, l'étude des conditions hydrogéologiques de la grotte, indispensable pour détecter d'éventuelles zones de ruissellement, ne résout le problème du vieillissement que si elle peut rendre compte des variations dans l'activité de la cavité.

Quoi qu'il en soit, ces nouvelles techniques, les questions qu'elles soulèvent et les perspectives qu'elles ouvrent montrent l'importance de plus en plus grande des sciences naturelles dans la datation ; à mesure que les techniques se raffinent, le niveau d'expertise requis augmente.

4. L'établissement d'un consensus pratique autour de la combinaison des différentes approches

Peut-on dire pour autant qu'au XXIème siècle, le problème de la datation relève des sciences naturelles ? Ce serait pour le moins caricatural. D'abord, parce qu'à partir du même objet (les représentations artistiques) et du même problème (la datation), un scientifique peut se donner des objectifs différents, relevant aussi bien des sciences humaines que des sciences naturelles. Par exemple, la question de savoir si Néandertal faisait de l'art concerne à la fois les unes et les autres : elle donne des indications sur les capacités cognitives de l'espèce *Homo neanderthalensis*, et elle éclaire la culture des

derniers moustériens européens. À l'intérieur des limites temporelles d'un art attribuable au seul *sapiens* (c'est-à-dire la presque totalité du corpus, réalisé après l'extinction de Néandertal), les questions sont plutôt d'ordre culturaliste : celle des diverses datations d'une même grotte permet de renseigner sur l'homogénéité ou l'hétérogénéité d'un dispositif pariétal, et sur l'existence ou non d'une tradition de fréquentation d'un même site, pendant une longue période, ou à plusieurs moments séparés ; la datation de diverses représentations offrant des ressemblances, à l'intérieur d'un même espace ou dans des régions plus éloignées, fournit des informations sur les échanges culturels au sein de territoires plus ou moins vastes, et dessine une première géographie humaine de l'Europe.

Les objectifs des sciences naturelles et humaines peuvent donc se rencontrer sur le terrain de la datation. C'est aussi le cas des méthodes, qui peuvent être issues des unes ou des autres. Celles des sciences naturelles sont en principe plus fiables, car elles sont plus directes et laissent moins de place à des présupposés et à la subjectivité du chercheur ; ce n'est pas toujours le cas malgré tout, du fait des problèmes de pollution des échantillons et de calibration des courbes. Par ailleurs, les méthodes culturalistes demeurent la seule ressource de datation dans un très grand nombre de cas, parce que les échantillons datables ne sont pas très nombreux et que les prélèvements sont soumis à des autorisations, parfois refusées par les pouvoirs publics.

Quant aux rapports entre ces deux méthodes, ils ne sont pas identiques partout. Les deux types de datation sont parfois en concurrence sur les résultats, comme à Chauvet où les datations absolues recueillies ont surpris, sans qu'il soit toujours possible de déterminer si ce scepticisme relève d'un obstacle épistémologique (l'ancienneté des dates concordant mal avec une vision des Aurignaciens encore marquée par un reste de primitivisme, malgré les remises en cause répétées du système chronologique établi par Leroi-Gourhan), ou s'il provient d'une volonté de rester prudent (l'attribution de Chauvet à cette culture est aussi contestée pour des raisons archéologiques³³). Le plus souvent, il y a entre les différents types de datation une forme de partage des tâches, avec une priorité pour les résultats des méthodes naturalistes quand celles-ci sont possibles et pertinentes, et le recours à des critères culturalistes faute de mieux. Cependant, ce choix s'effectue sous le contrôle des sciences humaines : ce sont elles qui déterminent la pertinence des prélèvements et leur emplacement. Ce sont elles également qui interprètent les résultats et éliminent les datations aberrantes manifestement liées à une pollution. Ce sont elles enfin qui utilisent

³³ Cf. Michel Lorblanchet et Paul Bahn, *The First Artists, In Search of the World's Oldest Art*, Londres, Thames et Hudson, 2017, p. 231-234.

les résultats et replacent la datation au sein d'une problématique, la connaissance de la date n'étant jamais un but en soi : pour qu'elle soit utile, il faut en réalité une connaissance approfondie du lieu d'où elle est tirée. Toutes ces réflexions ne relèvent pas des sciences naturelles, qui ne servent que d'outils ou de techniques : ce sont des sciences auxiliaires qui servent à établir les données. Denis Vialou résume en ces termes les difficultés qui surgissent à partir du cas particulier de datations multiples espacées de quelques centaines d'années :

« La précision (finalement relative, il faut le souligner) des datations absolues et l'éventail des dates qui en résultent quand se multiplient les datations d'une même figuration, d'un même panneau ou d'un dispositif pariétal paraissent le plus souvent contradictoires et provoquent une difficulté d'interprétation des espaces de quelques centaines d'années qui séparent certaines datations ; cette fourchette chronologique est encore trop large pour éviter d'outrepasser les limites actuellement connues des définitions culturelles (par exemple entre le Magdalénien moyen et le Magdalénien supérieur) ; cette fourchette ne permet pas davantage de trancher sur la genèse d'un dispositif pariétal stylistiquement homogène et a fortiori hétérogène. »³⁴

Ce simple exemple montre clairement les limites de la datation absolue et le primat des sciences humaines qui doivent mener une réflexion à ce sujet, même lorsque les données absolues abondent – que dire alors quand celles-ci sont en moins grand nombre, ou qu'elles sont contestables ? Certains scientifiques comme Georges Sauvet insistent sur la nécessité de conserver un esprit critique face à des procédures qui, pour être tirées des sciences exactes, n'en sont pas pour autant infaillibles : « [c]e manque d'esprit critique devant les technologies modernes, cette confiance d'un autre âge dans l'infailibilité de la science est une attitude extrêmement dangereuse »³⁵ ; pour ce chercheur, c'est même le principe de l'obtention de datations absolues fondées sur les sciences exactes qui fait l'objet d'une certaine méfiance : « [l]a fiabilité des méthodes scientifiques [...] n'est qu'un leurre. C'est un alibi derrière lequel les préhistoriens se réfugient pour masquer le fait qu'en réalité ce sont toujours leurs présupposés, leurs spéculations personnelles qui leur font choisir une interprétation plutôt qu'une autre »³⁶. Autrement dit, faute de sciences humaines pour contrôler les résultats des sciences naturelles, il n'y a plus de science du tout. Certains auteurs plaident du reste pour l'établissement d'une méthode qui combine explicitement plusieurs approches³⁷.

³⁴ Denis Vialou, « Grottes préhistoriques, datation des », *op. cit.*, p. 8.

³⁵ Georges Sauvet, « Langage préhistorique, langages de préhistoriens », *op. cit.*, p. 259.

³⁶ *Ibid.*, p. 267.

³⁷ Javier Fortea-Perez, Carole Fritz, Michel Garcia, *et al.*, « L'Art pariétal paléolithique à l'épreuve du style et du carbone-14 », *op. cit.*.

L'examen des différentes méthodes de datation et de leur fortune respective au cours des XXème et XXIème siècles, combiné au constat de leur égale incapacité à résoudre les différents problèmes relativisant la fiabilité et la précision de leurs résultats, semble en réalité inviter à repérer le retour régulier d'un même type de scénario : dès qu'une nouvelle méthode apparaît, elle devient rapidement l'objet d'un certain enthousiasme, de sorte que son développement cristallise les efforts de la communauté scientifique ; dans la mesure où elle rencontre elle aussi des difficultés dans le contrôle de la pertinence de ses résultats, elle subit ensuite une réévaluation dans le sens d'une plus grande prudence, pour finir par être intégrée dans un ensemble plus large de méthodes devant être combinées et confrontées. La datation de l'art paléolithique, et plus particulièrement de l'art pariétal, représente un réel défi : ce point fait l'objet d'un accord partagé par l'ensemble de la communauté. De ce fait, les grandes périodes que l'on peut dégager dans l'histoire récente de la préhistoire, et qui ont fait primer tantôt divers types de méthodes naturalistes, tantôt des méthodes plus axées sur la définition de cultures, paraissent davantage le reflet de la succession des opportunités nouvelles offertes par l'invention de chacune des méthodes que le signe de profondes divergences de vues parmi les préhistoriens (même si, à chaque moment de réévaluation de la méthode, les discussions peuvent être animées entre les plus enthousiastes et les plus sceptiques). Un grand nombre de préhistoriens a du reste adopté, successivement au cours de sa carrière ou conjointement durant ses analyses, plusieurs de ces grands types de méthodes, qui se complètent plus qu'elles ne s'excluent : la datation ressemble finalement à un processus qui se déroule par essais et erreurs, et qui recherche les convergences entre plusieurs méthodes. Il peut y avoir débat sur le détail des normes internes à chacune d'elles (par exemple, sur le contenu de la procédure propre à limiter les risques de pollution d'un échantillon lors d'un prélèvement), ou sur le degré exact de confiance que l'on peut placer en chacune ; mais cela ne doit pas masquer un accord plus fondamental sur l'idée que la communauté préhistorienne a à sa disposition un ensemble de méthodes de datation, dont aucune n'est parfaite, mais qui peuvent toutes apporter une contribution au problème. Au-delà de leur éclatement apparent, il y a donc en réalité un accord sur l'essentiel, à savoir sur ce qui fait problème, et sur les grands types de solutions qui existent, fussent-elles incomplètes ou discutables.

B. Décrire (réponse à la question « quoi ? »)

1. Enjeux et difficultés de la question de la description : première approche

La question de la description des œuvres est à peine moins importante que celle de la datation, car elle permet d'identifier ce que l'on voit. Il s'agit déjà de l'une des premières activités de l'historien d'art : tout spécialiste d'un courant artistique ou d'un artiste consacre nécessairement un moment de ses analyses à la description de ce qu'il a sous les yeux (des corps entassés sur une embarcation en train de sombrer dans *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, des tournesols sur le tableau de Van Gogh auquel ils ont donné leur nom, des aplats de couleurs aux bords flous dans *Yellow over purple* de Rothko). Mais l'enjeu est encore plus crucial pour le préhistorien, dans la mesure où ce dernier n'a pas la possibilité de se plonger dans des textes pour comprendre ce qu'il étudie : il est contraint d'en rester à l'examen attentif des représentations elles-mêmes pour savoir quel est leur contenu, car il n'a pas accès à leur teneur culturelle (le naufrage d'une frégate coloniale pour Géricault, un tableau inscrit dans une série de natures mortes représentant des tournesols dans toutes les étapes de leur vie pour Van Gogh), ni au projet personnel de l'artiste (représenter la vibration de la couleur pour Rothko). À cet égard, l'importance que revêt pour le préhistorien l'opération de description tient aussi parfois à une certaine méfiance vis-à-vis de l'interprétation : la volonté d'en rester à la description d'une représentation graphique témoigne d'une forme de prudence devant des tentatives jugées hasardeuses pour identifier le contenu culturel des œuvres ou retrouver leur signification. La description est alors vue comme le moyen d'éviter de formuler des extrapolations hâtives, ou de se garder de projeter ses propres conceptions sur l'art préhistorique : elle garantit ainsi la rigueur théorique du travail.

Sur le plan scientifique et au-delà de l'identification de ce qui est vu, la description est également l'un des premiers moyens de constituer une œuvre en un objet, non plus seulement d'admiration, mais aussi d'étude : nous avons vu dans la première partie, à travers l'exemple des fossiles et des silex taillés retrouvés avant le milieu du XIX^{ème} siècle, que l'objet matériel brut ne pouvait constituer à lui seul un objet scientifique. En l'occurrence, ces restes fossiles et lithiques n'ont pu être compris comme des vestiges préhistoriques qu'à partir du moment où des méthodes, concepts et théories ont été élaborés pour les informer. Dans le cas des représentations graphiques, une description est nécessaire pour constituer l'objet, tel qu'il va être regardé et étudié : il s'agit d'une

première étape, qui sert de fondement aux hypothèses scientifiques comme aux interprétations. En quelque sorte, c'est l'équivalent pour le fouilleur de la collecte des données ; dans ce cas, la description peut devenir non plus l'antithèse de l'interprétation, mais ce qui la prépare, le support qui lui fournit une base matérielle.

Dans tous les cas, que la description soit perçue comme une fin en soi ou comme une première étape permettant des analyses ultérieures, il y a dans la communauté préhistorienne un consensus sur l'importance de sa pratique. Cependant, l'opération est rendue plus compliquée par la difficulté de proposer une description pure, qui n'entre pas du tout dans l'analyse ni dans l'interprétation de ce qui est vu. En effet, qu'elle soit menée dans le but d'identifier le contenu des représentations ou dans celui de collecter des données pour une analyse ultérieure, la description ne peut guère consister en un simple enregistrement de l'objet : toute tentative effectuée pour décrire sans conceptualiser ce qui est vu conduit à un degré d'abstraction tel qu'il ne décrit plus rien. La raison tient à ce qu'une description qui ne voudrait pas s'engager dans l'analyse ou dans l'interprétation du contenu d'une image devrait se contenter d'une explicitation du mouvement des traits ; or, ce procédé ne donne finalement que très peu d'informations. Si l'on essayait de décrire de cette manière un bloc gravé trouvé à Lalinde (Figure 6), on obtiendrait à peu de choses près le résultat suivant : « un trait gravé oblique descend vers la gauche, remonte en diagonale toujours vers la gauche, puis plonge vers le bas, en tirant légèrement vers la droite ; en dessous se trouve un trait plus ou moins parallèle au premier segment, qui plonge ensuite vers le bas ». La transcription en mots des traits décelés sur le bloc ne suffit pas à fournir une véritable description, car elle ne sert aucunement la visualisation de l'image, ni l'identification de ce qu'elle représente. Mais dès lors que l'on cherche à décrire une représentation par un concept, à identifier un motif, la description implique déjà un niveau minimal d'analyse, un parti-pris ou des choix, éclairés par un bagage théorique varié. De ce fait, elle ne peut pas être une étape préalable et infra-scientifique de l'activité du préhistorien ; au contraire, des connaissances préexistantes se trouvent impliquées dans le processus.

La description s'appuie, comme la datation, sur diverses sciences naturelles ou humaines qui participent à l'étude de la préhistoire. Mais la concernant, il n'existe pas de mouvement de balancier privilégiant tantôt les unes et tantôt les autres. Si ces deux types de sciences, quelle que soit la manière dont on les définit, entrent en ligne de compte dans

la description, cela se fait de manière simultanée et opportuniste, en fonction des œuvres à décrire. Là encore, les règles qui président à l'opération sont de nature pragmatique.

2. Existence d'un consensus autour de principes de description hétérogènes

Si la description ne peut se faire sans recours à des concepts permettant de visualiser ce dont on parle, elle doit en même temps en justifier l'usage : qu'est-ce qui autorise à décrire telle image comme un bison, comme un tectiforme ou comme une femme ? Si le préhistorien veut dépasser le stade de l'interprétation subjective pour prétendre décrire le contenu réel d'une représentation, il doit s'appuyer sur des arguments, autrement dit sur des connaissances préalables issues soit des sciences humaines, soit des sciences naturelles.

Cette hétérogénéité des principes de description ne donne pas vraiment lieu à débats : tout se passe comme si, comme dans la datation, le processus de description pouvait faire feu de tout bois pour résoudre un problème, qui tient ici au manque de sources permettant de déterminer le contenu effectif des représentations. En définitive, l'éclectisme des connaissances mobilisées pour cette opération relève d'un consensus autour d'un principe d'adaptation à l'objet : il n'existe pas en ce domaine de règles *a priori*, mais plutôt un accord tacite pour faire usage de tout ce qui peut servir à limiter la subjectivité. Décrire, c'est ainsi chercher à montrer que l'image perçue et interprétée comme tel motif précis a été ainsi conçue par l'artiste, et non uniquement projetée par l'esprit du spectateur moderne.

a. Descriptions appuyées sur des connaissances issues des sciences humaines

Certaines représentations appellent ainsi des principes de description appuyés sur les sciences humaines. Reprenons l'exemple du bloc gravé de Lalinde : il est courant d'identifier les motifs qu'il représente comme étant des images de femmes. Conceptualiser ces figures comme des représentations féminines est beaucoup plus clair que décrire le mouvement des traits, mais cela demande aussi à être justifié, car cette opération met en jeu un engagement subjectif dans l'identification du motif. Ici, cet engagement est dicté par des compétences de l'ordre des sciences humaines : c'est l'habitude du répertoire des formes paléolithiques qui permet de le dire. Au magdalénien, les femmes ont été souvent figurées par le même genre de traits ; de ce fait, cet ensemble de représentations a reçu de la communauté préhistorienne une dénomination spécifique, celle de FFS, formes

féminines schématiques. L'exposition *Ice Art Age* montée au British Museum en 2013 permettait d'en visualiser particulièrement efficacement les canons, ainsi que le phénomène de dérivation des formes qui justifie l'interprétation de telles suites de traits comme des femmes : deux figurines sculptées placées côte à côte faisaient accepter au public, à partir de la forme de l'une, l'idée que l'autre soit une femme.

L'idée d'un répertoire de formes renvoie aux sciences humaines pour plusieurs raisons. D'une part, la répétition qu'elle implique et la comparaison entre les formes qu'elle rend possible engage à elles seules une analyse de type culturaliste. D'autre part, ce caractère repose également sur l'objectif de retrouver les intentions de l'artiste préhistorique : identifier un répertoire de formes suppose aussi d'affirmer que leurs auteurs ont effectivement voulu représenter des femmes. La description vise ici à retrouver ce qui habitait l'imaginaire des hommes du paléolithique supérieur, aussi bien que la manière dont ils le transcrivaient.

Même la description d'une image par un concept simple (ici celui de femme) est donc déjà susceptible de mobiliser des connaissances et des compétences tirées des sciences humaines. Cet état de fait s'accroît dès lors que le recours à un concept simple s'avère insuffisant : c'est le cas notamment lorsque l'on cherche à décrire des figures composites, qui semblent mélanger des caractéristiques appartenant à plusieurs entités différentes. Si l'on s'attache par exemple à la description d'une semblable figure représentée dans la grotte des Trois-Frères, on constate qu'il est possible d'identifier le motif, à savoir un humain avec des bois de renne, mais que cette manière de décrire l'image n'est pas très satisfaisante. En effet, elle ne rend pas vraiment compte de la figure, faute d'explicitier le contenu de la représentation : elle ne traduit pas l'intention de l'artiste, car elle passe sous silence le signifié conventionnel de l'œuvre. De la même manière, si l'on décrivait un tableau de Fra Angelico comme représentant une femme en bleu avec un disque doré sur la tête, on ne rendrait pas vraiment compte du contenu réel de l'image : une description minimale devrait indiquer qu'il s'agit de la Vierge Marie portant un manteau bleu et couronnée d'une auréole. Procéder de la même façon pour notre figure composite implique de se demander ce que représente cet humain avec des bois de renne. S'agit-il d'un humain déguisé ? d'un humain transformé ? Cette fois, l'opération de description, si l'on veut la compléter, fait appel aux sciences humaines non plus comme étant dépositaires de la notion de répertoire de formes, ni comme recherchant l'intention des artistes, mais parce que les hypothèses proposées proviennent de la connaissance d'autres cultures jugées

de même type (en l'occurrence, d'autres cultures de chasseurs-cueilleurs). Historiquement, cette manière de raisonner trouve son origine dans la pratique du comparatisme ethnographique décrite au chapitre 6 : l'image des Trois-Frères dont il est question a ainsi été décrite par certains auteurs comme un chamane, ou comme un « dieu cornu », en référence à des peuples de chasseurs-cueilleurs subactuels. Par exemple pour Breuil, cette figure composite pouvait représenter « l'Esprit régissant la multiplication du gibier et les expéditions de chasse »³⁸ : la description dépasse ici la reconnaissance de l'identité générique de la chose dessinée, à savoir un homme avec des bois. Elle rend compte non seulement de la réalité matérielle, mais aussi de la réalité que l'on pourrait appeler iconographique³⁹, comme lorsqu'on identifie une femme en bleu comme une représentation de Marie.

Cette manière de faire appel aux sciences humaines, qui a été très répandue pendant toute la première moitié du XX^e siècle, devient moins consensuelle à la fin de la période, en raison de la méfiance suscitée par les comparaisons ethnographiques. Le motif invoqué par les plus sceptiques tient de l'appel à la prudence devant les périls déjà signalés qui leur sont inhérents : elles courent toujours le risque d'assimiler l'une à l'autre deux cultures très différentes, séparées par de nombreux millénaires et plusieurs milliers de kilomètres. Cependant, quoique moins consensuelles, les comparaisons entre peuples n'ont pas disparu, car des voix s'élèvent pour réclamer la possibilité d'en réaliser avec davantage de précautions que par le passé⁴⁰.

On pourrait multiplier les exemples et les niveaux d'usage des sciences humaines dans la description. À vrai dire, telle que nous l'avons présentée, la meilleure méthode consiste à décrire une figure isolée, ce qui n'est même pas évident : une description juste peut également passer par l'appréhension d'un groupe de figures, et donc, pour ce qui est de l'art pariétal, d'un panneau ou d'une composition. Il faudrait alors parler d'association entre des images, de combinaison de motifs, de structure ou de dispositif pariétal, de

³⁸ Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, *op. cit.*, p. 176.

³⁹ Nous entendons ici l'iconographie au sens d'un deuxième niveau de description, qui reconnaît le contenu supposé réel de l'image et inclut déjà une interprétation. Le sens que nous lui donnons prend le contrepied de celui qu'il a parfois en histoire de l'art, où l'iconographie peut être critiquée comme risquant de faire barrage à l'interprétation, dans la mesure où il s'agit d'un repère culturel qui lexicalise ou fige le sens et d'une forme de reconnaissance automatique. Nous ne retenons pas non plus du terme d'iconographie sa dimension usuelle de code formel strict, qu'il peut avoir dans d'autres contextes (au sens où dans une Pietà par exemple, Marie est toujours habillée de la même façon et se trouve dans la même position).

⁴⁰ Cf. par exemple Claudine Karlin et Michèle Julien, « Les Campements de Pincevent, entre archéologie et anthropologie », in *La Préhistoire des autres, Perspectives archéologiques et anthropologiques*, *op. cit.*, p. 185-215.

construction des panneaux : André Leroi-Gourhan par exemple concevait la grotte comme une entité structurée, de sorte que la seule description possible impliquait l'ensemble d'un site et de son organisation⁴¹.

Les sciences humaines entrent donc en ligne de compte dans les descriptions au moins à trois niveaux : dans l'identification de répertoires de formes, qui eux-mêmes renvoient à la question des intentions figuratives des artistes ; dans la mise en évidence, dont la possibilité est contestée, de conventions culturelles associant un type d'images à un contenu plus précis ; dans l'organisation, enfin, des grottes ornées.

b. Descriptions appuyées sur des connaissances issues des sciences naturelles

Décrire ne nécessite pas seulement des compétences en sciences humaines, mais aussi des connaissances tirées des sciences naturelles, entendues ici au sens des sciences d'observation de la nature. En effet, l'art paléolithique étant très souvent animalier, la simple étape de la description nécessite un savoir en anatomie et en éthologie animales. Faute de ces connaissances, il est possible de discuter à l'infini le contenu d'une représentation, voire de lui refuser son statut d'image paléolithique – on se rappelle la réaction d'Harlé lors de la découverte des peintures d'Altamira : il pensait que les animaux du plafond représentaient des vaches modernes, ce qui l'a conduit à refuser de reconnaître l'authenticité de la caverne.

L'impératif de posséder des connaissances en sciences naturelles pour décrypter un art souvent qualifié de naturaliste a été si souvent rappelé qu'il serait inutile de dresser la liste exhaustive des occurrences de cette injonction. Les orateurs du colloque *La Contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*⁴² font figure de pionniers dans la prise en compte de cette problématique, qui a été poussée à un degré de précision élevé par Marc Azéma, dans les deux tomes de *L'Art des cavernes en action*⁴³. Avoir une idée précise des données disponibles concernant les animaux modèles des artistes, aussi bien dans le domaine de

⁴¹ Cf. la répartition et le groupement des animaux dans l'art pariétal, André Leroi-Gourhan, *L'Art pariétal, Langage de la préhistoire*, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 1992.

⁴² Hans-Georg Bandi, Walter Huber, Marc-Roland Sauter et Beat Sitter (dir.), *La Contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, actes du 3ème colloque de la Société suisse des sciences humaines (juin 1979), Fribourg, Éditions universitaires, 1984.

⁴³ Marc Azéma, *L'Art des cavernes en action*, T. 1, *Les Animaux modèles, Aspect, locomotion, comportement*, Paris, Errance (Les Hespérides), 2009.

Marc Azéma, *L'Art des cavernes en action*, T. 2, *Les Animaux figurés, Animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, Errance (Les Hespérides), 2010.

l'anatomie que dans celui de la biologie ou de l'éthologie, s'avère indispensable pour le préhistorien. Ainsi Marc Azéma consacre-t-il le premier tome de son ouvrage à l'étude des animaux actuels, avant de leur confronter, dans le tome 2, les images paléolithiques. Il recense par exemple dans plus de 170 sites les figures de bisons manifestant une animation, et les classe suivant les types de comportements auxquels elles font référence, comme les attitudes agressives (intimidation et affrontement) ou pacifiques (observation, flairage, ou pré-accouplement par exemple)⁴⁴. L'importance de ces connaissances de type naturaliste est si grande pour les préhistoriens que Léon Pales voyait même dans l'espoir d'identification correcte de chaque élément du bestiaire paléolithique le symptôme d'une aspiration plus large : selon lui, et quoique pour sa part, il ait milité pour davantage de prudence, la préhistoire cherchait à se muer en une science naturelle à partir de ces recherches sur les animaux⁴⁵.

c. De l'accord sur l'hétérogénéité des principes aux discussions au cas par cas

Opposer les descriptions fondées sur les sciences humaines à celles qui nécessitent le recours à des compétences tirées des sciences naturelles n'aurait aucun sens : loin de se faire concurrence, dans la pratique, les deux approches se complètent l'une l'autre. Il n'existe pas en la matière de principes prédéfinis poussant à privilégier l'une des deux : ce qui détermine la manière dont est menée l'opération n'est pas tant l'inscription du scientifique qui la pratique dans une école de pensée qu'un simple principe d'adaptation à chaque représentation.

Cet accord généralisé sur la possible hétérogénéité des façons de procéder n'empêche pas les descriptions concrètes elles-mêmes de faire l'objet de discussions infinies, en ce qui concerne la validité effective de telle ou telle : outre qu'il est impossible d'éliminer complètement le paramètre subjectif dans l'identification des figures, l'appui sur des connaissances extérieures n'est pas toujours justifié et peut donner lieu à des interprétations abusives.

Du côté des sciences humaines, l'habitude du répertoire des formes paléolithiques peut ainsi conduire à des descriptions erronées, ou tout au moins très incertaines. Par

⁴⁴ *Ibid.*, p. 129-184.

⁴⁵ « La Préhistoire souhaite devenir une Science naturelle, sans commune mesure avec une Science exacte. La rigueur n'en impose pas moins d'être, autant que faire se peut, nos propres censeurs. Le parcours sera plus long, moins brillant, mais plus sûr. », Léon Pales, *Les Gravures de la Marche*, T. 4, *Cervidés, mammouths et divers*, Gap (Hautes-Alpes), Ophrys, 1989, p. 56.

exemple, l'une des images de la grotte Chauvet, représentée sur un pendentif rocheux, a parfois été appelée la « femme-bison » (Figure 7), ce qui semblait inviter à interpréter la figure comme un être composite. Or, cette idée était soutenue par l'apparence de l'image telle qu'elle se donne à voir au visiteur, mais aussi par l'habitude, héritée d'André Leroi-Gourhan, d'utiliser le concept de « femme-bison » : le préhistorien a popularisé cette expression à partir de certaines représentations de Pech Merle, qui lui semblaient pouvoir être lues aussi bien comme des femmes que comme des bisons (Figure 8). Or, à Chauvet, le dispositif pariétal et l'angle de vue influencent beaucoup la lecture : si l'on passe derrière le piton rocheux (ce qu'il est impossible de faire en pratique en raison des impératifs de préservation du sol préhistorique), l'image se transforme substantiellement, et l'impression d'une figure composite disparaît au profit de la juxtaposition de la partie basse d'un corps féminin et d'une tête de bison. Par ailleurs, si l'association entre femmes et bisons est plusieurs fois attestée au Pech Merle, le motif des femmes-bisons proprement dit pourrait n'être qu'une vue de l'esprit, dans la mesure où le panneau qui a servi à forger ce concept est maintenant plutôt réputé représenter seulement des bisons.

Le risque de surinterpréter les images à partir de connaissances de type naturaliste existe aussi : on peut se demander par exemple si la couleur d'un pelage indique toujours la représentation d'un animal au cours d'une saison particulière, ou si elle est parfois liée au style personnel de l'artiste. De nombreux éléments posent ainsi problème dans l'application de nos connaissances en sciences naturelles à la description de l'art paléolithique.

Il y a d'abord le problème de l'identification des espèces. En effet, l'habitude veut que l'on détermine le contenu des images à partir des classifications faites par les zoologues depuis la Renaissance et le XIX^e : par exemple, on dissocie nettement le cerf (qui est un cervidé) du bouquetin (appartenant à la famille des bovidés), tandis qu'on utilise plutôt le concept général d'oiseau pour les plus rares représentations de volatiles, dont les espèces sont plus difficiles à distinguer les unes des autres. Cependant, il n'est pas certain que pour un homme du paléolithique, les différences pertinentes aient été les mêmes que pour nous, car leurs classifications n'étaient évidemment pas fondées sur des familles biologiques⁴⁶.

⁴⁶ Problème signalé par Yanik Le Guillou, conversation privée, août 2013.

Il y a ensuite la difficulté liée à l'hypothèse, dérivée de l'éthologie, que l'art représente une vision réaliste du monde animal. En effet, toutes les analyses menées sur ce plan fournissent des informations sur les comportements des équivalents vivants des animaux représentés ; cette concordance entre l'art et l'éthologie induit ainsi l'idée que l'art présente une vision « scientifique » du monde animal. Or ce n'est pas nécessairement le cas : à ce sujet, Marc Groenen a d'ailleurs remarqué que les panneaux ornés associaient fréquemment des animaux vivant dans des biotopes distincts, par exemple la chèvre de montagne, le cheval et le bison à El Castillo, ce qui indique assez que « [l]a transposition graphique immédiate du réel par la grâce d'un regard non souillé par l'imagination ou la réflexion est une fiction »⁴⁷.

Des questionnements similaires peuvent être soulevés au sujet des représentations féminines : le gynécologue et préhistorien Jean-Pierre Duhard cherche dans *Réalisme de l'image féminine paléolithique*⁴⁸ à faire usage des compétences observationnelles tirées de son domaine de spécialité pour étudier les femmes sculptées, gravées ou peintes par les hommes du paléolithique supérieur ; il pense ainsi pouvoir déterminer sur les représentations si les femmes en question sont enceintes, combien d'enfants elles ont eus, et de quel type de morphologie sont dotées celles qui sont bien en chair (la liste des possibilités est constituée de la stéatopygie postérieure, de la stéatopygie étale, de l'adiposité normale, de l'obésité généralisée, et de la gravidité). Les représentations sont ainsi selon lui purement réalistes :

« Selon nous, si la région médio-corporelle est privilégiée c'est pour d'autres raisons que de style : c'est là que résident les caractères sexuels féminins permettant tout à la fois de reconnaître un humain, de préciser son sexe, lire enfin son histoire physiologique ; l'âge, la parité et la sélection naturelle contribuent ensemble à ptoser les seins ou élargir les hanches : c'est moins un artifice de construction, comme l'ont prétendu Leroi-Gourhan ou Gzovdover [*sic*], que le résultat d'une fonction, celle de reproduction. »⁴⁹

On peut se demander dans quelle mesure cette précision extrême repose sur une réalité : Pamela Russell remarque ainsi que dans la nature, certaines formes peuvent se retrouver à l'identique sur des femmes enceintes, sur des mères de famille, et sur des femmes qui ne sont ni l'une ni l'autre. Elle montre également par un balayage de l'histoire de l'art de ces

⁴⁷ Marc Groenen, « Réalisme et réalité, La Notion de mimésis à l'épreuve de l'art des grottes », in *Mimésis, Approches actuelles*, dir. Thierry Lenain et Danièle Lories, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 137.

⁴⁸ Jean-Pierre Duhard, *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Paris, CNRS Éditions (Cahiers du quaternaire), 1993.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 212.

2 500 dernières années que les formes féminines représentées doivent beaucoup à la culture :

« L'histoire de l'art européen montre que la façon dont les peuples et les artistes ont vu le corps humain a continuellement évolué à travers les âges et qu'une forme féminine considérée comme reliée à la grossesse et à la naissance dans une période peut ne pas avoir été perçue de la même façon dans une autre période. Les femmes aussi bien que les artistes, peuvent altérer la forme féminine naturelle pour l'adapter à l'idéal contemporain et les artistes ont même le pouvoir de créer des figures imaginaires entièrement contre nature. »⁵⁰

Des exemples de corps déformés par l'artiste peuvent être trouvés facilement, comme la grande odalisque à la longue colonne vertébrale de Dominique Ingres.

Il est donc possible de discuter des différentes descriptions au cas par cas, qu'elles aient été établies sous l'égide des sciences humaines ou des sciences naturelles. Un tel processus de discussion est du reste rendu nécessaire par le processus interprétatif, plus ou moins poussé selon les figures, qu'implique toute description par le langage. Séparer de manière étanche le niveau de la description et celui de l'interprétation est impossible, car dès lors que l'on se sert de mots pour décrire, ceux-ci véhiculent de la pensée, une théorie, une conceptualisation. Il n'existe pas de simple traduction de l'image en mots.

Cependant, les discussions sur le degré de pertinence de chaque description concrète ne doivent pas masquer un accord profond sur les fondements de l'activité elle-même : l'accord concerne à la fois l'impératif général de description, et l'éclectisme des connaissances qui permettent d'y aboutir. L'ensemble de la communauté préhistorienne s'accorde à reconnaître l'utilité des connaissances anatomiques et éthologiques concernant les animaux, ainsi que la pertinence de la notion de répertoire de formes. Là encore, malgré la variabilité concrète des normes de description, un accord pratique se fait jour sur ce qu'il convient de faire et sur les grands types de manières d'y parvenir.

C. Analyser les formes (réponse à la question « comment ? »)

La dernière activité sur laquelle nous nous arrêterons, l'analyse des formes, vise à répondre à la question du « comment ? ». Elle a des liens avec les pratiques précédemment examinées : d'un côté, elle prend acte des difficultés de la description et la prolonge en revenant à une analyse plus proche de la matérialité du dessin (il s'agit de décrire les

⁵⁰ Pamela Russell, « Forme et imagination, L'Image féminine dans l'Europe paléolithique », *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 1993, n°5, p. 375.

formes de certains détails-clés des représentations) ; de l'autre, elle sert parfois d'argument dans la question de la datation, puisque l'analyse de la forme entraîne la reconnaissance de styles dont on a parfois donné une interprétation chronologique. Son objectif est de prêter attention au détail de l'exécution, voire de comprendre la manière dont celle-ci s'est déroulée.

1. Diversité des moyens au service d'un même objectif

L'analyse de la forme recouvre en réalité au moins deux activités partiellement distinctes : l'étude des styles et le relevé. L'une a pour principe l'étude du général, dans la mesure où elle souligne et interprète les points communs entre plusieurs représentations, et l'autre, la connaissance du particulier, puisque le relevé vise la connaissance exhaustive d'une paroi, d'un ensemble d'objets, ou du programme graphique d'un abri ou d'une grotte.

Ces deux pratiques sont au fondement même de l'étude de l'art paléolithique : ce sont elles qui prêtent attention à ce que les représentations ont d'artistique, c'est-à-dire à la manière particulière dont elles sont réalisées, qui les distingue ou les rapproche d'autres de même type. Par exemple, les mammouths de la frise noire de Pech Merle et ceux du grand plafond de Rouffignac ne se ressemblent pas, quoiqu'ils soient dans les deux cas dessinés en noir, et il importe de comprendre pourquoi. La nécessité d'étudier les formes dans le détail fait donc l'objet, là encore, d'un assez large consensus.

Cela n'implique pas qu'études de styles et relevés soient des pratiques universellement répandues dans la communauté des préhistoriens : au contraire, elles sont utilisées avec une intensité variable par les différents chercheurs, qui parfois s'abstiennent de l'une ou de l'autre, voire peuvent être sceptiques sur leur fécondité scientifique réelle. Toutefois, il est rare qu'un préhistorien se dispense des deux à la fois : suivant les préférences personnelles de chacun, c'est l'analyse des styles ou le relevé qui sera privilégié, tandis qu'un certain nombre de chercheurs pratiquent l'une comme l'autre. Ces deux activités ont toujours cohabité dans l'étude de l'art : Breuil pratiquait l'étude des styles, en différenciant par exemple plusieurs types de perspectives (tordue ou semi-tordue), mais il passait aussi beaucoup de temps sous terre à reproduire des représentations sur des calques, dont il tirait les premiers relevés ; à l'autre extrémité du spectre temporel,

Emmanuel Guy⁵¹ ou Stéphane Petrognani⁵² continuent à creuser le sillon de l'étude des styles, tandis qu'aucune étude de site ne se passe plus de relevés, qui sont devenus un instrument scientifique à part entière et de toute première importance.

Comme nous l'avons déjà constaté en étudiant d'autres activités préhistoriennes, le fait de s'accorder sur un objectif (ici, l'analyse des formes) n'implique pas l'existence d'une entente sur le détail concret des procédures devant y aboutir : il n'y a ainsi par exemple presque rien en commun entre les règles établies par Léon Pales pour la pratique du relevé et les fiches cartonnées servant à Leroi-Gourhan pour répertorier les représentations. Le fait de partager la volonté d'analyser les formes n'entraîne pas non plus l'homogénéité des principes qui fondent chacune des pratiques – étude des styles ou relevé. Pourtant, ici, la mise en évidence des principes épistémologiques régissant l'analyse des formes aurait pu sembler plus simple, dans la mesure où l'une et l'autre des démarches semblent renvoyer par nature plutôt aux sciences humaines : elles trouvent chacune leur fondement dans l'attention à ce qu'une représentation a de culturel ou de singulier, ce qui n'a rien de naturaliste. Cependant, cet ancrage privilégié n'est pas pour autant absolu, car il s'accompagne d'incursions du côté des sciences naturelles, même si ce n'est pas dans l'un et l'autre cas pour les mêmes raisons, ni suivant le même calendrier.

Sous cet aspect, étude des styles et relevés semblent quasiment avoir suivi des trajectoires inverses. Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, l'un des objectifs de l'étude des styles au début du XX^e siècle flirtait presque avec le naturalisme : observer la transformation des manières de représenter était vu comme un moyen détourné d'appréhender la mutation des capacités psychiques et cognitives de notre espèce, cela en raison d'une pensée du progrès tributaire de l'évolutionnisme. À l'aube du XXI^e siècle, ce sont au contraire des informations sociales qui sont visées par l'étude des styles. Ainsi, de l'analyse de la forme, on tire des renseignements qui versent de plus en plus vers la culture, et de moins en moins vers la nature. Le relevé suit, en un certain sens, une évolution inverse : si son principe n'a rien de naturaliste, dans la mesure où il s'agit de reproduire une représentation, il a de plus en plus souvent pour fonction de cartographier aussi des données de type naturaliste, comme la topographie d'une paroi ou la nature d'une

⁵¹ Emmanuel Guy, *Préhistoire du sentiment artistique, L'Invention du style, il y a 20 000 ans*, [Dijon], Les Presses du réel (Fabula), 2010.

⁵² Stéphane Petrognani, *De Chauvet à Lascaux, L'Art des cavernes, reflet de sociétés préhistoriques en mutation*, Arles, Paris, Errance (Les Hespérides), 2013.

roche. Par ailleurs, ses modes de réalisation se sont technicisés, des relevés à main levée de Breuil aux pratiques complexes et multiples du XXIème siècle : ils imposent un recours accru à des compétences nouvelles dont les principes font appel aux sciences naturelles (au sens, cette fois, de sciences expérimentales). On pourrait représenter cette double évolution par le tableau suivant :

	Mode de réalisation et méthode	Objectifs et informations attendues
Étude des styles	Sciences humaines (observation et comparaison de données culturelles)	De plus en plus axé sur la culture : passage d'informations concernant les progrès de l'espèce à des données sociales
Relevé	De plus en plus dépendant de compétences techniques issues des sciences naturelles (expérimentales)	Connaissance et reproduction d'une représentation singulière, mais aussi cartographie d'informations de type naturaliste

Ces deux mouvements, ainsi que les principes et enjeux des méthodes d'étude qui les subissent, seront ici étudiés séparément.

2. L'étude des styles : un outil de mise en relation des représentations

a. La question de l'évolution des styles : valeur chronologique et indices d'un développement cognitif et technique

L'étude des styles, pratiquée dès les premières décennies suivant la découverte de l'art paléolithique, a longtemps été effectuée au prisme du concept d'évolution : la succession des manières de représenter a d'abord servi d'indice pour retracer l'évolution de l'homme. Selon les auteurs et les moments, on a pu y voir la manifestation matérielle d'un accroissement des facultés cognitives des préhistoriques, ou, plus directement, l'augmentation de leurs capacités techniques. Cette vision évolutive de l'art explique les liens profonds, que nous avons déjà évoqués, existant entre la question du style et celle de la datation : pendant une longue partie de son histoire, l'étude des styles a servi à l'établissement d'une chronologie de l'art paléolithique. La croyance en leur valeur chronologique a été partagée par des préhistoriens aussi différents qu'Henri Breuil et André Leroi-Gourhan, dont nous avons déjà développé les systèmes à l'occasion de la question de la datation, et qui pourraient revenir à toutes les pages d'un travail sur l'art paléolithique au XXème siècle tant leurs empreintes ont été fortes, respectivement sur sa

première et sa seconde moitiés. Chez les deux auteurs, la vision d'un développement rectiligne dans la maîtrise des techniques transforme l'évolution de l'art en un processus linéaire, marqué par un progrès, opéré en deux cycles ou de façon continue, vers des œuvres de plus en plus réalistes et naturalistes. Cette vision chronologique du style aboutit certes à la définition de cultures graphiques paléolithiques, mais tend aussi à dénier aux ensembles ainsi individualisés leur dimension pleinement culturelle : l'évolution des manières de représenter résulte d'un développement ordonné par l'accroissement de l'habileté des artistes.

Concernant cette propension à voir dans l'évolution de l'art une trace de celle de l'homme, l'exemple le plus marquant demeure celui de Georges-Henri Luquet. Si celui-ci n'est pas à proprement parler un préhistorien, mais plutôt un philosophe et un psychologue, il bénéficie d'une certaine proximité avec la communauté préhistorienne : ami de Breuil, qui le laisse puiser dans ses documents personnels, il est également en contact avec Obermaier et Boule, et ses travaux sont souvent cités par les préhistoriens.

Luquet pense l'art paléolithique à partir de ses recherches en psychologie sur les dessins d'enfant : il met le développement de ceux-ci en parallèle avec les transformations de l'art paléolithique⁵³, en s'appuyant sur l'idée que l'ontogenèse et la phylogenèse suivent le même chemin évolutif. Lorsqu'il commence à s'intéresser à l'art paléolithique, Luquet a en tête les résultats de sa thèse de psychologie⁵⁴, dans laquelle il avait cherché à montrer, à partir de mille sept cents dessins réalisés par sa fille Simone entre ses trois et ses treize ans, les différentes phases graphiques traversées par un enfant. Son étude établissait que ce dernier passe par quatre étapes : dans la première, il trace des lignes de manière involontaire ; la deuxième le conduit à chercher à effectuer des représentations, bien qu'il ne soit pas capable de réaliser un ensemble cohérent à partir des divers détails remarqués (ce que Luquet appelle l'incapacité synthétique) ; la troisième phase, qui constitue l'apogée du dessin enfantin, se caractérise par une forme de réalisme logique, selon lequel l'enfant représente tout ce qu'il sait de l'objet, que les éléments notés puissent ou non être perçus sous l'angle choisi ; enfin, dans la quatrième et dernière étape, celle du réalisme visuel, l'enfant apprend à représenter ce qu'il voit en respectant plus ou moins maladroitement la perspective, comme s'il suivait un modèle interne (il atteint alors, graphiquement parlant,

⁵³ Georges-Henri Luquet, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926.

⁵⁴ Georges-Henri Luquet, *Les Dessins d'un enfant, Étude psychologique*, Paris, Alcan, 1913.

sa période adulte). D'après Luquet, chacun de ces âges, quoique théoriquement distinct des autres, se prolonge en général alors que le suivant a déjà commencé.

Ce schéma de développement sert de grille de lecture pour l'art paléolithique : l'origine de l'art correspond ainsi à l'étape une du dessin enfantin. Au chapitre 5 de *L'Art et la religion des hommes fossiles*, Luquet indique qu'elle n'est pas à chercher dans la volonté d'accentuer une ressemblance perçue dans des accidents naturels des grottes : selon lui, bien au contraire, en constater un fortuitement ne suffit pas pour avoir l'idée de la compléter. Il en déduit l'idée que, comme dans le cas du dessin enfantin, la première œuvre réalisée par des hommes préhistoriques n'a pas dû être intentionnelle : réalisée au hasard sans but figuratif, elle aurait permis à l'artiste en devenir de prendre plaisir au jeu des lignes, et de se rendre compte de sa propre capacité à créer des ressemblances. L'équivalent de la première phase du dessin enfantin serait ainsi visible dans les traces de doigts laissées dans l'argile de la Croze à Gontran, ou d'Hornos de la Peña.

La suite du développement de l'art paléolithique suit le même modèle : au chapitre 3 de *L'Art et la religion des hommes fossiles*, le psychologue cherche dans l'art paléolithique des exemples de réalisme intellectuel et de réalisme visuel (qui correspondent respectivement aux phases 3 et 4 du dessin enfantin). Le premier est visible grâce à trois caractéristiques. Tout d'abord, l'étagement des plans, qui est fréquemment utilisé dans l'art paléolithique, évite que plusieurs figures ne se masquent les unes les autres, comme elles le font dans la réalité. Une deuxième caractéristique du réalisme intellectuel tient à la représentation de détails anatomiques normalement invisibles, ou pourvus d'une autre apparence dans l'angle de vue choisi : tantôt les oreilles sont figurées alors qu'elles ne le devraient pas, tantôt les cornes ou les bois sont tordus à 90° comme s'ils étaient vus de face, tantôt les pattes des ruminants ou des suidés ont une apparence anormale, l'ergot par exemple étant visible alors qu'il devrait être caché. Enfin, une troisième caractéristique du réalisme intellectuel tient à la représentation des organes internes, qui traite l'objet comme s'il était transparent et non opaque : Luquet prend ici pour exemple la représentation, sur un contour découpé en os trouvé à Lorthet, d'un poisson pourvu d'arrêtes ; il rapproche de ce cas de figure l'exemple d'un bison percé de flèches gravé sur le sol de Niaux, où la pointe de la flèche entrée à l'intérieur du corps est visible. Quant au réalisme visuel, selon Luquet, il est présent dans les associations entre plusieurs animaux, dans les détails anatomiques qui témoignent d'une observation attentive de la nature, et dans les raccourcis par lesquels un animal peut être représenté sous un angle inhabituel.

Constatant la survivance du réalisme intellectuel à toutes les époques du paléolithique, alors même qu'il est abandonné par les petits vers l'âge de six ans, Luquet en conclut explicitement que l'art des hommes de cette époque est comparable à un art enfantin :

« Cette coexistence du réalisme intellectuel avec le réalisme visuel subsiste jusque dans le Magdalénien, qui est à la fois l'apogée artistique du Paléolithique et son terme chronologique. Par suite, si l'époque magdalénienne est fort éloignée dans le temps de l'enfance de l'art, l'esthétique que révèlent les œuvres figurées de cette période est encore, à un degré notable, une esthétique d'enfants. »⁵⁵

Contrairement à Breuil à la même époque, Luquet ne cherche pas à faire de l'évolution des styles un élément de datation des œuvres. Néanmoins, la logique évolutive est ici encore plus marquée que chez le « pape de la préhistoire » : ses travaux montrent à quel point est fréquente la tentation de voir, dans le développement de l'art, le reflet de la complexification de l'esprit humain plutôt que le rôle de conventions culturelles. Son œuvre est empreinte d'un positivisme très répandu à son époque, qui vise à établir des lois de développement – les quatre phases du dessin font penser aux trois états de la science d'Auguste Comte, le parallèle étant établi par Luquet lui-même⁵⁶.

L'étude du style, quoique demeurant par principe un problème de sciences humaines, a donc servi dans un premier temps à alimenter également des théories relatives à l'évolution de l'homme : la vision évolutionniste des changements de style calque sur un objet culturel la question de l'évolution biologique. Ce qui importe dans l'étude du style, c'est ici la mise en évidence des progrès de l'espèce.

b. La question de la variabilité des styles : régionalisation et indices de l'existence d'ensembles culturels

Comme nous l'avons signalé au cours de notre étude du problème de la datation, les années 1980 voient s'installer une certaine méfiance à l'égard de l'idée générale d'un progrès dans l'évolution de l'art. Cette vision évolutive est remise en cause notamment dans un article de Peter Ucko, où celui-ci estime que des styles divers peuvent avoir été utilisés de manière contemporaine : « n'importe quel "style" a pu être utilisé à toute période et pour toute raison (qu'il se soit agi, par exemple, des traditions culturelles des

⁵⁵ Georges-Henri Luquet, *L'Art et la religion des hommes fossiles, op. cit.*, p. 108.

⁵⁶ Georges-Henri Luquet, *Les Dessins d'un enfant, op. cit.*, p. 228-229.

artistes en question ou à cause de la nature du message à transmettre aux observateurs) »⁵⁷, d'autant que les différences stylistiques peuvent aussi être l'œuvre de groupes sociaux spécifiques, ou signaler que telle ou telle représentation est dévolue à la communication avec l'un ou l'autre de ces groupes.

Le mouvement de contestation à l'égard de l'attribution culturelle de l'art par typologie évolutive prend de l'ampleur à la faveur de l'essor des datations absolues, qui désolidarisent la question du style de celle de la date et autorisent à problématiser autrement la première. Avant même les années 1980, l'omniprésence de sa valeur chronologique est d'ailleurs tempérée par la multiplication d'approches régionales de l'art, qui donnent ses lettres de noblesse à l'idée de traditions locales : les travaux de Jean Combier, de Michel Lorblanchet ou de Brigitte et Gilles Delluc mettent à l'honneur respectivement l'art de la région rhodanienne, du Quercy, ou du Périgord. Ce n'est pas que la valeur chronologique des styles ou la référence à ceux qu'avait délimités Leroi-Gourhan soient nécessairement absentes, car ce système s'impose longtemps comme incontournable ; mais il y a chez ces auteurs la volonté de s'attacher aux particularités de l'expression artistique d'un territoire donné, ce qui donne corps à des cultures locales, et tempère la dimension globalisante de styles vus avant tout comme une variable chronologique. Il y a ainsi une thématique et une stylistique régionales.

Ce mouvement vers la culturalisation de la question ne fait que se confirmer au tournant du XXIème siècle. Emmanuel Guy par exemple met tellement l'accent sur ce point qu'il en est presque prêt à abandonner la référence à la scientificité de ses travaux ; en introduction de son livre *Préhistoire du sentiment artistique*, il indique en effet que sa démarche se rapproche de celle d'un simple connaisseur :

« Plus proche de la démarche du *connoisseurship* que des études archéologiques habituelles, cette approche vise à décoder les règles d'expression mises en œuvre par les Paléolithiques, à en déceler les orientations respectives à travers le rapport singulier que chacun de ces codes entretient avec le réel qu'il exprime. Au fond, il ne s'agit de rien d'autre que d'apprendre, en les recomposant, à "parler" les différents langages visuels élaborés et mis en œuvre par les communautés paléolithiques. »⁵⁸

On quitte presque le domaine de la science, mais on reste totalement dans une logique humaniste, puisqu'il s'agit d'apprendre une langue, comme pour pouvoir dialoguer avec les hommes du paléolithique supérieur et comprendre ce qu'ils ont à dire. Tout le propos

⁵⁷ Peter John Ucko, « Débuts illusoire dans l'étude de la tradition artistique », *Préhistoire ariégeoise, Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, 1987, T. 42, p. 63.

⁵⁸ Emmanuel Guy, *Préhistoire du sentiment artistique*, *op. cit.*, p. 12.

d'Emmanuel Guy est d'explorer et de préciser les notions de territorialisation artistique, de convention, d'apprentissage et d'école à l'époque paléolithique. Son approche consiste essentiellement, d'une part dans la détermination de critères permettant d'affirmer le caractère conventionnel d'une forme (à savoir la répétition et le degré de transposition par rapport à la réalité), et d'autre part dans la mise en évidence de l'existence d'écoles – le facteur déterminant étant, cette fois, non pas la répétition de caractères formels isolés, mais l'association entre plusieurs partis pris.

Emmanuel Guy montre ainsi l'existence d'une école stylistique spécifique à la vallée du Côa au Portugal (Figure 9) : dans la quinzaine de sites regroupés sous le nom de Foz Côa (littéralement, « embouchure du Côa ») se retrouve une unité stylistique faite d'une technique d'incision et de piquetage, de contours géométriques formés par un jeu de courbes et de contre-courbes avec des effets de symétrie et des angles droits, de la représentation des animaux avec un seul membre à chaque train, de l'absence de détail anatomique interne, et de la représentation de détails qui servent à la caractérisation des animaux (ganache, relief saillant des reins et du garrot). Les conventions stylistiques de cette école, qui indiquent l'apprentissage d'un répertoire formel chez les artistes, sont assez précises⁵⁹ : le ventre et le bord antérieur de la patte arrière sont représentés par deux arcs simples juxtaposés perpendiculairement, ce qui ne renvoie pas à la réalité anatomique des sujets, mais sert à représenter la partie inférieure de toutes les espèces animales, de l'aurochs au cerf ; la ligne cervico-dorsale des chevaux est constituée d'une seule ligne sinueuse à triple courbure, qui ne se prolonge jamais par la queue, figurée par un trait distinct et séparée du jeu de courbes opposées qui dicte le tracé de la ligne ; les lignes de tête des aurochs sont rectilignes, et leurs contours inférieurs et supérieurs se rejoignent en goulot de bouteille.

Ces représentations, qui sont des stéréotypes tirés de la répétition d'un modèle plutôt que des reproductions visant à imiter l'apparence réelle des animaux, sont ensuite opposées

⁵⁹ La dimension technique du style, ainsi que les processus d'apprentissage liés à la reproduction de formes culturellement admises et contrôlées par un groupe, ont été mises en évidence par Carole Fritz au travers d'une étude de la gravure sur os magdalénienne. L'analyse au microscope électronique à balayage de pièces d'art mobilier appartenant à cette culture a en effet montré une uniformisation conceptuelle du mode d'exécution des décors, avec un ordre de réalisation des contours figuratifs identiques (pour ce qui est du traitement des animaux), des séquences gestuelles standardisées, ou encore le respect d'une grammaire de procédés graphiques (par exemple, un effet de relief peut être obtenu par une butée de fin de trait). Ce n'est donc pas seulement le résultat final qui est contrôlé par le groupe, mais aussi la chaîne opératoire de gravure, les spécialistes les plus habiles à reproduire les formes culturellement admises se réservant les matières premières de meilleure qualité.

Carole Fritz, *La Gravure dans l'art mobilier magdalénien, Du geste à la représentation*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'Homme (Documents d'archéologie française), 1999.

au style de Lascaux : les artistes périgourdens de cette culture n'ont pas privilégié caricature et schématisme, mais plutôt l'imitation du réel, avec des contours plus descriptifs, le recours à l'animation des sujets, des techniques picturales à la fois plus variées et douées chacune de propriétés expressives, ainsi qu'une forme d'affirmation de l'espace au moyen de procédés comme la réserve (séparation d'un élément situé à l'arrière-plan par un espace laissé vierge), l'anamorphose (par exemple l'allongement du cou d'une vache à collerette noire, ce qui permet de compenser les irrégularités de la paroi), ou le dégradé (assombrissement de la couleur à certains endroits pour donner un effet de modelé).

Le point important est qu'Emmanuel Guy interprète cette différence, non en termes d'évolution des compétences graphiques des artistes, mais comme l'indice d'une rupture conceptuelle et d'une territorialisation artistique :

« Admettre qu'à un moment déterminé, la question du goût pour le naturalisme ait pu se poser (sans doute de manière inconsciente) dans la société magdalénienne, comme il s'est posé à d'autres périodes de l'histoire de l'art, ne revient pas à exhumer la vieille théorie évolutionniste de Leroi-Gourhan. On ne peut occulter l'éventualité d'une préoccupation ponctuelle des artistes (et donc d'une société) pour l'imitation du réel sous le prétexte qu'elle a servi de ligne conductrice à une théorie de l'art erronée, fondée sur la notion de progrès technique. »⁶⁰

L'étude des styles est donc ici au service de la mise en évidence de préférences réellement culturelles, fondées sur la sélection de conventions graphiques à un moment et dans un cadre géographique déterminés.

Stéphane Petrognani, tout en mettant de côté le terme de culture au profit de celui de tradition (plus prudent car passant sous silence la dimension idéale des manières graphiques), cherche également à repérer leur inscription dans le temps et dans l'espace, mais en suivant une stratégie inverse : plutôt que d'étudier le style comme une école particulière définie localement, il cherche à définir les éléments d'une grammaire stylistique permettant d'étudier rapprochements et différences à travers les temps et les lieux.

Dans *De Chauvet à Lascaux*⁶¹, il définit le style comme « un ensemble de manières de faire qu'un auteur utilise pour réaliser une figure, dont le sens est compréhensible par un groupe »⁶². Cette définition est établie en référence à celle de Nelson Goodman, qui

⁶⁰ Emmanuel Guy, *Préhistoire du sentiment artistique*, op. cit., p. 141.

⁶¹ Stéphane Petrognani, *De Chauvet à Lascaux*, op. cit..

⁶² *Ibid.*, p. 112.

considère le style comme une addition de caractéristiques, ou comme « une caractéristique complexe qui fait en quelque sorte fonction de signature individuelle ou collective »⁶³. Ces différentes caractéristiques (ou, si l'on veut, les composantes de cette caractéristique complexe) sont déterminées en fonction de critères qui forment les éléments d'une grammaire stylistique : ils permettent tantôt de discriminer les espèces, tantôt de distinguer différentes manières alternatives de réaliser les éléments en question. Ces critères peuvent être communs à plusieurs espèces (par exemple la présence ou l'absence des organes sensoriels, ou la forme de l'extrémité des pattes, qui peut être ouverte, en pointe, en boule, ou naturaliste). Ils peuvent être caractéristiques d'une espèce (par exemple le traitement simple, hachuré ou double de la crinière du cheval, ou le traitement de la perspective des cornes de bovinés, qui peut aboutir à la représentation d'une corne unique, à une vue frontale, à une perspective naturaliste ou à une perspective naturaliste parallèle). Un corpus de représentations est répertorié en fonction de tous ces critères. Enfin, une analyse factorielle des résultats obtenus permet de « mettre en lumière les manières de faire artistiques des groupes du début du Paléolithique supérieur et de définir des territoires symboliques et des traditions culturelles »⁶⁴ : en positionnant sur les mêmes graphes des individus et des propriétés, Petrognani cherche à identifier des groupes formels. Deux représentations sont ainsi d'autant plus proches qu'elles ont plus de propriétés communes, tandis que deux propriétés sont d'autant plus voisines qu'elles sont plus souvent associées dans une même représentation.

L'objectif de ces regroupements est de reconnaître des parentés stylistiques, et d'en tirer des conclusions sur les sociétés correspondantes. Concernant le premier point, cette analyse, une fois mise en parallèle avec les datations connues de certains sites, aboutit à la conclusion qu'une certaine rigidification des codes stylistiques s'est progressivement imposée à travers l'espace franco-cantabrique, jusqu'à détrôner les styles limités dans l'espace et dans le temps qui dominaient la période précédente. Concernant les conclusions que l'on peut tirer de cette analyse au sujet des sociétés préhistoriques, Petrognani cherche dans la codification des styles au magdalénien l'indice d'une structuration de la société, beaucoup plus contraignante qu'elle ne l'était dans les périodes précédentes : des styles plus rigides témoignent, selon lui, d'une emprise plus grande du groupe sur l'artiste.

⁶³ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, [Paris], Gallimard (Folio Essais), 2006, « Le Statut du style », p. 58.

⁶⁴ Stéphane Petrognani, *De Chauvet à Lascaux*, *op. cit.*, p. 114.

L'étude des styles fait donc de l'analyse des formes un instrument privilégié pour la recherche d'informations culturelles : au moment où la remise en cause de la vision évolutive des manières de représenter semblait devoir sonner le glas des études stylistiques, celles-ci se sont renouvelées à partir de problématiques inédites qui leur ont donné un nouveau souffle et ont assuré leur pérennité.

Il va de soi que ces quelques présentations n'épuisent pas la littérature préhistorienne sur le style, tant cette thématique a occasionné de travaux depuis le début du XXème siècle. Plusieurs enseignements peuvent malgré tout être tirés de ce modeste et partiel état des lieux.

Tout d'abord, cette rapide traversée fait apparaître une constante : sur toute la période, les études de style sont demeurées florissantes, et à aucun moment l'analyse des rapprochements et différences entre des représentations réalisées à des époques et en des lieux divers n'a été abandonnée. Ce fait témoigne, une fois encore, du consensus pratique qui règne parmi nombre de préhistoriens autour des grands problèmes devant être abordés, et au sujet des moyens à disposition pour les résoudre. L'étude des styles a toujours servi et continue de servir à l'établissement d'ensembles culturels jugés pertinents.

Ensuite, cette constante vaut malgré la variabilité des principes guidant cette étude : le type d'informations que l'on peut en attendre n'est pas resté identique sur toute la période. On remarque un déclin de la perception chronologique des styles, et une attention plus grande portée aux variables proprement culturelles. Le style, qui a d'abord été vu comme la manifestation concrète de l'accroissement des capacités cognitives et techniques des hommes du paléolithique supérieur, a ensuite vu sa dimension conventionnelle largement mise en avant : cette mutation contribue à faire de lui un élément décisif pour la compréhension de cultures ou de traditions paléolithiques. Ces évolutions montrent que le consensus pragmatique autour de l'intérêt des études de style s'accommode sans difficultés d'une recomposition de leurs objectifs, ainsi que d'une modification des normes concrètes de leur réalisation. Tout se passe comme si, une fois encore, le plus important n'était pas la définition de normes précises et contraignantes (la méthodologie concrètement employée étant laissée à l'inventivité de chacun), mais l'inscription dans une tradition de recherche qui, pour être diversifiée, n'en est pas moins bien réelle.

L'intérêt des études de style, largement reconnu, n'est cependant pas universellement partagé : l'analyse des formes ne se fait pas uniquement grâce à celle des

points communs et des différences entre plusieurs représentations, mais aussi par le biais d'une étude détaillée des sites. Celle-ci est menée grâce aux techniques de relevé.

3. Le relevé, un outil de connaissance globale d'une représentation, d'un objet ou d'un site particuliers

La pratique du relevé diffère de la question du style dans la mesure où l'on ne s'intéresse plus tant aux ressemblances entre les œuvres qu'à l'étude d'une représentation pour elle-même : elle relève d'une logique, non plus *des* formes, mais *de la* forme, c'est-à-dire de la connaissance intime d'un site ou d'une œuvre, qu'elle soit pariétale ou mobilière. En effet le relevé, qui en première approche vise la restitution fidèle d'une ou plusieurs représentations paléolithiques, impose au chercheur une fréquentation assidue de l'œuvre à laquelle il s'attache, une familiarité acquise avec le support au fil des longues heures passées à le déchiffrer.

La réalisation de relevés a été d'une importance centrale dès l'origine des études sur l'art paléolithique : on a vu que Breuil avait passé une portion significative de sa vie sous terre, à s'adonner à cette activité. Un siècle plus tard, nombre de préhistoriens continuent de lui accorder beaucoup de temps et d'énergie : le relevé complet de toutes les représentations d'un site nécessite fréquemment plusieurs années, comme à Marsoulas (dont l'étude est en cours⁶⁵) ou à Roucadour (dont l'étude va paraître⁶⁶).

Ce large plébiscite n'implique pas pour autant que la pratique en soit partagée par tous : elle fait d'ailleurs très tôt l'objet de critiques, notamment par Max Raphaël, qui la considère comme éminemment subjective dès lors que les tracés sont peu déterminables, et qui la relie à la question de l'interprétation ; prenant l'exemple d'un os gravé découvert à la Colombière, il oppose ainsi les relevés de Lucien Mayet et de Jean Pissot – qui y ont vu successivement un homme couché, la silhouette d'une femme debout, un ours des cavernes, un bois de renne et enfin des lignes entrecroisées d'interprétation incertaine – avec celui de l'abbé Breuil – qui lit sur ce même objet le buste d'un homme debout, un ours brun et un renne (la femme n'étant, d'après lui, que le résultat d'un jeu de

⁶⁵ Cf. par exemple Carole Fritz et Gilles Tosello, « La Grotte de Marsoulas, Grands bisons et petits humains », *Les Dossiers de l'archéologie*, nov.-déc. 2007, n°324, p. 20-29.

⁶⁶ En attendant, on en trouve un bilan partiel dans Michel Lorblanchet, Brigitte et Gilles Delluc, *et. al.*, « Roucadour quarante ans plus tard », *Préhistoire du Sud-Ouest*, 1^{er} semestre 2009, n°17, p. 5-94.

traits appartenant aux échinés du renne et de l'ours)⁶⁷. Outre la question de la fiabilité du relevé, se pose pour certains celle de son utilité : on sait par exemple qu'André Leroi-Gourhan ne le pratiquait pas et se contentait de croquis sommaires, considérant le relevé comme une activité superficielle, capable seulement de faire approcher l'art à travers le filtre d'une main étrangère ; il pensait pouvoir « recevoir directement du Paléolithique ce qu'il apporte spontanément »⁶⁸, les données artistiques étant ainsi pour lui immédiates. La paroi ou le support sont alors vus comme de simples surfaces, qui reçoivent les représentations mais auxquels celles-ci ne doivent rien.

En réalité, tout se passe comme si l'indispensable étude des formes pouvait être envisagée, au choix, à travers le relevé ou l'étude des styles : ce n'est sans doute pas un hasard si Leroi-Gourhan, qui demeurait sceptique quant à l'utilité du premier, a au contraire beaucoup développé la seconde. En un sens, ces deux opérations s'opposent, parce que l'une gomme les spécificités de telle forme en la mettant en série avec d'autres, tandis que l'autre s'attache à restituer la singularité de chacune. Le relevé est inutile pour cette mise en série, voire nuisible s'il conduit à la refuser. Cependant, d'Henri Breuil aux chercheurs du début du XXI^{ème} siècle, il n'y a jamais eu de période pendant laquelle le relevé ait été complètement absent : même dans les années où les études de style étaient particulièrement florissantes, il a continué d'être mis à l'honneur. La seconde moitié du XX^{ème} siècle a ainsi été marquée, entre autres, par les travaux d'André Glory menés à Lascaux et à Bara-Bahau durant les années 1950, par ceux de Léon Pales sur les plaquettes de la Marche au cours des années 1960 et 1970, ou par l'œuvre de Michel Lorblanchet, qui scrute les parois ornées du Quercy à partir des années 1970.

a. Renouveau et renforcement du rôle du relevé au cours du temps

Cette continuité dans la pratique du relevé et l'intérêt non démenti qu'elle suscite n'empêchent pas l'existence d'un profond renouvellement de ses méthodes et de ses objectifs, qui va dans le sens d'un renforcement de son rôle.

Dans les premières heures du XX^{ème} siècle (ou même dans les dernières du XIX^{ème}, car l'important travail de Breuil a été précédé par quelques tentatives pionnières, notamment celles d'Émile Rivière à la Mouthe), l'objectif est d'abord de faire reconnaître,

⁶⁷ Max Raphaël, *L'Art pariétal paléolithique et autres essais*, op. cit., p. 131.

⁶⁸ André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps*, Paris, Fayard (Le Temps des sciences), 1983, p. 379. Cette formule, employée dans un contexte de critique du comparatisme ethnographique, est rapprochée par Michel Lorblanchet du problème du relevé. Cf. Michel Lorblanchet, *Les Grottes ornées de la préhistoire, Nouveaux regards*, Paris, Errance, 1995, p. 114.

puis connaître, l'art pariétal : les œuvres étant inaccessibles au public *in situ*, il s'agit de les transférer sur d'autres supports pour les déplacer vers des lieux plus propices à l'observation, et de faciliter la diffusion des images (comme nous l'avons vu au chapitre 6). À la faveur de la multiplication des découvertes, ce rôle de témoignage se double d'un impératif de recensement : l'objectif devient alors de reconnaître les figures pour définir les éléments du bestiaire et de la symbolique paléolithiques⁶⁹ (ici le relevé rejoint, sur un mode graphique, la question de la description déjà rencontrée ; cela explique sa dimension interprétative et la critique qui s'ensuit chez Max Raphaël). Impératifs de témoignage et de recensement impliquent un certain biais dans l'élaboration des relevés, qui privilégient les représentations les plus lisibles et les plus belles. Le relevé ayant pour objectif la diffusion des images, ses méthodes sont conçues pour fournir un maximum d'informations en un minimum de temps (la rapidité entraînant toutefois un certain nombre d'erreurs dans la lecture des motifs) : la reproduction des représentations se fait soit à vue (pour les supports les plus fragiles et les moins faciles d'accès), avec le contrôle de dimensions prises sur l'original, soit par décalque au crayon bleu sur un papier cristal ; le dessin obtenu est reporté à l'encre de Chine sur papier blanc, et éventuellement mis en couleur. Ces moyens ont en réalité pour fonction de pallier les déficiences techniques des appareils photographiques, encore trop peu performants en milieu souterrain (le spectre des lampes, décalé vers l'orange et le rouge, n'est pas compatible avec le matériel photosensible qui enregistre mieux les ultraviolets et les bleus).

Cependant, les progrès des appareils photographiques ne rendent pas obsolètes les relevés, car ceux-ci changent progressivement de fonction, et parallèlement, voient leurs méthodes devenir plus complexes. Ils se muent en effet en un instrument d'analyse à part entière : ils acquièrent une véritable dimension scientifique et visent l'enregistrement total des données graphiques. À cet égard, les travaux de Léon Pales sur les plaquettes gravées de la Marche⁷⁰ sont pionniers, car ils mettent au point une méthode rigoureuse, dont les grandes lignes sont ensuite reprises et adaptées par d'autres à l'environnement souterrain. La méthode commence par l'examen des accidents naturels du support lithique et de ses

⁶⁹ Cf. Norbert Aujoulat, *Le Relevé des œuvres pariétales paléolithiques, Enregistrement et traitement des données*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme (Documents d'Archéologie Française), 1987.

⁷⁰ Léon Pales, *Les Gravures de La Marche*, T. 1, *Félins et ours*, Bordeaux, Delmas, 1969.

Léon Pales et Marie Tassin de Saint Péreuse, *Les Gravures de La Marche*, T. 2, *Les Humains*, Gap, Ophrys, 1976.

Léon Pales et Marie Tassin de Saint Péreuse, *Les Gravures de La Marche*, T. 3, *Équidés et bovidés*, Bordeaux, Ophrys, 1981.

Léon Pales, *Les Gravures de La Marche*, T. 4, *Cervidés, mammoths et divers*, *op. cit.*.

éventuels aménagements ; elle se poursuit par l'analyse de la pièce pour chercher une éventuelle prédestination du support, indiquée par un rapport entre le thème gravé et la morphologie de l'objet ; la lecture des gravures à l'œil nu ou à la loupe est complétée par des calques, des photographies sous des éclairages divers, un estampage, tandis que photographies et empreintes subissent à leur tour respectivement décalques et photographie ; la traduction graphique de chaque gravure fait l'objet de plusieurs documents reproduisant les figures isolément et en groupe⁷¹. Le relevé n'a plus pour fonction de discriminer les figures : même ce qui est illisible est relevé tel quel⁷². Sous l'impulsion de Pales, le relevé devient une méthode scientifique à part entière.

b. Le relevé, une pratique visant à la compréhension d'une œuvre

Cette méthode scientifique se développe d'abord suivant une logique plutôt héritée des sciences humaines, car l'un de ses objectifs est d'atteindre l'homme à travers son œuvre. Il existe en effet pour Pales un lien profond entre le fait de la scruter et la compréhension de la pensée de son auteur, ce qu'il exprime par ces lignes :

« L'étude technologique de l'Art préhistorique est primordiale, ici celle de la gravure ; nous ne cesserons de le dire et d'engager les chercheurs à lui consacrer la plus grande attention. Car c'est par là que nous approchons au plus près de la pensée des artistes, dans l'acte manuel qui leur a permis de s'exprimer. »⁷³

Le relevé cherche donc à saisir la trace de la subjectivité des artistes dans leur œuvre. Ce faisant, il donne aussi une légitimité à celle du scientifique qui la recherche : le processus mental par lequel on prête attention à l'œuvre pour la déchiffrer fait ainsi partie intégrante de la connaissance de la représentation. Témoignage de cette place laissée aux tâtonnements personnels certaines observations, où la recherche fait partie intégrante de la description qui accompagne le relevé : Pales mentionne parfois le processus d'essais et erreurs qui préside à la lecture des tracés⁷⁴. Les interprétations fautives ont elles aussi leur place dans l'étude, car elles sont une étape importante de la compréhension.

À partir des travaux de Léon Pales, la conscience de la dimension personnelle et interprétative du relevé ne fait que s'approfondir : elle est vue non plus comme un défaut,

⁷¹ Cf. Norbert Aujoulat, *Le Relevé des œuvres pariétales paléolithiques*, op. cit..

⁷² Cf Léon Pales, *Les Gravures de La Marche*, T. 4, *Cervidés, mammouths et divers*, op. cit., observation 37.

⁷³ *Ibid.*, observation 70, p. non numérotée (hors texte).

⁷⁴ Par exemple : « Dans cette multitude de tracés, nous avons cru discerner un moment une grosse patte de Mammouth, voire une trompe, pour finalement renoncer ». *Ibid.*, observation 18 de la planche 14, p. non numérotée (hors texte).

comme c'était le cas chez Raphaël, mais comme un principe important de l'outil, qui participe à la compréhension de l'œuvre (au sens que Dilthey donnait à la compréhension, à savoir la ressaisie en première personne de ce qui se donne à voir comme un effet de sens). Le relevé devient de plus en plus explicitement une activité ancrée dans les sciences humaines, qui laisse une place à la subjectivité du chercheur.

Michel Lorblanchet, qui attache à la pratique du relevé une importance toute particulière, définit ce dernier comme suit :

« Le relevé est une reproduction des ensembles ornés, visant à les rendre plus intelligibles et à consigner et inventorier leur contenu. Son premier but est donc de connaître et de comprendre l'objet de l'étude. Il est un véritable déchiffrement des parois ornées, le mot de relevé couvrant à la fois l'acte du déchiffrement et son résultat, c'est-à-dire le document en deux dimensions auquel il aboutit. »⁷⁵

Le relevé restitue donc l'apparence des images paléolithiques, mais cette reconstitution n'est pas un but en soi ; ce qui est visé, c'est la compréhension attendue de l'opération. Cette notion de compréhension peut s'entendre de plusieurs manières : au sens courant de processus d'appropriation des connaissances, le relevé se présente comme l'un des moyens de pallier le déficit d'informations auquel doit faire face le préhistorien spécialiste d'art, puisqu'il n'a pas la possibilité de se plonger dans les textes pour connaître ce qu'il étudie. En ce sens, l'opération de relevé transforme la représentation en un objet scientifique : elle la fait passer du statut d'objet brut, tel qu'il se donne à un premier regard non averti, à celui d'objet scientifique, tel qu'il va être étudié et tel qu'il est constitué par le regard du chercheur. Mais en un sens plus diltheyien, la compréhension entraîne aussi l'implication personnelle du chercheur dans son travail : si la constitution de la représentation artistique en objet d'étude vise évidemment à être aussi fidèle à l'original et aussi exhaustive que possible, elle ne consiste pas malgré tout en un simple enregistrement de la paroi ou du support orné. Bien au contraire, il existe inévitablement une sorte de coefficient personnel, la part que chaque releveur apporte en propre à son œuvre.

Ce coefficient personnel est visible à plusieurs niveaux : d'abord, dans les principes adoptés pour traduire sur un plan bidimensionnel une réalité tridimensionnelle, utilisant les reliefs de la paroi ou, dans une moindre mesure, ceux du support. Cette traduction s'accompagne nécessairement de quelques déformations et d'une part d'arbitraire, qui vient de ce que le chercheur doit opter pour l'un des types de projections existant : la

⁷⁵ Michel Lorblanchet, *Les Grottes ornées de la préhistoire*, op. cit., p. 113.

projection orthogonale, où un plan est amené parallèlement au plan moyen de la paroi, permet de mesurer le tracé matérialisant le dessin, mais risque de gommer le relief ; la projection polyédrique, où l'aire à reproduire est fractionnée pour que chaque élément de la mosaïque se rapproche d'une surface plane, permet de dérouler une représentation faite sur plusieurs plans, mais risque de déformer la réalité perçue par l'œil ; la projection conique, qui est le principe de la photographie et qui modifie les dimensions de l'image reçue en fonction de la distance qui sépare l'objet du plan tableau, est plus proche de la vision humaine, mais risque de déformer la figure.

Le coefficient personnel entre également en ligne de compte dans la sélection des informations à représenter : nature de la roche sous-jacente, profondeur ou orientation des traits d'une gravure, densité du pigment d'une peinture... toutes ne sont pas également pertinentes ou intéressantes au même degré, et même quand elles le sont, toutes ne peuvent pas être présentées simultanément, sous peine que le relevé final ne devienne illisible ; c'est donc au chercheur de sélectionner ou de choisir comment grouper les informations sur plusieurs documents différents.

En troisième lieu, le coefficient personnel joue encore un rôle dans la détermination du style du relevé, qui influe beaucoup sur le rendu final : selon que l'on opte pour des techniques artistiques comme le dessin, le pastel ou l'aquarelle, pour des procédés proches du dessin industriel, ou pour une forme de cartographie, l'aspect matériel du relevé change du tout au tout sans que la valeur scientifique du travail diffère.

Enfin, le coefficient personnel compte même dans l'ouverture qu'il est nécessaire de ménager à la sensibilité du chercheur, car la reproduction d'une œuvre d'art n'est pas possible sans la perception de ce que Michel Lorblanchet appelle « une certaine essence immatérielle des images »⁷⁶ : il ne suffit pas de respecter l'apparence générale d'une peinture ou d'une gravure, ni même de restituer ses plus petits détails pour reproduire son esprit et son style.

Pour toutes ces raisons, les relevés diffèrent toujours les uns des autres en fonction de leur auteur, quand bien même ils s'attacheraient à reproduire et à analyser la même figure : si le relevé est une opération reproductible, dans la mesure où l'on peut en faire successivement plusieurs de la même image, il ne peut pas être reproduit à l'identique. L'identité du releveur joue un rôle crucial dans un transfert qui n'est pas, ou pas exclusivement, mécanique. La notion de coefficient personnel ancre donc l'opération du

⁷⁶ *Ibid.*, p. 115.

relevé dans une logique de sciences humaines : il s'agit d'une opération active, qui interroge l'art pariétal, tout en intégrant la subjectivité du chercheur.

En un sens, le relevé peut même être considéré comme le lieu et le moment où les théories prennent corps, comme le signale Michel Lorblanchet :

« Par le moyen du relevé, par l'ensemble de questions générales que son expérience lui permet de poser au cours de l'opération, avec un esprit souple et ouvert, l'archéologue se propose de savoir ce qui s'est passé dans tel ou tel site. À la manière de l'historien, il procède à l'établissement critique du "document". Comme le juriste au début d'une enquête criminelle, il "instruit le dossier" et à l'instar du médecin, il se livre à l'examen clinique pour établir un "diagnostic". Mais [...] les concepts qui l'animent ne sont pas des théories toutes faites, mais des embryons, des ébauches de théories faciles à modifier, à conforter, à rejeter et à remplacer par d'autres dans un esprit accueillant la découverte et l'imprévu. C'est au contact étroit de la paroi ornée, pendant son déchiffrement et sa transposition graphique, obligeant à matérialiser ce qui est perçu, à l'objectiver avec précision et rigueur, donc sur le terrain autant que dans les livres, que se développent et souvent naissent les idées constamment vivifiées par un dialogue permanent avec la grotte. »⁷⁷

Le relevé se présente ainsi comme une activité complexe qui, par une méthode, constitue un objet et permet de tester les théories utilisables pour l'expliquer. À cet égard, le fait qu'il soit à la fois le résultat du processus et le processus lui-même est important : le document final fait état d'une compréhension, mais en dernière analyse, c'est bien le processus de relevé qui permet la connaissance. De ce fait, nul ne connaît si bien un site que celui qui l'a relevé. Pour Michel Lorblanchet, rien ne peut remplacer la main dans la compréhension de l'art pariétal :

« Le relevé graphique est en lui-même une première expérimentation, une première tentative pour diminuer la distance entre le préhistorique et le préhistorien. Mais, la main du préhistorien, la main qui trace est aussi la "main qui interroge", "la main qui pense". Car un relevé est une véritable enquête : elle tente de pénétrer en profondeur la création paléolithique. Par le dessin et la découverte des détails du tracé, nous nous introduisons au cœur du dialogue entre l'artiste et la grotte, entre l'artiste et la paroi »⁷⁸.

Le relevé vise en réalité à mettre le préhistorien littéralement dans la peau de l'homme préhistorique, à lui faire refaire les mêmes gestes que lui. Il s'agit donc bien de comprendre l'œuvre en faisant appel à l'expérience personnelle du chercheur. De ce fait, loin d'être un pis-aller inévitable, la subjectivité du relevé est au contraire au cœur de sa méthode : elle en est constitutive, car c'est elle qui permet de comprendre en profondeur les motifs. Le

⁷⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁸ Michel Lorblanchet, « Hommage à l'abbé Lemozi », *Bulletin de la Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, juil.-sept. 2012, T. 133, p. 171.

fait même d'effectuer un relevé suppose une mise à l'écart de la revendication d'objectivité au profit de la compréhension en première personne.

c. Un recours accru aux sciences naturelles et à des techniques issues des sciences expérimentales

L'opération du relevé est donc ancrée dans les sciences humaines. Mais d'un autre côté, deux évolutions à l'œuvre à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle conduisent également dans cette pratique à un renforcement du poids des sciences de la nature, au sens large des sciences de la Terre et des êtres vivants d'un côté, et des sciences expérimentales de l'autre. Ces deux évolutions concernent d'une part l'accroissement du nombre d'informations notées sur les documents finaux, et d'autre part l'importance grandissante de techniques issues des sciences expérimentales : toutes deux se combinent pour tirer le relevé du côté de sciences de la nature dont il était *a priori* très éloigné.

L'augmentation du nombre d'indications portées sur les relevés oblige en effet leur auteur à devenir non plus seulement une main qui trace des dessins, mais aussi un multispécialiste compétent en diverses sciences naturelles. Les relevés constituent de plus en plus des lectures analytiques des parois ; de ce fait, ils se limitent de moins en moins à la reproduction des traits tracés par la main de l'homme, mais incorporent aussi des indications de relief, les altérations du support, d'éventuelles griffades d'ours, ou tout autre renseignement jugé utile. Toutes ces données, légendées de manières différentes, se trouvent transcrites sur le relevé, de sorte que celui-ci se scinde régulièrement en plusieurs documents porteurs d'informations distinctes, ce qui en facilite la lecture.

Cependant, avant d'établir une codification des phénomènes pariétaux, il faut encore recueillir et discriminer les données nécessaires, et dans ces deux processus, des compétences en sciences naturelles entrent en jeu. Du côté du recueil des informations, le releveur doit être capable d'acquérir des données géomorphologiques (il faut ainsi savoir reconnaître les plages concrétionnées, calcitées, lustrées, cryogélivées, les zones de desquamation, les formations spécifiques comme les gouttières, fissures et microcanaux...), des données chimiques et microbiologiques (comme la dégradation de la paroi en mondmilch), ou climatologiques (par exemple l'amplitude des variations thermiques sur un même panneau). Quant à la difficulté de discriminer les informations, elle est de son côté résumée ainsi par Michel Lorblanchet, à propos de son expérience du relevé intégral de la grotte de Pergouset dans le Lot :

« La lecture des parois [...] implique leur connaissance parfaite ; séparer les traits gravés des microfissures, des phénomènes d'altérations, des filonnets de calcite que l'érosion différentielle transforme en léger [*sic*] sillons, et des innombrables griffades d'animaux, nécessitent de longues observations. Car il faut non seulement s'imprégner du style et de la technique de gravure particuliers à la grotte, mais également obtenir une connaissance approfondie de toutes les marques laissées par l'érosion (cupules, desquamations, vermiculations, etc.), de tous les dépôts sur la roche, naturels ou humains (concrétions diverses, traces d'inondations, etc.), comprendre la structure du calcaire local, savoir reconnaître les plans de stratification, les diaclases, comprendre peu à peu comment la cavité et le relief de la paroi se sont formés. Étudier les empreintes animales actuelles et passées afin de les distinguer des gravures, ce qui est loin d'être toujours facile. L'observation directe des petits animaux qui fréquentent la grotte au cours des saisons, et des traces qu'ils y laissent, permet d'identifier les empreintes des diverses espèces de chauves-souris, de renards d'âges différents, de blaireaux, de lapins, de mustélidés. »⁷⁹

La simple lecture des parois préalablement au relevé nécessite donc, au minimum, des connaissances en géomorphologie et en éthologie animale (non plus cette fois pour comprendre les attitudes des animaux représentés, mais pour distinguer les tracés réalisés de main d'homme des traces laissées par des animaux réels, dont la différence est parfois très ténue⁸⁰). De ce fait, l'extension des prérogatives du relevé occasionne un effacement des frontières entre cette méthode, originellement de l'ordre des sciences humaines, et les sciences naturelles dont elle vise à incorporer les conclusions.

Mais les données à cartographier ne sont pas seules à imposer un recours aux sciences naturelles : les procédures d'établissement des relevés se sont également complexifiées, de sorte qu'elles font appel à des techniques de plus en plus pointues, fondées sur la physique et en particulier sur l'optique.

Dans un premier temps, les pratiques originelles de relevé se sont modernisées : l'antique calque de l'abbé Breuil a été remplacé par des moyens permettant d'effectuer la copie à distance, sans danger pour les représentations, tandis que les essais ponctuels d'estampage, déjà réalisés à la Vache, ont été maintenus mais avec d'autres matériaux, pour des motifs très ténus ou des tracés fortement imbriqués. Mais surtout, s'est ajouté à ces pratiques originelles le développement des possibilités de la photographie, analogique d'abord, puis numérique, avec le traitement informatique dont cette dernière bénéficie. Les progrès en ces domaines n'ont pas seulement permis d'avoir une meilleure impression visuelle de la représentation, ni une simple illustration de celle-ci : les clichés sont devenus des instruments d'analyse, des moyens de déchiffrement des parois, qui permettent

⁷⁹ Michel Lorblanchet, *Les Grottes ornées de la préhistoire*, op. cit., p. 124-125.

⁸⁰ Cf. l'étude de cas menée à Roucadour sur le passage insensible entre les griffades animales et les gravures humaines intentionnelles. Michel Lorblanchet, « Des griffades aux tracés pariétaux », *Préhistoire du Sud-Ouest*, 2^{ème} semestre 2003, n°10, p. 157-175.

d'explorer les panneaux en dépassant les limites de la perception oculaire. La liste est longue des procédés photographiques utiles : accroissement des contrastes, analyse du rayonnement lumineux, radiations ultraviolettes et infrarouges, équidensités, stéréophotographie, photogrammétrie, etc. ; les innombrables possibilités de ces techniques sont détaillées dans l'ouvrage de Norbert Aujoulat, *Le Relevé des œuvres pariétales paléolithiques*⁸¹.

Arrêtons-nous malgré tout un instant sur l'application de deux de ces techniques photographiques dans la connaissance des parois ornées et dans leur relevé : le rayonnement infrarouge et les équidensités. Le premier procédé consiste à faire absorber à une paroi un rayonnement infrarouge, doté d'un pouvoir de pénétration élevé ; cela permet de révéler des détails, et notamment des détails d'exécution. Ainsi, l'emploi de cette méthode dans l'examen d'un tectiforme de Bernifal a permis de modifier du tout au tout la perception de la figure et son relevé final : si ce tectiforme ressemble, à l'œil nu, à un parallélépipède concave au tracé continu, diffus, empâté et surmonté d'un trait fin, une fois qu'il a été éclairé de manière appropriée, la photographie révèle qu'il a été réalisé selon la technique du pointillisme.

Quant aux équidensités, elles servent à différencier des zones plus ou moins densément pigmentées, ce qui permet de retrouver les phases successives d'exécution de l'œuvre. Par exemple, dans le cas d'un équidé de la salle des Taureaux de Lascaux, on a pu identifier trois zones de densité, et donc trois phases de réalisation : des délinéaments tracés au crayon d'oxyde se distinguent de surfaces obtenues par une application de pigments lors d'un premier soufflage, ainsi que de plages teintées par un second soufflage à l'aide de pigments bruns moins denses.

Dans le cas de la gravure, c'est l'usage du microscope électronique à balayage qui s'avère déterminant pour comprendre la réalisation des œuvres, dans la mesure où il permet de comprendre les gestes du graveur à partir des stigmates laissés par les outils sur le support⁸². Les sciences naturelles, ici l'optique, servent donc de sciences auxiliaires en révélant des informations interprétables par le préhistorien en termes culturels.

⁸¹ Norbert Aujoulat, *Le Relevé des œuvres pariétales paléolithiques*, op. cit..

⁸² Cf. Carole Fritz, *La Gravure dans l'art mobilier magdalénien*, op. cit..

d. Le relevé : de l'outil au paradigme ?

Le relevé a ainsi approfondi ses normes internes de réalisation suivant deux directions différentes au fil du temps : il s'est ancré davantage dans un régime de compréhension personnelle d'une paroi ou d'un objet orné singuliers, tout en visant une plus grande exhaustivité grâce à l'appui de diverses sciences naturelles. De ce fait, il est devenu un outil de connaissance globale, une fois encore au carrefour de plusieurs régimes épistémologiques : appartenant aux sciences humaines par son principe, il s'enracine également dans les sciences naturelles du fait d'un recours accru à des sciences auxiliaires, pourvoyeuses de données à cartographier et de techniques d'études. Il est même devenu tellement englobant que pour certains chercheurs, le relevé dépasse de beaucoup le statut d'un simple outil : il relèverait presque à lui tout seul d'un paradigme d'étude, s'imposant comme l'une des grandes approches particulières possibles pour aborder l'art paléolithique.

En effet, si l'étude précise de ce dernier passe d'abord et avant tout par le relevé, celui-ci n'est plus une simple technique d'étude, mais la condition *sine qua non* d'une véritable connaissance de l'art pariétal, et presque une fin en soi. Il ne s'agit plus alors uniquement d'un moyen de connaissance, mais presque de la connaissance elle-même en train de se constituer. Cette primauté du relevé peut s'entendre de plusieurs manières différentes. D'abord, si l'on met l'accent sur le résultat du processus, le relevé peut être considéré comme le seul moyen de constituer des corpus graphiques fiables : il est apparenté à une fouille, non seulement du point de vue légal (comme elle, il nécessite des autorisations préalables), mais aussi d'un point de vue pratique, car on peut considérer qu'il est aussi indispensable qu'elle ; élaborer des théories sur des représentations non relevées constituerait alors une erreur aussi grave qu'exhumer des vestiges archéologiques à la pioche sans réaliser de fouilles. Ensuite, si l'on met l'accent cette fois sur le processus de relevé lui-même, il peut être perçu comme l'unique moyen de connaître vraiment la grotte et la paroi, qui ne sont pas seulement des supports, mais un univers particulier réclamant patience et lenteur pour être découvert. Enfin, cette attention privilégiée au relevé, parfois appelée « pariétalisme » (notamment par Michel Lorblanchet), a la particularité d'ouvrir sur une autre dimension de la connaissance de l'œuvre : elle adjoint aux informations techniques, stylistiques ou thématiques une prise en compte de son caractère proprement artistique. Le relevé en effet, par l'attention portée à la singularité

d'une œuvre, lui donne son plein statut d'œuvre d'art : il permet de pousser jusqu'à son terme la logique de la forme et de la sensation propres à celle d'un artiste, toujours unique et impossible à mettre en série. À ce titre, ce n'est sans doute pas un hasard si certains des auteurs de relevés les plus prolixes travaillent à l'intersection entre ceux-ci et l'activité artistique elle-même : Michel Lorblanchet a notamment mis au point une expérimentation dans laquelle il s'est essayé à reproduire, grandeur nature et avec les techniques paléolithiques, le panneau des chevaux ponctués de Pech Merle ; nous ne sommes pas si loin des reproductions effectuées par les élèves des écoles d'art, à ceci près que l'objectif n'est pas ici d'assimiler un vocabulaire graphique à partir duquel créer par contrepied son propre style, mais d'éprouver physiquement la création de ce panneau. Quant à Gilles Tosello, auteur de relevés à la grotte Chauvet, il s'est lui aussi frotté à la reproduction pour la réplique de la grotte ouverte à Vallon-Pont-d'Arc, tout en menant parallèlement une activité de dessinateur.

Conclusion

Comment l'unité de la préhistoire a-t-elle pu se construire ? Le débat exposé au chapitre 7 sur l'inscription de la discipline au sein des sciences naturelles et/ou des sciences humaines s'était soldé par une aporie, la préhistoire paraissant irrémédiablement éclatée entre plusieurs traditions méthodologiques et épistémologiques aussi distinctes que, finalement, mal définies. Or, à travers l'étude du cas particulier constitué par les écrits sur l'art paléolithique, nous avons pu constater que la préhistoire acquiert une véritable unité : cette dernière est permise grâce à la constitution de normes pragmatiques, qui définissent des savoir-faire et entérinent la légitimité d'un certain nombre de pratiques. La communauté des préhistoriens est ainsi réunie, non pas autour de grands principes, mais à partir de l'établissement d'un consensus autour de ce qui doit être fait : en l'occurrence, les préhistoriens de l'art s'accordent sur la nécessité de dater les représentations, de les décrire, et d'analyser leurs formes.

Cela ne signifie pas que la question de l'ambivalence entre sciences naturelles et sciences humaines trouve définitivement une solution : les pratiques des préhistoriens continuent de reposer alternativement ou simultanément sur ces deux modèles, qui eux-mêmes sont toujours susceptibles d'acceptions multiples. Le naturalisme peut ainsi renvoyer à des modèles scientifiques assez différents ainsi qu'à des compétences variées,

des sciences naturelles fondées sur l'observation (conformément à l'usage du nom commun « naturaliste » au XIX^{ème} siècle) aux sciences expérimentales appuyées sur des mesures physico-chimiques. Le culturalisme, quant à lui, peut aussi bien suggérer la recherche de l'intention ou de la mentalité des artistes que s'attacher à la singularité d'une œuvre.

La question de l'articulation des modèles n'est pas davantage tranchée : les rapports entre les deux ne sont pas réglés, ils sont opportunistes et variables. Certes, dans l'étude de l'art, on peut considérer que ce sont plutôt les sciences humaines qui dominent, en raison du caractère éminemment culturel de l'objet analysé ; mais ce primat est toujours remis en question, tant les nouvelles méthodes d'analyse tirées des sciences expérimentales suscitent l'espoir de nouvelles avancées. Les études de l'art préhistorique se présentent ainsi comme un laboratoire méthodologique des rapports entre sciences naturelles et sciences humaines, tour à tour et selon les contextes en situation de complémentarité (dans le cas notamment de la description et de l'analyse des formes, où on prend en considération aussi bien les données éthologiques que les conventions stylistiques propres à une école), en situation de subordination (comme dans la pratique du relevé, où les informations recueillies grâce aux techniques sont restituées à travers le prisme de l'œil et de la main personnels du chercheur) ou en situation d'opposition (par exemple en cas de conflit autour de la validité d'une datation absolue). La préhistoire demeure ainsi au carrefour des sciences naturelles et des sciences humaines, sans avoir déterminé *a priori* quelle(s) voie(s) étai(en)t prioritaire(s).

Cependant, l'examen des pratiques permet de comprendre qu'en définitive, ces difficultés sont tranchées avant de nécessiter une résolution : elles sont finalement inessentiels, car les normes qui guident le développement de la discipline sont d'ordre pragmatique plutôt qu'épistémique.

Reste à donner un statut à ce fonctionnement pragmatique de la science préhistorique et à montrer sa logique propre : dans quelle mesure peut-on considérer qu'il s'agit réellement d'un modèle scientifique possible, et dans quelle mesure ne s'agit-il que d'une manière commode de mettre un mot sur une diversité d'usages et d'opinions ? Faute d'un fondement théorique donné à ce mode de fonctionnement pragmatique, la critique du baron de Baye, formulée dès le XIX^{ème} siècle, risque de refaire surface : la préhistoire est-elle bien une science, ou un simple conglomérat hétéroclite de pratiques, fussent-elles objets d'un consensus ? Concernant les normes pragmatiques de la préhistoire, il reste

encore à opérer quelque chose d'analogue à ce qui a été nécessaire pour la pratique de l'association d'idées dans la psychanalyse : cette dernière a dû montrer que les combinaisons associatives, loin d'être anarchiques, suivaient leur logique propre, quoique celle-ci ne soit pas purement rationnelle ; de la même façon, il convient de réfléchir à la manière dont le fonctionnement pragmatique de la science préhistorique, loin d'être purement contingent, suit une forme de rationalité scientifique qui reste à déterminer⁸³.

À ce stade de l'interrogation, il nous paraît opportun de réexaminer à nouveaux frais la notion d'interdisciplinarité : notre traversée des pratiques des préhistoriens nous a montré qu'elle était au cœur de leurs activités, comme notre analyse de leurs tentatives pour définir leur science nous avait enseigné (dans le chapitre 1) qu'elle était au cœur de leurs discours. Le recours à la notion d'interdisciplinarité semble séduisant pour expliquer la diversité des pratiques, car il a toujours fait partie du mode de fonctionnement de la préhistoire, et à ce titre, paraît constitutif de son identité.

Cependant, le terme d'interdisciplinarité est trompeur dans cette mesure même où il est commode, car il conduit à assimiler abusivement plusieurs situations distinctes : la préhistoire n'est en effet pas interdisciplinaire de la même manière au XIX^{ème} siècle et au XXI^{ème}. La réflexion demande donc à être affinée à l'aide des divers vocables alternatifs que sont la pluri- ou la multidisciplinarité, la transdisciplinarité, et la néodisciplinarité⁸⁴.

Concernant les décennies de constitution de la préhistoire, le terme le plus adéquat est sans doute celui de transdisciplinarité : la première caractéristique de la recherche transdisciplinaire est en effet qu'à la différence de l'interdisciplinarité, si elle se fait à partir des disciplines, elle ne se situe pas d'abord dans leur cadre. Au contraire, elle s'affranchit des approches compartimentées et tente d'élaborer ses propres contenus et ses propres méthodes, sans se référer nécessairement aux problèmes classiques de chaque discipline. Or, c'est précisément ce qui a été en jeu dans les problématiques nouvelles de l'homme fossile, puis de ses capacités artistiques : elles ne pouvaient être développées jusqu'au bout

⁸³ L'analogie n'est évidemment pas à pousser trop loin, puisque l'association d'idées n'est pas seulement une méthode pour l'analyste, mais aussi un phénomène psychique ; il s'agit du reste d'une pratique qui lie ensemble des éléments paraissant désordonnés, plus que d'un ensemble de pratiques construisant un même objet.

⁸⁴ Pour la réflexion sur ces différents termes, nous nous appuyons sur les références suivantes : Brigitte Fontille et Patrick Imbert (dir.), *Trans, multi, interculturalité, Trans, multi, interdisciplinarité*, [Québec], Presses de l'université de Laval (L'Espace public), 2012. Laboratoire interdisciplinaire Littérature et Mathématiques de l'université de Sherbrooke, « Inter, trans, multi, pluri ou intradisciplinarité ? », en ligne : <<https://www.usherbrooke.ca/litt-et-maths/fondements/inter-trans-multi-pluri-ou-intradisciplinarite/>>, consulté le 25 septembre 2018.

ni par la géologie, ni par la paléontologie, ni par l'archéologie, ni par l'ethnographie ou l'anthropologie, mais à la frontière de toutes ces approches. À l'inverse, les problèmes classiques de chacune de ces disciplines n'étaient pas toujours utiles pour l'élaboration de la préhistoire : les questions anatomiques et médicales liées à l'anthropologie physique, par exemple, n'étaient pas cruciales pour son développement. Si la préhistoire n'était à son origine pas une discipline unifiée, elle n'en était pas moins fondamentalement transdisciplinaire, car elle invitait une diversité de communautés scientifiques à se pencher sur l'unité d'un problème.

D'une problématique transdisciplinaire, la préhistoire est ensuite devenue, au fil du XX^{ème} siècle et de sa dynamique d'institutionnalisation, l'analogue avant la lettre de ce qu'on appelle maintenant la « néodisciplinarité » : celle-ci consiste en la radicalisation et la consolidation institutionnelle de certaines stratégies transdisciplinaires, qui aboutissent à l'acquisition d'une position institutionnelle analogue à celle des disciplines. C'est le statut que possèdent, dans le monde anglo-saxon, les *gender studies* ou les *cultural studies* : les unes comme les autres sont unifiées par l'attention qu'elles portent à un problème (la construction sociale du genre, ou la résistance des cultures populaires, minoritaires ou contestataires face à la culture dominante d'un pays), au carrefour de plusieurs disciplines comme la sociologie, l'anthropologie culturelle, la philosophie, l'ethnologie, la littérature, les arts, la médiologie, etc..

La notion de *studies* est bien évidemment anachronique, de sorte qu'il paraîtrait sans doute curieux de parler de *prehistoric studies* (l'expression, du reste, n'existe pas). Pourtant, d'une certaine manière, c'est bien de cela qu'il s'agit : la préhistoire se caractérise par la collusion de diverses approches et méthodes unies par une thématique et un groupe de problèmes communs, tournant autour de l'origine de l'homme et des premières cultures humaines. En réalité, lorsqu'on veut construire une discipline autour de problèmes plutôt qu'autour d'un concept clairement défini de manière positive, on est forcé de recourir à quelque chose comme un ensemble de disciplines, actuellement regroupées sous le nom de (*X*) *studies*.

En revanche, il y a bien une caractéristique que ne partage pas la préhistoire avec les exemples cités : dans ces derniers, l'unité des différentes études regroupées sous un même nom est assurée par leur caractère politique. *Gender studies* comme *cultural studies* visent en effet à étudier l'histoire du point de vue des dominés, ce qui suppose à la fois un changement de perspective et le présupposé que ces études ont une valeur émancipatrice

vis-à-vis d'une situation d'exploitation. Or, la dimension politique est absente des fondements scientifiques de la préhistoire, malgré la potentielle résonance politique de la question de l'origine (elle peut faire l'objet d'une réappropriation de ce type, y compris par ces différents courants de *studies*⁸⁵ qui y ont vu le moyen de corroborer leurs vues et de soutenir leur lutte, mais elle n'est pas intrinsèquement motivée par une problématique politique). Ce qui l'unifie est plutôt de l'ordre du problème, qui tient à l'inaccessibilité relative de son objet : l'homme fossile et ses premières cultures se sont posés comme problèmes du fait de l'absence de moyens anthropologiques de les étudier. Contrairement aux *gender* ou aux *cultural studies*, la préhistoire ne dispose pas du matériel oral et écrit nécessaire à l'appréhension d'une culture : en l'absence d'interrogations possibles, de documents écrits et d'informateurs, la préhistoire s'est définie par son manque. De ce fait, elle s'est constituée par ses pratiques et leurs normes internes, qui sont le fondement de son unité : grâce au concept de néodisciplinarité, on peut ainsi mettre au jour une véritable unité de la préhistoire, qui permet d'intégrer les différents gestes communs aux préhistoriens dans un ensemble cohérent. Faisant de nécessité vertu, la préhistoire s'est ainsi construite sur l'institutionnalisation de ces regroupements transdisciplinaires, devenus une discipline nouvelle, bien avant que n'apparaissent les différentes sortes de *studies* qui ont donné à cette stratégie le poids et la légitimité d'une véritable rationalité scientifique.

L'évolution de la préhistoire ne s'arrête pas là, car ses mutations dans la seconde moitié du XXème siècle l'ont poussée à s'ouvrir à d'autres sciences, et notamment aux sciences expérimentales, qui n'ont jamais fait partie de son socle. Les disciplines avec lesquelles elle collabore ne sont plus les mêmes qu'au XIXème siècle, car celles qui ont contribué à sa création il y a un siècle et demi ne s'en distinguent plus. La préhistoire s'est engagée dans un nouveau processus d'interdisciplinarité en entrant en dialogue avec d'autres sciences, dont la liste n'est pas close, et au premier rang desquelles viennent, du côté des sciences naturelles et plus précisément des sciences expérimentales, la physique et la chimie. Mais avec ces autres sciences, les rapports ne sont pas réglés, comme nous

⁸⁵ Cf. par exemple le scénario, défendu par la primatologue Adrienne Zihlman et l'ethnologue Nancy Tanner dans les années 1970, d'une hominisation permise il y a 4 à 6 millions d'années grâce à la collecte de nourriture effectuée par les femmes. Cf. aussi son commentaire par Wiktor Stoczkowski.

Nancy Tanner et Adrienne Zihlman, « *Women in Evolution, Part 1, Innovation and Selection in Human Origins* », *Signs*, 1976, vol. 1, n°3, p. 585-608.

Wiktor Stoczkowski, « Les Conceptions de la "nature humaine" dans les scénarios de l'hominisation », in *La Fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, dir. Claude Calame et Mondher Kilani, Lausanne, Payot (Sciences humaines), 1999, p. 127-138.

l'avons vu, de sorte que l'interdisciplinarité n'est en réalité qu'un cas particulier des stratégies de collaboration.

Nous avons déjà vu le cas où certaines sciences servent de sciences auxiliaires à d'autres, comme lorsque la chimie radioactive fournit au pariétaliste les résultats d'analyses d'échantillons contenant du carbone. Lorsqu'il n'y a pas de hiérarchie entre les disciplines associées, le mode d'interaction le plus courant est celui de la pluridisciplinarité (aussi appelée « multidisciplinarité », la différence entre les deux n'étant pas significative, sauf peut-être pour ce qui est du nombre de disciplines concernées). La pluridisciplinarité se limite à donner plusieurs éclairages sur un même objet : du fait de la connexion assez lâche entre les analyses proposées, le résultat de cette démarche peut aller du kaléidoscope, qui ordonne la diversité des approches pour donner une idée de la richesse de l'objet, à un morcellement d'analyses juxtaposées sans ordre ni intelligibilité. En préhistoire, la pluridisciplinarité permet, par exemple, l'étude des sites, qui sont presque systématiquement pluridisciplinaires : chaque membre de l'équipe est alors chargé d'un aspect de l'analyse, ce qui donne lieu à des éclairages différents et permet de faire la somme de ce qu'on a besoin de savoir. La multidisciplinarité est ainsi revendiquée par Jean Clottes en première page de l'ouvrage collectif sur la grotte Chauvet⁸⁶ : en plus des diverses spécialités liées à l'archéologie, l'équipe scientifique de ce site compte dix-huit spécialités différentes, qui étudient aussi bien la grotte et son cadre que les sols, la fréquentation de la caverne par les animaux et par les hommes, ou encore les dessins, leurs techniques et leurs thèmes. Deux ans plus tard, à l'occasion d'un colloque de la SPF, c'est à nouveau la pluridisciplinarité qui est mise à l'honneur dans l'étude de Chauvet⁸⁷.

Lorsque les démarches et les résultats des différentes disciplines sont croisés, on parle plutôt d'interdisciplinarité. Chaque chercheur garde alors sa spécificité, mais s'intègre dans un projet collectif, de façon à intégrer les diverses problématiques dans une perspective plus globale. Les exemples d'interdisciplinarité réelle se trouvent en préhistoire dans des programmes d'études spécifiques qui définissent un projet commun : par exemple, le programme MADAPCA (Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique) a rassemblé préhistoriens, géologues, physiciens et chimistes sur quelques questions précises comme l'étude du panneau des mammouths de la

⁸⁶ « je décidai [...] de constituer une équipe multidisciplinaire. Nous élaborâmes un programme de recherche commun » Jean Clottes (dir.), *La Grotte Chauvet, L'Art des origines*, Paris, Seuil (Arts rupestres), 2001, p. 7.

⁸⁷ Jean-Michel Geneste, Jean-Pierre Fagnart et Jean-Jacques Delannoy (dir.), *BSPF*, janv.-mars 2005, T. 102, n°1, « Recherches pluridisciplinaires dans la grotte Chauvet » (Journées SPF, Lyon, oct. 2003).

grotte de Rouffignac, dont on a pu établir l'unité à la fois par sa signature physico-chimique et par l'analyse stylistique⁸⁸. Dans le cas d'une interdisciplinarité réelle, on assiste à une complémentarité des approches sans soumission de l'une à l'autre, au service de la réponse à un problème.

Cette manière de concevoir la recherche contribue à un élargissement en droit indéfini du spectre des disciplines avec lesquelles la préhistoire peut entrer en dialogue : les sciences naturelles ne sont pas les seules à pouvoir nouer des collaborations fécondes avec les préhistoriens. Les réunions régulières et les publications communes du groupe de recherches du GRETOREP, qui réunit psychanalystes, préhistoriens, anthropologues, iconologues et hellénistes autour de réflexions sur « l'apparition, avec l'Homo sapiens, de l'aptitude à symboliser de façon polysémique, telle qu'elle se révèle dans les productions de l'art préhistorique »⁸⁹, montre que l'on peut associer à la préhistoire dans un projet interdisciplinaire des disciplines qui n'ont au départ aucun rapport avec elle. L'introduction d'un des ouvrages collectifs du groupe⁹⁰ précise ce que psychanalyse et préhistoire ont en commun, et atteste, plus que d'une simple juxtaposition des approches, de l'existence d'un objectif interdisciplinaire : malgré des différences dans leurs milieux d'étude (l'humain ou le monde extérieur) et dans leurs matériaux (des personnes vivantes et actuelles, ou des restes inertes et incomplets), psychanalyse et préhistoire partagent à la fois une thématique – celle de l'origine –, une disposition d'esprit – celle d'un doute permanent concernant une activité aux prises avec cette origine dont on ne peut jamais rien savoir de sûr –, et une attention donnée à des détails investis de sens. Ces points communs entraînent la volonté, dont nous avons été témoin au cours des quatre années durant lesquelles nous avons nous-mêmes participé aux réunions, de discuter collectivement des représentations, et non de dissocier plusieurs aspects sur lesquels chacun aurait son domaine d'expertise.

⁸⁸ Des informations sur l'ensemble du programme peuvent être trouvées dans Patrick Paillet (dir.), *Les Arts de la Préhistoire, Micro-analyses, mises en contextes et conservation*, actes du colloque « Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique » (MADAPCA, Paris, nov. 2011), *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2014, n° spécial.

Sur la question du panneau des mammouths de Rouffignac, voir Lucile Beck, Matthieu Lebon, Sophia Lahlil, *et al.*, « Analyse non destructive des pigments préhistoriques, De la grotte au laboratoire », in *Les Arts de la Préhistoire, op. cit.*, p. 63-74. Les mammouths de la frise de la galerie Breuil sont tous constitués du même mélange, sans doute naturel, de pyrolusite et de romanéchéite (qui sont deux sortes d'oxydes de manganèse).

⁸⁹ Page d'accueil du séminaire du GRETOREP, en ligne : <<http://www.asm13.org/l-analyse-de-groupe-in-vivo>>, consultée le 25 septembre 2018.

⁹⁰ François Sacco et Georges Sauvet (dir.), *Le Propre de l'homme, Psychanalyse et préhistoire*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé (Champs psychanalytiques), 1998, p. 8-9.

La possibilité qu'a la préhistoire de collaborer aussi bien avec des sciences naturelles qu'avec des sciences humaines fait d'elle, en un sens, l'avant-gardiste d'une mode de l'interdisciplinaire, née dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle : cent cinquante ans après la naissance de la préhistoire, l'interdisciplinarité est devenue une pratique valorisée, non plus comme exercice localisé autour d'un objet inédit, mais par principe et par goût. On en attend un oxygène salutaire pour dépoussiérer les réflexes disciplinaires, un regain d'inventivité, un renouvellement des problématiques et une circulation des savoirs : ici on essaie de voir ce que les mathématiques ont à dire à la littérature (à l'université de Sherbrooke, dans le laboratoire interdisciplinaire de littérature et de mathématiques) ; là, on se donne l'interdisciplinarité comme méthode de recherche (c'est le cas dans notre propre école doctorale, qui se spécialise dans le dialogue des disciplines). L'objectif est de mettre l'accent sur une réalité globale, complexe, interconnectée, ce que la pensée par disciplines serait intrinsèquement en difficulté de comprendre : il s'agit de percevoir les réseaux d'interaction à l'œuvre dans la complexité (si l'on considère que cette dernière est ontologique, et que les modes de savoir ne font que lui rester fidèles en élaborant une complexité épistémologique), ou d'élaborer une complexité (si l'on considère que rapprocher des mondes distincts peut créer du sens et de l'intelligibilité). La préhistoire, parce qu'elle a très tôt mis au cœur de son fonctionnement les interactions entre des communautés et des savoirs scientifiques différents, peut se considérer comme une pionnière de ce mouvement d'interdisciplinarisation de la recherche ; le dialogue entre les approches est à son principe depuis l'origine, et n'a cessé de l'être sous diverses modalités : cela explique qu'il soit si souvent revendiqué comme une donnée constitutive de son identité, comme un signe de la richesse et de la complexité de la discipline.

Cependant, cette labilité des concepts et des procédures a son revers : chez certains, elle n'est pas vue comme une richesse mais comme un manque, comme si la préhistoire devait résorber ce défaut de toucher à tout sans s'organiser autour de théories communes – il lui resterait à se fonder comme discipline en abandonnant ses défauts de jeunesse. Cette manière de voir les choses donne périodiquement lieu à un renouvellement de la tentation, ou de l'aspiration, qui veut la rapprocher du mode de fonctionnement des sciences naturelles : c'était notamment l'objectif de la « nouvelle archéologie » venue du monde anglo-saxon à partir des années 1960. Si ce mouvement a fini par être critiqué à son tour par l'archéologie contextuelle, c'est, depuis la fin du XX^{ème} siècle et le début du XXI^{ème}, une nouvelle école de pensée qui vient défier la préhistoire traditionnelle.

Originaires comme la « nouvelle archéologie » d'outre-Atlantique et d'outre-Manche, mais venus de l'anthropologie plutôt que de l'archéologie, les nouveaux courants d'« anthropologie naturalisée » font concurrence aux préhistoriens sur leur propre terrain. Ses tenants n'appartiennent pas à la même communauté scientifique que les préhistoriens proprement dits, et on peut schématiquement les opposer à une préhistoire continentale, dans la mesure où ils remettent en question la distinction entre ce qui relève de la nature et ce qui relève de la culture. Cette confrontation fera l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 9. La naturalisation de l'art paléolithique

Introduction

Au cours du XX^{ème} siècle, les préhistoriens se sont accordés sur les pratiques nécessaires à l'étude de l'art paléolithique : dater les œuvres, les décrire et analyser leurs formes font partie des activités habituelles de ceux qui s'y adonnent. La réalisation concrète de ces objectifs suppose un recours constant à l'interdisciplinarité, dont la dynamique se renouvelle au fur et à mesure que l'éventail des spécialistes concernés par la préhistoire s'élargit. Si l'on peut définir la préhistoire en s'inspirant du concept de néodisciplinarité, il est alors possible de considérer qu'elle est constituée par l'ensemble des problèmes relatifs à l'homme préhistorique, et les études d'art paléolithique, par l'ensemble des questions posées par ses œuvres. Dans ce cas, la préhistoire devrait pouvoir inclure, en droit, toute recherche portant sur l'art paléolithique, comme le font les *studies* anglo-saxonnes.

Or, si cette manière de voir les choses correspond à une certaine réalité de l'interdisciplinarité de la préhistoire, elle a malgré tout des limites. Dans les dernières décennies, et tout particulièrement dans le monde anglo-saxon, d'autres scientifiques venus de nouveaux courants dits d'« anthropologie naturalisée » se sont intéressés aux objets traditionnels de la préhistoire, sans être pour autant des préhistoriens. Bien sûr, il ne faut pas attacher trop d'importance à cette question nominale, notamment hors de France, puisque les étiquettes disciplinaires peuvent dépendre des langues. Reste néanmoins que vouloir faire appartenir ces chercheurs à la préhistoire, même au sens de *prehistoric studies*, reviendrait à commettre un abus de langage : d'une part, ils n'appartiennent pas à la même communauté de recherche ; d'autre part, ils renouvellent profondément les manières de voir leurs objets, en s'intéressant à l'homme et à ses productions culturelles avec un arrière-plan conceptuel issu de la biologie. Depuis l'apparition de l'anthropologie naturalisée, de nouvelles disciplines qui n'ont aucun rapport avec ce qu'on appelle habituellement « préhistoire » traitent donc de questions, de thèmes et d'objets dont elle avait jusqu'alors le monopole.

Au premier abord, l'anthropologie naturalisée semble faire concurrence à la préhistoire sur son propre terrain, car elle propose un tout autre cadre explicatif pour rendre

compte des débuts de l'histoire humaine : il est fondé sur la naturalisation de tout ce qui concerne l'homme.

Cette formulation vague, voire tautologique, s'explique par ce que Daniel Andler appelle l'apparente élasticité du concept de naturalisme : celui-ci renvoyant « à une multiplicité de doctrines et d'orientations sans grand rapport entre elles »¹, et se présentant « tantôt sous l'apparence d'une doctrine, une thèse ; tantôt sous celle d'une méthodologie ; tantôt enfin comme une orientation de la pensée, un esprit, une attitude intellectuelle ou encore une valeur »², il paraît au premier abord difficile de spécifier ce qu'on entend par « anthropologie naturalisée » sans risquer d'avancer des caractéristiques qui ne seraient pas partagées par l'ensemble de ses défenseurs. La pluralité des options théoriques possibles n'empêche pas cependant qu'il soit possible de dégager un certain esprit commun du naturalisme, que partagent tous les tenants de l'anthropologie naturalisée. L'inspiration ou l'attitude naturaliste serait ainsi selon Daniel Andler caractérisée par trois traits principaux.

Le premier consisterait en l'affirmation de la primauté de la nature, quelle que soit la manière précise de définir celle-ci : elle sert au naturaliste de « cadre de référence auquel rien ne peut ni ne doit échapper »³, être humain compris.

Le second reposerait sur une conception unificatrice du réel, qui s'oppose en particulier à l'idée d'une division entre le monde et l'être humain, et que l'on résume parfois sous le nom de « réductionnisme ontologique » : ce dernier suppose que la nature est tout ce qui existe, et que toute réalité « complexe » n'est rien de plus que le résultat de ce qui se produit au niveau ontologique « inférieur » (la société n'est alors rien de plus que la somme des individus, l'état mental d'un homme, rien de plus que l'état de son cerveau, etc.). En réalité, avoir une conception unificatrice du réel ne requiert pas nécessairement un réductionnisme ontologique strict, car celui-ci relève d'une prise de position philosophique qui ne pourra éventuellement être tranchée qu'au terme, peut-être indéfiniment éloigné, d'une enquête sur la nature. Mais cela suppose, pour un tenant de la conception naturaliste actuelle, de donner un statut aux entités qui ne sont pas manifestement naturelles ; trois stratégies sont ouvertes⁴ : l'élimination (la thèse de leur inexistence), la réduction (la démonstration qu'elles se réduisent à des entités et processus

¹ Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain, Quelle place pour le naturalisme dans le monde d'aujourd'hui ?*, [Paris], Gallimard (NRF Essais), 2016, p. 30.

² *Loc. cit.*.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ Cf. *ibid.*, p. 44.

naturels), et la compatibilité (l'idée qu'elles émergent naturellement des entités naturelles tout en en restant distinctes, soit par leur fonction soit par les lois qu'elles suivent).

Le troisième trait définissant l'attitude naturaliste serait caractérisé par un mouvement d'opposition contre une complexité théorique perçue comme inutile : il s'agit de défendre une forme de simplicité ou d'économie théorique selon laquelle nos voies d'accès au réel ne doivent pas postuler de niveau transcendant, qui dépasserait les capacités naturelles d'appréhension. Ce troisième trait se rapproche de ce qui est souvent nommé « réductionnisme méthodologique », ou « réductionnisme épistémologique » : il suppose que nous ne pouvons connaître le réel que de la manière dont nous connaissons la nature, et que tout phénomène étudié acquiert une meilleure intelligibilité lorsqu'il est observé à partir d'un niveau de réalité « plus simple » ou « inférieur ».

Ces trois traits pris ensemble dessinent une forme de matérialisme, qui demande de trouver une base matérielle à tout phénomène et de pouvoir l'expliquer par des causes ; si cette attitude générale est beaucoup plus ancienne que l'anthropologie naturalisée, dans la mesure où on la retrouve par exemple chez Épicure, la spécificité de ce nouveau matérialisme est de s'enraciner dans des programmes de recherche récents : ceux-ci prennent appui sur les sciences cognitives dans leurs diverses formes, qui, en s'appuyant sur la théorie de l'évolution, « sont en mesure d'apporter description, explication et prédiction des phénomènes mentaux, et forment la base à partir de laquelle une science naturelle du social peut se développer »⁵.

Cette attitude générale du naturalisme contemporain a de nombreuses ramifications, aussi bien philosophiques que scientifiques, tant à cause des débats théoriques existant en son sein qu'en raison du fait qu'il peut se décliner en plusieurs sujets de discussion. Daniel Andler distingue six « conversations » différentes⁶ ; les questions relatives à l'anthropologie naturalisée (dont celles qui concernent l'art paléolithique) se situent dans la cinquième, qui interroge la place des sciences de la nature dans l'étude scientifique de l'homme et de la société. Grâce aux sciences cognitives et aux disciplines associées, l'anthropologie naturalisée combine « une *méthodologie* inspirée des sciences de la nature

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ Ces conversations sont la place du surnaturel, l'extension du domaine de la physique, la nature de la philosophie et sa place dans notre système de production des connaissances, la connaissance comme phénomène naturel, la place des sciences de la nature dans l'étude scientifique de l'homme et de la société, et la place de la science dans la compréhension générale du monde et dans l'action. *Ibid.*, p. 49-63.

et une *ontologie* naturaliste »⁷. Si elle s'intéresse à l'art, c'est que celui-ci se présente comme un cas d'étude idéal pour tester le programme réductionniste⁸ : étant l'un des objets par excellence des sciences humaines, puisqu'il manifeste intentions et projets, il doit être particulièrement difficile à naturaliser.

Cette entreprise se présente ainsi comme un défi, et comme un défi nécessaire : pour les tenants de l'anthropologie naturalisée, l'universalité du comportement artistique vaut comme indice qu'il peut ou doit faire l'objet de leur attention. S'il n'y a pas dans toutes les sociétés humaines de terme correspondant à notre mot « art », il existe au sein de chacune d'elles des gestes ou des artefacts produits par l'homme, qui donnent lieu à des expériences esthétiques et qui sont imbriqués dans des contextes sociaux ; bien que chacun des éléments de cette définition lâche du terme art puisse être contesté⁹, elle permet de comprendre que le comportement artistique est répandu partout. Or, cette universalité laisse penser qu'il est lié à quelque chose comme une nature humaine, et suscite la demande d'une explication en termes biologiques : les particularismes culturels ne pouvant pas être la cause d'un trait présent en tout temps et en tout lieu, ledit trait doit avoir une explication naturaliste.

L'attention portée à l'art préhistorique peut alors représenter une porte d'entrée vers la naturalisation de l'art tout court : dans la mesure où il regroupe les premières formes d'art connues, il permet de questionner l'émergence du comportement artistique, et ainsi de l'insérer dans l'évolution biologique de l'être humain. Lorsque l'anthropologie naturalisée s'intéresse aux objets traditionnels de la préhistoire, c'est donc à partir d'un problème général bien différent de ceux qui avaient donné lieu à l'émergence et au développement de celle-ci : on peut comprendre les questions posées par ces nouveaux courants à l'art paléolithique comme une sous-section du problème philosophico-

⁷ *Ibid.*, p. 58. L'auteur souligne.

⁸ Nous entendons ici le réductionnisme au sens large défini précédemment, et non au sens étroit qu'il a souvent en philosophie des sciences, qui décrit comme une propriété physique chaque prédicat d'une science spéciale (au sens étroit, le réductionnisme se distingue d'un physicalisme non réductionniste selon lequel ces prédicats peuvent être multi-réalisables, même si c'est toujours au moyen de propriétés physiques ; nous associons ici au contraire la seconde posture à la première). Cf. Anouk Barberousse, Max Kistler et Pascal Ludwig, *La Philosophie des sciences au XX^e siècle*, [Paris], Flammarion (Champs université), 2000, p. 219-220.

⁹ Cf. Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts, A Philosophical Anthropological Investigation of Uniquely Human Creative Behavior, with an Emphasis on Artistic Ability, Religious Reflection, and Scientific Study*, thèse de doctorat, université de Gand, 2011, en ligne : <https://www.academia.edu/859357/Common_minds_uncommon_thoughts_a_philosophical_anthropological_investigation_of_uniquely_human_creative_behavior_with_an_emphasis_on_artistic_ability_religious_reflection_and_scientific_study>, consultée le 7 décembre 2016, p. 130-131.

scientifique plus large du naturalisme – son objectif est ainsi de penser l'émergence de l'art de manière naturaliste.

Cependant, malgré l'existence d'un point de rencontre entre les problématiques de la préhistoire et celles de l'anthropologie naturalisée autour de l'art préhistorique, la différence radicale de leurs cadres théoriques nécessite, pour qu'il soit possible de confronter leurs discours, une mise au point conceptuelle. En effet, toutes deux n'ont pas exactement le même objet, au sens physique du terme (les artefacts et les représentations concrètes sur lesquels elles se penchent), et pas du tout le même objet, au sens scientifique du terme (ces artefacts et représentations tels qu'ils sont informés par le regard scientifique). Ce n'est donc pas à proprement parler sur le terrain même de la préhistoire que l'anthropologie naturalisée vient la concurrencer.

Cet état de fait tient d'abord à ce que cette dernière s'intéresse prioritairement aux conditions d'apparition de l'art, plutôt qu'aux formes artistiques elles-mêmes : elle est donc plus concernée par les conditions préhistoriques qui ont été le théâtre de son émergence que par ses vestiges. La question est en effet de savoir pourquoi et comment *Homo sapiens* s'est mis à développer intensivement ces pratiques artistiques, dans l'environnement qui était le sien il y a 40 milliers d'années ou un peu plus, plutôt que de connaître le détail de ces pratiques. Or, la réponse varie peu suivant les cultures et les continents, dans la mesure où tous les peuples du pléistocène partageaient le même mode de vie de chasseurs-cueilleurs, et tous les peuples artistes, les mêmes caractéristiques anatomiques, à peu de choses près (du moins jusqu'à ce que soit réglée la question de l'art néandertalien). Par ailleurs, lorsque l'anthropologie naturalisée s'intéresse aux formes artistiques concrètes, elle se penche plus souvent, même si non exclusivement, sur d'autres arts de l'époque pléistocène n'appartenant pas à ce qu'on appelle communément « art paléolithique » (la discussion de cette définition d'usage a été menée au chapitre 4). En effet, l'origine géographique des courants d'anthropologie naturalisée conduit les chercheurs, majoritairement anglo-saxons, à s'occuper prioritairement des arts rupestres non européens. Même si nous nous éloignons ici de la question de l'art paléolithique *stricto sensu*, nous avons fait le choix d'inclure ces réflexions dans notre étude : la différence, très importante du point de vue culturaliste qui est au cœur d'une partie des interrogations des préhistoriens, n'est pas déterminante dans le cadre théorique naturaliste de l'anthropologie naturalisée.

Lorsque les nouveaux courants qui la constituent ne cherchent pas à comprendre les conditions paléolithiques de l'émergence de l'art, ils s'intéressent parfois à l'art préhistorique comme à un cas particulier d'une tentative de naturalisation de l'art tout court. Nous l'avons dit, l'un des facteurs déterminants de cette tentative est le caractère universel des comportements en ce domaine ; de ce fait, l'art préhistorique se trouve fréquemment mis en série avec d'autres formes issues d'autres cultures. Témoin de ces rapprochements, par exemple, l'exposition consacrée à l'origine de l'art, en 2016-2017, au *Museum of Old and New Art* en Tasmanie, et les réflexions théoriques qu'elle a suscitées : le catalogue rassemble des œuvres de toutes les époques et de tous les continents, du paléolithique à la période contemporaine, et de l'Europe à l'Australie¹⁰. Cette mise en série implique, là encore, une certaine reconfiguration conceptuelle : ce qui fait l'objet de l'intérêt de l'anthropologie naturalisée, dans ce cas, n'est pas de cerner une catégorie d'objets définis en extension (l'art paléolithique tel qu'il est compris par l'usage) mais de pouvoir piocher dans un stock presque illimité d'objets présentant un petit nombre de caractéristiques ; De Smedt propose par exemple d'utiliser un concept naïf (*folk concept*) du terme d'art¹¹, qui définirait celui-ci par trois caractéristiques, à savoir l'élaboration de l'objet matériel ou immatériel par l'homme, l'expérience esthétique qu'il permet, et le contexte social qu'il suppose. Cette conception est suffisamment large pour inclure de nombreuses formes artistiques, qui ne sont pas nécessairement visuelles : l'anthropologie naturalisée en associe fréquemment plusieurs dans ses analyses, joignant parfois dans un même examen les arts graphiques, la musique, la fiction ou la danse. Par ailleurs, cette définition atténue la distinction traditionnelle entre l'art au sens anthropologique, c'est-à-dire la tendance universelle à engager des pratiques artistiques (quelle que soit la manière exacte dont on la définit), et l'art au sens institutionnel, c'est-à-dire ce que nous considérons généralement comme les grandes réussites de l'histoire de l'art, du paléolithique aux périodes plus récentes. Le premier sens est généralement privilégié dans les analyses, de sorte que le second s'y trouve inclus lui aussi : l'anthropologie naturalisée s'intéresse en effet aux chefs-d'œuvre surtout parce que leur succès réside dans leur efficacité particulière à satisfaire les goûts cognitifs qui sont à l'origine des comportements artistiques universels (ainsi Mondrian ou Matisse devraient leur succès à l'usage de lignes géométriques ou de couleurs vives). Là encore, nous nous éloignons de la question de l'art

¹⁰ David Walsh, Elizabeth Pearce, Steven Pinker, *et al.*, *On the Origin of Arts*, Hobart (Tasmanie), Museum of Old and New Art, 2016.

¹¹ Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts*, *op. cit.*, p. 129.

paléolithique *stricto sensu*, mais ces détours sont rendus nécessaires par son association fréquente, en anthropologie naturalisée, avec d'autres formes d'art : il est en quelque sorte compris comme le résultat de l'invention de procédés artistiques au succès universel.

De ces remarques découle aussi le fait que, si l'objet scientifique de l'anthropologie naturalisée diffère de celui de la préhistoire, c'est également parce que la première questionne parfois davantage un comportement que son résultat. En effet, si ce sont les conditions d'apparition de l'art durant le pléistocène qui sont visées, l'objectif recherché consiste la plupart du temps en la compréhension des raisons et des mécanismes de l'adoption d'un comportement de création artistique. L'enquête porte sur les raisons biologiques expliquant le succès universel (et donc aussi paléolithique) de certains « ingrédients » artistiques, mais ce sont les réponses à des stimuli qui sont analysées, dans le but d'éclairer nos « comportements » esthétiques¹². Les deux questions sont du reste parfois reliées : ce qui pousse à créer certaines formes, c'est la sensibilité manifestée lors de la réception de formes similaires. De cette manière, les réflexions de l'anthropologie naturalisée traitent parfois conjointement de problématiques habituellement distinctes : elles peuvent gommer la pluralité des arts, mais aussi la plurivocité du terme d'art.

Ces mises en garde et reconstitutions conceptuelles étant effectuées, il convient de préciser malgré tout qu'un certain nombre d'études d'anthropologie naturalisée prennent spécifiquement pour objet l'art paléolithique *stricto sensu*, et viennent ainsi questionner et renouveler de manière directe les réflexions des préhistoriens. Il sera fait une large place à ces études qui, quoique marginales dans leur champ disciplinaire, sont les plus développées concernant l'objet qui nous préoccupe : il s'agira ainsi de maintenir un équilibre entre ces analyses de détail et le cadre théorique dans lequel elles émergent, cadre qui fait de l'art paléolithique un cas particulier de problématiques plus larges et qui concentre la majorité des débats.

Même si préhistoire et anthropologie naturalisée ne s'attachent pas toujours exactement aux mêmes objets, il semble bien que la seconde soit amenée à prendre le relais de la première sur certains points, par le renouvellement qu'elle suggère dans la manière de formuler les problèmes. En quelque sorte, on peut considérer que la préhistoire traditionnelle conserve la primeur du traitement des questions relatives à ce qu'Aristote aurait peut-être appelé les causes matérielles et formelles de l'art paléolithique, tandis que

¹² Nous ne prenons pas le terme de comportement au sens strict d'action : il inclut ici les réactions de l'individu, liées à la manière dont se comportent certaines de ses cellules localisées dans le cerveau.

l'anthropologie naturalisée revisite sur de nouvelles bases celles qui concernent ses causes efficientes et finales. Cette manière de lire le partage des tâches, à partir de la théorie des quatre causes d'Aristote¹³, peut être retraduite en termes scientifiques par la distinction des questions posées à l'art par les deux disciplines. La préhistoire traditionnelle se demande ainsi de quoi sont faites les représentations et d'où provient leur matière (cause matérielle), en étudiant le substrat rocheux ou osseux, ou encore la composition des peintures utilisées. Elle s'interroge sur les modèles imités par les artistes et sur les relations entre les différentes formes (cause formelle), en analysant les styles ou les détails de la réalisation des œuvres. Nous avons vu au chapitre 8 qu'elle proposait également ce qui peut être compris comme une manière de prendre en charge la question des causes efficientes de l'art : l'étude technologique des représentations, qui dérive de l'analyse des formes, doit permettre de saisir comment l'artiste s'y est pris pour réaliser son œuvre. Quant à la question des causes finales de l'art paléolithique, elle a souvent recouvert celle de son interprétation, l'idée sous-jacente étant que retrouver le sens des œuvres devait permettre de comprendre les motivations de leurs auteurs. Or, l'anthropologie naturalisée modifie complètement le sens et la visée de cette recherche des causes efficientes et finales. Du côté des premières, il ne s'agit plus de retrouver des gestes individuels, mais de s'intéresser aux conditions de possibilité de l'art et aux mécanismes de son apparition, en cherchant quelles transformations du cerveau ont présidé à sa naissance¹⁴. Du côté des secondes, il ne s'agit plus d'évoquer des motivations culturelles, mais de se demander quelle fonction devait remplir l'art pour que ce comportement ait été favorisé par la sélection naturelle.

À ce stade de la réflexion, les concepts aristotéliens de causes efficientes et finales, marqués par la métaphysique de leur auteur, peuvent être remplacés par ceux de causes proximales et de causes ultimes (ou distales), plus conformes à la tradition de l'anthropologie naturalisée et moins emprunts de téléologie¹⁵. Dans le vocabulaire du

¹³ Cf. entre autres Aristote, *Physique*, trad. fr. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion (GF Flammarion), 2002 (2^{ème} édition revue), II, 3, p. 128-134 et II, 7, p. 145-148.

Cf. aussi Aristote, *Métaphysique*, trad. fr. Jules Tricot, T. 1, Paris, Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2003 (nouvelle édition entièrement refondue, avec commentaire), A, 3-10, p. 21-106.

¹⁴ Il faudrait malgré tout préciser que la préhistoire a elle aussi parfois cherché à comprendre les causes efficientes de l'art au sens des mécanismes de son apparition, en mettant en rapport cette dernière avec l'évolution physique de l'homme (c'était en particulier l'ambition de l'un des volets de l'œuvre de Leroi-Gourhan). Ces réflexions n'appartenaient pourtant pas au courant récent de l'« anthropologie naturalisée » proprement dit, qui appuie cette naturalisation sur les sciences cognitives et sur les neurosciences.

¹⁵ Le rapport entre ces deux types de distinctions causales a été étudié par Lucas Mix. Lucas Mix, « *Nested Explanation in Aristotle and Mayr* », *Synthese*, juin 2016, vol. 193, n°6, p. 1817-1832.

biologiste évolutionniste Ernst Mayr¹⁶, les explications proximales concernent les facteurs physiologiques et environnementaux responsables d'un trait ou d'un processus, tandis que les explications ultimes, ou distales, en rendent raison par l'explicitation des forces évolutionnaires responsables de leur apparition. L'anthropologie naturalisée, lorsqu'elle s'intéresse à l'art, se divise pour l'essentiel en deux grands courants qui recourent la distinction mayrienne entre causes proximales et ultimes : les neurosciences cognitives se concentrent sur les mécanismes causant le phénomène, et cherchent à mettre en évidence les structures cérébrales donnant lieu aux états cognitifs responsables du comportement artistique ; de son côté, la psychologie évolutionnaire cherche à évaluer les conséquences d'un trait sur la *fitness*¹⁷ d'un individu, c'est-à-dire ici à voir quelle a pu être la fonction évolutive de l'art. Pour ce qui est de l'art paléolithique à proprement parler, la distinction paraît plus malaisée que dans l'étude de l'art en général, les causes proximales n'étant éventuellement accessibles que moyennant leur transposition dans le présent : les tissus mous des cerveaux des hommes de la préhistoire ne se sont pas conservés, de sorte que l'étude des mécanismes cognitifs ne pourrait se faire que de manière spéculative ou, si l'on voulait maintenir une forme d'empirisme, à travers la perception de l'art paléolithique (ou plus généralement de l'art tout court) par un cerveau moderne. Nous conservons malgré tout cette distinction entre causes proximales et ultimes, qui nous servira de cadre dans la présentation des différents travaux d'anthropologie naturalisée utiles pour comprendre le renouvellement de la réflexion sur l'art paléolithique : les questions des mécanismes et de la fonction demeurent conceptuellement différentes, et leur distinction est généralement considérée comme structurante en anthropologie naturalisée.

Sur le plan des causes proximales comme sur celui des causes ultimes, le changement de perspective par rapport à la préhistoire traditionnelle est donc radical, car il conduit à une manière alternative de conceptualiser l'art : celui-ci n'est plus vu d'abord comme le résultat d'intentions particulières et contingentes, ayant pris forme dans une culture donnée, mais avant tout comme l'expression d'une nécessité biologique apparue au cours de l'évolution. Nous nous proposons ici d'étudier les principaux courants

¹⁶ Ernst Mayr, « *Cause and Effect in Biology. Kinds of Causes, Predictability, and Teleology are Viewed by a Practicing Biologist* », *Science*, nov. 1961, vol. 134, n°3489, p. 1501-1506.

¹⁷ Nous conservons le terme anglais, plus courant et plus explicite que son équivalent français d'adaptation ou de valeur sélective.

d'anthropologie naturalisée qui s'intéressent à l'art paléolithique, au prisme de l'attention portée aux causes biologiques proximales et ultimes de son existence.

A. L'interrogation sur les causes distales : pourquoi les hommes du pléistocène se sont-ils mis à faire de l'art ?

En biologie de l'évolution, s'interroger sur les causes distales ou ultimes d'un trait revient à se poser la question de sa ou de ses fonction(s) : en quoi le comportement artistique a-t-il permis aux hommes de la préhistoire de résoudre un problème ? En quoi a-t-il amélioré la capacité de ceux qui l'adoptaient à survivre ou à se reproduire, de telle manière que ce comportement se soit répandu et stabilisé ? Bref, à quoi le développement de l'art a-t-il bien pu servir, évolutionnairement parlant, dans l'Europe paléolithique comme ailleurs dans le monde ?

Nous l'avons vu, la question est faussement simple dans la mesure où elle recouvre une pluralité de moyens d'expression artistique (faire des images aussi bien que danser en groupe), qui n'ont peut-être pas tous eu la même fonction ; elle assimile également plusieurs modalités de la création, qui ont peut-être engagé des objectifs très différents (la notion de comportement artistique rassemble par exemple sous une même étiquette la propension anthropologique spontanée à faire des images, et la volonté de créer une œuvre valorisée par le groupe). Poser la question en termes simples, comme précédemment, suppose de faire comme s'il n'existait qu'un seul type d'art et qu'une seule signification du mot : l'interrogation sur sa fonction évolutive porte sur un sens très général qui inclut tous les autres, à la manière d'une définition par airs de famille¹⁸.

Cependant, même cette simplification de la question n'empêche pas qu'il soit compliqué d'y répondre : l'approche évolutionnaire nécessitant de reconstruire abstraitement ce qui a pu se produire au cours de l'évolution, elle possède une forte dimension spéculative, qui entraîne une grande variabilité non seulement des réponses à la question de la fonction de l'art (apparu parce qu'il jouait tel ou tel rôle), mais aussi des types d'approche (selon les indices sur lesquels s'appuyer pour déterminer la fonction évolutionnaire possible de l'art). Daniel Andler signale dans sa cartographie du domaine¹⁹ l'hétérogénéité des théories évolutionnaires : celles-ci sont divisées sur l'usage à faire de la

¹⁸ Sur la notion de définition par airs de famille, voir le chapitre 4.

¹⁹ Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain, op. cit.*, chapitre 4.

théorie développée à partir de Darwin, entre son application directe, par la recherche des mécanismes biologiques héréditaires permettant la transmission d'un trait, et un raisonnement par analogie, par l'enquête sur les contraintes canalisant le développement d'un phénomène. Elles sont également en désaccord sur l'identification de l'entité qui évolue : certaines se concentrent sur la cognition, tandis que d'autres intègrent des paramètres sociaux (Daniel Andler suggère ainsi l'implication dans les diverses analyses de deux phénomènes distincts, à savoir l'évolution biologique, enracinée dans la génétique, et l'évolution culturelle ; chacun de ces phénomènes se trouve privilégié par un courant d'anthropologie naturalisée, la psychologie évolutionnaire étant centrée sur l'évolution de l'esprit individuel, et les sciences sociales évolutionnaires, sur celle des groupes sociaux). Outre qu'elles divergent sur les deux points déjà évoqués (l'usage de la théorie de l'évolution et l'identification de l'entité qui évolue), les diverses théories évolutionnaires sont dissemblables enfin concernant le degré de précision qu'elles cherchent à donner dans la description des mécanismes de l'évolution, notamment dans le cas de la cognition : certaines se contentent d'affirmer que c'est le fonctionnement de l'esprit humain qui a changé, d'autres cherchent à donner les détails du scénario.

Au-delà de ces divergences, les théories qui cherchent à identifier les causes distales des caractéristiques d'*Homo sapiens* ont toutes des points communs, en ce sens qu'elles font toutes appel, à des degrés divers, à la théorie de l'évolution et à l'idée que le support de cette évolution relève, au moins en partie, des transformations du cerveau. Toutefois, ces affinités profondes dépassent de loin les différentes théories qui s'intéressent aux causes distales : en réalité, même la séparation établie entre causes distales et causes proximales est partiellement artificielle, car malgré la distinction conceptuelle des deux problèmes, ils sont constamment mêlés dans de nombreuses théories d'anthropologie naturalisée. La différence tient surtout à une question d'accent : les chercheurs qui s'intéressent aux causes distales traitent aussi de cognition, et donc des mécanismes généraux qui mettent en œuvre les fonctions évoquées, tandis que ceux qui se consacrent avant tout aux causes proximales inscrivent leurs travaux dans une perspective globalement évolutionnaire. Cette imbrication tient à l'idée selon laquelle l'esprit est le produit de l'évolution ; peuvent la partager aussi bien ceux qui s'intéressent d'abord à l'évolution et aux fonctions que ceux qui privilégient l'esprit et les mécanismes.

Si l'on récapitule, l'interrogation sur la fonction de l'art doit donc tenir compte de deux précisions. La première tient à ce que l'on suppose qu'il peut avoir une fonction

unique, malgré la diversité de ses formes et des sens du mot. Cette assimilation n'est pas nécessairement abusive, à condition de se placer à un niveau de généralité élevé : il y a bien un sens intuitif selon lequel l'art recoupe tout cela. La seconde précision porte sur l'hétérogénéité du domaine scientifique qui s'interroge sur les fonctions des traits et des comportements acquis au cours de l'évolution. Cette hétérogénéité n'empêche pas l'existence de rapprochements, mais ils débordent même les recherches sur les fonctions des traits évolutifs, pour concerner aussi leurs mécanismes. Rapprochements et distinctions sont, de ce fait, à la fois nécessaires et impossibles : nécessaires pour l'intelligibilité du domaine, impossibles car les rapprochements sont toujours exagérés, et les distinctions, menacées d'être artificielles. Cette continuité complexe des approches, faite de recoupements multiples, doit être gardée en mémoire pour ne pas trop figer le tableau mouvant des grands courants d'anthropologie naturalisée.

Ces mises au point effectuées, nous nous concentrons maintenant sur celles des théories évolutionnaires qui accordent le moins d'importance à la description des mécanismes dont ils explorent les fonctions : comment l'art a-t-il émergé au cours de l'évolution ? La question fera parfois appel à des hypothèses sur la cognition humaine, mais sans explicitation des structures matérielles qui ont été le support de l'évolution. Les théories concernées ici se ramènent à deux groupes : celles qui appartiennent au mouvement de la psychologie évolutionnaire, et celles qui mettent davantage l'accent sur la dimension sociale des comportements.

1. La psychologie évolutionnaire et les discussions sur l'origine de l'art

a. Principes de la psychologie évolutionnaire et modalités de leur application à la question de l'art

Un premier type de réponse possible à la question de savoir pourquoi le comportement artistique a émergé au cours de l'évolution est apporté par la psychologie évolutionnaire²⁰ : celle-ci suppose que la fonction de l'art a été d'améliorer le psychisme humain, c'est-à-dire de le rendre mieux adapté à l'environnement dans lequel vivaient les premiers *Homo sapiens* au cours du pléistocène.

²⁰ Contrairement à un certain usage, nous employons l'expression de psychologie évolutionnaire plutôt que celle de psychologie évolutionniste, suivant en cela Jean Gayon et Daniel Andler : le suffixe -aire, dépourvu des connotations de revendication idéologique portées par le suffixe -iste, est plus proche de la neutralité de l'anglais « *evolutionary psychology* ».

La psychologie évolutionnaire, dont le point de départ est souvent fixé à la publication en 1992 de l'ouvrage de Jerome H. Barkow, John Tooby et Leda Cosmides, *The Adapted Mind*²¹, défend l'idée que le cerveau résulte d'un processus sélectif et adaptatif : elle attribue un rôle fondateur à certaines de ses fonctions, qui auraient contribué à l'apparition et au succès de l'espèce *Homo sapiens*. De ce fait, elle conçoit le comportement humain comme le résultat d'une interaction entre l'environnement et des mécanismes psychiques en évolution (dans les termes de Jean Piaget, cette interaction est définie par un double processus d'assimilation de l'environnement par l'homme, et d'accommodation de l'homme à son environnement²²). Dans cette perspective, la culture n'est pas entièrement autonome, car elle est au moins en partie réductible à l'architecture cognitive. La psychologie évolutionnaire suppose ainsi que le cadre de pensée darwinien ne vaut pas seulement pour les organismes, mais aussi pour l'esprit humain et pour les comportements qui lui sont associés.

Le sens selon lequel le cadre de pensée darwinien doit expliquer ces derniers nécessite une explication : selon la psychologie évolutionnaire, ce ne sont pas directement eux qui sont sélectionnés, mais les mécanismes cognitifs dont ils sont les effets (ce qui explique que la psychologie évolutionnaire soit bien une psychologie). Cependant, ce qui est sélectionné d'après ces théories, ce ne sont pas vraiment des structures cérébrales, mais plutôt quelque chose comme un *x*, une inconnue, qui indique qu'un mécanisme doit exister pour assurer la fonction mise en évidence par la théorie. Le comportement artistique supposé favoriser, directement ou indirectement, la survie ou le succès reproductif de l'individu qui le manifeste est donc expliqué par un mécanisme cognitif, qui n'est pas directement observable, mais dont on suppose qu'il trouve effectivement un fondement dans les structures cérébrales (sans que cette traduction du cognitif au neuronal soit prise en charge)²³. Néanmoins, pour établir comment le cerveau procède, et pour ainsi passer

²¹ Jerome H. Barkow, John Tooby et Leda Cosmides (dir.), *The Adapted Mind, Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, New-York, Oxford, Oxford University Press, 1992. Ces auteurs ont par là même lancé le programme connu sous le nom de « programme de Santa Barbara » (du nom de l'université où ils travaillent), devenu emblématique du courant de psychologie évolutionnaire dans son ensemble bien que ce dernier ne s'y limite pas.

²² Jean Piaget, *Biologie et connaissance, Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs*, [Paris], Gallimard (L'Avenir de la science), 1967, p. 201-203.

²³ Cf. Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain, op. cit.*, p. 259 et p. 269-270. Cette apparente bizarrerie s'explique par le fait que les tissus mous ne laissent pas de traces fossiles, mais aussi par les liens existant entre la psychologie évolutionnaire et le paradigme classique des sciences cognitives, qui n'est pas lié aux neurosciences mais à l'informatique : le cerveau est vu comme un outil de traitement de l'information et comme un exécutant d'opérations, avant que le système nerveux ne vienne fournir une base matérielle à ce modèle théorique et que l'on essaye de faire se rejoindre sciences cognitives et neurosciences.

d'une fonction adaptative à une fonction cognitive, la psychologie évolutionnaire recourt régulièrement au modèle de modularité cérébrale, qui suppose des structures cérébrales autonomes, et auquel nous reviendrons dans la section suivante : la sélection naturelle aurait ainsi inscrit dans le patrimoine génétique d'*Homo sapiens* des aptitudes spécialisées à la résolution des différents problèmes rencontrés (ce qui est parfois contesté par des programmes de recherche visant au contraire à montrer l'existence de processus non modulaires). La psychologie évolutionnaire soutient donc une forme d'adaptationnisme cognitif, selon lequel « l'esprit comporte des structures assurant certaines fonctions particulières qui ont facilité l'adaptation de l'organisme à son environnement »²⁴.

L'intérêt de la psychologie évolutionnaire pour la question de l'art la conduit donc à se demander quelles fonctions cognitives auraient pu permettre à l'homme de devenir mieux adapté à son environnement. À première vue, l'art paléolithique se présente comme un bon candidat pour explorer cette question : la réalisation des premières formes d'art a dû être parée d'un avantage adaptatif pour donner lieu à une sélection de ce comportement, qui perdure jusqu'au XXI^{ème} siècle dans des sociétés et des contextes environnementaux extrêmement différents de ceux qui existaient à l'origine. On s'attendrait donc à ce que l'art paléolithique soit un sujet de prédilection pour les psychologues évolutionnaires préoccupés par la question artistique : il semblerait logique qu'une théorie qui cherche quels sont les avantages adaptatifs d'un comportement s'intéresse de manière privilégiée à son origine. Curieusement, ce n'est pas le cas : si l'art paléolithique est évoqué régulièrement, les principaux travaux n'en font pas le cœur de leur argumentation ; les peintures des grottes paléolithiques sont par exemple mentionnées par Ellen Dissanayake dans son ouvrage *Art and Intimacy*²⁵, mais elle les met en série avec les mégalithes, les tombes des pharaons, le temple de Kailash à Ellora en Inde, les cathédrales gothiques, et beaucoup d'autres exemples ; Geoffrey Miller évoque la révolution artistique du paléolithique, mais compare ses résultats aussi bien avec les haches acheuléennes qu'avec les pyramides de sable des crabes fantômes²⁶. On pourrait multiplier les exemples : l'art paléolithique ne reçoit pas une attention privilégiée de la part de la psychologie

²⁴ Définition donnée par Daniel Andler, *ibid.*, p. 251.

²⁵ Ellen Dissanayake, *Art and Intimacy, How the Arts Began*, Seattle and London, The University of Washington Press, 2000, p. 135.

²⁶ Geoffrey Miller, « *Art to Attract Mates* », in *On the Origin of Arts, op. cit.*, p. 160-271. L'ocypode ou crabe fantôme creuse des terriers en forme de spirale et rejette le sable à l'extérieur sous forme de petites pyramides qui marquent son territoire.

évolutionnaire, même lorsqu'elle s'intéresse à l'art. Il joue tout au plus dans la littérature spécialisée le rôle d'un exemple, qui n'est même pas nécessairement préférentiel, comme nous le verrons.

On peut trouver à cela trois explications. Tout d'abord, l'argument principal en faveur du caractère adaptatif du comportement artistique tient dans l'ubiquité de ce dernier sur la planète : si un comportement s'est développé partout, c'est qu'il avait nécessairement une valeur adaptative au départ, et il n'y a pas besoin d'aller chercher des preuves à son origine. Ensuite, celle-ci est, en psychologie évolutionnaire, presque toujours impossible à trouver ; les chercheurs proposent des raisonnements et des scénarios plausibles, c'est-à-dire qu'ils offrent une explication possible d'un comportement donné, mais sans prouver que les raisons avancées soient les bonnes, car elles ne peuvent pas être testées empiriquement comme peuvent l'être les hypothèses des neurosciences. Leurs adversaires leur reprochent même de confondre scénario plausible et explication, comme si leur raisonnement était le suivant : « si un trait X semble être la meilleure manière d'assurer une certaine fonction apparemment avantageuse pour la survie et la reproduction, alors on doit admettre que X est le produit de la sélection naturelle »²⁷. La meilleure théorie, c'est finalement celle qui raconte l'histoire la plus convaincante, ce qui constitue presque un pastiche de la formule de la *Poétique* d'Aristote : il ressort clairement que le rôle du psychologue évolutionnaire est de dire, non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui aurait pu avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire²⁸ (la littérature spécialisée retient quant à elle la notion de *just-so story* héritée de Kipling). Selon les cas, la dimension imaginative de la psychologie évolutionnaire peut être critiquée pour son absence de rigueur expérimentale, ou valorisée pour ses vertus heuristiques. Toujours est-il que du fait du caractère introuvable de l'origine, l'objectif est moins de remonter aux traces historiques et matérielles d'un comportement actuel, que d'expliquer, voire d'imaginer, en quoi il a pu être bénéfique dans un contexte préhistorique. Enfin, un troisième facteur qui explique la relative faible part de l'art paléolithique proprement dit dans les théories de psychologie évolutionnaire tient à la différence des contextes entre

²⁷ Cette critique de l'adaptationnisme est reformulée par Daniel Andler à partir d'un article de Gould et Lewontin de 1979. Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain*, op. cit., p. 267.

Stephen Jay Gould et Richard Charles Lewontin, « *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm, A Critique of the Adaptationist Programme* », *Proceedings of the Royal Society of London*, 1979, *Series B*, vol. 205, n°1 161, p. 581-598.

²⁸ « il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire » Aristote, *La Poétique*, trad. fr. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil (Poétique), 1980, IX, 51a, p. 65.

l'environnement de l'adaptation évolutive et l'actuel : cette différence pousse à essayer d'envisager les pressions sélectives de l'époque paléolithique, mais peut également se transformer en un facteur incitant à négliger les formes anciennes du comportement étudié lui-même. La psychologie évolutionnaire accorde une grande valeur explicative aux différences entre l'environnement de l'adaptation évolutive et l'environnement contemporain, qui occasionnent ce qu'elle appelle un *mismatch* : l'idée sous-jacente est que certains comportements, en apparence néfastes pour un individu, s'expliquent par les bénéfices que nos ancêtres en ont retiré dans un environnement bien différent du nôtre (ainsi, notre goût pour la graisse et le sucre est devenu facteur d'obésité dans un monde où ces ressources sont abondantes, alors qu'elles étaient rares et donc précieuses au paléolithique). Ce ne sont donc pas vraiment les formes anciennes d'un comportement qui importent au premier chef (il suffit de savoir qu'elles ont dû exister, puisqu'elles ont perduré) : ce sont plutôt ses formes actuelles, ainsi que l'environnement ancien dans lequel il s'est développé. Certes, cette notion de *mismatch* est moins pertinente pour l'art que pour la problématique alimentaire, car le premier ne constitue pas un handicap dans les sociétés modernes. Mais elle instaure l'habitude d'un intérêt peu prononcé pour les données empiriques anciennes, qui peut contribuer à expliquer la relative ignorance de nombreux psychologues évolutionnaires pour les travaux sur l'art paléolithique²⁹.

En dépit de toutes ces raisons, il reste que l'art paléolithique, même lorsqu'il n'est pas réellement étudié, est en arrière-fond de toutes les théories de psychologie évolutionnaire sur l'art : c'est le maillon, parfois invisible, qui est supposé par chacune d'elles. Simplement, ce n'est pas en tant qu'art véritablement paléolithique, avec toutes les précisions culturelles que cela suppose, qu'il fait l'objet de l'intérêt de la psychologie évolutionnaire ; celle-ci se penche en effet plutôt sur la question plus générale de l'origine de l'art. D'où vient que ce comportement ait été favorisé par la sélection naturelle ?

À ce sujet, les différents psychologues évolutionnaires ne parlent pas d'une seule voix, et le statut évolutif de l'art fait débat. Trois hypothèses sont possibles. En effet, de

²⁹ Symétriquement, on peut se demander dans quelle mesure l'établissement de ce lien déterministe entre les formes actuelles d'un comportement, d'une part, et l'environnement ancien dans lequel il s'est développé, d'autre part, ne dessert pas autant la compréhension des comportements actuels que celle de leurs formes anciennes ; Étienne Bimbenet compare ainsi l'anachronisme que la psychologie évolutionnaire attribue aux conduites modernes à une forme de maximalisation de la névrose freudienne (il considère que, dans les deux cas, c'est un être d'un autre âge qui s'exprime, bloqué qu'il est dans une situation ou dans une époque révolue). Étienne Bimbenet, « Penser l'hominisation, Le Darwinisme sera-t-il notre dernier grand mouvement philosophique ? », *Le Débat*, 2014/3, n°180, p. 52.

manière générale, tout ce qui constitue l'architecture neuronale ou cognitive d'une espèce peut soit relever d'une adaptation (sélectionnée parce qu'elle améliore les chances de survie), soit en être un « produit dérivé »³⁰ (sélectionné parce qu'il est causalement lié à une adaptation sans que ses avantages, s'il en a, aient été le moteur de la sélection), soit consister en un bruit génétique (sélectionné par hasard malgré sa neutralité, notamment à la faveur de conditions d'isolement génétique où le brassage des gènes est peu important : une mutation génétique neutre, qui n'a de conséquences ni positives ni négatives sur la *fitness* de l'individu qu'elle touche peut se développer de cette façon).

La psychologie évolutionnaire cherche à évaluer laquelle de ces trois hypothèses est la bonne concernant l'art. Les chercheurs s'accordent généralement à dire que celui-ci ne peut pas provenir d'une forme de bruit génétique, pour au moins deux raisons : la première est qu'il s'agit d'une activité beaucoup trop complexe pour provenir d'une dérive génétique aléatoire ; la seconde est l'universalité du phénomène artistique : une constante anthropologique ne peut pas provenir d'une dérive génétique localisée. Mais les deux autres hypothèses présentent une difficulté, parce qu'elles supposent au comportement artistique un intérêt évolutif suffisant pour que l'activité ait été sélectionnée. Or, il en paraît de prime abord dépourvu, parce que déconnecté des fins les plus directement utiles à la survie des individus, comme la nourriture ou la reproduction. Les psychologues évolutionnaires qui s'intéressent à l'art essaient donc de comprendre quel avantage adaptatif il a pu conférer, et ainsi, de répondre à la question de savoir pourquoi l'art est apparu. S'agit-il d'une adaptation ou du « produit dérivé » d'une adaptation ?

b. Le débat sur l'origine de l'art : l'art comme adaptation

Une première stratégie pour expliquer que la sélection naturelle ait favorisé le développement et la diffusion de comportements artistiques est de considérer qu'il s'agit d'une adaptation : selon cette hypothèse, l'art aurait été sélectionné pour l'avantage qu'il constituerait en lui-même pour la survie des humains. Plusieurs arguments plaident en sa faveur, à commencer par l'universalité de ce comportement (envisagé ici en son sens anthropologique, descriptif, plutôt qu'en son sens normatif, et considéré dans une acception générale incluant aussi bien les arts visuels, qui nous intéressent plus particulièrement, que les autres formes d'art comme la danse ou la musique) ; en effet, on peut supposer qu'un comportement qui s'est développé partout sur la planète possède en

³⁰ *By-product* dans la littérature spécialisée en anglais.

lui-même une utilité. Un autre argument concerne son coût en temps et en énergie : plus un comportement ou un trait est coûteux, plus l'avantage qu'il procure doit être élevé pour contrebalancer les inconvénients ; il faudrait ainsi supposer que le gain en *fitness* attendu d'un comportement artistique doit être aussi élevé que l'est, pour le paon, le succès reproductif escompté grâce à sa magnifique et encombrante queue. Un troisième argument enfin tient au développement spontané de l'art chez les enfants, à un stade précoce de leur développement : si tous dessinent dès leur plus jeune âge, on peut supposer que ce que l'on fait naturellement n'est pas le produit du hasard.

À l'inverse, l'hypothèse de l'adaptation présente aussi des difficultés plus grandes que sa concurrente, qui suppose que l'art est un « produit dérivé » d'autres traits acquis pour leur contribution à la *fitness* de leurs détenteurs. En effet, pour qu'un trait ou un comportement résulte d'une adaptation, il ne suffit pas de pouvoir lui attribuer une fonction ; il faut encore pouvoir préciser laquelle. Or, les bénéfices tirés du comportement artistique ne manquent pas, quelle que soit la forme d'art concernée : le problème est plutôt que l'on peut trouver de nombreuses fonctions différentes, comme on va le voir. Par ailleurs, défendre l'idée qu'un trait ou un comportement est une adaptation suppose d'identifier les pressions qui ont entraîné sa sélection, d'une part parce que la simple existence d'un bénéfice est compatible avec la théorie du « produit dérivé », et d'autre part parce que faute de préciser quelles sont ces pressions sélectives, la théorie ressemble plutôt à de la spéculation gratuite.

Plusieurs théories considérant l'art comme une adaptation ont ainsi été proposées.

L'une est défendue par le spécialiste de la sélection sexuelle Geoffrey Miller. À l'occasion d'une exposition d'art ancien et moderne en Tasmanie³¹, il reprend et développe la thèse initialement exposée en 1999 dans son article « *Sexual Selection for Cultural Displays* »³² où il plaidait pour une extension au comportement artistique des théories de la sélection sexuelle. Celle-ci consiste à chercher ce qui, dans l'adoption d'un comportement ou d'un trait, améliore la *fitness* d'un individu, non par l'accroissement de ses chances de survie mais par l'augmentation de son succès reproductif. Pour Miller, l'art joue ainsi le

³¹ Geoffrey Miller, « *Art to Attract Mates* », *op. cit.*.

³² Geoffrey Miller, « *Sexual Selection for Cultural Displays* », in *The Evolution of Culture, An Interdisciplinary View*, dir. Robin Dunbar, Chris Knight et Camilla Power, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1999, p. 71-91.

rôle de signal honnête de la *fitness* d'un individu : l'analogie avec la queue du paon ne sert pas seulement à indiquer que l'art doit avoir une utilité, mais aussi à préciser de quel genre d'utilité il s'agit – en l'occurrence, il sert à attirer des partenaires sexuels.

Pour comprendre en quoi il pourrait constituer un signal honnête de la *fitness* d'un individu, il faut montrer en quoi ce que fait un individu peut être considéré comme un bon indice de ce qu'il est. En d'autres termes, il faut atténuer la différence entre trait et comportement : dans notre exemple, cela suppose de comprendre ce qui justifie l'analogie entre réaliser des images (comportement humain) et posséder une queue chatoyante (trait du paon). Pour cela, Geoffrey Miller se réfère à la théorie du phénotype étendu, défendu par Richard Dawkins dans *Le Gène égoïste*³³ : « Le phénotype étendu des humains modernes s'étend bien au-delà de nos corps, et inclut des biens de consommation et des services comme nos vêtements, nos voitures, nos maisons, nos collections d'art et nos profils personnels en ligne ; tous ces éléments sont susceptibles de faire l'objet de jugements esthétiques par des partenaires potentiels. »³⁴ Cette théorie du phénotype étendu montre comment les gènes d'un individu peuvent influencer sur les chances de survie et de reproduction de celui-ci, en donnant lieu à des modifications de l'environnement dans lequel il évolue, et pas seulement à des transformations de son corps. De la sorte, d'une certaine manière, les œuvres artistiques d'*Homo sapiens* peuvent être considérées comme une extension naturelle de lui-même. Miller propose des parallèles avec le monde animal : son exemple privilégié est celui des oiseaux jardiniers, qui malgré leur petite taille (de quelques centimètres) construisent parfois, dans le but d'attirer les femelles, de grands abris qui font 1 mètre de hauteur pour 1,60 mètre de diamètre, et qu'ils décorent d'éléments colorés, comme des baies ou des champignons, classés par teinte.

Dans le cas des oiseaux jardiniers, l'œuvre s'avère être un bon signal de la qualité reproductive de son auteur, dans la mesure où il peut être physiquement et cognitivement exigeant de trouver et de transporter les matériaux pour construire et décorer l'abri, de défendre le lieu où il est bâti, de réaliser une forme qui va perdurer dans un environnement hostile et de mettre en valeur des éléments esthétiques susceptibles d'attirer des partenaires. Un tel abri a l'avantage, par rapport à la queue du paon, d'être un indice fiable de qualité reproductive tout en pouvant être abandonné si besoin (l'oiseau jardinier peut

³³ Richard Dawkins, *Le Gène égoïste*, trad. fr., Laura Ovion, Paris, Odile Jacob (Poches), 2003.

³⁴ « Our modern human extended phenotypes reach far beyond our bodies, and include consumer goods and services such as our clothes, cars houses, art collections and online dating profiles – all of which are subject to aesthetic judgement by potential mates. » Geoffrey Miller, « Art to attract mates », *op. cit.*, p. 193.

fuir loin de sa construction trop voyante en cas de danger immédiat). Dans le cas des œuvres d'art humaines, Miller estime que leur production peut être considérée comme un signal fiable de la *fitness* d'un individu, dans la mesure où l'on peut la supposer corrélée à la possession d'autres traits enviables (et éventuellement tester l'existence de cette corrélation). Miller considère ainsi que les capacités artistiques peuvent être liées à l'intelligence de leur possesseur ; il cite une étude de 2014 tendant à montrer que la capacité d'enfants à dessiner un visage humain à l'âge de 4 ans est corrélée dans 52% des cas avec leur quotient intellectuel 10 ans plus tard³⁵. Par ailleurs, la production artistique requérant des coûts élevés en ressources, en énergie, en temps et en aptitudes, elle agirait comme le révélateur d'un bon potentiel de partenaire et de parent. De ce fait, l'art vaudrait comme un signal adressé par l'artiste à son (ou plus souvent à sa) futur(e) partenaire (Miller considère en effet que, les hommes pouvant se reproduire plus souvent que les femmes, ils s'investissent davantage dans l'activité artistique et font un plus grand étalage de leurs œuvres) ; ce signal entraînerait le succès reproductif préférentiel des artistes, lui-même responsable à son tour de l'apparition d'une pression sélective poussant à adopter ce comportement et, autant que possible, à y exceller. À l'appui de son hypothèse reliant activité artistique et sexualité, Miller cite deux études de 2011 et 2012³⁶ suivant lesquelles les hommes qui ont du succès en art en ont aussi en amour, et une autre de 2006³⁷ tendant à montrer que les jeunes gens sont plus créatifs lorsque leurs pensées sont occupées par une partenaire.

Cette théorie a reçu plusieurs critiques : certaines concernent l'idée que les hommes auraient une productivité artistique publique supérieure à celle des femmes, mais la plus fondamentale porte sur le fait qu'elle n'explique pas spécifiquement l'art. En effet, sa pertinence pourrait s'étendre à tous les comportements qui poussent les hommes jeunes à se distinguer pour attirer leurs compagnes – les raisons qui incitent à créer une œuvre d'art ne sont pas fondamentalement différentes de celles qui poussent à rechercher l'argent ou le pouvoir.

³⁵ Rosalind Arden, Maciej Trzaskowski, Victoria Garfield, *et al.*, « *Genes Influence Young Children's Human Figure Drawings and Their Association With Intelligence a Decade Later* », *Psychological Science*, 2014, vol. 25, p. 1 843-1 850.

³⁶ Helen Clegg, Daniel Nettle et Dorothy Miell, « *Status and Mating Success Among Visual Artists* », *Frontiers in Psychology*, 2011, vol. 2, article 310.

Melanie L. Beaussart, Scott B. Kaufman et James C. Kaufman, « *Creative Activity, Personality, Mental Illness, and Short-term Mating Success* », *Journal of Creative Behaviour*, 2012, vol. 46, p. 151-167.

³⁷ Vladas Griskevicius, Robert B. Cialdini et Douglas T. Kenrick, « *Peacocks, Picasso, and Parental Investment, The Effect of Romantic Motives on Creativity* », *Journal of Personality and Social Psychology*, 2006, vol. 91, p. 63-76.

Une deuxième manière de concevoir l'art comme une adaptation est proposée par Ellen Dissanayake. Selon elle, il est adaptatif parce qu'il permet de relier les gens entre eux : « Ces activités [artistiques] unissent les participants les uns aux autres, qu'il s'agisse d'unir les artistes à leur public ou la communauté dans son ensemble. [...] Dans les rituels comme dans les loisirs, les arts exhortent les gens à participer, à entrer dans le jeu, à bouger, à se sentir bien. »³⁸ Cette création de liens n'est pas selon Dissanayake un effet collatéral de l'activité artistique, mais son enjeu premier, et la raison de son apparition comme de son développement au sein de notre espèce. Cette conception du caractère adaptatif de l'art diffère doublement de celle de Miller : d'une part, Dissanayake suppose que la pression sélective à l'origine du comportement artistique n'est pas liée à la reproduction, mais à la survie, qui se trouve facilitée par les liens établis au sein d'une espèce où les individus sont fortement interdépendants ; d'autre part, elle cherche à établir que le moteur de la diffusion du comportement artistique n'est pas la concurrence, mais au contraire la coopération, qui est le corollaire de la création de ces liens.

Pour comprendre la thèse de Dissanayake, il faut toutefois préciser d'abord quel concept d'art elle utilise. Il ne s'agit pas, comme chez Miller, de considérer l'œuvre comme une sorte de phénotype étendu : ce qui fait le cœur de sa réflexion n'est pas constitué par le résultat de la production artistique, qu'il s'agisse d'objets visuels comme les peintures ou les sculptures, ou d'objets immatériels comme les chants et les danses. Ce ne sont pas non plus leurs qualités intangibles, comme la beauté, la forme, ou l'harmonie qui l'intéressent. Le concept d'art est en réalité déterminé par le processus de création lui-même : l'art est ainsi compris avant tout comme un comportement. De ce fait, le moment de la création importe plus que le résultat, car ce sont les circonstances de la réalisation qui relient les gens entre eux. Par voie de conséquence, ce sont les pratiques sociales mises en œuvre qui déterminent le caractère artistique d'un comportement (et par extension de son résultat), et non des critères plus techniques ou matériels. Pour Dissanayake, la tendance à faire de l'art s'enracine dans la propension qu'ont les hommes à « rendre spéciales » des choses quotidiennes, en distinguant « plusieurs sphères, domaines, états d'esprit ou modes de vie, les uns étant prosaïques, ordinaires ou “naturels”, et les autres, inhabituels,

³⁸ « *These activities unite participants with one another, performers with their audience, the community as a whole. [...] Whether as ritual or entertainment, the arts enjoin people to participate, join the flow, get in the groove, feel good.* » Ellen Dissanayake, *Homo aestheticus, Where Art Comes From and Why*, New-York, The Free Press, 1992, p. 24.

extraordinaires, ou “surnaturels” »³⁹. Le changement de statut s’opère dans la pratique qu’elle appelle « l’élaboration », grâce à laquelle le domaine prosaïque se trouve transformé en son contraire, parfois grâce à des procédés techniques comme l’exagération, la formalisation ou la manipulation des attentes, et toujours par l’intermédiaire d’un investissement aussi bien personnel que collectif. C’est ce processus d’élaboration qui fait l’art, et non les caractéristiques physiques (matérielles, visuelles ou sonores) des objets produits ; en particulier, pour Dissanayake, il n’y a pas nécessairement art dès qu’il y a une image, sauf si sa création fait l’objet d’un investissement personnel et d’une élaboration collective : « S’il est vrai que seuls les humains font des images et que ces images sont symboliques, une image (ou un symbole) n’est pas nécessairement plus élaborée qu’un outil, un mot ou un mouvement n’a besoin de l’être. [...] Par conséquent les images et les symboles ne sont pas en eux-mêmes de l’“art” »⁴⁰. Dissanayake mentionne les grottes paléolithiques à l’appui de ses analyses : selon elle, toute marque laissée sur une paroi n’est pas de l’art, sauf si l’on peut montrer qu’elle est le résultat d’une élaboration ; l’auteur cite cependant des exemples qui rendent manifeste la propension des hommes du paléolithique à mettre en œuvre ce processus – elle mentionne ainsi certaines peintures de Cougnac, dont la description nous laisse penser qu’elle fait allusion à l’un des bouquetins de la grotte qui, lorsqu’on s’en éloigne, peut être vu de manière théâtralisée entre deux concrétions en colonnes.

La raison de la propension à l’élaboration et de la tendance à transformer cette dernière en activité créatrice de liens est, selon Dissanayake, à chercher dans la biologie : l’art est vu comme une tendance comportementale qui doit avoir une valeur sélective. Nous l’avons dit, pour l’auteur, l’intérêt principal de ces actions à caractère artistique est qu’elles sont effectuées en groupe, au cours de fêtes et de rituels : l’art améliore les liens sociaux entre les individus, ce qui permet une plus grande cohésion. Or, précise-t-elle, le désir de rendre certaines choses spéciales est particulièrement lié aux préoccupations humaines les plus importantes : « [L]e contexte évolutionnaire déterminant pour l’origine et

³⁹ « My thesis that the evolution and selective value of a behavior of art arises from a tendency to make special rests on the claim that humans everywhere, in a manner that is unlike that of other animals, differentiate between an order, realm, mood, or state of being that is mundane, ordinary, or « natural », and one that is unusual, extra-ordinary, or « supernatural ». Ibid., p. 49.

⁴⁰ « While it is true that only human make images and that images are symbolic, an image (or symbol) need not be elaborated any more than a tool or word or movement need be elaborated. [...] Thus images or symbols are not in themselves “art”. » Ibid., p. 146.

le développement des arts a été les activités liées à la survie »⁴¹. L'art se trouve ainsi lié aux transitions que sont la naissance, la puberté, le mariage, la mort, ainsi qu'à des nécessités telles que trouver de la nourriture ou assurer la fertilité des femmes. De ce fait, il devient inséparable des croyances et pratiques religieuses, de sorte que tout enjeu crucial pour une société finit par faire l'objet de cérémonies dans lesquelles il occupe une grande place. Il a aussi pour fonction de donner de l'éclat, de préserver, et de transmettre les idées importantes qui structurent une société : Dissanayake donne comme exemple celui des Walbiri (un peuple aborigène du centre ouest de l'Australie), chez qui l'art sert à représenter l'ordre du monde tel qu'il est conçu par la communauté. Ainsi pour Dissanayake, l'art est « un comportement humain primal qui a été élaboré au service fondamental de l'appartenance et de la création de liens »⁴².

On a pu reprocher à la chercheuse un manque de clarté quant aux modalités de la pression sélective : sa thèse ne précise pas à quel niveau s'opère la sélection du comportement artistique⁴³, si c'est à celui du groupe (pour la cohésion sociale) ou à celui des individus (puisqu'elle considère aussi que les mieux dotés en qualités artistiques ont de meilleures chances de survie que les autres, ce qui n'a pas été testé). Mais ce qui intéresse Dissanayake, c'est moins d'identifier précisément le mécanisme de la pression sélective que l'héritabilité de la propension à faire de l'art : elle en place l'origine dans l'interaction entre la mère et l'enfant, interaction qu'elle considère comme l'ancêtre évolutif du comportement artistique. Dans *Art and Intimacy, How the Arts Began*, elle expose comment, selon elle, les manières de vocaliser, les gestes et les expressions faciales de la mère et de l'enfant sont à l'origine aussi bien de la manière de développer des liens que de la création d'œuvres d'art. Les séquences dynamiques stéréotypées inventées dans la communication entre la mère et l'enfant, structurées par des mouvements rythmés et par la répétition de sons, entraînent des expériences émotionnelles non verbales puissantes qui peuvent être ultérieurement exploitées par les arts⁴⁴ : cette première communication mettrait en place les mécanismes neuronaux responsables de la sensibilité aux séquences

⁴¹ « *The principal evolutionary context for the origin and development of the arts was in activities concerned with survival.* » *Ibid.*, p. 61.

⁴² « *we might do better to consider [... art and sex] as each being primal human behaviors that have become elaborated in the essential service of affiliation and bonding* ». *Ibid.*, p. 193.

⁴³ Cf. Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts*, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁴ « *Where we also find and feel these primary indications of sympathetic and emotional expression – further enhanced with dynamic variety and highly affecting shape – is in experiences of the arts. Dance, music, poetic language, and other kinds of performance share many suggestive features with mother-infant engagement. Even the static visual arts partake of these primary elements because of their overlapping analogical associations with kinetic and other sensory experiences.* » Ellen Dissanayake, *Art and Intimacy*, *op. cit.*, p. 16-17.

rythmées, aux répétitions, aux accentuations, aux schémas « thème et variations », à l'anticipation ou à la surprise.

Mais la principale critique adressée à Dissanayake (notamment par Miller qui ne la nomme pas⁴⁵) reproche à l'hypothèse d'une adaptation destinée à la création de liens son incapacité à faire l'objet de tests, ainsi que son manque de précision sur l'identité des pressions sélectives (cette indétermination entraînant l'impossibilité d'expliquer pourquoi les mutations génétiques responsables de la motivation à la création artistique se sont répandues).

Dans un article intitulé « *Does Beauty Build Adapted Minds ?* »⁴⁶, John Tooby et Leda Cosmides adoptent encore une tout autre stratégie pour défendre l'idée que l'art soit une adaptation. Ils pensent en effet que l'intérêt majeur de l'activité artistique est sa dimension fictive, qui permet de suspendre la préférence pour le vrai. Les deux chercheurs rapprochent le comportement artistique des jeux de faire-semblant qu'affectionnent les enfants⁴⁷ : comme les jeux, l'art permet de créer des mondes imaginaires dans un environnement sans risques, où il est possible de tester les réactions les plus appropriées.

Tooby et Cosmides partent d'un étonnement initial : tandis que les humains préfèrent naturellement les informations précises et fiables, de sorte qu'ils acceptent ou rejettent usuellement une information en fonction de son degré supposé de véracité ou de fausseté, dans l'art, de manière surprenante, cette prédilection pour le vrai disparaît (les romans et les films ont ainsi en général plus de succès que les manuels et les documentaires). Pour les auteurs, la suspension, opérée par la fiction, de l'aversion naturelle pour la fausseté est liée au relâchement des exigences de vérité, d'existence et de référence : dans *The Winter's Tale*, *Œdipe-Roi*, ou dans le monde romanesque du docteur Strangelove, la Bohème peut avoir une côte maritime, des personnages fictifs peuvent acquérir une existence, et l'on peut mentionner un président sans faire référence à aucune personne réelle. Les exemples employés sont plus volontiers empruntés à la littérature qu'aux arts graphiques (car elle renvoie naturellement à la fiction à laquelle elle sert de

⁴⁵ Geoffrey Miller, « *Art to Attract Mates* », *op. cit.*.

⁴⁶ John Tooby et Leda Cosmides, « *Does Beauty Build Adapted Minds ? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts* », *SubStance*, 2001, vol. 30, n°1-2, Issue 94-95, p. 6-27.

⁴⁷ Cette comparaison est faite aussi par Brian Boyd, qui partage l'idée que l'art provient du jeu et possède, pour cette raison, une valeur adaptative. Le jeu expose à l'incertitude dans des contextes sûrs, et permet de faire des expériences ou d'étendre des compétences dans des situations dépourvues d'enjeu vital urgent ; cela explique pour Boyd la rentabilité de cette activité en dépit du temps et de l'énergie dépensés, et parfois des risques courus. L'art serait ainsi une sorte de jeu cognitif. Brian Boyd, « *Art as Play With Pattern, It Need not Be Adaptive, but Often Is* », in *On the Origin of Art*, *op. cit.*, p. 272-407.

prototype), mais les propos de Tooby et Cosmides ne s'y limitent pas. L'image est en effet elle aussi une forme de fiction : elle montre une illusion au lieu de la vérité (les chevaux de Franz Marc sont bleus, la vache dite « sautante » de Lascaux n'a pas une position très anatomique) ; elle peut représenter ce qui n'existe pas (une licorne, ou un être composite dans le cas de l'art paléolithique) ; elle ne renvoie pas nécessairement à quelque chose de réel (les lions de la grotte Chauvet ne représentent pas nécessairement des individus précis). Les arts graphiques sont en réalité considérés par Tooby et Cosmides comme le développement ultérieur d'une fiction principielle : l'évolution pousserait l'homme à entrer dans des mondes fictionnels, d'une manière qui reste à définir, mais les formes d'art et de fiction se diversifieraient au fil du temps. L'invention de médias d'enregistrement comme la peinture ou l'argile est ainsi vue comme une opportunité pour élargir l'audience de l'œuvre d'art, qui cesse de concerner uniquement l'artiste. Si Tooby et Cosmides accordent assez peu de place à la question de l'image dans leur article, un détour par l'œuvre de Kendall Walton *Mimesis as Make Believe*⁴⁸ peut aider à établir les liaisons conceptuelles manquantes entre la fiction et la représentation figurative : Walton défend également la parenté entre l'art et le jeu, et considère que les œuvres d'art sont les équivalents des accessoires utilisés par les enfants quand ils jouent à faire-semblant. De même que des objets peuvent stimuler leur imagination (une souche dans un chemin peut être vue comme un ours barrant le passage), constituer en eux-mêmes des objets imaginaires (la souche compte pour un ours sans se contenter d'en déclencher une image mentale), et générer des vérités fictionnelles (un ours est en train d'attaquer), les images aussi créent un monde de fiction facilement partageable. Elles font exister ce qu'elles représentent. Ainsi pour Walton, « les œuvres d'art figuratives sont généralement des accessoires dans les jeux de faire-semblant »⁴⁹, même si elles le sont de manière plus contraignante que ceux des jeux des enfants, dans la mesure où elles imposent le contenu de la représentation.

Pour expliquer l'utilité adaptative que représentent la suspension de la préférence pour le vrai ainsi que la fiction artistique, les auteurs proposent une classification des différents intérêts offerts par les adaptations : elles peuvent concerner le monde extérieur, et rejaillir sur les actions liées à la survie (telles que les chances de reproduction, la coopération pour la recherche de nourriture, la défense, etc.) ; elles peuvent agir sur le corps, comme le font les capacités à réguler sa température ou à éternuer ; elles peuvent

⁴⁸ Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Massachusetts), Londres, Harvard University Press, 1990.

⁴⁹ « *representational works of art generally are props in games of make-believe* » *Ibid.*, p. 51.

enfin toucher le cerveau, de manière à ce que son organisation le rende capable d'assumer certaines tâches. Pour Cosmides et Tooby, l'art appartient à cette dernière catégorie : sa fonction est de permettre au cerveau d'être plus efficace. Mais ce terme de fonction n'est pas à comprendre au sens d'une fonction biologique, qui met en évidence une tâche à accomplir de manière directe. Les auteurs signalent en effet que toute adaptation neurocognitive n'a pas nécessairement un rôle fonctionnel, au sens où elle serait directement utile à la réalisation d'un but ayant une conséquence immédiate sur les aptitudes et les chances de survie d'un individu (comme quand le système visuel analyse une scène). Au contraire, une adaptation peut aussi fonctionner sur un mode organisationnel, comme lorsque, par ses gazouillis, un bébé développe un système langagier efficace. Cette distinction entre adaptation fonctionnelle et adaptation organisationnelle constitue une clé pour donner du sens aux comportements apparemment dépourvus d'objectifs : celles du second type ne produisent pas de résultat utile dans le monde extérieur, mais aident à construire le cerveau efficacement, de sorte que les comportements apparemment sans but peuvent servir à produire des changements profitables dans la machinerie complexe du cerveau et de l'esprit. L'art participerait ainsi au câblage de notre machine perceptive : il provoquerait des expériences esthétiques signalant des situations qui méritent l'attention. Il permettrait ainsi d'engranger des informations – la mise en évidence de ce rôle explique d'ailleurs que le terme d'art ne soit pas nécessairement lié à celui de beauté (l'esthétique de la terreur permettant d'expérimenter des situations surprenantes et dangereuses d'assez près pour permettre de corriger d'éventuelles mauvaises décisions immédiates, et d'accumuler des informations susceptibles d'offrir par la suite un guide de conduite). Tooby et Cosmides relient ainsi l'art à la fiction : l'expérience esthétique, qu'elle soit le fait de l'artiste ou du spectateur, demande d'apprendre à dissocier une proposition de sa valeur de vérité.

Or, cette dissociation est très utile : dans la vie courante, toutes les informations à disposition ne sont pas véridiques, ni stockées dans la mémoire comme vraies. Cependant, pour qu'il y ait de la place aussi pour ce que l'on pense être vrai, pour ce qui l'a été, pour ce qui est évalué comme tel par les autres, pour ce qui le sera à condition que telle action soit accomplie, etc., autrement dit pour que chaque proposition puisse être découplée de sa valeur de vérité, puis associée avec une autre valeur en fonction des circonstances, une adaptation cognitive est nécessaire. L'utilité de la fiction tiendrait alors à son pouvoir organisateur sur la cognition : elle permet d'apprendre des choses pouvant s'avérer utiles plus tard, du fait de l'isomorphisme entre les éléments de l'expérience fictive organisatrice

et les éléments de la tâche adaptative à entreprendre ultérieurement (par exemple, jeter des cailloux sur une cible prépare à lancer efficacement des cailloux sur une proie). Elle a donc pour fonction de développer et d'organiser nos expériences, et d'engranger des informations, ainsi que les réponses émotionnelles appropriées à certaines situations ; sensations et émotions gagnent ainsi en richesse et en pertinence lors de la confrontation à des situations inédites. Pour Tooby et Cosmides, l'art véhicule donc bien une sorte de vérité, mais il ne s'agit pas d'une vérité propositionnelle ou référentielle : elle consiste plutôt en l'accroissement de l'organisation mentale, par le biais de l'amélioration des facultés de sensation, de compréhension et d'évaluation.

La mise en évidence de l'utilité de l'art, qui pour être indirecte n'en est pas moins déterminante, conduit Tooby et Cosmides à considérer qu'il ne peut être un simple « produit dérivé ». Ils le voient plutôt comme une adaptation, qui favorise l'acquisition de compétences à partir d'un découplage entre les différents éléments de l'expérience et la notion de valeur de vérité. L'art permet ainsi de suspendre, dans une certaine mesure, la préférence pour le vrai, au profit de la mise à disposition de fragments d'expérience à recombinaison ultérieurement. Il ne serait donc pas le fruit du hasard, mais posséderait une fonction propre dans le développement de la cognition humaine.

Sélection sexuelle, établissement de liens dans le groupe, configuration du cerveau par la suspension de la préférence pour le vrai : en somme, si Geoffrey Miller, Ellen Dissanayake, John Tooby et Leda Cosmides s'accordent sur l'idée que l'art résulte d'une adaptation cognitive, ils diffèrent par l'identification des mécanismes de cette adaptation, tant les fonctions de l'art et les pressions sélectives à l'œuvre diffèrent du tout au tout d'une théorie à l'autre. Cette variabilité des explications est parfois considérée comme un argument intrinsèque contre ces thèses : si l'art était une adaptation, son rôle devrait être évident, comme l'est la fonction de l'œil ou du poumon. En définitive, la difficulté commune à laquelle sont confrontés les défenseurs de la thèse de l'adaptation tient à la nécessité de démontrer en quoi et comment la sélection naturelle a pu favoriser le développement des comportements artistiques : en quoi leurs effets ont-ils amélioré les chances de survie et de reproduction de nos ancêtres, dans l'environnement qui était le leur ? D'après Steven Pinker, l'un de leurs opposants déclarés, les partisans de la thèse de l'adaptation prennent la question à l'envers : pour savoir si un trait ou un comportement est une adaptation, il faut partir du « problème » posé par l'environnement évolutif, et non du

trait supposé y apporter une « solution »⁵⁰. Il importe donc de définir d'abord ce que serait le « but » d'une adaptation potentielle (bien que l'évolution n'ait pas de but, elle simule un processus dirigé par des buts, comme si certains traits avaient été fabriqués pour répondre à des besoins précis), et de comprendre ensuite quel type de trait pourrait résoudre ce problème dans un environnement adaptatif donné. Mais partir du trait pour chercher à comprendre son utilité et en déduire l'idée qu'il a été « voulu » par l'évolution n'aboutit selon Pinker qu'à une explication *a posteriori*, qui risque d'être une explication *ad hoc*.

Cette difficulté est redoublée par la grande variabilité déjà mentionnée des référents associés à la notion d'art : les diverses analyses exposées privilégient des formes d'art différentes (des arts visuels pour Miller, à la fiction littéraire pour Tooby et Cosmides, en passant par la danse et la musique pour Dissanayake), et définissent même différemment l'art (vu comme un produit, un comportement, ou une expérience esthétique). De ce fait, elles peinent à démontrer que « l'art », dans ses diverses composantes, ait été ciblé en tant que tel par la sélection naturelle. Certaines théories s'appuient sur un art en particulier et généralisent de manière potentiellement abusive, comme celle de Tooby et Cosmides qui fait des arts visuels la poursuite naturelle des modifications cognitives engendrées par le récit de fiction. Toutes celles que nous avons mentionnées cherchent à étendre leurs analyses à toutes les formes d'art, mais risquent par là-même d'expliquer davantage que le comportement artistique : la théorie de Miller explique aussi bien l'humour ou la consommation ostentatoire ; celle de Tooby et Cosmides vaut pour toute fiction, même dépourvue de visée artistique ; celle de Dissanayake explique également le comportement rituel.

Enfin, les défenseurs de la thèse selon laquelle l'art résulte d'une adaptation peinent aussi à rendre raison des différences individuelles dans la possession et le développement de facultés artistiques : celles-ci semblent constituer l'apanage préférentiel de quelques individus, plutôt qu'être partagées par tous. En principe, si l'art était une adaptation, il ne devrait pas seulement exister dans toutes les sociétés, mais aussi être réalisé par tout le monde, dans la mesure où un trait n'est adaptatif que s'il est universellement partagé dans l'espèce (même s'il l'est à des degrés divers). Or, bien que l'on puisse considérer, à condition d'adopter un concept d'art suffisamment large, que tous les êtres humains s'adonnent à une activité artistique dans l'enfance, ce n'est pas toujours le cas à l'âge adulte.

⁵⁰ Cf. Steven Pinker, « *Art Because We Can* », in *On the Origin of Art*, *op. cit.*, p. 32-159.

c. Le débat sur l'origine de l'art : l'art comme « produit dérivé »

Certains psychologues évolutionnaires renoncent à considérer que l'art soit le résultat d'une adaptation, sans pour autant abandonner l'idée de mettre en évidence ses avantages adaptatifs : ils défendent alors la thèse alternative selon laquelle l'art serait un « produit dérivé » de capacités cognitives sélectionnées indépendamment de lui. Un produit dérivé adaptatif (ou *by-product*) est un trait qui s'est développé en tirant parti d'autres traits, issus eux-mêmes d'adaptations ; on emploie parfois pour le désigner les termes alternatifs plus spécifiques d'« exaptation » (adaptation sélective opportuniste qui privilégie des traits utiles à une fonction qui n'était pas la cause de leur sélection) ou de *spandrels* (les « tympanes »⁵¹), ainsi nommés en référence à un article de Stephen Jay Gould et Richard Lewontin⁵² montrant en quoi certains traits, à l'image des espaces triangulaires situés entre la voûte d'une église et ses deux arcs adjacents, ne doivent pas leur existence à la fonction qu'ils peuvent remplir (en l'occurrence, pour les tympanes, être le support de sculptures ou de peintures), mais à des nécessités structurelles (liées ici aux contraintes architecturales de répartition du poids sur les murs porteurs).

Contrairement aux partisans de la thèse de l'adaptation, Steven Pinker⁵³ ne considère pas que la fonction primaire de l'art soit d'augmenter la *fitness* des individus qui le pratiquent, mais plutôt de tirer parti des structures et armatures cognitives préexistantes pour procurer du plaisir : l'art exploiterait des préférences esthétiques qui sont adaptatives, ou l'ont été dans d'autres contextes, un peu comme le goût partagé par de nombreuses personnes pour le cheesecake proviendrait des vertus adaptatives acquises par le gras, le sucre et les protéines au cours de la préhistoire (le cheesecake, qui est apparu bien après que l'appareil physique et cognitif de l'homme moderne a été fixé et qui n'existe qu'au sein d'une tradition culinaire particulière, n'est pas une adaptation ; cependant, il associe des ingrédients que des adaptations ont appris aux êtres humains à apprécier au cours de leur développement biologique). L'apparition de l'art est expliquée par Pinker sur le même modèle. Selon lui, la perception n'est pas un processus purement passif, au cours duquel le cerveau se contenterait de recevoir des informations ; au contraire, la répétition des opérations perceptives aurait conduit le cerveau des humains à évoluer vers une plus

⁵¹ La traduction littérale de ce terme peut induire en erreur : les *spandrels* ne désignent pas l'espace semi-circulaire d'un portail, délimité par le linteau et l'arc supérieur, mais l'espace triangulaire créé par les structures architecturales en haut des voûtes.

⁵² Stephen Jay Gould et Richard Charles Lewontin, « *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm* », *op. cit.*.

⁵³ Steven Pinker, « *Art Because We Can* », *op. cit.*.

grande sensibilité à la reconnaissance de configurations non aléatoires, à partir desquelles inférer la présence, la forme ou la composition d'objets en trois dimensions. Pour Pinker, nos goûts artistiques s'expliquent ainsi par la satisfaction cognitive obtenue en donnant du sens à ce que nous voyons : les humains apprécient les environnements dans lesquels ils peuvent faire nettement la différence entre les objets, parce qu'ils sont pour eux plus confortables ; par extension, ils apprécient les œuvres d'art qui les mettent dans le même genre de situations. Le goût pour les couleurs tranchées, pour les contrastes, la symétrie, la répétition, les figures séparées de leur arrière-plan, la perspective, ou encore les décorations symétriques qui évoquent ce type de schémas s'expliquerait de cette façon. Pinker synthétise sa thèse en ces termes :

« Pour résumer, j'ai exploré l'hypothèse que l'art, ou au moins de nombreuses formes d'art, exploite l'esthétique visuelle sans raison adaptative directe. Faire de l'art ou en regarder n'augmente pas les chances d'avoir une progéniture qui survive mieux, et n'a sans doute jamais eu cet effet. Il est certain qu'il existe des raisons adaptatives expliquant pourquoi certains *patterns* visuels procurent aux êtres humains du plaisir esthétique, intellectuel ou sexuel : ce sont des voies d'accès à ce que le monde compte d'éléments compréhensibles, sûrs, productifs, nutritifs ou fertiles. Et comme nous sommes une espèce technologique, qui fabrique des outils, l'un des usages que nous pouvons faire de notre ingéniosité, à part prendre des animaux au piège, rendre comestibles des plantes toxiques ou conspirer contre nos ennemis, est de créer des sources artificielles de plaisir visuel, épurées et concentrées au-delà de l'habitude, pour le pur plaisir du créateur comme du spectateur. »⁵⁴

L'art serait ainsi un « produit dérivé » d'autres capacités de l'esprit humain, sélectionnées non en raison de l'agrément des œuvres d'art, mais parce qu'elles représentaient des solutions à d'autres problèmes adaptatifs, comme la faculté d'interpréter des scènes visuelles, de comprendre le langage, ou encore d'appréhender le monde social. Pour Pinker, l'art n'a pas d'intérêt adaptatif, mais il fait usage de facultés qui, elles, en ont un ; de ce fait, si l'art existe, c'est parce que l'homme est assez intelligent pour inventer des sources de plaisir en combinant les ressources fournies par son environnement.

La théorie du « produit dérivé » dont nous venons de voir la défense par Pinker présente un avantage, qui est de ne pas mettre en concurrence les diverses explications possibles de l'intérêt évolutif du comportement artistique. En effet, comme elle n'a pas

⁵⁴ « *To sum up : I've explored the hypothesis that art – or at least many forms of art – exploit visual aesthetics for no direct adaptive reason. Making and looking at art does not, and probably never did, result in more surviving offspring. There are, to be sure, adaptive explanations why certain visual patterns give human beings aesthetic, intellectual and sexual pleasure : they are cues to understandable, safe, productive, nutritive or fertile things in the world. And since we are a toolmaking, technological species, one of the things that we can do with our ingenuity, aside from trapping animals, detoxifying plants, conspiring against our enemies and so on, is to create purified, concentrated, supernormal, artificial sources of these visual pleasures, just for the sheer enjoyment experienced by both maker and viewer.* » *Ibid.*, p. 73.

besoin d'identifier les pressions sélectives à l'œuvre, la pluralité des bénéfices attendus de l'art n'est pas le signe d'une faiblesse de la théorie (ces bénéfices étant compatibles entre eux). Ainsi, le fait que l'art procure du plaisir n'empêche pas qu'il ait pu aussi être développé pour d'autres raisons : Johan De Smedt et Helen De Cruz⁵⁵ par exemple avancent celle de son usage possible comme ressource cognitive externe. Pour ces deux auteurs, l'art peut en effet avoir contribué à étendre les aptitudes de l'esprit humain. Partant de l'idée qu'il existe un lien entre les capacités cognitives internes et des médias externes, ils cherchent à mettre en évidence l'influence d'artefacts dans les processus de raisonnement : par exemple, les calendriers, qui n'altèrent pas l'environnement, permettent d'agir plus efficacement sur lui en augmentant les capacités cognitives et en permettant de prédire des événements cycliques. Selon eux, l'art est un exemple de ces ressources cognitives externes à même de stocker des informations. Ainsi, à Lascaux, les sabots des chevaux et des bisons sont parfois tournés vers le spectateur, ce qui permet de voir et donc de se rappeler la forme de leurs empreintes ; par ailleurs, régulièrement dans l'art pariétal, les représentations des animaux intègrent des informations concernant la saisonnalité de leur pelage, et peuvent avoir été utilisées comme outils mnémotechniques. L'argument de De Smedt et De Cruz en faveur de l'usage de l'art comme ressource cognitive externe tient à l'occurrence simultanée, lors de la transition entre les paléolithiques moyen et supérieur, de l'apparition d'artefacts épistémiques permettant de stocker des informations hors de la mémoire, et d'un régime alimentaire plus riche. Quoique la capacité à adopter des ressources cognitives externes constitue un avantage susceptible d'améliorer la *fitness* d'*Homo sapiens*, elle n'est pas considérée comme une adaptation ; de ce fait, le bénéfice épistémique tiré de l'art n'exclut pas que celui-ci apporte également du plaisir, et donc soit avantageux à un double titre. Dès lors que le comportement artistique est considéré comme un « produit dérivé » de l'évolution et non comme une adaptation, les cadres explicatifs s'additionnent sans se concurrencer.

⁵⁵ Johan De Smedt et Helen De Cruz, « *The Role of Material Culture in Human Time Representation, Calendrical Systems as Extensions of Mental Time Travel* », *Adaptive Behavior*, fév. 2011, vol. 19, issue 1, p. 63-76 (version révisée et augmentée au chapitre 8 de Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts*, *op. cit.*). Les auteurs ne présentent pas leurs thèses comme appartenant à la psychologie évolutionnaire, mais plutôt comme dérivée des approches cognitives. Cependant, nous présentons ici leurs propos, parce que le questionnement qu'ils adoptent porte davantage sur la fonction de l'art que sur ses mécanismes, et parce qu'il concerne l'évolution de l'esprit humain plutôt que la prise en compte de paramètres sociaux. La complexité des interactions entre les différents champs de l'anthropologie naturalisée rend délicate la détermination en son sein de lignes de partage parfaitement adaptées à tous les cas particuliers.

Cependant, si la théorie du « produit dérivé » évite la difficulté centrale que présente la théorie de l'adaptation, et qui est de mettre en évidence les pressions sélectives expliquant l'apparition de l'art, elle demeure malgré tout vulnérable quant à l'exigence de précision du scénario. En effet, en un sens, d'après Brian Boyd⁵⁶, il est encore plus difficile d'établir que l'art est un *by-product* que de montrer qu'il s'agit d'une adaptation, car la première hypothèse, en apparence moins exigeante que sa rivale, serait au contraire plus contraignante. La raison en est que, si la théorie de l'adaptation échoue dans ses tentatives pour identifier le problème évolutif auquel l'art constitue une solution, celle du *by-product* devrait, en toute rigueur, inciter à prouver qu'il n'y a pas eu de modification génétique provoquant le comportement artistique. Or, démontrer l'absence de quelque chose est, par principe, une entreprise plus difficile que d'en prouver la présence.

Par ailleurs, d'après les critiques formulées par Tooby et Cosmides⁵⁷, l'hypothèse du *by-product* rencontre un deuxième problème, constitué par son pouvoir explicatif insuffisant. Les deux auteurs font en effet remarquer qu'il ne suffit pas d'expliquer comment des expériences esthétiques ont été rendues possibles, dans la mesure où, dans l'histoire évolutive des espèces, tout ce qui est possible ne se réalise pas ; selon eux, la théorie du *by-product* ne dispense donc pas, comme elle l'ambitionne, de chercher les causes intrinsèques du développement de comportements artistiques, capables de rendre raison de leur diffusion universelle.

2. Les variables culturelles au prisme de la sélection naturelle : études naturalistes de la dimension sociale de l'art paléolithique

Si l'intérêt de la psychologie évolutionnaire pour l'art de la préhistoire se résume, pour l'essentiel, au débat sur l'origine de l'art, et si elle accorde une importance très limitée aux formes caractéristiques de l'art paléolithique, il en va tout autrement des théories d'anthropologie naturalisée que Daniel Andler appelle « théories de la socialité profonde »⁵⁸. Ces dernières s'interrogent sur ce qui, dans l'évolution d'*Homo sapiens*, tient à la nature sociale de l'espèce. En effet, contrairement au parti pris des théories de l'art issues de la psychologie évolutionnaire, qui cherchent, à l'exception notable de celle de Dissanayake, à évaluer les gains occasionnés par le comportement artistique pour chaque individu, celles de la socialité profonde s'intéressent à la manière dont l'environnement

⁵⁶ Brian Boyd, « *Art as Play With Pattern* », *op. cit.*.

⁵⁷ John Tooby et Leda Cosmides, « *Does Beauty Build Adapted Minds ?* », *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain*, *op. cit.*, p. 296.

d'emblée social d'*Homo sapiens* a pu peser sur son évolution. De ce fait, elles se penchent de plus près sur les données de la paléanthropologie, de la préhistoire et de l'anthropologie générale, de façon à ancrer leur hypothèse d'une intrication du social et du cognitif dans un environnement culturel donné. Certaines analyses d'anthropologie naturalisée portant explicitement sur l'art paléolithique (et non plus sur l'idée générale d'origine de l'art) peuvent être rattachées à ces approches⁵⁹.

a. L'art paléolithique comme vecteur de la sélection culturelle de groupe

Un premier exemple de ce type d'analyses peut être trouvé sous la plume de Johan De Smedt et Helen De Cruz⁶⁰, qui expliquent le temps et l'énergie dépensés par les hommes du paléolithique supérieur dans leurs activités artistiques par l'existence de raisons sociales : l'art permet d'accentuer l'identité de groupe. Cette idée n'a en elle-même rien de naturaliste, et l'on pourrait la défendre en adoptant une approche culturaliste (on n'est ici pas très loin de la notion d'école artistique, ni des signes utilisés comme marqueurs chrono-régionaux mentionnés au chapitre 8). Cependant, elle est adoptée par De Smedt et De Cruz pour des raisons de type naturaliste : au lieu d'être considérée comme le fait à étudier, la dimension sociale de l'art est comprise comme un mécanisme permettant de trouver une solution à des pressions biologiques liées à la sélection naturelle. L'art paléolithique, et plus précisément l'art mobilier magdalénien auquel les auteurs s'attachent plus particulièrement, est ainsi conçu comme un élément à insérer dans le problème plus large de l'altruisme.

Ce dernier est une énigme souvent relevée par les biologistes et les philosophes de l'évolution : dans un monde gouverné par la sélection naturelle des plus aptes, on devrait s'attendre à ce que les individus soient massivement égoïstes ; or, les humains, comme le

⁵⁹ Elles peuvent être rattachées à ces approches à condition de ne pas perdre de vue que, comme c'était le cas dans la psychologie évolutionnaire, la question de l'art n'est pas centrale dans ces courants, les théories de la socialité profonde traitant plus souvent et plus frontalement de questions et de concepts comme la construction culturelle de niche (processus de *feedback* rétroactif entre les activités des organismes et leur environnement sélectif), ou la coévolution entre traits naturels et culturels (idée selon laquelle le cerveau moderne s'est adapté à un environnement qui n'est pas seulement physique, mais qui inclut le groupe social, dans un processus de bouclage où il s'adapte à un environnement constitué lui-même d'organismes équipés de ce cerveau social). Le coup de projecteur que nous donnons sur les analyses s'intéressant de près à l'art paléolithique ne doit pas faire oublier qu'elles restent marginales dans le champ disciplinaire de l'anthropologie naturalisée, y compris au sein du groupe hétéroclite des théories de la socialité profonde.

⁶⁰ Johan De Smedt et Helen De Cruz, « *Human Artistic Behaviour, Adaptation, Byproduct, or Cultural Group Selection ?* », in *Philosophy of Behavioral Biology*, dir. Kathryn S. Plaisance et Thomas A. Reydon, Dordrecht (Pays-Bas), Heidelberg (Allemagne), London, etc., Springer (Boston Studies in the Philosophy of Science), 2012, p. 167-187 (version révisée et augmentée au chapitre 6 de Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts*, *op. cit.*).

font aussi d'autres espèces animales sociales, développent des comportements altruistes (c'est-à-dire qui avantagent leur bénéficiaire au détriment de leur auteur). Un des efforts constants des biologistes de l'évolution porte sur l'explication à en donner : il s'agit de montrer en quoi les comportements en question sont, en réalité, avantageux aussi, même si c'est de manière indirecte, pour celui qui les adopte. La plupart du temps, même si les raisons données varient beaucoup selon les théories⁶¹, la stratégie suivie est de considérer que l'altruisme, en augmentant la *fitness* du groupe dans lequel ce comportement a lieu, augmente aussi celle des individus qui le pratiquent. Mais l'une des difficultés de cette thèse tient au fait que ce comportement est très vulnérable à sa subversion par des tricheurs : pour un individu donné, mieux vaut essayer de bénéficier de l'altruisme général qui prévaut dans le groupe, tout en refusant de le pratiquer soi-même (l'altruisme augmentant la *fitness* du groupe, mais diminuant celle de l'individu qui s'y conforme) ; de ce fait, on devrait s'attendre à ce que la tricherie se diffuse tellement qu'elle mette en danger la coopération. Pour que l'altruisme s'implante de manière durable, sans que le groupe soit trop perméable aux tricheurs, il faut que les bénéfices tirés par un individu de son appartenance à un groupe altruiste soient supérieurs à ceux qu'il peut recevoir en escroquant les autres. Pour obtenir ce résultat, une condition nécessaire serait de pouvoir faire le tri entre les individus altruistes d'une part, envers qui il est rentable de bien se comporter, et les tricheurs d'autre part, envers qui l'on peut s'en dispenser. Pour De Smedt et De Cruz, l'art est un moyen de pratiquer la sélection culturelle de groupe : il agit comme un marqueur pour savoir avec qui se comporter de manière solidaire.

Certes, les pratiques artistiques ne sont pas un marqueur signalant en lui-même l'altruisme : si c'était le cas, le groupe en question serait très vulnérable aux tricheurs, car le comportement artistique est assez facile à imiter – en tout cas plus que la possession d'un trait déterminé par la génétique (le cas d'école consacré par l'anthropologie naturalisée pour théoriser l'altruisme mutuel entre porteurs d'un même marqueur met en scène des possesseurs de barbes vertes mutuellement attentionnés⁶²). Pour qu'un marqueur soit efficace dans le signalement d'un partenaire équitable, il faut qu'il soit rare, coûteux à produire, qu'il puisse changer régulièrement, et qu'il soit directement associé aux

⁶¹ Les plus individualistes considèrent que l'avantage vaut en réalité pour les versions des gènes possédés par l'individu altruiste, qui voient leurs chances de diffusion maximisées par la solidarité entre les membres d'un groupe. Les plus collectifs considèrent qu'il est possible de penser une sélection de groupe, et qu'un individu peut accepter de se sacrifier au profit d'autres qui lui sont apparentés. Cf. Richard Dawkins, *Le Gène égoïste*, *op. cit.*, pour la première option, et William Donald Hamilton, « *The Genetical Evolution of Social Behaviour* », *Journal of Theoretical Biology*, juil. 1964, vol. 7, issue 1, p. 1-52, pour la seconde.

⁶² Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts*, *op. cit.*, p. 166.

personnes altruistes. Certains de ces critères ne fonctionnent pas pour l'art paléolithique, qui n'est ni rare, ni systématiquement associé à des personnes altruistes (la corrélation n'a pas de sens, par exemple, lorsque les objets d'art se trouvent dans une sépulture). En revanche, il peut être coûteux à produire, aussi bien en temps qu'en énergie, et il peut changer aussi régulièrement que les conventions stylistiques. Pour De Smedt et De Cruz, un marqueur culturel est aussi un bon indicateur de la solidarité préférentielle d'un individu ; de ce fait, en donnant des indications sur le groupe culturel auquel ce dernier appartient, l'art fournit également une information sur les probabilités comportementales d'un agent lors d'une interaction sociale, ce qui facilite l'entrée en contact entre des individus qui ne se connaissent pas. Par ailleurs, ce marqueur est difficile à imiter, car le style artistique demande de l'entraînement pour être maîtrisé. De ce fait, l'art, et notamment l'art mobilier qui peut faire l'objet d'échanges, comme les figurines féminines schématiques du magdalénien sur lesquelles s'arrêtent les auteurs, peut servir de marqueur d'identité rendant possible l'altruisme réciproque. Selon eux, ce type de marqueur a dû être particulièrement utile dans le contexte du paléolithique supérieur, aussi bien à cause de la dureté du climat que des distances séparant les groupes humains. En effet, la nécessité de suivre des troupeaux d'herbivores pour s'alimenter, au sein d'un environnement aride et froid, a dû rendre l'errance au hasard aussi inefficace que dangereuse ; les distances, quant à elles, ont dû rendre difficile l'établissement de réseaux sociaux par contacts interpersonnels. Dans ce contexte, le rôle de l'art a pu être de faciliter la distinction, pour un individu, de ceux qui étaient proches de son groupe et envers qui faire preuve de solidarité. D'après Helen De Cruz et Johan De Smedt, les perles d'ivoire, les dents et coquillages du paléolithique supérieur ont pu jouer cette fonction, tout comme les figurines féminines schématiques du magdalénien, dont la diffusion géographique, l'homogénéité stylistique, la réalisation soignée et la conservation consciencieuse leur paraissent compatibles avec un usage de marqueur ethnique. Ici, l'art représente une solution culturelle à un problème biologique, qui consiste à évaluer la probabilité de réciprocité ou de tricherie, dans les situations sociales nécessitant des comportements altruistes. La réflexion menée prend appui sur les formes artistiques concrètes du paléolithique supérieur, et non sur d'autres prises au hasard à travers les époques et les lieux (remarquons toutefois que si l'art paléolithique est directement évoqué, puisqu'il s'agit d'expliquer certaines formes particulières d'art mobilier, sa connaissance détaillée, à la limite, n'est pas nécessaire : tout ce qui compte, c'est qu'il y ait des formes d'art

culturellement déterminées – la question de savoir comment elles le sont importe peu –, et qu’elles puissent être échangées, ou tout au moins perçues comme signe d’appartenance).

b. L’approche polynaturaliste de R. Dale Guthrie

Dans ce tableau des courants d’anthropologie naturalisée s’intéressant aux causes distales de l’art paléolithique, le dernier exemple sur lequel nous nous arrêterons est difficile à classer : bien que les réflexions de R. Dale Guthrie accordent une grande place à la question de la socialité préhistorique, elles n’en empruntent pas moins à plusieurs autres courants naturalistes. Cet éclectisme théorique donne au chercheur une place à part parmi ceux d’entre eux qui s’intéressent à l’art préhistorique, d’autant plus que s’y ajoute une attention particulière accordée aux formes artistiques elles-mêmes – Guthrie met ainsi l’art paléolithique au cœur de sa réflexion, de sorte qu’au lieu de l’utiliser pour illustrer un propos théorique (comme c’est souvent le cas en anthropologie naturalisée), il en fait la véritable cible de l’enquête.

Le point de départ de son intérêt en la matière est naturaliste, mais au sens ancien du terme, tel qu’il avait cours au XIX^{ème} siècle : il observe les œuvres artistiques de l’époque glaciaire avec un œil de zoologue, et insiste sur le fait que l’art paléolithique est un art de chasseurs, fins connaisseurs des caractéristiques physiques et comportementales de leurs proies. Les prémices de sa thèse sont développées en 1979, lors d’un colloque sur les apports de l’éthologie et de la zoologie à l’étude de l’art paléolithique⁶³ : il part de l’hypothèse que la connaissance qu’avaient les artistes du gibier chassé rend les œuvres riches en informations éthologiques et zoologiques. Il remarque par exemple que les animaux représentés ont souvent leur pelage de rut, correspondant à l’automne ou au début de l’hiver, et donc au moment des grandes chasses où les bêtes sont à la fois plus grasses, plus regroupées et plus accessibles. Selon lui, l’apport d’informations entre l’art paléolithique et la zoologie est mutuel : la zoologie permet de tirer des informations des images, tandis qu’à l’inverse, les images servent de sources de connaissance pour la zoologie.

Cette forme de naturalisme s’inscrit dans une histoire déjà ancienne : elle prolonge et précise l’attention portée, dès l’origine des découvertes des représentations

⁶³ Cf. Russell Dale Guthrie, « *Ethological Observations from Palaeolithic Art* », in *La Contribution de la zoologie et de l’éthologie à l’interprétation de l’art des peuples chasseurs préhistoriques*, op. cit., p. 35-74.

paléolithiques, à la valeur naturaliste des images ; leur perfection et leur fidélité à la réalité étaient en effet déjà des arguments par lesquels Harlé refusait l'authenticité aux peintures d'Altamira. De ce fait, les travaux de Guthrie ne sont, sur ce point, ni plus ni moins naturalistes que ceux des préhistoriens : on a vu au chapitre 8 en quoi l'étude de l'art à la lumière de la zoologie était devenue une pratique courante et même consensuelle, en dépit de la difficulté de faire la part de l'imitation, de l'imagination et de la convention stylistique dans la fabrication d'une image. Les chevaux contemporains de l'époque gravettienne n'avaient en effet sans doute pas une tête en forme de bec de canard, et il est d'usage à Pech Merle de rappeler que les grands chevaux ponctués de la fresque éponyme ne sont pas pommelés, puisque les points observés par-dessus la robe des animaux débordent leurs contours ; malgré tout, la précision zoologique des représentations est très souvent signalée, notamment pour la période magdalénienne.

Cependant, l'inspiration naturaliste de la thèse de Guthrie dépasse largement la question zoologique, dans la mesure où il s'inscrit dans le cadre du naturalisme contemporain défini par l'anthropologie naturalisée : c'est le concept global de nature humaine, telle que celle-ci a été produite par l'évolution, qui se trouve mobilisé par l'analyse de l'art paléolithique. Selon Guthrie, ce concept constitue la meilleure clé de lecture dont nous disposons pour en percer le sens, et il revendique ce point d'appui dès la préface de son ouvrage *The Nature of Paleolithic Art* : « Ce livre vise à défendre une idée, [...] à proposer un nouveau genre d'investigations sur l'art paléolithique qui développe une vision de l'histoire naturelle du comportement artistique et de la nature de la créativité – nous utilisons notre nature humaine pour comprendre cet art ancien, et cet art ancien, pour comprendre notre nature humaine »⁶⁴. Il s'agit pour Guthrie de se fonder sur les universaux de la nature humaine, de manière à expliquer l'art d'une culture donnée par les caractéristiques physiques et mentales que nous partageons avec les hommes de l'âge glaciaire : c'est parce que nous avons en commun avec eux une même nature que nous pouvons prétendre jeter un peu de lumière sur leurs comportements artistiques. Pour Guthrie, l'art paléolithique est ainsi une fenêtre sur la vie préhistorique, et un miroir de notre propre nature ; il suppose donc possible, pour retrouver cette nature humaine dans

⁶⁴ « *So it is an idea book, [...] a new kind of investigation of Paleolithic art that develop insights into the natural history of art making and the nature of creativity – using our human nature to understand this old art and using this old art to understand human nature.* » Russell Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2005, préface, p. IX.

l'art, de distinguer ce que nous avons hérité de nos ancêtres préhistoriques et ce que nos biographies individuelles, nos modes de pensée et nos rapports au monde tiennent des périodes historiques.

Guthrie s'ancre donc dans le naturalisme contemporain par l'orientation de son travail. Mais ce sont aussi ses thèses qui le rapprochent des défenseurs de l'anthropologie naturalisée : son point de vue sur l'origine de l'art paléolithique, par exemple, combine plusieurs approches défendues séparément par d'autres naturalistes contemporains. Il est, d'abord, assez proche des idées soutenues par certains psychologues évolutionnaires, et notamment de la thèse défendue par John Tooby et Leda Cosmides : dans *The Nature of Paleolithic Art*, Guthrie cherche à établir la nature ludique de l'art en développant une argumentation fondée sur l'histoire évolutive de l'espèce humaine. Ce faisant, il s'appuie également sur d'autres théories issues d'autres courants, comme celles de la socialité profonde, en reprenant la notion de construction de niche ou la théorie cognitive de la modularité cérébrale, sur laquelle nous reviendrons dans la section suivante. Pour Guthrie, l'art est par nature lié au jeu, dans la mesure où il semble n'avoir aucune utilité vitale immédiate et n'être pratiqué que pour le plaisir, de sorte qu'*Homo aestheticus* est né *Homo ludens*. Si le jeu n'est pas le monopole de l'espèce humaine (puisque'il est partagé par tous les primates, mais aussi par un grand nombre d'autres mammifères, par quelques oiseaux dont les corbeaux, et par certains reptiles dont les tortues⁶⁵), la forme que prend ce comportement chez les humains diffère substantiellement de celle qu'il a chez les autres espèces ; en effet, là où le jeu relève souvent de l'apprentissage personnalisé de schémas comportementaux préexistants, celui des hommes fait une place plus grande à la créativité et à l'imagination. Selon Guthrie, les pratiques ludiques ont évolué dans notre espèce pour permettre à nos ancêtres de ruser et de surprendre les grands mammifères qu'ils chassaient. La raison d'être du jeu tient donc pour lui aux spécificités de la niche écologique d'*Homo sapiens*, qui nécessite un comportement flexible, adapté à des situations très diverses et changeantes : le jeu est ainsi un lieu favorable à des apprentissages complexes, au développement d'aptitudes sociales, ainsi qu'à l'acquisition d'une certaine créativité dans la résolution des problèmes. Il permet d'obtenir tous ces avantages à moindre coût ; en effet, tester différentes solutions dans chaque situation peut s'avérer très dangereux dans le cours ordinaire de la vie, mais ce n'est pas le cas au cours d'un jeu. L'art tel qu'il est pratiqué dans les grottes et sur les objets ornés du paléolithique supérieur relèverait alors

⁶⁵ Cf. *Ibid.* p. 377.

de la magnification des pratiques ludiques, dans la mesure où il permet l'expression concrète du mélange des expériences vécues et de l'imagination, et cela à travers une activité créative (et non plus seulement récréative) : « La niche humaine a exigé un niveau d'innovation et d'imagination entièrement nouveau, de sorte qu'a été requis un module radicalement neuf, qui puisse aller au-delà du jeu. Je pense que l'activité artistique, dans son sens le plus large, est ce module. Du fait de ce rôle et quoiqu'il ait apparemment évolué à partir de la transformation de modules de jeu plus primitifs, le comportement artistique fonctionne comme un activateur et comme la démonstration de capacités créatives spécifiquement humaines. »⁶⁶ L'art est donc vu comme un jeu utile pour le développement de la plasticité cognitive de l'homme, et finalement pour l'accroissement de l'habileté chasseresse. De ce fait, loin d'être gratuit, il constituerait une solution évolutive efficace pour améliorer l'adaptation de l'homme à son milieu.

De cette idée générale, Guthrie cherche des témoignages dans l'art paléolithique. Le plus direct est selon lui constitué par un motif existant dans certains sites, comme à Gargas : celui des mains négatives déformées ou aux doigts manquants. Ce thème graphique, rare dans l'art paléolithique, a fait couler beaucoup d'encre : pour certains préhistoriens, il a pu s'agir de mutilations accidentelles dues au froid, pour d'autres, de mutilations rituelles, pour d'autres encore, de cas de maladie de Raynaud⁶⁷, et pour d'autres enfin, d'un code de communication utilisé à la chasse. Guthrie, en examinant certaines de ces mains dites mutilées, conclut à un jeu, étant donné que les doigts semblent avoir été repliés de diverses manières pour donner lieu à des images inattendues et amusantes.

Toutefois, l'enracinement dans une forme de psychologie évolutionnaire n'est pas pour Guthrie l'aspect le plus central de sa thèse : ce à quoi il attache le plus d'importance n'est pas tant la question de l'origine de l'art paléolithique en elle-même, que la révision de la conception de l'art entraînée par son origine ludique. Dès son article séminal de 1979, Guthrie s'est insurgé contre une idée prévalente parmi les préhistoriens depuis Salomon Reinach, selon laquelle l'art paléolithique serait lié, d'une manière ou d'une autre, à la

⁶⁶ « *The human niche demanded a whole new level of innovation and imagination, requiring a radically new module beyond play. I will propose that art making in its most comprehensive sense is that module. In that role, though it apparently evolved as a transformation of more familiar primate play modules, art making functioned to activate and flex uniquely human creative capacities.* » *Ibid.*, p. 375.

⁶⁷ Trouble neuro-sympathique qui provoque un spasme des artères des mains et peut aboutir à des lésions ostéo-articulaires par insuffisance de la circulation du sang, selon la définition qu'en donnent Claude Barrière et Michel Suères. Ces deux auteurs ne défendent pas l'hypothèse de la maladie de Raynaud. Claude Barrière et Michel Suères, « Les Mains de Gargas », *Les Dossiers d'archéologie*, janv. 1993, n°178 (« La Main dans la Préhistoire »), p. 46-55.

spiritualité préhistorique. Il s'agissait alors pour lui d'ancrer l'activité de représentation dans les activités et les préoccupations les plus quotidiennes des artistes, en récusant leur inscription dans les hautes sphères de la spiritualité. Dans *The Nature of Paleolithic Art*, il plaide pour une forme de naturalisme méthodologique : au lieu de « chercher des preuves d'un symbolisme et d'un sens caché dans les images »⁶⁸, il appelle de ses vœux une sorte d'économie théorique, qui ne formulerait pas d'hypothèse aussi coûteuse que spéculative sur la spiritualité des hommes de la préhistoire⁶⁹. Voir l'art paléolithique comme un jeu lui permet d'abord de s'opposer à la préhistoire traditionnelle : si non seulement l'origine de l'art est à trouver dans le jeu, mais que l'art paléolithique lui-même est aussi compris comme un jeu sophistiqué, c'est toute l'interprétation qui doit être revue, en mettant l'accent non plus sur la culture, mais sur la nature.

Pour ce faire, Guthrie s'inspire d'un autre courant d'anthropologie naturalisée, plus différent encore de la psychologie évolutionnaire, des théories cognitives et de celles de la socialité profonde que toutes ne le sont entre elles, à savoir la sociobiologie. Ce courant de pensée, apparu en 1975 avec l'ouvrage de Wilson, *Sociobiology, The New Synthesis*⁷⁰, cherche à appliquer la théorie de l'évolution aux comportements sociaux ; il se distingue des autres courants dans la mesure où il vise avant tout les causes sociales de l'évolution des comportements au sein des populations animales et humaines, et non leurs causes psychologiques chez les individus (ces dernières restant très importantes y compris dans les théories de la socialité profonde, du fait de l'intrication du social et du cognitif qu'elles thématisent). La sociobiologie suppose que beaucoup de comportements sociaux ont été façonnés par la sélection naturelle, en vue d'améliorer le succès reproductif : elle a pour objectif d'expliquer leur fonction⁷¹.

Dans *The Nature of Paleolithic Art*, Guthrie s'inspire de ce courant pour rendre raison, non pas seulement de l'existence en général d'un art à l'époque paléolithique (la cause de son existence étant son enracinement dans des conduites ludiques), mais aussi de

⁶⁸ « the traditional approach has been to search for clues to the symbolism and ritual meaning hidden in the images », Russell Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, op. cit., p. 5.

⁶⁹ Cette économie va assez loin, puisque Guthrie récusé en même temps la composante culturelle de l'art et le travail formel effectué par les artistes : « The patterns and forms of Paleolithic art reassure us that art behavior in the late Pleistocene was also driven by internal rewards and was not viewed as labor or as the creation of symbols for particular purposes, as the twentieth-century academics have seen it. » *Ibid.*, p. 398-399.

⁷⁰ Edward O. Wilson, *Sociobiology, The New Synthesis*, Cambridge (Massachusetts), Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1975.

⁷¹ Cf. Harmon Holcomb et Jason Byron, « Sociobiology », *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, en ligne : <<http://plato.stanford.edu/entries/sociobiology/>>, consultée le 18 avril 2010.

certaines de ses caractéristiques en particulier : il s'agit d'expliquer notamment pourquoi les hommes du paléolithique ont souvent choisi d'aller dans des cavernes pour s'adonner à leur art, pourquoi ils ont traité tels motifs plutôt que tels autres, et finalement pourquoi l'art paléolithique a pris les formes qu'on lui connaît. L'objectif de Guthrie est donc de naturaliser la vie culturelle, puisque ce dont il cherche à rendre compte relève des aspects singuliers de formes artistiques chronologiquement et géographiquement localisées. Dans ce but, il mobilise sur de nombreux sujets des théories de type sociobiologique qui sont toutes indépendantes de l'art, mais qui ont des conséquences sur les formes prises par celui-ci.

Les premières de ces considérations sociobiologiques concernent les comportements à risques, considérés comme universels dans la nature humaine à certaines périodes de la vie. Pourquoi des individus se sont-ils aventurés, sinon en masse (les cavernes ne sont malgré tout pas très fréquentées), mais du moins régulièrement, dans les grottes obscures ? Pour répondre à cette question, Guthrie raisonne sur les universaux de la nature humaine : dans toutes les cultures, les adolescents et les jeunes gens font preuve de comportements manifestant un certain goût du risque, dont il essaie de dégager les principales raisons avant d'en tirer des conclusions pour l'art paléolithique.

En mettant en évidence le rôle de la testostérone dans le comportement des êtres humains, Guthrie rappelle donc en premier lieu que l'attrait pour le risque dépend de variables hormonales. Le taux de testostérone est susceptible de grandes variations au cours de la vie : il dépend du sexe (cette hormone est surtout masculine, même si les femmes n'en sont pas dépourvues), de l'âge (le pic de production se situe à l'adolescence), et d'un grand nombre d'autres facteurs, dont la situation sociale, l'heure de la journée, l'époque de l'année, l'état de santé, la situation extérieure (existence d'un danger, présence féminine, etc.). La testostérone soutient la virilité, et partant, héroïsme et criminalité potentiels, favorisant ainsi un attrait pour le risque et l'aventure.

En deuxième lieu, Guthrie expose en quoi ce dernier dépend également du statut social : la décision de prendre des risques ou non dépend également de la balance entre les gains et les pertes anticipés. Il compare le monde animal et les sociétés humaines pour montrer qu'en général, les jeunes mâles sont les plus enclins à prendre des risques, dans la mesure où ils n'ont rien à perdre mais tout à gagner (concernant les sociétés occidentales, Guthrie voit un indice de ce goût chez les jeunes gens dans leur surreprésentation au sein

du groupe des personnes arrêtées pour vandalisme ou pour meurtre, comme dans celui des visites aux urgences).

Ces constantes biologiques et sociales sont ensuite mobilisées par Guthrie pour expliquer la localisation d'une partie de l'art paléolithique dans les grottes ornées, et par la même occasion, pour se prononcer sur l'identité des artistes. En effet, descendre dans des cavernes inexploitées et obscures lui semble bien pouvoir compter parmi les aventures excitantes : il faut prendre garde aux serpents qui se cachent fréquemment dans l'ombre humide des entrées, ramper dans la boue le long de galeries étroites, dompter sa peur de l'inconnu et accepter de perdre le sens de l'orientation dans un monde hostile, tout en faisant preuve d'une bonne condition physique pour progresser dans des boyaux parfois peu praticables. Pour preuve de l'attrait exercé par le monde souterrain sur les adolescents, Guthrie rappelle que les découvreurs de grottes ornées, au XX^{ème} siècle, ont souvent été des garçons d'une dizaine d'années : cela a été le cas par exemple aux Trois-Frères, à la Mouthe, à Lascaux, à Ekain, à Pech-Merle, à Font-de-Gaume, à Niaux, à la Baume Latrone, à Bayol, à Gouy, et au Tuc d'Audoubert. Par ailleurs, Guthrie rappelle qu'il existe dans les grottes elles-mêmes des traces de ce qu'il considère comme des aventures adolescentes : les jeunes gens ont parfois marqué leur passage par des actes de vandalisme, soit en endommageant des dessins, soit en cassant des concrétions (Guthrie renvoie à ce propos à celles qui l'ont été dans la grotte Cosquer). La sociobiologie doit donc expliquer l'art des cavernes : il a pour fonction de servir d'exutoire aux jeunes gens privés d'un statut social à la hauteur de leurs espérances.

D'autres considérations sociobiologiques sont mobilisées pour expliquer les thématiques récurrentes de l'art paléolithique : pour Guthrie, les thèmes des représentations sont caractéristiques des intérêts d'une classe d'âge. Il estime ainsi que les deux principaux dans l'art paléolithique, à savoir d'un côté les animaux (et tout particulièrement les grands herbivores), et de l'autre, les représentations féminines et sexuelles, sont révélateurs de l'identité masculine des artistes ainsi que de leur âge juvénile.

La fascination pour les grands herbivores pourrait être partagée par toutes les classes d'âge, tant la vie des humains au pléistocène repose sur la nourriture carnée : le climat froid et aride limite les ressources végétales, de sorte que la chasse a dû devenir une activité aussi cruciale qu'investie d'émotions intenses, et un sujet de préoccupation majeure. Pour Guthrie, « le pléistocène était une époque où les grands mammifères

représentaient la vie et la mort [...] Mais ils représentaient encore davantage : quelque chose de limbique, qui n'est pas facile à capturer par le langage ni à décortiquer en graphiques économiques. Ces grandes créatures à sang chaud prenaient part à une splendeur chthonienne profondément ancienne, à son élégance, à son pouvoir, à son abondance »⁷². Cependant, Guthrie suppose que cette fascination pour les grands herbivores devait être particulièrement forte chez les jeunes garçons pressés de conquérir un statut social par leur bravoure à la chasse, d'où la fréquence de ces animaux dans le bestiaire représenté.

À partir de cette analyse, l'auteur multiplie les exemples visant à souligner l'importance de cette activité dans l'art paléolithique : il relève ainsi l'existence de ce qu'il interprète comme des scènes de chasse, par exemple à Lascaux où figure un bison blessé avec un homme à terre, et il inventorie des figures d'animaux qui paraissent frappés par des sagaies, comme des ibex à Cosquer ou des bisons aux Trois-Frères. Pour lui, la rareté relative de leur association à des armes ne doit pas tromper, car de nombreuses autres images peuvent être reliées à la chasse : il voit ainsi les animaux représentés dans une posture d'urination comme des bêtes apeurées ou mortellement blessées (déféquer ou uriner étant une réaction automatique à un coup mortel) ; il suppose que d'autres, apparemment indemnes, peuvent avoir été blessés par une arme lancée au propulseur mais invisible sur le corps, et que les points rouges souvent associés aux animaux figurent le sang qui s'écoule de la plaie et dont la couleur tranche sur le sol enneigé. Enfin, il considère que les figures composites, mi-humaines mi-animales, qui ont souvent été vues comme des sorciers, représentent en réalité des hommes déguisés pour la chasse de manière à tromper leurs proies. Quant aux quelques représentations de fauves ou d'ours, qui ne peuvent s'expliquer par l'obsession chasseresse, Guthrie juge qu'elles reflètent aussi les préoccupations d'adolescents pressés d'en découdre, pour le statut social que l'on peut obtenir en manifestant du courage face au danger : les lions de Chauvet devaient être des adversaires à la fois admirés et redoutés, et les attaques d'ours représentées sur la plaquette de Pechialet ou sur un morceau d'os du Mas d'Azil devaient constituer des expériences aussi excitantes que terrifiantes.

⁷² « *The Pleistocene was a time when these large mammals meant life and death [...] But they meant even more – something limbic, not easy to capture in words or dissect into economic flowcharts. These big warm creatures were part of a profoundly ancient and earthy splendor, elegance, power, and bounty. I know of no better way of putting it than by saying that hunting lets one partake in a biological grace* ». Russell Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, op. cit., p. 298-299.

Le deuxième motif figuratif privilégié par l'art paléolithique, à savoir les représentations féminines, est également expliqué par Guthrie à l'aune de considérations sociobiologiques. Il part de l'idée que la niche écologique humaine impose des soins très longs de la part des deux parents pour qu'un enfant soit capable de survivre : dans un tel contexte, la sexualité devient une ruse de l'évolution pour que le couple parental se maintienne au-delà de la conception du bébé. Pour être efficace, cette ruse doit, selon Guthrie, être développée bien avant que les jeunes gens ne s'engagent effectivement dans des relations avec leurs compagnes. De ce fait, ce sont pour lui leurs fantasmes qui les conduisent, paradoxalement, à devenir de bons pères et de bons compagnons dans la vie. Or, d'après l'auteur, les jeunes garçons et les jeunes gens sont souvent tenus à l'écart de l'activité sexuelle, les jeunes femmes s'alliant de préférence à des hommes un peu plus âgés qu'elles, assez jeunes et énergiques pour être de bons protecteurs, mais assez mûrs pour assurer stabilité et fidélité ; cette situation expliquerait que la libido des grands enfants ou des jeunes adultes soit à la fois débridée, du fait de leur âge, et réprimée, du fait de leur statut social, ce paradoxe engendrant des fantasmes particulièrement obsessionnels dans cette classe d'âge. Cet imaginaire, alimenté par les formes féminines comme les seins, les fesses ou les hanches (tous marqueurs de fertilité qui deviennent des attributs érotiques), se trouverait traduit dans l'art paléolithique. Dans son article de 1979, Guthrie compare l'imagerie féminine, dont les caractères sexuels sont parfois marqués, avec les illustrations du magazine *Playboy* : provocatrice dans la mesure où elle tend à réduire la dimension proprement artistique des dessins, cette comparaison entérine l'idée que les artistes aient été des jeunes gens. La conception de l'art paléolithique comme support de l'érotisme est, dans *The Nature of Paleolithic Art*, défendue par l'attention portée aux manières de représenter les figures féminines : Guthrie rappelle les codes stylistiques mis en lumière par les préhistoriens pour les réinterpréter. Ainsi, que les femmes soient souvent représentées nues, comme à la Madeleine-des-Albis, ou qu'elles aient fréquemment des courbes marquées (voire des formes très exagérées comme la Vénus de Willendorf) lui paraît trahir la fonction érotique des représentations. D'autres codes stylistiques remplissent selon lui le même objectif : la posture de certaines figures semble explicitement conçue pour souligner leurs formes (les femmes des Combarelles sont ainsi représentées penchées, avec une silhouette en forme de S qui accentue leur postérieur et leurs seins) ; la stylisation de certaines autres ne manque pas de révéler leurs attributs érotiques (la figurine de Gönnersdorf présente elle aussi ses seins et ses fesses, tandis que ses bras, ses pieds et son visage sont omis) ; d'autres encore sont réduites à leurs organes

sexuels, comme les représentations vulvaires de Tito Bustillo. Parfois, le potentiel érotique des images est, selon Guthrie, multiplié par la représentation de plusieurs femmes en même temps, comme à La Cullalvera, ou par la réalisation de scènes, par exemple celle de la plaquette d'Enlène, interprétée comme une copulation. Par contraste, il remarque que lorsque des hommes sont représentés, comme à Cosquer ou sur des redresseurs de sagaie, ils sont le plus souvent réduits à leur sexe en érection, seule partie de leur corps susceptible d'intéresser véritablement de jeunes adultes. Sans doute, en droit, la sociobiologie n'épuise-t-elle pas l'explication, dans la mesure où la constante anthropologique que représente l'érotisme n'exclut pas la variabilité culturelle de ses modes d'expression artistiques : la thèse sociobiologique de Guthrie n'empêche pas en principe de remarquer les différences entre les représentations féminines du paléolithique et celles de Rubens, d'Ingres ou de Renoir, et n'annule donc pas les réflexions non naturalistes sur l'art paléolithique. Mais cette tentative de conciliation masquerait peut-être l'essentiel, car l'érotisme constitue pour Guthrie une clé d'interprétation des représentations artistiques ; en effet, son lien avec la représentation n'est pas pour lui le cas général dont il s'agirait d'étudier les modalités culturelles particulières, mais une interprétation particulière, de type naturaliste, d'un fait culturel.

En définitive, selon Guthrie, des considérations sociobiologiques concernant d'une part l'appétence pour le risque et la volonté de s'illustrer à la chasse pour gagner un statut social, et d'autre part l'utilité de l'érotisme pour la survie de l'espèce, suffisent à expliquer les deux thèmes de prédilection des artistes de la préhistoire, ainsi qu'à identifier les auteurs des œuvres. La plaquette d'Isturitz représentant des bisons sur une face et des femmes nues sur l'autre lui paraît ainsi résumer la véracité de ses vues. Guthrie cherche donc à se démarquer définitivement des interprétations spiritualistes de l'art. Ce choix n'était cependant pas impliqué par l'optique sociobiologique elle-même, car des raisons ont été avancées, y compris par notre auteur, pour expliquer sociobiologiquement l'apparition de la spiritualité ; mais bien qu'il consacre un chapitre entier à la genèse de la spiritualité et à son caractère adaptatif, qu'il admette qu'art et religion ne sont pas sans parenté, et qu'il utilise parfois un vocabulaire quasi religieux⁷³, il n'envisage pas la possibilité d'un art paléolithique ancré dans des problématiques spirituelles. Quoiqu'il insiste sur l'empathie entre un chasseur et sa proie, ou sur la nécessité, pour être un bon chasseur, de penser comme un animal jusqu'à devenir l'animal traqué, il néglige la

⁷³ Cf. par exemple « Les chasseurs respectent et célèbrent la splendeur de leur proie » (« *Hunters respect and celebrate the splendor of their prey* »), *ibid.*, p. 236.

possible portée existentielle des émotions liées à la chasse. Tout en montrant que celle-ci ne se réduit pas à une activité purement alimentaire, il ne l'inscrit pas dans une interrogation sur les questions profondes qui ont pu préoccuper les hommes de l'âge glaciaire, comme le mystère de la vie et de la mort (qui aurait pu être approché dans l'acte de tuer), comme celui de l'identité (qui est lié à la ressemblance de l'homme avec les mammifères qu'il poursuit), et comme celui de la différence (qui vient de ce que l'homme se nourrit de l'autre pour le transformer en sa propre matière). L'interprétation que propose Guthrie au sujet des créatures composites, dont il fait des chasseurs déguisés pour leurrer leur proie, ne suppose jamais qu'elles puissent avoir été liées à la psychologie du « devenir animal » nécessaire à une chasse fructueuse, ou que ces déguisements, s'ils en sont, aient pu accentuer le sentiment d'empathie entre l'homme et l'animal.

L'approche que propose Guthrie de l'art paléolithique s'inscrit donc de manière originale dans le grand mouvement naturaliste : au lieu de développer un point de vue issu d'un courant particulier (comme la psychologie évolutionnaire) et de rencontrer à partir de là un art paléolithique ayant surtout valeur d'exemple, il s'attache au contraire d'abord à l'art des temps glaciaires, dont il propose une analyse polynaturaliste. Il conjugue ainsi le naturalisme au sens ancien, issu de la zoologie, et plusieurs approches tirées de formes plus contemporaines de ce courant, de la psychologie évolutionnaire à la sociobiologie, en passant par les théories de la construction de niche. De cette combinaison d'idées, il tire un tableau contrasté des causes distales expliquant l'art paléolithique : il s'inspire de la psychologie évolutionnaire, en affirmant que cet art est de l'ordre du jeu, qu'il trouve son origine dans les activités ludiques communes à l'homme et à certains animaux, et qu'il a pour fonction d'améliorer l'adaptabilité cognitive des humains du paléolithique supérieur. Pour rendre compte des formes particulières de l'art de cette époque, il se réfère à la sociobiologie ; il y cherche des réponses aux questions de la localisation préférentielle de nombreux dessins dans les grottes, ainsi que des thématiques les plus souvent représentées. En défendant l'idée que dessiner grands herbivores, fauves dangereux et femmes attirantes dans les cavernes devait servir aux jeunes gens à montrer leur bravoure ou à extérioriser leurs pulsions, Guthrie suppose que la fonction de l'art paléolithique était liée au statut social des jeunes adultes, à qui il devait permettre d'acquérir une meilleure place dans le groupe, ou de se consoler d'y avoir une place subalterne.

Ces thèses ont fait l'objet de nombreuses critiques, mais les principes mêmes de l'ouvrage de Guthrie lui donnent une place particulière dans le tableau des analyses

naturalistes de l'art préhistorique : d'une part, nous l'avons dit, parce qu'il développe une analyse détaillée de l'art paléolithique sans en rester à un simple survol, et qu'il propose une synthèse entre plusieurs courants d'anthropologie naturalisée ; d'autre part, parce qu'il jette un pont entre les travaux des scientifiques appartenant au courant naturaliste et ceux des préhistoriens, alors que les deux communautés demeurent la plupart du temps dans une large ignorance réciproque. Finalement, la singularité de son projet tient à la naturalisation de variables culturelles : son objectif est de naturaliser non seulement le comportement artistique en général, par l'intermédiaire de ses premières formes connues, mais aussi les choix culturels particuliers des artistes de la préhistoire.

B. L'interrogation sur les causes proximales : comment l'art a-t-il été rendu possible chez les hommes du pléistocène ?

Il a jusqu'ici été question des causes distales de l'art paléolithique, qui concernaient la fonction remplie par l'art au cours de l'évolution, ainsi que le rôle joué par l'art paléolithique au sein des cultures de la préhistoire européenne. Mais une autre manière de naturaliser le comportement est possible : d'autres chercheurs tentent de répondre à la question des causes proximales de l'art, c'est-à-dire des mécanismes qui ont permis le développement des comportements qui lui sont liés. Nous avons déjà rencontré incidemment ce problème lors de notre examen de certaines théories expliquant les causes distales : la psychologie évolutionnaire faisait volontiers appel à la théorie de la modularité cérébrale, et donc à des considérations concernant l'organisation du cerveau, tandis que Guthrie, à travers sa réflexion sur le rôle des hormones dans le goût pour la prise de risque, formulait également des hypothèses sur les causes concrètes ayant pu pousser les artistes de la préhistoire à descendre dessiner dans les cavernes.

Les théories d'anthropologie naturalisée qui s'intéressent aux causes proximales de l'art se distinguent entre elles par la nature de l'entité qu'elles estiment porteuse du mécanisme responsable de l'apparition du comportement artistique : les approches cognitives étudient les mécanismes cérébraux qui sont à l'origine de l'impulsion à créer des œuvres d'art, ainsi que ceux qui causent les réponses esthétiques chez les individus placés en face d'elles ; d'autres démarches combinent cet intérêt pour la cognition à des mécanismes physiologiques additionnels, pour mettre en œuvre une approche plus globale de l'art. Cependant, pour ce qui est de l'art paléolithique, l'interrogation ne peut jamais porter simplement sur les structures cérébrales : si c'est bien l'attention aux mécanismes

qui sera privilégiée ici, leur dimension évolutionnaire n'est jamais très loin, dès lors que l'on traite d'un phénomène éloigné dans le temps de plusieurs millénaires, et que l'on cherche à comprendre le cerveau des hommes préhistoriques plutôt que celui des humains du XXIème siècle.

1. Approches cognitives

Les approches cognitives ont toutes en commun d'étudier le fonctionnement de l'esprit humain lorsqu'il est impliqué dans des processus mettant en jeu des œuvres d'art, qu'il s'agisse de processus de création ou de réception (elles questionnent souvent dans un même mouvement ce qui se passe dans l'esprit des artistes et dans celui des amateurs d'art, traitant ainsi conjointement deux problématiques habituellement disjointes par la philosophie⁷⁴). Cependant, cette problématique commune n'empêche pas une grande diversité des approches, qui forment un réseau enchevêtré de connaissances ; en effet, les sciences cognitives, même limitées à la compréhension du comportement artistique, et même appliquées à la question plus précise de l'art paléolithique, puisent à une diversité de sources qui ne forment pas un groupe cohérent de disciplines fondées sur un paradigme théorique commun. En simplifiant et en schématisant à l'extrême l'histoire du développement des sciences cognitives, on peut considérer qu'elles se sont référées essentiellement à deux modèles : celui de l'ordinateur, dans lequel le cerveau est conçu comme un outil de traitement de l'information suivant une logique computationnelle, et celui de la neurologie, dans lequel le cerveau est compris comme une structure matérielle organisée au sein de laquelle se diffusent des signaux électriques (en un sens, ces deux modèles sont symétriques, puisque c'est tantôt le cerveau qui est pensé sur le modèle de l'ordinateur, tantôt la machine qui peut être construite sur le modèle d'un réseau de neurones, comme c'est le cas en intelligence artificielle).

Du fait de cette pluralité théorique, les approches cognitives forment déjà un continent assez vaste, malgré le caractère récent de nombreux programmes de recherches, développés pour beaucoup depuis le début des années 2000. Nous limitons par conséquent notre présentation aux théories qui traitent explicitement d'art paléolithique, et à celles qui, sans l'analyser directement, contribuent à rendre compte des formes concrètes qu'il a prises dans les grottes et à travers les objets de l'époque glaciaire. Toutefois, la diversité

⁷⁴ Cf. Edmond Couchot, *La Nature de l'art, Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.

des approches que nous analyserons doit quelque chose à la partition théorique entre neurosciences et conception informationnelle de la cognition. Les premières, directement issues des neurosciences et de la neuro-esthétique de formation récente, s'intéressent au fonctionnement du cerveau lorsqu'il est placé au contact de l'art, soit dans sa production, soit dans sa réception (ces approches sont les plus nombreuses, les plus empiriques par le recours à l'expérimentation qu'elles imposent, et les moins directement liées à l'art paléolithique). La deuxième approche que nous analyserons est plutôt liée au modèle computationnel, et établit un pont entre la question cognitive et celle de l'évolution : elle se risque à la spéculation, en cherchant à définir les conditions de possibilité cérébrales de l'activité artistique et en retraçant leur apparition au cours de l'évolution humaine, dans une sorte d'archéologie cognitive. Enfin, une troisième approche consiste à faire un usage particulier des sciences cognitives dans l'interrogation sur des formes artistiques concrètes : elle met l'accent sur ce que le fonctionnement du cerveau implique dans la manière d'appréhender l'art, et finalement met en forme un questionnement définitionnel appuyé sur les sciences cognitives, où celles-ci sont un moyen plutôt que l'objet même de la recherche.

a. À la recherche d'universaux esthétiques : adaptation à l'art paléolithique de recherches en neuro-esthétique

Selon Daniel Andler⁷⁵, les neurosciences sont devenues en quelques décennies la discipline reine des sciences cognitives : elles consacrent à la fois l'apparition de nouveaux instruments de recherche qui mettent en lumière l'activité cérébrale, et, dans l'explication de cette dernière, l'affirmation du primat ontologique d'un certain niveau de réalité (celui des signaux électriques et de l'afflux sanguin trahissant la sollicitation d'une zone du système nerveux central). L'objectif des neurosciences est de découvrir les mécanismes biologiques qui réalisent les fonctions cognitives (en l'espèce, celles qui régissent l'impulsion à s'engager dans un comportement artistique, et celles qui induisent la sensibilité esthétique) ; elles cherchent donc à mettre en lumière les différentes structures cérébrales, ainsi que les rôles divers des composantes que sont les aires corticales, le cervelet, le tronc cérébral, la moelle épinière et les réseaux de neurones. Il s'agit ainsi de localiser des fonctions cognitives dans le cerveau, en cherchant comment son architecture fonctionnelle produit des processus cognitifs. Pour ce faire, les neurosciences cognitives

⁷⁵ Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain*, op. cit., p. 176 sqq.

contemporaines s'appuient d'une part sur l'idée générale que le cerveau et l'esprit⁷⁶ sont des systèmes modulaires, c'est-à-dire des modules cognitifs au moins partiellement autonomes responsables de l'exécution de certaines tâches, et d'autre part sur la conviction qu'il existe une correspondance terme à terme entre ces deux systèmes, ce qui autorise à rechercher les bases neurales des fonctions cognitives. Si le programme correspondantiste dans son ensemble rencontre des difficultés, dans la mesure où le cerveau abrite des systèmes multiples à différentes échelles (ce qui donne lieu à des processus d'intégration complexes, à des redondances ou à des effets secondaires), il peut au moins fonder des programmes de recherche plus locaux, concernant ici les différentes fonctions cognitives mobilisées par les œuvres d'art réalisées et perçues. Qu'est-ce qui se passe au juste dans le cerveau lorsqu'on crée une œuvre d'art ou qu'on en contemple une ?

La neuro-esthétique, apparue entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, peut prendre appui sur des travaux antérieurs relatifs à la vision. Cette dernière se trouve en effet être l'un des domaines où les neurosciences sont les plus avancées : quoique les travaux qui lui sont consacrés aient montré que l'évidence introspective d'une unité de la vision ne trouve pas son équivalent dans les structures cérébrales⁷⁷ (dans la mesure où elle sollicite une multiplicité de structures et de connexions), ils ont malgré tout permis de progresser dans la compréhension de ses mécanismes. Les approches cognitives de l'art cherchent ainsi à déterminer ce qui se passe dans le cerveau lors de la production ou de la réception d'une œuvre d'art, à comprendre quels éléments de nos systèmes perceptif et cognitif sont responsables du plaisir procuré par ces activités, et à expliquer pourquoi certaines formes artistiques ont plus de succès que d'autres, que ce soit ponctuellement (pour les œuvres d'art qui plaisent davantage au public ou qui sont saluées par la critique – le problème étant compliqué par le fait que ce ne sont pas forcément les mêmes dans les deux cas), ou que ce soit de manière plus générale, voire universelle (puisque certains éléments artistiques, comme les figures géométriques, sont presque des invariants planétaires tant ils sont répandus). Ainsi, une approche cognitive de la Joconde pourrait consister à constater que regarder ce tableau active des circuits neuronaux de reconnaissance du visage, d'induction d'émotions, ainsi qu'une théorie de l'esprit (théorie

⁷⁶ Ces deux termes proches s'entendent en des sens distincts : le cerveau désigne l'entité matérielle qui est le support de la cognition, tandis que l'esprit renvoie à l'entité invisible qui effectue les opérations cognitives. La relation entre ces deux concepts fait l'objet de discussions, mais l'on considérera ici pour simplifier que, dans un contexte naturaliste, l'esprit est envisagé comme l'activité du cerveau (selon une conception moniste) et non comme une entité distincte (ce qui introduirait un certain dualisme).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 213-215.

par laquelle on infère des états mentaux chez les autres). Les approches neuro-esthétiques se posent des questions comme celles-ci, tirées de l'ouvrage *Arte e cervello*⁷⁸ : dans quelle mesure peut-on acquérir des connaissances à travers les images ? dans quelle mesure la mémoire est-elle soutenue par celles-ci ? dans quelle mesure les manipule-t-elle ? les archive-t-elle ? les réutilise-t-elle ? la réaction des observateurs aux images est-elle calibrée en fonction de leur qualité « artistique » ? existe-t-il des images, ou plus généralement des formes plus efficaces que d'autres, plus résistantes dans la mémoire individuelle et collective, et pourquoi ? quelles sont les différences perceptives, émotives, mémorielles entre l'observation d'une chose, et celle de sa représentation picturale ? ces différences sont-elles mesurables en termes physiologiques autres que ceux de l'histoire de la culture ? comment l'artiste fait-il pour savoir quelle forme ou quel geste retient davantage l'attention du public ? qu'est-ce qui fait d'une représentation plus que d'une autre une œuvre d'art ?

Toutes ces questions justifient un dialogue entre l'art et les neurosciences, et sont susceptibles aussi de concerner l'art paléolithique – à condition toutefois de prendre acte de plusieurs précisions, qui peuvent être considérées aussi bien comme des mises au point méthodologiques, si on les prend en bonne part, que comme des limites ou des présupposés, si on les prend en mauvaise part. En premier lieu, une approche expérimentale ne renseigne sur les réactions des hommes aux stimuli artistiques que pour le XXIème siècle ; elle ne peut concerner ceux du paléolithique que par une inférence généralisatrice : il est bien sûr impossible de faire des expériences sur les cerveaux des hommes de la préhistoire. C'est ainsi seulement en analysant le nôtre que nous pouvons essayer de comprendre celui de nos ancêtres. En deuxième lieu, tirer un enseignement des neurosciences pour l'art paléolithique implique en réalité aussi de lui adapter les résultats d'expériences effectuées à partir d'autres œuvres d'art, à la fois plus récentes et issues d'autres cultures : ce n'est pas directement l'art paléolithique qui est étudié, mais la réponse à certains stimuli que l'on retrouve, entre autres, dans les œuvres de cette époque. On peut donc appliquer à l'art paléolithique les résultats d'expériences testant les réactions à des toiles de peintres modernes. En troisième lieu, non seulement les expériences de neuro-esthétique rapprochent les formes artistiques de différentes époques, mais elles abolissent aussi la distance conceptuelle entre différents sens du mot « art » : étudier les

⁷⁸ Cf. Lamberto Maffei et Adriana Fiorentini, *Arte et cervello*, Bologne, Zanichelli, 2008 (2ème édition).

constantes cérébrales dans la réponse à certains stimuli suppose de mettre sur le même plan l'art au sens anthropologique (c'est-à-dire ici une tendance générale de l'humain à faire des images) et les contingences de l'histoire de l'art, au sens institutionnel du terme. Les constantes de l'esprit de l'homme expliquent ses goûts cognitifs, aussi bien lorsqu'il gribouille par lui-même que lorsqu'il admire les réalisations des grands maîtres. En quatrième et dernier lieu, les expériences de neuro-esthétique privilégient en général la question de la réception sur celle de la création, parce qu'elles considèrent que les formes créées sont une conséquence de celles qui sont appréciées : on suppose que l'artiste est enclin à réaliser les formes dont la perception cible certaines réponses cérébrales. De ce fait, c'est le cerveau du spectateur qui fait l'objet de l'attention, plus que celui de l'artiste. Pour toutes ces raisons, il serait très exagéré de considérer que la neuro-esthétique s'intéresse directement à l'art paléolithique : celui-ci ne sert souvent que d'exemple à un propos qui le dépasse, comme c'est le cas dans un passage de la thèse de Johan De Smedt, dans laquelle l'auteur met en regard une composition de Mondrian, les chevaux de Pech Merle, des poteries traditionnelles de la culture Akimel O'odham (à la frontière de l'Arizona et du Mexique), et une peinture de bambous réalisée par Zheng Banqiao sous la dynastie chinoise Ming⁷⁹. Ce qui plaît dans l'art en général vaut aussi pour l'art paléolithique en particulier. Cependant, ce dernier nous servira de crible dans notre réflexion sur les approches neuro-esthétiques : nous ne mentionnerons que les travaux directement utiles pour le comprendre, en laissant de côté certains champs d'études foisonnants, comme les réactions constatées à l'observation des images de paysages, ou comme les difficultés des artistes à représenter les ombres.

Les recherches sur l'art s'appuient, comme les neurosciences cognitives expérimentales en général, sur deux outils principaux, à savoir l'imagerie cérébrale et l'étude des lésions cérébrales.

Le premier a pris son essor à partir du début des années 1990. Il vise à étudier ce qui se passe dans le cerveau lorsqu'un sujet accomplit une tâche spécifique : l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) montre l'accroissement du débit sanguin dans une zone particulière du cortex ; cette variation s'interprète soit comme l'implication de l'aire dans la réalisation de la fonction, soit comme son inhibition active, soit comme la

⁷⁹ Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts*, op. cit., p. 134.

combinaison des deux⁸⁰. D'autres procédés, comme l'IRM de diffusion, cherchent à montrer le réseau des zones qui sont activées conjointement pendant la réalisation d'une tâche. L'apport de l'imagerie dans l'étude de l'art tient à la possibilité de vérifier dans quelle mesure le succès d'une œuvre, d'un thème ou d'une technique picturale est corrélé avec l'activation de zones cérébrales particulières, dont on suppose qu'elles ont été ciblées par l'évolution humaine (le succès signifiant à la fois ici l'appréciation par le public, pour ce qui est de l'art au sens institutionnel, et la diffusion dans le temps et l'espace, pour ce qui est de l'art au sens anthropologique). Le raisonnement est le suivant : le cerveau étant un mécanisme d'interprétation du monde, qui nous conduit à ignorer certains aspects de notre environnement et à prêter au contraire une attention disproportionnée à d'autres, l'appréciation accordée à certaines œuvres d'art et le rapport aux représentations en général pourraient trouver leur origine dans le système de récompense cérébrale, qui guide l'attention vers les informations perceptuelles les plus pertinentes. En d'autres termes, le succès préférentiel d'une œuvre d'art pourrait s'expliquer par sa capacité à exploiter certains câblages de l'esprit humain, sélectionnés pour leur aptitude à provoquer une forte réponse émotionnelle. Les œuvres qui plaisent parviennent à ce résultat parce qu'elles mettent l'accent sur certains éléments particuliers, que notre perception et notre cognition sont configurées pour apprécier : selon les mots de Semir Zeki⁸¹, les artistes sont, en un sens, des neuroscientifiques, puisqu'ils doivent, pour que leurs œuvres aient du succès, s'adresser correctement à notre système cognitif.

Les lignes droites peuvent être considérées comme l'un des premiers éléments à bénéficier de ce succès. Semir Zeki met en évidence leur importance⁸² en établissant un parallèle entre l'objectif artistique de Mondrian et certaines caractéristiques du cerveau : alors que Mondrian cherchait à créer une réalité pure par la réduction des formes naturelles à des lignes horizontales et verticales, les neuroscientifiques ont montré que de nombreuses cellules du cortex visuel, dans les aires V1, V2 et V3, réagissaient de manière préférentielle en fonction de l'orientation des lignes perçues ; l'intégrité de ces cellules,

⁸⁰ À condition toutefois, comme le précise Daniel Andler, de pouvoir résoudre les problèmes structurels de la méthode : d'une part, le signal qui mesure la réponse de l'aire cérébrale testée, appelé signal BOLD (pour *blood oxygenation level dependent [response]*), est faible et quasiment noyé dans le bruit, ce qui le rend souvent difficile à interpréter ; d'autre part, les structures corticales présentent une grande variabilité individuelle, ce qui pose problème dans les études car les données provenant de nombreux sujets doivent y être agrégées. Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain, op. cit.*, p. 198 sqq.

⁸¹ « *I hold the somewhat unusual view that artists are in some sense neurologists, studying the brain with techniques that are unique to them, but studying unknowingly the brain and its organisation nevertheless.* » Semir Zeki, *Inner Vision, An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999, p. 10.

⁸² *Ibid.*, p. 104 sqq.

d'après Zeki, est cruciale pour la capacité à apprécier les œuvres de Mondrian⁸³. La recherche de cet artiste en quête de formes pures rejoindrait ainsi nos « goûts cognitifs », déterminés par les réactions des cellules de notre cortex visuel primaire : l'attrance pour les lignes droites, au-delà du cas particulier de la recherche de Mondrian, pourrait ainsi être considérée comme un universel, qui expliquerait la grande diffusion des figures géométriques dans l'art à travers le monde. Ces lignes droites sont présentes dès la préhistoire : la grotte de Blombos en Afrique du Sud renferme des plaquettes d'ocre gravées il y a 77 000 ans ; par ailleurs, toute l'aire de diffusion de l'art paléolithique regorge de signes géométriques, qu'ils aient été associés à des motifs figuratifs ou réalisés seuls. Que l'on pense aux traits verticaux rouges de la grotte d'Isturitz dans le Pays Basque ou aux lignes des galets ornés du Mas d'Azil, aux tirets et bâtonnets de la grotte Chauvet ou aux quadrangulaires cloisonnés caractéristiques des cavernes cantabriques, il est évident que ces signes géométriques les plus simples ont bénéficié d'un succès non démenti à travers le temps (de Chauvet l'aurignacienne au Mas d'Azil l'épipaléolithique) et à travers l'espace (d'El Castillo la cantabrique à Chauvet l'ardéchoise). Ils ont été attrayants pour le système visuel des premiers hommes et le sont encore aujourd'hui. Leur simplicité de réalisation ne suffit pas à expliquer leur grande diffusion, ne serait-ce que parce qu'ils en côtoient d'autres beaucoup plus élaborés (par exemple des signes étranges en forme de papillons, à Chauvet).

Un deuxième exemple d'exploitation par les artistes des tendances de l'esprit humain tient, selon la neuro-esthétique, dans le choix de couleurs vives : Semir Zeki met en parallèle la physiologie de la vision de la couleur et les aspirations des artistes du fauvisme comme Henri Matisse, Maurice De Vlaminck ou André Derain⁸⁴. Il indique en effet que les cellules de l'aire visuelle V1 enregistrent la présence et l'intensité des champs colorés, mais non leur couleur précise ni leur forme, ce qui rappelle la volonté des Fauves de libérer l'une de l'autre ; quant aux cellules de l'aire V4, de l'hippocampe et des cortex frontal et temporal inférieur, elles réagissent différemment selon que les objets sont représentés avec leurs couleurs usuelles ou avec d'autres moins naturelles, ce qui permet de corroborer l'idée de dissociation voulue par les artistes fauvistes. Les images dont la

⁸³ « *Whether the responses of these orientation selective cells provide the aesthetic experience is a question that neurology is not ready to answer. What is certain is that if such cells are lost by not being adequately visually nourished during the critical period or as a consequence of lesions in the brain produced by vascular or other damage, no experience, aesthetic or otherwise, of the work of Mondrian and others in which lines are emphasised, is possible.* » *Ibid.*, p. 115.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 183-204.

couleur est inattendue attirent l'attention, car elles activent des circuits neuronaux inhabituels : c'est ainsi que nous sommes surpris par le jaune de la soprano Modjesko sur le tableau de Kees van Dongen. L'art paléolithique lui aussi fait usage de couleurs vives, et parfois de couleurs inhabituelles, même si c'est dans une moindre proportion que les Fauves (l'essentiel de ce qui a été conservé consiste en gravures plutôt qu'en peintures, plus fragiles et exigeant davantage de préparation, et la palette paléolithique est moins large que la leur – que des raisons culturelles aient entraîné un goût particulier pour les rouges, bruns, ocres et jaunes en plus du noir et du blanc, ou que la limitation des connaissances dans la composition des pigments ait restreint leur diversité). La polychromie de Lascaux a été souvent soulignée, tandis que les teintes fondues des bisons d'Altamira ont contribué à rendre perplexe l'ingénieur Harlé lors de leur découverte. Par ailleurs, si la palette paléolithique ne compte pas de couleurs absolument antinaturelles, il demeure possible de remarquer que ce n'est pas toujours la teinte la plus naturaliste qui a été choisie : les petits ours rouges de Chauvet auraient été plus crédibles en brun, si l'imitation du réel avait été le but de leurs dessinateurs.

Certains modes de fonctionnement du cerveau peuvent expliquer le succès planétaire de divers éléments de la grammaire artistique, comme les lignes droites et les couleurs, mais aussi celui de thématiques particulièrement présentes dans l'art paléolithique, comme les motifs animaliers : en effet, une étude suggère que certaines parties du cortex occipital, même chez les aveugles de naissance⁸⁵, sont activées par des perceptions et des pensées relatives aux animaux ; cela laisse penser que l'expérience de la confrontation avec eux n'est pas nécessaire pour qu'existe un intérêt pour les motifs en question. Or, au paléolithique, les hommes ont constamment représenté les animaux présents dans leur environnement, que ceux-ci aient été des prédateurs (comme les lions des cavernes par exemple) ou des proies (les chevaux et les bisons notamment, mais la liste du bestiaire paléolithique est longue).

Cette première approche par l'étude de l'imagerie cérébrale vise donc à mettre en évidence quels circuits sont activés par la perception d'œuvres d'art, quelles capacités cognitives entrent en jeu, et finalement quelles caractéristiques de l'organisation de notre cerveau ont façonné nos goûts artistiques au fur et à mesure de leur exploitation par les artistes depuis le paléolithique.

⁸⁵ Bradford Z. Mahon, Stefano Anzellotti, Jens Schwarzbach, *et al.*, « *Category-specific Organization in the Human Brain Does not Require Visual Experience* », *Neuron*, août 2009, vol. 63, issue 3, p. 397-405.

Quant au deuxième outil à disposition des neuroscientifiques, à savoir l'étude du cerveau lésé, il est en général considéré comme une porte d'entrée pour comprendre le fonctionnement normal du cerveau : l'idée sous-jacente veut qu'un déficit cognitif corresponde soit à une lésion spécifique dans le cortex (si l'on adopte un point de vue localisationniste au sujet des fonctions cérébrales), soit à une lésion affectant une connexion neuronale (si l'on adopte une vision plutôt connectiviste). En l'occurrence, les travaux menés au sujet de la production artistique semblent indiquer que certaines lésions, loin d'empêcher systématiquement les individus qui les ont subies de s'adonner à la création d'œuvres visuelles, peuvent stimuler la créativité : une étude de B. L. Miller et de son équipe⁸⁶ montre que certains patients souffrant d'une démence liée à l'altération des lobes temporaux antérieurs peuvent développer des aptitudes artistiques qu'ils ne possédaient pas avant leur maladie (cela peut tenir au déclin, provoqué par ces lésions, des facultés langagières et des aptitudes aux interactions sociales, alors que les capacités visuelles restent intactes ; cette altération sélective des facultés aboutirait à une certaine désinhibition vis-à-vis du comportement artistique). Il est plus difficile de déduire des informations sur l'art paléolithique à partir de l'étude des lésions cérébrales qu'à partir des travaux d'imagerie, dans la mesure où les éventuels cas préhistoriques de lésion sont inconnus ; cependant, ces analyses corroborent l'hypothèse selon laquelle certains artistes pourraient avoir souffert de maladies mentales : le statut d'artiste pourrait avoir permis à des individus marginaux présentant des lésions cérébrales de subsister, et leur avoir donné une place dans la société.

Ces approches cognitives empiriques, liées aux neurosciences, visent à mettre en lumière les processus en jeu dans le cerveau lors de la perception d'œuvres d'art, et par extension lors de leur production : elles montrent la diversité des structures cérébrales à l'œuvre, ainsi que la multiplicité des tâches cognitives requises dans le traitement des stimuli visuels. Cependant, elles éclairent finalement davantage sur le fonctionnement du système nerveux que sur l'art lui-même : elles montrent comment les goûts artistiques s'enracinent dans le fonctionnement du cerveau, quels mécanismes en sont responsables, et quelles capacités cognitives nos systèmes nerveux centraux ont dû mettre en place pour être capables de produire et d'apprécier l'art ; mais ce dernier n'est dans ces études qu'un épiphénomène, dans la mesure où les réactions à une œuvre sont guidées par ce qu'elle

⁸⁶ Bruce L. Miller, Jeffrey Cummings, *et al.*, « *Emergence of Artistic Talent in Frontotemporal Dementia* », *Neurology*, 1998, vol. 51, p. 978-982.

représente (un animal par exemple) ou par des caractéristiques formelles (comme une couleur ou une ligne droite), qui peuvent appartenir à bien d'autres objets. L'approche neuroscientifique de l'art explique le succès différentiel des œuvres en fonction de caractéristiques simples, mais passe sous silence la question de savoir ce qui les distingue d'objets non artistiques. Par ailleurs, l'art paléolithique n'est pour elle qu'un sujet d'étude anecdotique, car il ne peut constituer dans la méthode expérimentale qu'un exemple parmi d'autres. La question demeure donc de savoir quelles sont les facultés cognitives responsables de l'aptitude à une production spécifiquement artistique, et ce que l'art paléolithique peut apprendre sur la cognition humaine ; ces interrogations sont prises en charge par le courant d'archéologie cognitive.

b. À la recherche des conditions de possibilité cérébrales des comportements artistiques : l'hypothèse d'une archéologie de la cognition

La description des mécanismes cognitifs en jeu dans le comportement artistique relève de la question des causes proximales de l'art ; mais, là où les approches neuro-esthétiques font le choix d'une enquête expérimentale menée sur les cerveaux d'hommes du XXI^{ème} siècle, les théories d'archéologie cognitive renouent le lien entre la question des structures et celles de l'évolution. Dans son livre *The Prehistory of the Mind*⁸⁷, Steven Mithen s'intéresse lui aussi au lien existant entre l'art et le cerveau, et à la manière dont l'un rend l'autre possible : « Je veux enraciner fermement l'évolution de l'esprit dans celle du cerveau »⁸⁸, affirme-t-il ; il s'inscrit donc lui-même dans le champ des approches cognitives. Mais Steven Mithen s'éloigne des questions expérimentales des zones cérébrales activées par la production ou par la contemplation d'une œuvre d'art, pour interroger l'apparition de l'art ainsi que ses conditions de possibilité : selon lui, « pour comprendre l'évolution de l'esprit, nous devons nous intéresser à notre préhistoire, car c'est à cette période que sont apparus les traits distinctifs de l'esprit humain, tels que le langage et une intelligence supérieure »⁸⁹. Les travaux de Steven Mithen présentent une triple différence par rapport aux approches neuro-esthétiques : d'une part, le chercheur considère que l'apparition de l'art doit provenir de paramètres cognitifs spécifiques,

⁸⁷ Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind, A Search for the Origins of Art, Religion and Science*, London, Phoenix, 1998.

⁸⁸ « I want firmly to embed the evolution of the mind into that of the brain, and indeed the body in general » *Ibid.*, p. 224.

⁸⁹ « to understand the evolution of the mind we must look at our prehistory, for it was during that time that the distinguishing features of the human mind arose, features such as language and an advanced intelligence » *Ibid.*, p. 1.

irréductibles aux mécanismes cérébraux déjà actifs dans la vie des hommes de la préhistoire ; d'autre part, la priorité entre la réception et la production des œuvres est définie inversement par rapport à celle que prônent les neuro-esthéticiens, dans la mesure où ce sont avant tout les mécanismes de la création artistique qui sont interrogés ; enfin, ses propos ne visent pas un universel artistique ni l'art visuel en général, mais portent une attention particulière aux œuvres de l'époque paléolithique. Il met ainsi l'art de cette période au centre de son interrogation, et laisse de côté les problématiques purement expérimentales pour chercher à faire des sciences cognitives un outil d'explication. De ce fait, dans cette approche, c'est l'archéologie plutôt que le cerveau qui devient le terrain d'investigation : elle n'a pas pour rôle d'étayer des idées émises par des psychologues, mais sert de point de départ à l'interrogation sur l'esprit. C'est ainsi l'archéologie, et non la psychologie, la philosophie ou l'anthropologie, qui donne la clé de compréhension de l'esprit moderne. Ces principes définissent la démarche de l'archéologie cognitive, qui relie les modifications du registre archéologique aux conditions supposées de leur possibilité, lesquelles sont à chercher dans les changements survenus dans l'architecture de l'esprit humain au cours de l'évolution.

Cet ancrage dans l'archéologie, surprenant dans la mesure où celle-ci ne peut constituer qu'un indice indirect de la cognition, tient à une double raison. D'une part, il semble justifié par le fait que les transformations physiques attestant de modifications du cerveau ne paraissent pas directement liées à des changements de comportements : le net accroissement du volume cérébral survenu il y a environ 200 000 ans et indiqué par le registre fossile ne paraît en effet corrélé à aucune modification importante du registre archéologique ; au contraire, l'explosion culturelle qui s'est produite entre 60 000 et 30 000 ans BP ne paraît liée à aucun changement majeur concernant le cerveau, tout au moins en ce qui concerne sa taille, sa forme, ou son anatomie en général. Steven Mithen en déduit que le changement a dû tenir à la nature de l'esprit humain. Or celui-ci ne peut pas être étudié par la psychologie, faute de conservation des tissus mous du cerveau, et faute d'homme préhistorique encore vivant pouvant les faire fonctionner. L'apparition de l'art lors de l'explosion culturelle est donc, pour Mithen, à la fois l'indice d'un changement cérébral d'un autre type et un fait à expliquer par la recherche de ses fondements cognitifs : son objectif est de comprendre ce qui s'est passé il y a entre 60 000 et 30 000 ans (pour la question qui nous préoccupe, car Mithen s'intéresse aux changements cognitifs et

archéologiques depuis l'ancêtre commun avec les grands singes, à travers toute la lignée humaine).

La seconde raison qui justifie l'ancrage d'une approche cognitive dans l'archéologie tient à la perception d'un manque dans les théories des cognitivistes : Mithen considère que les différentes conceptions philosophiques et psychologiques visant à expliquer l'esprit de l'homme moderne (et notamment celles de Fodor et de Gardner), en se concentrant sur l'état actuel de l'esprit, souffrent d'un déficit d'éclairage concernant sa construction. Comparant son évolution à la construction d'un bâtiment, il déplore ainsi que les psychologues s'en tiennent à des essais portant sur l'identification des traits importants de l'esprit moderne, et mettent l'accent chacun sur des éléments différents : filant la métaphore, Mithen considère que ces chercheurs négligent l'importance des joints architecturaux, et celle des changements dans la fonction des bâtiments à travers leur longue histoire. Pour bien comprendre l'esprit moderne, il faudrait ainsi comprendre les phases successives de son architecture. La dimension nécessairement spéculative de la reconstitution de cette histoire est signalée par la mise en forme de *The Prehistory of the Mind*, œuvre conçue comme une gigantesque pièce de théâtre où, à chaque nouvel acte, changent les acteurs (c'est-à-dire l'espèce pré-humaine ou humaine qui apparaît à ce moment-là), les décors (autrement dit la région du monde où elle vit), ainsi que les accessoires (la dimension culturelle, les artefacts).

Les résultats de l'enquête d'archéologie cognitive menée par Steven Mithen l'incitent à relier l'apparition de l'art, durant l'acte 4 de l'histoire de l'humanité, à la disparition des barrières cérébrales qui auraient préalablement existé dans le cerveau, encore largement modulaire, des premiers *sapiens*. Le passage d'un cerveau modulaire à une intelligence générale serait donc constitutif de l'humanité moderne, et se serait effectué progressivement entre l'apparition des premiers *sapiens*, dont le cerveau permet un certain degré d'intégration entre les intelligences spécialisées, et un épisode d'explosion culturelle, finalement survenu entre 60 000 et 30 000 ans BP grâce à l'accroissement de la fluidité cognitive⁹⁰. Mithen suppose qu'au début de l'histoire humaine, le cerveau des ancêtres des hominidés a commencé par fonctionner sur le mode d'une intelligence

⁹⁰ Cette idée fait l'objet de vives critiques, soit que l'on rejette l'idée même d'explosion culturelle, soit qu'on la pense liée à l'amélioration d'une capacité mentale généraliste comme l'imagination. Cf. Gregory Currie, « *The Representational Revolution* », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004, vol. 62, n°2 (« *Special Issue : Art, Mind, and Cognitive Science* »), p. 119-128.

générale dont il reste peu de traces dans le cerveau moderne. Il s'appuie sur les travaux de Patricia Greenfield et d'Annette Karmiloff-Smith (et, un peu plus loin dans le temps, sur les thèses de Jean Piaget) pour concevoir une faculté d'apprentissage général et une capacité à mettre en œuvre des modalités efficaces de prise de décision, permettant de modifier des comportements simples à la lumière de l'expérience acquise, quel que soit le domaine. Comparant l'évolution de l'esprit à la construction d'une cathédrale, Mithen imagine ensuite la construction progressive, puis l'amélioration, de différentes chapelles spécialisées consacrées à un domaine particulier de l'intelligence : l'intelligence technique qui, fondée sur la formation d'une image mentale des artefacts avant leur production, permet de créer et de modifier des objets ; l'intelligence sociale, que Mithen pense être déjà présente à un niveau faible chez l'ancêtre commun à l'homme et au chimpanzé, et qui rend possible la communication intentionnelle ; l'intelligence naturaliste, qui rend capable d'attribuer un sens à des réalités inanimées, telles que les traces laissées par les animaux ; enfin, une possible intelligence linguistique (dont le caractère modulaire pose davantage question), qui permet la diffusion des différents savoirs. Ces chapelles spécialisées se seraient développées à différents moments pendant les trois premiers actes de l'histoire des hominidés, de l'ancêtre commun avec les grands singes aux *Homo sapiens* archaïques ; leur développement aurait été permis conjointement par l'augmentation de la taille du cerveau, et par la spécialisation de certains modules dans la réalisation de tâches déterminées. Mithen suppose que dans cette phase de la construction de l'esprit humain, les différents programmes constitutifs de l'esprit devaient être nettement séparés les uns des autres, l'absence d'interface entre les modules spécialisés contraignant l'esprit à en rester à une intelligence générale, plus simple et moins performante que lesdits modules, pour toutes les tâches extérieures à leurs domaines de compétence. Pour Mithen, la dernière phase de développement de l'esprit humain, qui occupe l'acte 4 du drame de notre humanité et se caractérise par un gain de fluidité cognitive, est comparable au passage des principes de construction romane à ceux du gothique dans l'édification d'une cathédrale. En effet, tout semble se passer comme si, de la même manière que la lumière dans l'art gothique peut passer d'une partie à l'autre du monument, les informations, grâce à l'acquisition par l'esprit humain d'un nouvel élément architectural à ce moment-là, pouvaient circuler entre les chapelles spécialisées.

Le passage d'un cerveau modulaire à une intelligence générale, constitutive de l'humanité moderne et condition de possibilité de l'explosion culturelle survenue entre 60 000 et 30 000 ans BP, se serait donc effectué progressivement grâce à l'accroissement

de la fluidité cognitive. Mithen suppose que cette évolution a dû se faire en plusieurs étapes. Un premier jalon intégrant intelligences sociale et naturaliste a ainsi pu conduire, grâce au langage, à l'exploitation sociale d'informations concernant d'autres domaines (selon Mithen, il existe des indices archéologiques de ce premier niveau d'intégration, notamment dans les vestiges laissés par les humains de Qafzeh, qui ont enterré des os et bois de renne dans la tombe d'un enfant : la réalisation d'une telle sépulture a impliqué une association entre les personnes et les animaux). D'après notre auteur, cette intégration, cruciale pour les premiers *sapiens* dans la mesure où elle leur aurait permis de coloniser le monde à partir de l'Afrique et d'être compétitifs par rapport aux autres espèces, n'a néanmoins pas provoqué d'explosion culturelle ; celle-ci ne s'est produite que plusieurs dizaines de millénaires plus tard, et elle trouverait son origine dans la conjonction de plusieurs modules spécialisés.

L'art paléolithique, que Mithen définit comme l'ensemble des artefacts qui présentent soit un caractère figuratif, soit des indices de leur appartenance à un code symbolique (comme la répétition des mêmes motifs)⁹¹, apparaît ainsi au cours de cette explosion culturelle. Pour comprendre quelles capacités cognitives ont pu présider à son apparition, Mithen réfléchit à partir d'exemples particuliers : pour les artefacts figuratifs, la statuette en ivoire de l'homme-lion d'Hohlenstein-Stadel, et pour les motifs appartenant à un code symbolique, les symboles gravés en forme de V des abris Cellier, Blanchard, Castanet et la Ferrassie. Il montre que dans les deux cas, les réalisations ont fait appel à l'intelligence technique, sans que cela suffise : elles y ont recouru, car la création de ces formes a nécessité la capacité à élaborer des marques ou des objets d'une forme préconçue ; mais cela n'a pas suffi car, pendant plusieurs dizaines de millénaires, les seules formes prédéterminées ont été celles des outils. De la même façon, Mithen considère que le module d'intelligence naturaliste, capable d'attribuer du sens aux traces laissées par les animaux, aurait pu se saisir de marques laissées intentionnellement par les humains et permettre d'interpréter des symboles gravés ; mais il constate que ce module n'a pas suffi non plus, puisque leur apparition ne coïncide pas avec celle des premiers *sapiens*. Il en déduit alors que l'explosion culturelle a pu être permise par des connexions nouvelles entre

⁹¹ « Membership of the elite group of artifacts that we call "art" must go to those which are either representational or provide evidence for being a part of a symbolic code, such as by repetition of the same motifs. The earliest phase of the Upper Palaeolithic provides us with examples of both. » Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind*, op. cit., p. 176.

les modules d'intelligence technique, sociale et naturaliste : « la capacité à imposer une forme, à communiquer et à inférer un sens à partir d'images doit avoir déjà été présente dans l'esprit des premiers humains ; cependant l'art n'existait pas. Pour créer les merveilleuses peintures de la grotte Chauvet, la seule chose qui manquait était une connexion entre ces différents processus cognitifs, qui avaient évolué en vue de la réalisation d'autres tâches »⁹². L'apparition de l'art à partir d'un accroissement de la fluidité cognitive des cerveaux humains n'implique cependant pas que les premiers *sapiens* aient été totalement incapables d'exécuter des œuvres sommaires de manière intentionnelle, en traçant des lignes par exemple : le registre archéologique indique d'ailleurs qu'ils ont parfois pu le faire, comme semblent en attester les pièces d'os et d'ivoire gravées de rayures de Bilzingsleben et de Tata. Cependant, pour Mithen, si ces marques ont été intentionnelles, elles ont relevé (comme les outils des chimpanzés) de l'intelligence générale, et elles n'auraient pas pu devenir plus complexes sans le développement de modules cérébraux spécialisés, et sans la communication entre eux.

Steven Mithen s'attache à de nombreux exemples pour étayer son hypothèse d'une corrélation entre le commencement de l'art et le gain de fluidité cognitive dans le cerveau d'*Homo sapiens*. Les figures composites lui paraissent ainsi être des exemples particulièrement marquants : l'homme-lion d'Hohlenstein-Stadel peut par exemple être interprété comme un animal ayant pris certains traits humains, ce qui reflèterait une pensée anthropomorphique, ou comme un homme qui descendrait d'un lion, ce qui reflèterait une pensée totémique ; dans les deux cas, le fait même de pouvoir concevoir un tel être nécessite une fluidité cognitive entre les intelligences sociale et naturaliste. Quant au propulseur sculpté du Mas d'Azil, Mithen constate qu'il est très difficile de faire la différence, dans cette pièce, entre art et outil, ce qui suggère un pont entre intelligences technique et naturaliste ; la même inférence peut être faite à partir de l'existence d'autres œuvres, ou de certains détails, susceptibles de servir de support au stockage d'informations (par exemple, la représentation détaillée des sabots, sur certaines images paléolithiques, entretiendrait alors le souvenir de semblables marques vues dans l'environnement naturel). La parure enfin, comme les perles d'ivoire trouvées dans la sépulture russe de Sungir, indique selon Mithen une intégration entre les intelligences sociale et technique, et cela en

⁹² « *the abilities to impose forme, to communicate and to infer meaning from images, must have already been present in the Early Human mind – although there was no art. All that was needed was a connexion between these cognitive processes which had evolved for other tasks to create the wonderful paintings in Chauvet Cave* » *Ibid.*, p. 185-186.

communiquant des informations sur le statut d'un individu, sur son affiliation à un groupe et sur ses relations avec les autres.

L'art, pour Mithen, est donc un indice archéologique, une preuve de l'existence de la fluidité cognitive qui caractérise l'esprit humain moderne. Il représente ainsi une porte d'entrée dans l'histoire de la cognition humaine, et acquiert le statut de critère permettant de formuler un jugement sur les stades de l'évolution de l'humanité préhistorique : ce sont les données archéologiques de l'art paléolithique qui indiquent que les structures mentales de leurs auteurs et celles des hommes du XX^e ou du XXI^e siècle étaient similaires. Cette fois, c'est l'art paléolithique en tant que tel qui se trouve naturalisé.

c. La cognition au secours de la définition de l'art

À partir du moment où l'art devient l'indice de l'acquisition par l'humanité d'un mode de fonctionnement cognitif, il peut être tentant de considérer, à l'inverse, que ce sont des critères cognitifs qui définissent la nature artistique d'un artefact⁹³. Ce pas est franchi par Johan De Smedt et Helen De Cruz⁹⁴, quoiqu'ils ne partent pas du critère de modularité cérébrale établi par Steven Mithen, mais qu'ils en élaborent d'autres : d'après ces deux chercheurs, le fait que nous soyons spontanément capables de reconnaître le caractère artistique d'un objet peut en effet motiver un renouvellement de l'approche définitionnelle de l'art. Cette spontanéité plaide ainsi, selon eux, pour une approche cognitive qui permettrait de dépasser les difficultés d'une définition purement conceptuelle : alors que le concept d'art comme beauté inutile échoue à s'adapter à tous les contextes culturels, et que le manque d'informations ethnographiques concernant les peuples paléolithiques empêche d'en élaborer un meilleur pour rendre compte des formes artistiques de cette période, De Smedt et De Cruz suggèrent que les objets d'art soient appelés ainsi, non pas en fonction de leurs caractéristiques, mais en raison des processus cognitifs mis en œuvre pour leur reconnaissance. Pour élaborer cette nouvelle définition de l'art, compris cette fois, non comme un comportement, mais comme un ensemble d'objets, ils s'appuient sur des développements de Ruth Millikan à propos du concept de chat⁹⁵ : ceux-ci stipulent que reconnaître un chat n'implique pas de lister des caractéristiques nécessaires telles que la

⁹³ Bien que restant dans le cadre défini par les approches cognitives de l'art paléolithique, nous nous écartons ici de la stricte problématique de l'examen de ses causes proximales.

⁹⁴ Johan De Smedt et Helen De Cruz, « *A Cognitive Approach to the Earliest Art* », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2011, vol. 69, n°4, p. 379-389 (version révisée et augmentée au chapitre 7 de Johan De Smedt, *Common Minds, Uncommon Thoughts*, op. cit.).

⁹⁵ Ruth Garrett Millikan, « *A Common Structure for Concepts of Individuals, Stuffs and Real Kinds, More Mama, More Milk and More Mouse* », *Behavioral and Brain Sciences*, fév. 1998, vol. 21, issue 1, p. 55-65.

fourrure, les oreilles triangulaires ou la longue queue, mais plutôt d'être capable de distinguer le chat du non-chat, de manière fiable, dans de nombreuses circonstances. Cette solution définitionnelle présente l'avantage selon eux d'être compatible avec des cas limites, car la capacité de reconnaissance n'a pas besoin d'être infaillible : elle donne l'extension, avec une marge d'approximation, plutôt que l'intension du concept.

Pour De Smedt et De Cruz, les trois critères pertinents permettant d'identifier cognitivement une œuvre d'art sont la capacité à inférer à partir d'elle l'existence d'une intention chez son auteur, l'aptitude à distinguer entre un objet et son sens, et la sensibilité esthétique. Le premier critère provient du fait que l'opinion selon laquelle un objet est une œuvre d'art dépend beaucoup des croyances sur sa genèse, et de résultats expérimentaux montrant que de ces croyances résultent des différences dans le fonctionnement du cerveau (ce ne sont pas les mêmes zones cérébrales qui s'activent si l'on pense que l'objet a été fabriqué intentionnellement, ou qu'il est le produit d'un hasard naturel). Le critère de l'aptitude à distinguer entre un objet et son sens concerne la capacité à reconnaître des symboles : pour qu'un artefact puisse être considéré comme de l'art, il faut que celui qui le voit puisse découpler cognitivement la signification de la matière, de manière à comprendre que ce qu'il a sous les yeux vaut pour autre chose. Enfin, le critère de la sensibilité esthétique requiert l'appréciation qualitative de stimuli perceptifs.

Johan De Smedt et Helen De Cruz appliquent ces critères au matériel artistique trouvé dans la grotte de Blombos en Afrique du Sud : les morceaux d'ocre et les objets en coquille d'autruche qu'elle renfermait leur paraissent compatibles avec leur définition de l'art, tout en montrant que cette dernière permet de résoudre le problème des cas-limites. Selon eux, ces objets peuvent ainsi être considérés comme des œuvres d'art : ils satisfont au premier critère, car ils présentent des gravures qui semblent intentionnelles ; pour ce qui est du deuxième, même si les gravures ne sont pas nécessairement toutes symboliques, puisque certaines pourraient avoir eu un rôle fonctionnel (les morceaux d'ocre ayant pu servir de matière première pour enduire les pointes de sagaie), les conventions régissant leur disposition, changeantes au cours du temps, plaident pour cette interprétation ; enfin, concernant le troisième critère, la couleur ocre des objets suggère selon les auteurs un attrait esthétique (même si l'ocre peut aussi à l'occasion avoir un rôle fonctionnel, comme celui de répulsif contre les insectes). Johan De Smedt et Helen De Cruz considèrent donc que ces vestiges archéologiques satisfont aux trois critères indiquant une œuvre d'art, même si la vérification effective de l'existence de ces derniers peut être débattue : la

possibilité d'une discussion, loin de réduire la validité de la définition, montre au contraire que celle-ci s'accommode des cas-limites ; c'est en effet la reconnaissance des trois critères par le spectateur, et non leur réalité dans la pratique du supposé artiste, qui permet de dire qu'il s'agit d'art.

Cette définition de l'art, formulée à partir d'études de cas empruntés à celui de la préhistoire (les critères utilisés pour les vestiges de la grotte de Blombos sont aussi appliqués à l'art mobilier du Jura souabe), repose moins sur les caractéristiques de l'œuvre elle-même que sur celles que le spectateur suppose appartenir au cerveau de l'artiste. Cependant, l'art paléolithique n'est pas ici pris comme un simple exemple parmi d'autres. Il sert, d'une part, à tester le problème des cas limites : la reconnaissance que nous pensons pouvoir avoir de la mise en œuvre des capacités cognitives de leur auteur remplace la question de savoir si ce qu'on a sous les yeux est *déjà* de l'art ou si ce n'en est *pas encore*. D'autre part, l'exemple de l'art paléolithique permet, mieux qu'un autre, de souligner l'intérêt théorique que présente la définition cognitive de l'art : elle permet de montrer que les informations sur le contexte de production d'un objet ne sont pas indispensables pour déterminer s'il a ou non une valeur artistique.

2. L'hypothèse d'un art paléolithique au cœur de pratiques sociales de modification de la cognition

Les approches naturalisées qui s'intéressent aux causes proximales de l'art sont la plupart du temps liées, de près ou de loin, aux sciences cognitives. Dans une certaine mesure, c'est aussi le cas de celle de Jean Clottes et David Lewis-Williams qui, dans *Les Chamanes de la préhistoire*⁹⁶, défendent l'idée que les états de conscience altérée de chamanes-artistes pourraient expliquer les images et les signes retrouvés dans les grottes préhistoriques. Cependant, cette thèse se présente comme un cas particulier dans le champ des approches cognitives de l'art paléolithique, parce qu'elle dépasse le cadre des interrogations sur le cerveau des artistes de cette époque. De même que les thèses portant sur les causes distales de l'art pouvaient ressortir soit à la psychologie évolutionnaire, soit à des approches prenant en compte la dimension sociale de la psychologie humaine, de même, Jean Clottes et David Lewis-Williams, lorsqu'ils s'intéressent aux causes et aux mécanismes de la production artistique du paléolithique, se situent à l'intersection de la

⁹⁶ Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire*, op. cit..

cognition et de la socialité : il s'agit pour eux de comprendre comment, dans la première, les variations qui provoquent la réalisation d'images sont encadrées par des pratiques sociales. Si des états de conscience habituels peuvent être modifiés de façon à provoquer l'engagement dans une pratique artistique, c'est sans doute parce c'est physiologiquement possible, mais cette possibilité appartient à un cerveau d'emblée social. Cette attention à la dimension culturelle des pratiques qui modifient la cognition ajoute par ailleurs au propos une perspective anthropologique, au sens non naturalisé du terme : Clottes et Lewis-Williams cherchent des confirmations de leur théorie dans les coutumes d'autres peuples, ce qui corrobore l'idée que si leur approche s'inspire des neurosciences, elle leur reste malgré tout étrangère. Il convient de préciser en outre que *Les Chamanes de la préhistoire* demeurent à notre connaissance la seule approche cognitive de l'art paléolithique qui s'y intéresse pour lui-même : il n'y est ni un exemple parmi d'autres, utilisé pour illustrer une thèse sur les mécanismes cognitifs généraux impliqués par l'art, ni un moyen de comprendre la cognition des hommes de la préhistoire en cherchant des indices dans le registre archéologique. Contrairement à ce qui se passe ailleurs, les deux auteurs s'intéressent moins à la cognition qu'à l'art paléolithique lui-même, qui constitue l'*explanandum* et non l'*explanans*.

La thèse de Jean Clottes et David Lewis-Williams occupe donc dans le paysage des approches cognitives de l'art paléolithique une place à part. À vrai dire, sa position dans le champ de l'anthropologie naturalisée en général ne l'est pas moins. La cause en est d'abord le grand succès qu'elle a rencontré : autant les autres thèses de ce courant sont, sinon confidentielles, du moins limitées dans leur audience à un public spécialisé, autant celle-ci a été très largement diffusée dans les médias. Les controverses⁹⁷ qui ont, au sein de la communauté préhistorienne, suivi la publication des *Chamanes de la préhistoire* n'ont jamais entamé le retentissement dont cette théorie a bénéficié. Mais si la thèse de Clottes et Lewis-Williams est à part au sein des publications d'anthropologie naturalisée traitant de l'art paléolithique, c'est aussi et surtout parce qu'elle constitue une sorte d'hapax dans la littérature ; au carrefour de deux mondes, celui des préhistoriens français et celui de l'anthropologie naturalisée anglo-saxonne, elle fait travailler ensemble des représentants de deux communautés scientifiques qui collaborent usuellement assez peu. L'association entre le préhistorien français Jean Clottes et l'ethnologue cognitiviste et archéologue sud-africain David Lewis-Williams se veut d'emblée originale, et la rareté des interactions

⁹⁷ Cf. notamment Michel Lorblanchet, Jean-Loïc Le Quellec, Paul G. Bahn, *et al.*, *Chamanismes et arts préhistoriques*, *Vision critique*, Paris, Errance (Les Hespérides), 2006.

entre leurs deux mondes est soulignée par les auteurs dans l'avant-propos de leur ouvrage⁹⁸.

L'hypothèse des deux chercheurs, qui défend l'existence d'un chamanisme préhistorique et son implication dans le développement des comportements artistiques, s'inspire d'interprétations proposées depuis plusieurs décennies par des ethnologues. Sophie Archambault de Beaune a notamment rappelé que cette idée avait été soutenue par Horst Kirchner en 1952⁹⁹ ; les auteurs eux-mêmes signalent Mircea Eliade, Weston La Barre, Joan Halifax, Andreas Lommel et Noël Smith comme leurs prédécesseurs. Mais Clottes et Lewis-Williams remettent la thèse du chamanisme au goût du jour en la défendant avec des arguments naturalistes, et en mettant l'accent sur l'un de ses éléments fondamentaux, à savoir le processus de la transe.

L'institution du chamanisme se retrouve dans un certain nombre de cultures à travers le monde, et notamment en Sibérie, dans l'Arctique, en Amérique du Sud et centrale, en Afrique du Sud et en Asie¹⁰⁰. Le terme, créé pour les peuples de Sibérie, est défini par une série de pratiques aux finalités variées, dans lesquelles s'engage le chamane, personne dotée de pouvoirs extraordinaires, qui peut notamment communiquer avec le monde parallèle des esprits. Cette communication passe de manière privilégiée par des états de conscience altérée, qui se traduisent souvent par une entrée en transe. Le chamane, une fois dans cet état qu'il recherche lors de moments particuliers ou de cérémonies, peut, selon les circonstances et les cultures, guérir les malades, amener les changements de temps désirés, prédire l'avenir, contrôler les déplacements d'animaux ou converser avec les esprits et les animaux-esprits. Fréquemment, l'expérience qu'il vit s'apparente à un

⁹⁸ « C'est la première fois qu'un chercheur sud-africain et un chercheur français s'associent pour porter un nouveau regard sur l'art pariétal. » Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁹ Cf. Sophie Archambault de Beaune, « Chamanisme et préhistoire, Un Feuilleton à épisodes », *L'Homme*, 1998, T. 38, n°147 (« Alliance, rites et mythes »), p. 203-219.

¹⁰⁰ Les ethnologues modernes considèrent, d'après Jean Clottes et David Lewis-Williams, que le chamanisme existe chez ces différents peuples et qu'il possède une profonde unité, malgré les divers aspects qu'il prend au sein de cultures différentes. La question de son étendue dépend en réalité de la manière dont on le définit, le terme étant utilisé tantôt dans son acception la plus étroite, qui décrit les pratiques de la culture toungouse de Sibérie, tantôt dans une acception très large, qui inclut tout ce qui relève de la sorcellerie, voire des éléments de certaines religions (l'exposition « Les Maîtres du désordre » du Musée Quai Branly en 2012 associait par exemple au chamanisme la figure de Saint Jean-Baptiste issue de la tradition chrétienne). Cf. Henri-Paul Francfort et Roberte N. Hamayon (dir.), *The Concept of Shamanism, Uses and Abuses*, actes du congrès de l'*International Society for Shamanistic Research*, Chantilly, 1997, Budapest, Akadémiai Kiadó (Bibliotheca shamanistica), 2001.

abandon du corps et à un voyage dans un monde spirituel. Ces moments de transe ont souvent lieu dans des endroits à part, favorisant le contact avec les esprits.

Appliquée à l'art paléolithique, l'hypothèse chamanique est la suivante : Clottes et Lewis-Williams pensent que les cavernes doivent être vues comme des lieux favorisant le contact avec un monde inférieur peuplé d'esprits, et que cet investissement spirituel explique qu'elles aient été fréquemment choisies pour les représentations artistiques. La grotte vaut ainsi comme un lieu liminal, dont les parois constituent les membranes qui séparent les hommes des créatures et des événements du monde inférieur : le chamane qui descend sous terre cherche justement la proximité avec ce monde des esprits. Le contact avec eux est alors facilité par le fait de toucher la paroi, de marquer les surfaces ou d'y ficher des objets ; les traces archéologiques de ces différents comportements attestent pour Clottes et Lewis-Williams que parois, voûtes et sols possédaient une signification particulière. De même, le fait que les esprits vivant derrière la roche soient à même d'en sortir peut constituer une explication à l'utilisation des reliefs naturels dans la réalisation des images : c'est alors la caverne elle-même qui donne naissance aux représentations qui, en quelque sorte, matérialisent la présence des esprits à un endroit particulier de la cavité ; ces apparitions n'ont nul besoin d'être mises en relation avec un univers naturel, ni d'être représentées proportionnellement aux éventuelles autres figurations du même panneau. L'image semble ainsi flotter sur la roche, comme en suspension. Au sein de cet environnement minéral, propice selon Clottes et Lewis-Williams à la transe chamanique par l'isolement et la déprivation sensorielle, les chamanes pourraient avoir eu des visions, retraduites ensuite graphiquement par le recours à différents types d'images. Chacun de ces derniers renverrait à une étape de la transe : les signes géométriques (à l'exception de certains comme les tectiformes et les claviformes, trop proches du figuratif) correspondraient aux perceptions mentales du début du processus ; les animaux ondulant sur la paroi matérialiseraient le flottement des hallucinations caractéristiques du dernier stade de la transe, tandis que les créatures mi-humaines mi-animales représenteraient, plutôt que des sorciers déguisés, des chamanes partiellement transformés ou bien des dieux animaux. Quant aux dessins de mains, ils n'auraient alors pas forcément vocation à être des images : l'important serait l'acte de recouvrir la main de pigment, ce qui la fait disparaître sous une substance rituellement préparée et crée une relation intime avec la paroi (les mains positives produisant un effet comparable, et les plus petites d'entre elles pouvant être les empreintes d'enfants apprentis chamanes). Pour les deux chercheurs, les dessins sont liés à la transe, mais pas nécessairement réalisés pendant celle-ci : certains ont

pu l'être, mais un grand nombre d'entre eux et en tout cas les plus techniques ont probablement été exécutés après coup (pratique attestée par les chamanes de Californie et du Nevada). Clottes et Lewis-Williams citent un article de Chaumeil¹⁰¹ qui liste les raisons multiples et complémentaires capables de justifier la matérialisation d'une vision une fois qu'elle est terminée : ce peut être pour les chamanes une nécessité vitale, un moyen d'ajouter à leur puissance, d'induire de nouvelles visions, d'ouvrir une porte sur le monde des esprits, ou de tirer des images une utilité mnémonique.

Conscients que l'art paléolithique recouvre une multitude de représentations diverses, Clottes et Lewis-Williams font l'hypothèse que la variabilité des espaces dans lesquels on trouve de l'art pariétal ou rupestre renvoie à différents usages. Certains sites de plein air comme Fornols-Haut ou Foz Côa ont pu être le théâtre de rites communautaires, au cours desquels le chamane aurait été aidé à entrer en transe par les danses et chants rituels de la communauté. Les vastes salles souterraines, comme le Salon noir de Niaux, ont pu être le cadre des premières étapes du voyage chamanique ou servir de centres sociaux rituels ; en effet, elles constituent l'expression aussi spectaculaire que cachée de l'influence et du pouvoir religieux du groupe en question, tout en jouant le rôle d'antichambres pour préparer l'esprit des chamanes et guider les visions (Clottes et Lewis-Williams distinguent la transe chamanique des hallucinations modernes dans la mesure où, dans le premier cas, les visions des chamanes sont encadrées par le groupe, ce qui discrédite l'originalité et encourage le conformisme). Les couloirs qui séparent salles et galeries ornées les unes des autres ont pu tenir lieu de régions de transition ou de seuils. Les réduits difficilement accessibles et inconfortables comme le diverticule des félins à Lascaux ont pu être utilisés comme lieux privilégiés pour solliciter des visions. Enfin, l'art mobilier comme celui de la Vache ou d'Enlène a pu revêtir une valeur rituelle, même si son sens nous échappe, et être englobé avec l'art pariétal dans une trame de significations. Chaque grotte serait alors un ensemble d'espaces ayant facilité la tenue de rites différents, certains impliquant la réalisation d'images ; plutôt que regarder ces dernières comme des entités closes sur elles-mêmes, il faudrait alors les connecter à tout ce qui les entoure, les traces d'occupation humaine étant dans ce contexte tout aussi importantes, car indicatrices d'autres activités liées au chamanisme.

¹⁰¹ Jean-Pierre Chaumeil, « Les Visions des chamanes d'Amazonie », *Sciences Humaines*, août-sept. 1999, n°97, p. 42-45.

Ce qui est original dans la proposition de Clottes et Lewis-Williams, c'est moins l'hypothèse chamanique que la manière dont elle est défendue. En effet, quoique cette théorie, qui évoque d'emblée un phénomène observé en Sibérie, rappelle plutôt les pratiques de l'ethnographie, son argument principal est de type naturaliste. Clottes et Lewis-Williams s'appuient sur l'idée que l'existence d'états de conscience altérée est un universel dans les cultures humaines, tout comme l'est dans le système nerveux humain la capacité à passer d'un état de conscience à un autre. Selon eux, cette double constante rend vraisemblable la présence de la même plasticité des états cognitifs chez les hommes préhistoriques (par ailleurs, les auteurs font remarquer que la capacité d'halluciner fait aussi partie du système nerveux des mammifères, ce qui accroît la probabilité que les humains du paléolithique supérieur l'aient possédée aussi). Clottes et Lewis-Williams s'appuient donc sur les propriétés universelles du système nerveux, qui impliquent un continuum d'états de conscience, de l'éveil à la transe en passant par l'introspection ou le rêve. Ils consacrent de nombreuses pages à caractériser la transe par des hallucinations qui affectent tous les sens, et pas seulement la vue. Certaines peuvent être causées par des états pathologiques comme l'épilepsie, la migraine ou la schizophrénie, mais d'autres peuvent être induites par des moyens divers, au nombre desquels on trouve la prise de drogue ou de plantes psychotropes, la déprivation sensorielle (l'absence de lumière, de bruit et de stimulation physique), l'isolement social prolongé, la douleur intense, l'hyperventilation, les danses exténuantes, ou encore les sons insistants et rythmés (ceux des psalmodies ou des tambours par exemple). L'institution sociale du chamanisme implique que les chamanes puissent maîtriser ces états de conscience altérée, et soient capables de les induire pour les exploiter à des fins spirituelles.

Clottes et Lewis-Williams tirent en outre argument de l'universalité supposée des grandes étapes de la transe et des phénomènes qui lui sont associés : le premier stade ferait intervenir partout des formes géométriques, telles que des points ou des lignes projetées sur une surface ; le deuxième les rationaliserait et les transformerait en objets chargés de signification, dont l'identité pourrait dépendre de la culture et de l'état émotionnel de celui qui vit la transe ; le troisième, atteint après un passage dans un tourbillon ou un tunnel, serait marqué par un changement de l'environnement tout entier, par une animation des surfaces, et éventuellement par la transformation du sujet lui-même, comme chez les San dans la culture desquels, d'après Lewis-Williams, le chamane se métamorphose en antilope. Dans ce dernier stade, il peut aussi quitter son corps, ou à l'inverse être possédé par un esprit, avoir la sensation de voler, ou au contraire de visiter un monde inférieur.

Selon nos deux auteurs, la diversité culturelle des phénomènes chamaniques et des modes d'expression de la transe ne doit pas masquer les analogies neurologiques qui s'y font jour. Ils remarquent que les lieux d'exécution d'un certain nombre d'œuvres préhistoriques ne sont pas dénués d'influence sur cet état : d'une part, entrer dans une caverne favorise les états de conscience altérée, en raison de l'isolement, de l'obscurité et du froid rencontrés ; d'autre part, descendre sous terre peut être considéré comme la reproduction physique et symbolique de l'expérience neuropsychologique vécue au cours de la transe (l'entrée dans sa troisième phase s'apparentant ainsi à un phénomène de tourbillon, à l'origine de sensations d'obscurité et de resserrement, voire de difficultés à respirer).

Ce cadre général établi, Clottes et Lewis Williams s'appuient sur des méthodes plus culturalistes¹⁰², car les points de départ de leur thèse sont l'universalité supposée du chamanisme dans les communautés de chasseurs-collecteurs, et la connaissance qu'a Lewis-Williams de l'art rupestre des San d'Afrique du Sud, dont il fait une interprétation chamanique¹⁰³.

Concernant le premier point, ils remarquent que chez les Inuits Ammasalik, les chamanes confirmés choisissent de jeunes garçons âgés de six à huit ans et ayant le potentiel voulu pour le devenir, et qu'ils leur dispensent un enseignement dans un endroit secret, éloigné de la communauté ; les deux chercheurs affirment que les dessins géométriques réalisés par des chamanes jivaros d'Amérique du Sud et représentant des tsentsaks (flèches invisibles susceptibles d'être tirées par les esprits sur les humains) rappellent par leur forme les zigzags lumineux et les images perçues au cours du premier stade de la transe ; ils mentionnent le fait que les Jivaros font parfois ingérer des hallucinogènes aux bébés comme aux chiens de chasse, le chamanisme étant un mode de vie et de pensée qui embrasse tout ; ils rapportent que chez les Toungus sibériens, la transe chamanique s'apparente à un voyage sous terre, et que chez les Inuits du Smith Sound en Amérique du Nord ainsi que les Araucaniens du Chili, le chamane recherche des visions dans des grottes.

¹⁰² Ils se réclament eux-mêmes explicitement de ces méthodes dans l'addendum « Polémique et réponses » qui suit l'édition en Points Seuil, et ils assument la part d'hypothèse improuvable qui en résulte. Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, suivi de *Après Les Chamanes, polémique et réponses*, [Paris], La Maison des roches [Seuil] (Points, Histoire), 2007, p. 182.

¹⁰³ Le chamanisme est également contesté dans l'interprétation de l'art San. Cf. Renaud Ego, *San, Art rupestre d'Afrique australe*, Paris, Biro, 2000.

Les auteurs montrent par ailleurs que l'élan, animal investi d'une importance particulière chez les San d'Afrique du Sud, est très souvent représenté sur les parois des abris, avec un naturalisme qui rappelle à l'observateur l'art paléolithique et qui témoigne d'un examen attentif. L'élan est chez ce peuple associé aux rites de première chasse, de puberté et de mariage, mais serait surtout revêtu d'une puissance surnaturelle. Les dessins d'élangs, faits avec un pigment utilisant leur sang, deviendraient des réservoirs de leur puissance, capables de catapulter les chamanes dans le monde des esprits. Certaines images, paraissant sortir de la roche, indiqueraient que celle-ci n'est pas conçue comme une simple surface, mais que la peinture chargée de pouvoir établit un lien entre la personne et l'univers des esprits déployé derrière elle. Les animaux représentés pourraient ainsi être des animaux-esprits, des hommes-esprits, ou des chamanes transformés en animaux. Les dessins des panneaux se trouveraient ressaisis par les tranches successives des chamanes, qui enrichiraient au fur et à mesure leur monde de perceptions nouvelles.

La mention de l'ubiquité du chamanisme comme les développements accordés à l'art des San soulèvent la question épineuse du comparatisme ethnographique, et de son degré de légitimité. Fréquemment critiqués sur ce point, les auteurs se défendent dans une postface de réponses : selon eux, le comparatisme est illégitime dès lors qu'il propose des parallèles ethnologiques ponctuels et superficiels, mais il retrouve une pertinence lorsqu'il se borne à indiquer « des possibilités de concepts et de structures sociales et mentales » ou « des récurrences fréquentes dans certains contextes »¹⁰⁴ (en l'occurrence le mode de vie des chasseurs-collecteurs). Ils se défendent d'avoir voulu retrouver une mentalité primitive telle que la dépeignait Lévy-Bruhl : ils spécifient avoir voulu mettre en évidence des « convergences dans les façons de penser, de concevoir le monde et d'agir sur lui ». Leur démarche se justifie, selon eux, par le fait que les paléolithiques ont plus de chance d'être proches d'autres peuples chasseurs-collecteurs que des occidentaux du XXème siècle : vouloir se passer des parallèles ethnographiques ferait courir le risque de projeter ses propres concepts et ses manières de penser sur les peuples de la préhistoire, en croyant que les faits peuvent parler d'eux-mêmes. L'objectif est donc d'éclairer non les significations, mais le cadre conceptuel : le contenu des visions a bien une origine culturelle qui ne peut pas être comprise par le comparatisme, mais ce dernier peut donner une idée générale du type de société des paléolithiques. Néanmoins montrer la fréquence du chamanisme chez

¹⁰⁴ Pour cette formule et les suivantes : Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Après Les Chamanes, polémique et réponses*, *op. cit.*, p. 190-191.

les chasseurs-cueilleurs implique d'en donner des exemples, ce qui alimente l'impression de comparaisons locales, et fait retomber dans les ornières du début du XX^{ème} siècle ; par ailleurs, même si ce type de pratiques était universel dans les sociétés de chasseurs-cueilleurs connues (ce qui n'est pas le cas), cela n'impliquerait pas nécessairement qu'il ait été présent aussi chez les paléolithiques.

Mettre ainsi l'accent sur le cadre conceptuel plutôt que sur les significations précises permet également de répondre à une autre objection, selon laquelle on ne peut expliquer tout l'art paléolithique par le chamanisme en raison de sa grande diversité – cette variété est aussi bien chronologique que géographique, et dans ce dernier cas, aussi bien régionale que relative au choix de sites très différents les uns des autres. Pour Clottes et Lewis-Williams, il faut admettre plusieurs explications aux diverses formes d'art, et plusieurs types de chamanisme, puisqu'il ne s'agit que d'un cadre conceptuel, et non d'une interprétation précise valant de la même manière partout. Mais il faut aussi selon eux reconnaître que les différences ne masquent pas les ressemblances, visibles aussi bien dans le chamanisme (du fait du fréquent usage d'états de conscience modifiée, de trances et de pratiques de communication avec les esprits) que dans l'art paléolithique (qui présente des constantes tout au long de son histoire, comme un usage concomitant des cavernes et des abris, l'utilisation, au sein des cavernes, de vastes salles mais aussi de tout petits réduits, le rôle capital de la paroi dans la représentation, l'absence de figuration du cadre naturel, le privilège donné à des thèmes similaires, le choix de vues de profil sans échelle pour la représentation des animaux, ou encore la rareté des scènes). Les idées religieuses changeant moins vite que les cultures matérielles, les pratiques et les détails se modifieraient, mais non le fond ni les structures communes : ceux-ci auraient pu rester chamaniques d'un bout à l'autre de la préhistoire, sans que cela implique pour autant que des visions soient à l'origine de toutes les images, ni que toutes aient conduit à en créer.

Quant à la comparaison avec les San, Clottes et Lewis-Williams se défendent d'avoir procédé à un calque d'une civilisation sur une autre, au mépris des milliers de kilomètres et d'années qui les séparent : elle vise selon eux à montrer comment les éléments et les stades de base, d'origine neurologique, s'expriment dans une culture originale. Ils nient avoir procédé à un comparatisme ethnographique stérile et plaident pour une distinction entre le concept d'analogie et l'argumentation par analogie : l'art paléolithique est selon eux un analogue de celui des San, sans que l'analogie soit le moteur de l'argumentation (celle-ci trouvant plutôt sa source dans la neuropsychologie, dans les caractéristiques de l'art lui-même, et dans son contexte archéologique). Ils reconnaissent

qu'une analogie réelle n'est pas envisageable, du fait de la trop grande différence entre les sociétés San et celles de la préhistoire, et ils signalent par ailleurs les spécificités de l'art paléolithique, qui n'a que peu de parallèles dans le monde (ailleurs, les représentations ont souvent été réalisées sur des roches ou dans des abris, en milieu extérieur et à la lumière).

La proposition de Clottes et Lewis-Williams, qui mêle les approches cognitive et culturelle, se situe au carrefour de la préhistoire (à travers l'attention portée aux œuvres du paléolithique), de l'anthropologie « traditionnelle » (par l'étude de différentes formes de chamanisme), et de l'anthropologie naturalisée (du fait de l'inspiration et de l'appui trouvés dans les données neurologiques). Elle constitue un pont entre plusieurs traditions scientifiques, même si sa validité explicative est très souvent et vigoureusement contestée.

Conclusion

L'anthropologie naturalisée, apparue dans les dernières décennies du XXème siècle, porte un regard neuf sur l'art paléolithique. Extérieure à la préhistoire, elle se propose d'interroger cet art au prisme de nouvelles questions, et fait de lui non pas d'abord l'expression des cultures particulières des peuples ayant vécu en Europe au cours de la dernière glaciation, mais le produit naturel de l'évolution de l'espèce humaine. Malgré les stratégies différentes qu'elles empruntent, les thèses défendues dans le cadre de l'anthropologie naturalisée ont en commun un principe d'économie théorique, qui vise à réintégrer les productions culturelles dans l'ordre de la nature. On peut rendre compte de la diversité des voies de naturalisation de l'art paléolithique en adoptant la distinction proposée par Ernst Mayr entre les causes distales et les causes proximales d'un phénomène : les théories qui s'intéressent aux premières s'interrogent sur la fonction remplie par l'art au moment de son apparition, et se demandent pourquoi sa pratique a été sélectionnée ; celles qui se préoccupent des secondes étudient les mécanismes par lesquels ce comportement se met en place, et remplit la ou les fonctions qu'on lui attribue. Dans les deux cas, la cible essentielle de l'anthropologie naturalisée est l'esprit humain, soit que la psychologie évolutionnaire se demande en quoi le fait d'adopter un comportement artistique a pu améliorer le fonctionnement cognitif des hommes de la préhistoire, soit que les sciences cognitives cherchent à comprendre ce qui a rendu l'art possible. Dans les deux cas, l'importance accordée à l'esprit (si l'on reste dans une approche plutôt fonctionnelle) ou au cerveau (si l'on vise plutôt le fonctionnement concret des structures physiques) se

double parfois d'une attention au caractère social de la cognition, ainsi qu'au rôle joué par le rapport au groupe dans son évolution à long terme, ou dans ses modifications ponctuelles.

L'anthropologie naturalisée renouvelle la vision que l'on peut avoir de l'art paléolithique, auquel elle s'intéresse comme à l'une des premières formes d'art créées dans l'histoire humaine. Cependant elle ne dispose pas d'un concept clair à son sujet, car chaque approche choisit ses objets concrets en fonction de ses besoins (qu'elle s'intéresse à l'ensemble du corpus, ou qu'elle en tire quelques exemples à rapprocher d'autres formes artistiques issues de cultures différentes). Qui plus est, l'anthropologie naturalisée ne traite pas non plus d'un objet conceptuel unifié : chacun de ses courants appelant « art » des choses très différentes, les différentes théories tantôt annulent la distinction entre plusieurs polarités structurantes pour la compréhension du mot, tantôt en choisissent une branche plutôt que l'autre. Elles questionnent ainsi la distinction entre l'art au sens anthropologique et l'art au sens institutionnel : certaines l'annulent, comme la neuro-esthétique de Semir Zeki ; d'autres la refusent, comme celle de R. Dale Guthrie pour qui toutes les œuvres dérivent de la tendance des jeunes gens à prendre des risques pour mettre en images les sujets qui les obsèdent ; d'autres encore la rétablissent – celle d'Ellen Dissanayake par exemple se concentre sur les œuvres qui résultent d'une élaboration collective et auxquelles est accordée une valeur particulière. Par ailleurs, certaines théories, comme celle de John Tooby et Leda Cosmides pour qui l'art est lié au jeu, rassemblent tous les arts, visuels ou non, dans une même analyse ; d'autres s'attachent spécifiquement aux arts visuels, comme celles de Johan De Smedt et Helen de Cruz, qui défendent l'idée de l'art paléolithique comme support d'une cognition étendue, ou comme support des échanges et de la sélection de groupe. La polarité entre création et réception de l'art est tantôt considérée comme non pertinente – c'est le cas dans la théorie de Steven Pinker qui insiste sur le plaisir qu'il engendre –, tantôt perçue comme capitale – ainsi dans la pensée de Geoffrey Miller, chez qui c'est la création artistique qui fait l'objet des pressions sélectives. L'art lui-même est tantôt envisagé comme un comportement – par exemple chez Jean Clottes et David Lewis-Williams, qui considèrent que l'essentiel est l'action de représenter parce qu'elle rejoue le contact avec les esprits –, tantôt comme un ensemble d'objets – ainsi Steven Mithen en fait-il le support d'indices concernant la cognition. La définition même de l'art n'implique pas toujours les mêmes éléments, qu'on lui suppose, comme Ellen Dissanayake, un contexte social, ou qu'on lui applique, comme Johan de Smedt et Helen De Cruz, des critères cognitifs. En somme, malgré l'unité des questions

générales du « pourquoi ? » et du « comment ? » posées aux premières formes d'art créées par l'être humain, l'anthropologie naturalisée s'y intéresse sous des aspects très différents.

Toutefois, quel que soit le contenu exact du concept d'art utilisé, variable suivant les approches, toutes visent à faire de lui le résultat d'une certaine nature humaine, définie par le rapport entre l'homme et son environnement : les premières formes artistiques créées résultent de pressions sélectives, qui ont occasionné la fixation de mécanismes cérébraux et comportementaux. Cette manière de voir est-elle conciliable avec les conceptions, au moins partiellement culturalistes, défendues par les préhistoriens ? Un dialogue, un partage des tâches ou une synthèse entre les deux modèles sont-ils envisageables, ou voués à l'échec ? Le renouvellement profond opéré par l'anthropologie naturalisée dans l'approche de l'art paléolithique doit-il être compris comme l'occasion d'élargir le champ des questions possibles et de faire surgir de nouveaux domaines de compétence, ou risque-t-il d'être en lui-même porteur d'un programme réductionniste hégémonique ?

Conclusion de la troisième partie

La préhistoire est-elle une science naturelle ou une science humaine ? Pour répondre, nous avons adopté successivement deux stratégies différentes. La première a consisté à interroger les préhistoriens eux-mêmes, qui se sont parfois posé cette question à des moments-clés de l'histoire de leur discipline. De cette investigation semble ressortir une image fondamentalement duelle de la préhistoire, dont la situation au carrefour de deux régimes épistémologiques ne paraît lui permettre de rejoindre définitivement ni l'un ni l'autre. Cependant, la variété des points de vue quant à l'identité de celui qui domine, la grande diversité des manières de concevoir tant l'identité de chacun des régimes que la teneur de leur ligne de partage, et la disparité des façons d'envisager leur articulation concrète conduisent à penser que les modèles naturalistes et culturalistes sont, dans ce contexte, largement définis l'un par rapport à l'autre.

De ce fait, nous avons cherché à aborder la question de l'identité de la préhistoire non plus à travers une étude générale des modèles épistémologiques, mais par le biais de son expression dans les pratiques des préhistoriens, en nous intéressant à leurs travaux portant sur l'art paléolithique. Cette enquête nous a conduite à réviser l'idée d'une dualité fondamentale de leur science : si la polarité entre naturalisme et culturalisme existe bien dans les analyses que les préhistoriens font de l'art paléolithique, elle paraît malgré tout compatible avec une réelle unité de la discipline, établie autour d'un consensus sur les pratiques. Par ailleurs, l'hétérogénéité des approches donne de moins en moins lieu à une mise en concurrence, car l'interdisciplinarité ne cesse de se renforcer dans ce domaine ; la préhistoire se trouve ainsi définie par la synthèse d'approches complémentaires.

Cependant, ce tableau se trouve bousculé par l'apparition, dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, de nouveaux courants d'anthropologie naturalisée : leur application à la préhistoire questionne le consensus précédemment établi, car elle semble susceptible de trancher l'alternative entre science naturelle et science humaine de manière beaucoup plus radicale. Lorsque l'anthropologie naturalisée s'intéresse aux premières formes d'art créées par les humains, qu'elle le fasse de manière théorique, ou de façon plus concrète par un ancrage dans le corpus des œuvres paléolithiques, elle se donne pour projet d'étudier des objets culturels sous l'angle de la nature (c'est-à-dire avec des méthodes naturalistes, et à l'intérieur d'une ontologie naturaliste). L'art paléolithique est ainsi vu comme l'un des moyens trouvés par *Homo sapiens* pour s'adapter à la niche écologique

qu'il occupait au cours du pléistocène, et comme le résultat de mutations biologiques ayant entraîné la mise en place de mécanismes cognitifs et physiologiques.

Reste à savoir dans quelle mesure ce nouveau modèle représente une concurrence pour la préhistoire. En terminant le chapitre 9, nous nous étions arrêtée sur la tentative de synthèse proposée par Jean Clottes et David Lewis-Williams, qui cherchaient à lier préhistoire et anthropologie naturalisée en une théorie unifiée. Mais la question demeure de savoir comment interpréter pareille entreprise : que l'on accepte ou non la validité de la théorie proposée, cette tentative de dialogue doit-elle être considérée comme l'indice d'une possible synthèse entre les deux domaines ? Faut-il estimer, au contraire, que l'opposition suscitée par cette théorie, isolée aussi bien dans sa volonté d'associer les deux approches que dans ses conclusions souvent contestées, révèle l'improbabilité du principe même d'une synthèse ? Faut-il, enfin, mettre en doute la réalité du dialogue mené, et supposer que derrière l'apparente mutualisation des ressources se cachent la montée en puissance et les visées expansionnistes du paradigme naturaliste, toujours susceptible de vouloir réduire la culture à la nature ? Les questions posées par cette théorie particulière nous semblent pouvoir être étendues au problème plus global des rapports entre préhistoire et anthropologie naturalisée. Ils nous paraissent pouvoir présenter quatre grands types de configuration, déterminés par la combinaison des réponses données à deux questions : celle de savoir si une fusion est possible entre ces deux familles d'approches ou si une distinction nette doit être maintenue, et celle de savoir si les rapports entre les deux sont plutôt pacifiques ou polémiques (que le conflit soit ouvert ou latent). Nous rassemblons ces configurations dans un tableau à double entrée, dont nous examinerons successivement chacune des cases :

	Rapports pacifiques	Rapports polémiques (conflit ouvert ou latent)
fusion	Synthèse possible (par l'intermédiaire d'une théorie existante ou à élaborer) (scénario 3)	Absorption existante ou en cours de réalisation d'un type d'approche par l'autre (scénario 1)
distinction	Partage des tâches, coexistence des questions (scénario 4)	Conflit (scénario 2)

Une première grande manière de rendre compte des rapports entre les deux approches consiste à les envisager sous l'angle des visées expansionnistes affichées par

certaines défenseurs de l'anthropologie naturalisée : l'apparition des nouveaux courants qui la constituent serait alors la première étape d'un processus devant aboutir à l'absorption des problématiques des sciences humaines et sociales, dans une logique d'unification du réel (scénario 1). La vraisemblance d'un tel scénario dépend en partie d'un débat philosophique sur le problème général de l'ontologie (quelles sont les entités qui existent dans le monde ?) et sur les positions épistémologiques qui lui sont liées (ces entités peuvent-elles être décrites par les différentes sciences selon des niveaux de réalités autonomes, ou les objets des sciences humaines et sociales peuvent-ils finalement se ramener à des représentations mentales et à leur diffusion, qu'il serait alors possible d'étudier de manière naturaliste par une épidémiologie des représentations¹ ?). En effet, le pouvoir de séduction de l'anthropologie naturalisée vient en partie de ce qu'elle semble permettre d'unifier le réel : c'est le principe même de sa visée expansionniste. D'après Daniel Andler, « [p]our le naturaliste convaincu, il n'y a qu'une question et qu'une réponse : il n'existe à ses yeux qu'une sorte de science humaine authentique, et en fait d'articulation, les résultats des sciences humaines "traditionnelles" doivent être ou bien rejetés ou bien intégrés, une fois retranscrits et le cas échéant amendés, aux théories naturalistes »². De ce fait, la question des rapports entre préhistoire et anthropologie naturalisée se présente ici comme un cas particulier à l'intérieur d'une problématique beaucoup plus large : l'anthropologie naturalisée établit-elle vis-à-vis de la préhistoire, comme elle cherche souvent à le faire à l'égard de l'anthropologie classique, une véritable concurrence, susceptible, à terme, de se solder par la tutelle de l'une sur l'autre ?

Répondre à cette question nécessite de savoir dans quelle mesure elle a les moyens de ses ambitions d'unification du réel : elle ne peut mener à bien ce projet que si elle en présente une vision théorique cohérente. Or, sur ce plan, elle semble en position de force, et la comparaison avec la préhistoire au prisme de ce critère paraît au premier abord à son avantage. Une des raisons de la séduction exercée par le modèle naturaliste tiendrait alors à ce qu'il posséderait quelque chose comme un paradigme, qui structurerait les diverses théories existant en son sein pour les intégrer en un ensemble cohérent. À l'inverse, la

¹ On pourra se reporter à la controverse entre Dan Sperber et Lucien Scubla dans l'ouvrage collectif d'*Introduction aux sciences cognitives* pour l'explicitation de cette alternative.

Dan Sperber, « Les sciences cognitives, les sciences sociales et le matérialisme », in *Introduction aux sciences cognitives*, dir. Daniel Andler, [Paris], Gallimard (Folio, Essais), 2004 (nouvelle édition augmentée), p. 493-516.

Lucien Scubla, « Sciences cognitives, matérialisme et anthropologie », in *Introduction aux sciences cognitives*, *op. cit.*, p. 517-542.

² Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain*, *op. cit.*, p. 59.

possession d'un tel paradigme ferait défaut à la préhistoire, le recours permanent à l'interdisciplinarité demeurant le signe qu'elle reste marquée par la diversité fondamentale de ses théories et de ses méthodes – qu'il y ait un consensus de fait sur des pratiques et sur certains moyens d'investigation n'implique pas l'existence d'une théorie globale unificatrice. Cependant, cette opposition schématique demande à être examinée de plus près : dans quelle mesure la possession d'un paradigme distingue-t-elle réellement les deux groupes de sciences ? La notion de paradigme, théorisée par Thomas Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques*³, nous servira ici à instruire la question de savoir dans quelle mesure l'anthropologie naturalisée oppose une concurrence aux études préhistoriennes sur l'art paléolithique sous le rapport de l'unification théorique⁴.

Pour la préhistoire, l'enquête aboutit au résultat attendu : dans la postface de 1969 à *La Structure des révolutions scientifiques*, Kuhn distingue dans le terme de paradigme deux acceptions qui confirment que la préhistoire n'en possède pas. Au sens sociologique, le paradigme est un « ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d'un groupe donné »⁵, et il régit le fonctionnement normal d'une discipline : les scientifiques qui s'accordent sur un paradigme non seulement s'interrogent sur les mêmes données, reconnaissent la validité d'un même ensemble d'énoncés et partagent des théories et des lois, mais encore sont reliés par un faisceau de traits communs, qui portent aussi bien sur de l'infra-scientifique (les croyances et les valeurs) que sur le mode de fonctionnement de la science (les méthodes et les techniques). Ceux qui partagent un paradigme s'accordent ainsi sur ce qui fait problème, et sur ce qui peut être considéré comme solution. Or, un tel socle commun n'existe pas en préhistoire, ou tout au moins pas dans les études d'art paléolithique, comme l'indiquent la multiplicité des approches à l'intérieur de la communauté des préhistoriens ainsi que le caractère indispensable des collaborations avec d'autres spécialistes. Que différentes disciplines collaborent pour l'étude des sites, et que diverses options théoriques se trouvent publiées

³ Thomas Samuel Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, *op. cit.*.

⁴ Ce concept, par lequel Kuhn expliquait la fondation des sciences et les révolutions qui se produisent en leur sein (une discipline scientifique se fonde lorsqu'elle acquiert un paradigme et se refonde lorsqu'elle en change), a été souvent contesté pour son caractère flou, dans la mesure où il inclut divers aspects du fonctionnement de la science, qu'il s'agisse d'exemples concrets de pratiques scientifiques, de lois, de théories, d'applications, de combinaisons d'instruments, de croyances théoriques et méthodologiques, ou encore de métaphysique (cf. Dudley Shapere, « La Structure des révolutions scientifiques », in *De Vienne à Cambridge, L'Héritage du positivisme logique*, dir. Pierre Jacob, Gallimard (Tel), 1980, p. 321-335). Néanmoins, la notion de paradigme reste un outil irremplaçable par sa simplicité pour étudier le fonctionnement normal d'une science, d'une part, et les ruptures épistémologiques, d'autre part. Elle constitue une clé efficace pour questionner l'identité et l'unité d'une discipline.

⁵ Thomas Samuel Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, *op. cit.*, postface de 1969, p. 238.

dans les mêmes revues n'implique pas le partage d'un paradigme unifié : même la question très générale de savoir si la préhistoire doit être considérée comme une science humaine ou comme une science naturelle n'est pas tranchée. Ce n'est pas que des processus réglés et des protocoles d'étude n'existent pas ; cependant, ils ne peuvent être mis en évidence qu'à une échelle beaucoup plus étroite. Il y a par exemple un protocole à suivre pour prélever un échantillon de carbone de façon à minimiser les risques de pollution, ou des règles à respecter lors de la réalisation d'un relevé ; mais, si l'on peut dire que les professionnels de la datation absolue ou les pariétalistes suivent un paradigme, il n'en existe pas de général qui soit partagé par tous les préhistoriens. Par ailleurs, au sens de matrice disciplinaire, le paradigme se définit comme « les solutions concrètes d'énigmes qui, employées comme modèles ou exemples, peuvent remplacer les règles explicites en tant que bases de solutions pour les énigmes qui subsistent dans la science normale »⁶. Ce sens du mot rassemble des travaux scientifiques concrets et situés dans le temps, que Kuhn désigne dans sa préface comme les « découvertes scientifiques universellement reconnues qui, pour un temps, fournissent à une communauté de chercheurs des problèmes types et des solutions »⁷. En ce sens, la préhistoire ne possède pas non plus de paradigme, bien que l'existence, dans son développement, de grands « moments » dominés par l'une ou l'autre des personnalités importantes de la discipline puisse le laisser penser. En effet, dans chacun de ces moments, les idées et principes méthodologiques majeurs de ces grandes figures, parfois établis à l'occasion de recherches dans un site-clé, ont été successivement mis à l'honneur ; on pourrait ainsi être tenté de lire certains travaux comme la constitution de paradigmes successifs : celui qui a été mené par Breuil à Altamira a donné lieu à la première monographie monumentale sur un site paléolithique, et aux premières planches de relevés systématiques ; celui que Leroi-Gourhan a accompli au Portel a beaucoup pesé sur sa conception de l'organisation des grottes. Dans ce cas, on pourrait vouloir lire comme une révolution et un changement de paradigme le passage du moment Breuil au moment Leroi-Gourhan, puisque les deux préhistoriens, comme nous l'avons vu, s'opposent dans leurs méthodes : l'un privilégie le relevé, l'autre, l'étude des styles ; l'un s'inspire du comparatisme ethnographique pour théoriser une magie de la chasse, l'autre se fonde sur l'analyse interne des documents pour mettre en évidence le caractère organisé des représentations. Cependant, cette manière de raconter l'histoire de la préhistoire ne convient pas : outre qu'elle en donne une vision trop caricaturale qui gomme la complexité

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Ibid.*, préface, p. 11.

des ruptures et des continuités, elle passe aussi sous silence la pluralité irréductible des approches, modèles, théories, disciplines et méthodes qui continuent à se côtoyer dans l'étude de l'art. Les grands systèmes d'analyse développés sous l'égide des deux préhistoriens qui ont marqué chacun une moitié du XXème siècle ont fait long feu, et le principe même d'une possible analyse globalisante s'en est trouvé durablement remis en question : « Les démarches actuelles retiennent la notion de structure sans le structuralisme, la comparaison sans le comparatisme, l'enquête stylistique sans les chronologies stylistiques globales, et accueillent les analyses physico-chimiques en se gardant du scientisme »⁸, écrivait Michel Lorblanchet en 1995. Une certaine forme de pluralisme théorique est donc de mise, en réaction aux ambitions hégémoniques des théories de la période antérieure. Or, affirmer que la préhistoire a eu un paradigme et qu'elle l'a perdu serait absurde, en tout cas si l'on veut conserver le sens que Kuhn donne à cette notion : une discipline qui s'est fondée autour d'un paradigme peut en changer, mais non revenir à une situation pré-paradigmatique. La préhistoire ne possède donc pas de paradigme, malgré l'existence de points d'accord entre ses praticiens (Kuhn du reste n'exclut pas des partages de ce type dans une situation pré-paradigmatique⁹).

Pour l'anthropologie naturalisée, le résultat de l'enquête est plus ambigu : par certains aspects, elle semble à même d'intégrer ses divers courants les uns aux autres grâce à son programme d'unification du réel, tandis que par d'autres, ce rassemblement paraît chimérique. Si l'on reprend le cas concret de la question de l'art, les approches cognitives et celles de la psychologie évolutionnaire se complètent dans une certaine mesure les unes les autres ; dans les deux cas, elles font appel au développement du cerveau humain, les unes pour mettre en évidence les mécanismes responsables de la production de l'art et du goût pour lui, et les autres pour chercher la raison de leur sélection. De ce fait, les deux courants sont parfois assez proches, et font presque toujours appel, directement ou indirectement, à la notion de *fitness*. Leurs théories sont parfois même immédiatement compatibles, comme l'approche neuro-esthétique – qui met en évidence certains circuits cognitifs responsables des goûts esthétiques des humains –, et l'hypothèse de psychologie évolutionnaire selon laquelle l'art serait un « produit dérivé » de mécanismes cognitifs

⁸ Michel Lorblanchet, *Les Grottes ornées de la préhistoire*, op. cit., p. 283.

⁹ « Les membres de tous les groupes scientifiques, y compris les écoles de la période *préparadigmatique*, possèdent en commun le genre d'éléments auxquels j'ai donné le nom collectif de *paradigme*. Ce qui change quand le groupe arrive à maturité, ce n'est pas la présence du paradigme, mais plutôt sa nature. C'est alors seulement que l'activité normale de résolution des énigmes devient possible. » Thomas Samuel Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 243-244. L'auteur souligne.

préexistants ; l'idée que certaines formes artistiques ont plus de succès parce qu'elles sont plus conformes à la configuration de notre système cognitif rejoint en effet celle selon laquelle l'art exploite les caractéristiques d'un système cognitif développé antérieurement pour d'autres raisons. Il y a bien là, dans cette convergence des théories et dans l'unité de l'inspiration naturaliste qui la sous-tend, quelque chose qui ressemble au sens sociologique du paradigme. Cependant, outre que cette intégration ne vaut pas pour toutes les théories, le sens de matrice disciplinaire du paradigme n'est pas compatible avec le fonctionnement de l'anthropologie naturalisée : la mise en évidence de « découvertes scientifiques universellement reconnues qui, pour un temps, fournissent à une communauté de chercheurs des problèmes types et des solutions »¹⁰ n'y est pas possible. D'abord, rares sont au sein de l'anthropologie naturalisée les découvertes universellement reconnues, ce dont témoigne par exemple l'intensité des débats en psychologie évolutionnaire autour de l'identité de la pression sélective qui explique l'apparition de l'art ; à vrai dire, de nombreuses théories d'anthropologie naturalisée possèdent une importante dimension spéculative, en raison de laquelle il devient même difficile de parler de « découverte » au sens strict du terme. Par ailleurs, la mise en forme de problèmes et de solutions types ne peut valoir qu'à l'intérieur d'un courant, comme John Tooby et Leda Cosmides ont essayé de le faire avec le programme de Santa Barbara pour la psychologie évolutionnaire ; si l'on considère l'anthropologie naturalisée dans son ensemble, la situation est plutôt celle d'un bouillonnement d'idées aboutissant à un morcellement des approches. D'après Daniel Andler, loin de constituer un ensemble cohérent de propositions constituées en un programme unifié, elle produit plutôt une connaissance fragmentaire¹¹ ; elle se présente davantage comme un conglomérat de théories, avec des présupposés variés et des méthodologies diverses. L'anthropologie naturalisée ne semble donc pas en mesure de conduire à une reconfiguration d'ensemble en imposant un paradigme à la préhistoire, car elle en est tout aussi dépourvue : le scénario 1, selon lequel la première devrait à terme absorber la seconde, paraît donc peu vraisemblable (il l'est d'autant moins que la question de l'articulation précise entre les concepts, résultats et théories de l'une et de l'autre n'est pas prise en compte).

Un deuxième scénario, correspondant à la case en bas à droite du tableau, conserve l'idée de rapports polémiques entre préhistoire et anthropologie naturalisée mais maintient

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ Daniel Andler, *La Silhouette de l'humain*, op. cit., p. 59.

une distinction entre les deux approches, en considérant qu'aucune des deux n'est susceptible d'absorber l'autre. Ce scénario, qui renvoie à l'existence d'un conflit scientifique potentiel (que l'antagonisme soit déclaré ou latent), peut trouver un éclairage dans l'analyse formulée par Kuhn à propos des situations de conflit de paradigmes. Sans doute ce parallèle présente-t-il des limites, à la fois parce que, nous l'avons dit, ni la préhistoire ni l'anthropologie naturalisée ne disposent d'un paradigme, et parce que ce sont deux communautés scientifiques distinctes qui sont concernées (et non une seule comme chez Kuhn, qui rend compte du moment où ses fondements vacillent et où la pratique scientifique ne peut plus suivre son cours normal¹²). Cependant, les analyses du philosophe sur ce genre de situations conservent une certaine pertinence dans le cas qui nous occupe.

Tout d'abord, il y a bien entre la préhistoire et l'anthropologie naturalisée une opposition dans la manière de considérer l'art paléolithique, qui peut être pensé soit comme un phénomène culturel, soit comme une manifestation de l'évolution biologique de notre espèce : les simili-paradigmes de ces deux courants scientifiques diffèrent donc sur quelque chose de radical, qui touche à la conceptualisation même de leur objet. Le terme de paradigme en effet, outre son sens sociologique (pertinent pour l'anthropologie mais non pour la préhistoire) et son sens de matrice théorique (qui ne convient ni à l'une ni à l'autre), comporte une troisième acception : pris de façon à la fois plus banale et plus générale, le paradigme désigne aussi une vision du monde et de l'homme. Dans ce cas, il existe bien alors un conflit de paradigme entre deux sciences qui s'intéressent à l'homme, mais de manières différentes. Ce conflit est rendu plus complexe et peut-être moins lisible par le fait que toutes deux empruntent des méthodes à la fois aux sciences naturelles et aux sciences humaines : la préhistoire étudie l'homme pris au sens culturel de « membre de groupes sociaux partageant des caractéristiques contingentes, apprises par imitation et distinctes de celles d'autres groupes », mais ses méthodes d'investigation relèvent aussi bien des sciences naturelles (c'est le cas par exemple de la stratigraphie) que des sciences humaines (dont fait partie la paléo-ethnologie) ; de son côté, l'anthropologie naturalisée étudie l'homme au sens naturel d'« être vivant en évolution permanente adapté à son milieu », mais ses méthodes s'appuient aussi sur l'anthropologie comparée, en complément

¹² Pour Kuhn, l'antagonisme des paradigmes se produit la plupart du temps dans les moments de crise scientifique, quand le fonctionnement normal d'une science, qui est basé sur la résolution d'énigmes, n'est plus opérant. Dans le modèle de Kuhn, le conflit, interne à une science donnée, doit se solder assez rapidement par la victoire de l'un des paradigmes, qui doit finir par s'imposer sur ses concurrents ou sur le paradigme précédent.

de la biologie de l'évolution ou des neurosciences. Pour être moins immédiatement identifiable, le conflit de paradigme, en ce sens très général, n'en est pas moins clair.

Si les analyses de Kuhn sur le conflit de paradigmes sont pertinentes dans le cas qui nous occupe (le paradigme étant cette fois à nouveau pris au sens sociologique ou dans celui de matrice disciplinaire), c'est également parce que la manière dont le philosophe caractérise ce conflit n'est pas si éloignée de la façon dont s'organise le rapport entre les deux types d'approches de l'art paléolithique. En effet, pour Kuhn, un conflit de paradigmes se caractérise d'abord par l'absence de cadre commun pour la discussion : le problème n'est pas seulement que les deux partis en présence ne soient pas d'accord, mais aussi et surtout que leur comparaison et leur évaluation sont rendues difficiles par l'enfermement de chacun dans sa manière de voir. Dans une telle situation, le désaccord est radical, y compris sur la question de savoir ce qui fait problème et sur le sens des mots, de sorte que la comparaison des mérites relatifs des deux paradigmes tourne inéluctablement au dialogue de sourds. Selon Kuhn, le choix faisant intervenir des questions de valeur, il est alors impossible de trancher en faisant seulement usage d'arguments rationnels : « la concurrence entre paradigmes n'est pas le genre de bataille qui puisse se gagner avec des preuves »¹³. Or, cette description ne nous paraît pas si éloignée des rapports effectifs entre la préhistoire et l'anthropologie naturalisée : bien souvent et à de rares exceptions près, ces communautés s'ignorent mutuellement. Le colloque de l'IFRAO qui s'est tenu à Tarascon-sur-Ariège en 2010¹⁴ en est à peine un contre-exemple : quoiqu'il ait rassemblé plusieurs centaines de spécialistes de l'art de l'époque pléistocène venus du monde entier, et malgré la présence d'experts en art rupestre proches de l'anthropologie naturalisée, les thèses dérivées de cette dernière n'y ont pas été réellement discutées (seule Ellen Dissanayake a exposé rapidement son idée d'une origine de l'art dans la communication mère-enfant¹⁵). Les connaissances et les hypothèses élaborées par une tradition ne sont que rarement connues et reconnues par l'autre ; or cette relative ignorance réciproque nous paraît reposer sur les mêmes bases que le dialogue de sourds conflictuel décrit par Kuhn, à savoir sur le désaccord concernant ce qui fait problème et ce qui peut être considéré comme solution : on ne peut passer d'une approche à l'autre que par un changement total de point de vue et de cadre de pensée, qui est aussi

¹³ Thomas Samuel Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 204.

¹⁴ Cf. Jean Clottes (dir.), *L'Art pléistocène dans le monde*, actes du congrès IFRAO (Tarascon-sur-Ariège, sept. 2010), Tarascon-sur-Ariège, Société préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012.

¹⁵ Ellen Dissanayake, « *The Deep Structure of Pleistocene Rock Art, The "Artification Hypothesis"* », in *L'Art pléistocène dans le monde*, op. cit., p. 278-279.

coûteux qu'inutile dans le cadre de la pratique scientifique normale, en préhistoire comme en anthropologie naturalisée. Il y a donc bien une forme d'antagonisme de paradigmes entre les deux approches : le conflit, latent du fait de l'assez large ignorance réciproque entre les deux communautés, est conceptuellement bien réel, de sorte que le scénario 2 correspond à une manière possible de comprendre les rapports entre elles.

Toutefois, si ce conflit est justifié par l'opposition qui existe entre les cadres conceptuels des deux approches de l'art paléolithique, il ne constitue peut-être pas le seul rapport possible entre ces deux communautés : il nous reste à examiner l'hypothèse de l'établissement de rapports plus pacifiques, sous la forme de la synthèse (scénario 3) ou du partage des tâches (scénario 4). Construire la première, comme l'ont tenté Jean Clottes et David Lewis-Williams, ne nous paraît pas prioritaire dans la mesure où cet objectif tend à réduire le spectre des investigations possibles, voire à entraîner l'élaboration d'hypothèses *ad hoc*. Le scénario du partage des tâches a des vertus, en particulier parce qu'il permet de tenir un discours pacificateur, en tranchant sans le dénouer le potentiel conflit des paradigmes. Il s'agirait ainsi de comprendre, dans les termes prêtés par Francis Wolff au philosophe pacifiste qu'il imagine à la fin de *Notre humanité*, qu'il est « inutile de se battre pour savoir si l'homme n'est qu'un être naturel ou s'il n'en est pas un »¹⁶ : il existerait alors plusieurs manières de voir le monde, de comprendre l'homme, et de définir les principes de la science. Toutes seraient valables, non en fonction d'un relativisme, mais à cause des frontières existant entre les sciences, et il faudrait distinguer entre les « propositions fondatrices d'un programme de connaissance de la nature ou de l'homme »¹⁷ d'un côté, qui constituent les soubassements philosophiques des différentes sciences, et les « vérités scientifiques » de l'autre, qui restent inatteignables. Mais en rester à un simple partage des tâches, dans le cas qui nous occupe, paraît insuffisant : s'il est dans une certaine mesure inévitable, la préhistoire conservant par exemple le quasi-monopole de la réalité du terrain, de l'étude des sites et de l'analyse des représentations, et l'anthropologie naturalisée demeurant nécessairement la source des données sur la cognition humaine, le cloisonnement des problématiques empêche l'établissement d'interactions concrètes. Or, il y a beaucoup à espérer du croisement des approches, ne serait-ce que parce que la préhistoire n'a pas attendu l'émergence de l'anthropologie

¹⁶ Francis Wolff, *Notre humanité, D'Aristote aux neurosciences*, Paris, Fayard (Histoire de la pensée), 2010, p. 345.

¹⁷ *Ibid.*, p. 346.

naturalisée pour s'intéresser à l'enracinement des comportements culturels dans l'évolution naturelle de l'homme¹⁸, ou parce qu'une large connaissance des données apportées par les préhistoriens est un préalable indispensable à toute bonne théorie d'anthropologie naturalisée portant sur l'art paléolithique¹⁹. De ce fait, il faudrait penser un scénario intermédiaire entre la synthèse et le partage des tâches, qui pousse à une mise en commun des résultats sans préjuger de la discipline dont ils proviennent. En réalité, ce modèle existe déjà, car c'est celui sur lequel fonctionne la préhistoire : on n'est pas loin des *prehistoric studies* mentionnées au chapitre 8, qu'il s'agirait simplement d'élargir pour y intégrer les théories d'anthropologie naturalisée portant sur l'origine de l'art et sur ses mécanismes. Selon cette optique, il y a certes une divergence de vues entre les deux types de recherches, mais elle donne lieu à une enquête interdisciplinaire plutôt qu'à un conflit de paradigmes : à ce compte-là, on peut considérer que l'anthropologie naturalisée ne représente pas une concurrence pour la préhistoire, mais une forme d'émulation par la diversification des questions qu'elle pose aux objets qu'elle lui emprunte.

¹⁸ Cf. par exemple André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1964-1965. L'attention portée à cet enracinement vaut aussi pour la question, plus spécifique et plus proche de l'anthropologie naturalisée, des liens entre culture et évolution du cerveau. Cf. Denis Vialou et Agueda Vilhena Vialou, « Modernité cérébrale, Modernité comportementale de *Homo sapiens* », *Anthropologie*, 2005, T. 43, n°2-3, p. 241-247.

¹⁹ Nous avons essayé de le montrer dans notre mémoire de master, *Enfance et art paléolithique : mise à l'épreuve d'une interprétation naturaliste, Autour de The Nature of Paleolithic Art de R. Dale Guthrie* (université Paris Sorbonne, 2010).

Conclusion générale

Sortir de la caverne, entrer dans la grotte : aborder la préhistoire et l'art paléolithique en philosophe nous a invitée à conjuguer exigence de rationalité et prise au sérieux de la dimension sensible et concrète des objets qui se donnaient à penser. Au travers d'explorations bibliographiques et d'enquêtes de terrain, nous avons voulu réfléchir aux manifestations graphiques et plastiques des hommes de la préhistoire comme à des objets philosophiques. Une plongée dans une littérature préhistorienne et pluridisciplinaire nous a conduite à faire de celle-ci un double usage : nous nous sommes ainsi mise à l'école des spécialistes, ce qui nous a permis de mieux connaître les comportements symboliques de nos ancêtres ; mais nous avons aussi traité ces écrits scientifiques comme l'objet même de notre réflexion, afin de comprendre en quoi la manière dont l'art paléolithique a été vu, étudié et compris depuis sa découverte au XIX^{ème} siècle pouvait soulever des questions de nature philosophique, dans un sens aussi bien conceptuel qu'anthropologique ou épistémologique. Parallèlement, une immersion dans les lieux mêmes où l'art paléolithique se donne à voir nous a permis à la fois d'appuyer notre enquête conceptuelle sur un genre d'expérimentation, et d'acquérir un début de familiarité avec les formes artistiques du paléolithique ; sans les visites effectuées directement dans des sites, et dans une moindre mesure, sans celles des collections d'art paléolithique, notre compréhension de ces comportements symboliques serait restée beaucoup plus superficielle. Au moment de clore notre réflexion, nous revenons au point de départ de notre interrogation et refermons un à un, dans l'ordre inverse de leur ouverture, les différents volets problématiques qui s'étaient présentés à nous.

Bilan de l'approche épistémologique

Notre enquête sur l'art paléolithique a pris la forme d'une étude épistémologique, ancrée dans l'analyse conceptuelle et dans l'instruction historique des problèmes. Elle s'est donc d'abord élargie aux dimensions plus vastes de la discipline préhistorique dans son ensemble : nous avons voulu comprendre comment s'est constituée la préhistoire, et identifier ce qui peut fonder ou mettre en péril son unité. Nous avons ainsi montré les difficultés de l'enquête conceptuelle, liées à la composition même du mot qui la désigne,

aussi bien à cause du préfixe pré-, qui indique une antériorité, qu'en raison du contenu ambigu de la notion d'histoire, dont le critère n'est pas clair et dont la distinction d'avec la préhistoire est toujours suspecte d'un jugement axiologique. Les réflexions menées par les préhistoriens sur le concept de préhistoire ne suffisent pas à gommer ces difficultés, car il demeure traversé par une série de tensions, entre acceptions chronologique et scientifique du mot, entre différentes versions de la chronologie, entre approches métaphysique et méthodologique, entre mobilisation et refus de la référence à l'écriture, etc.. Nous intéressant alors aux origines historiques de la discipline, nous nous sommes installée dans le contexte intellectuel et scientifique du XIXème siècle pour comprendre ce qui la caractérisait à son origine. Cette étude a produit un résultat contrasté. D'une part, elle a mis en évidence l'unification de la préhistoire autour d'un problème, celui de l'homme fossile : la discipline est apparue pour répondre à la question de savoir si l'homme avait pu être le contemporain d'espèces animales disparues, et s'il pouvait exister de cette cohabitation des traces matérielles, susceptibles de trahir une histoire plus complexe que ne le suggérait une lecture à la lettre des textes bibliques. Mais l'enquête épistémologique a montré d'autre part que la préhistoire demeurait depuis son origine traversée par des tensions multiples, aussi bien dans son rapport aux conflits théoriques de l'époque que dans la diversité interne de ses objets, de ses méthodes et de ses institutions, de sorte que les vecteurs traditionnels de l'unité d'une science lui ont d'emblée fait défaut. Nombre de ces tensions sont liées à son double ancrage dans les sciences naturelles et dans les sciences humaines, ce qui rend ambigu le régime épistémologique auquel elle appartient.

La fin du XIXème siècle est marquée par la découverte d'un nouvel objet, l'art paléolithique. Laisant de côté les réflexions généralistes sur la préhistoire, nous nous sommes intéressée de plus près à ce domaine, qui avait constitué le point de départ de notre réflexion, et qui paraissait devoir manifester de manière particulièrement nette les polarités divisant la discipline. Nous avons d'abord voulu mener une enquête conceptuelle sur la notion d'art paléolithique : elle a montré que, de manière surprenante, ce dernier ne se définit pas comme l'art créé à l'époque paléolithique. Il est en réalité susceptible de plusieurs caractérisations complémentaires : nous avons proposé de joindre à son concept usuel, qui le définit comme l'ensemble des manifestations graphiques et plastiques créées en Europe entre 35 000 et 11 000 ans BP environ, des concepts définis par airs de famille et par typicité inspirés par Ludwig Wittgenstein et Eleanor Rosh. La définition par airs de famille prend acte du fait qu'il est plus simple de donner des exemples d'art paléolithique que de définir précisément ce dont il s'agit : elle propose donc de remplacer la recherche

de caractéristiques nécessaires et suffisantes par un concept qui inclut les cas limites. Quant à la définition par typicité, elle prend acte du fait qu'au sein de cet ensemble élargi, certaines représentations correspondent mieux au concept que d'autres. Cette analyse s'est accompagnée d'une réflexion sur les conditions qui permettent la perception de l'art paléolithique : nous avons ainsi défini pour cette expression cinq sens possibles, dont les degrés croissants d'exigence vont de la simple remarque de traits ou de taches à la conscience d'être en présence d'une représentation paléolithique. Élaborés au fil de nos expériences de visite, ces cinq degrés dans l'acte de voir nous ont permis de comprendre qu'empiriquement, voir de l'art paléolithique ne va pas de soi. Cette prise de conscience s'est avérée éclairante pour appréhender la lenteur du processus historique qu'ont demandé la découverte et la reconnaissance de l'art paléolithique. Revenant à l'étude de la préhistoire dans l'historicité de son développement, nous avons montré comment ce processus avait posé à la discipline dans son ensemble un nouveau problème : l'art paléolithique questionnait non plus l'existence de l'homme fossile, mais la nature exacte de son humanité. En effet, accepter ces nouvelles découvertes n'était possible qu'en renonçant à l'imaginaire du chaînon manquant entre le singe et l'homme, et en reconnaissant ainsi à l'humanité préhistorique une sensibilité esthétique et des capacités artistiques. Nous avons donc analysé les deux défis posés par l'art paléolithique à la discipline préhistorique : elle a dû, sur le plan métaphysique, modifier en profondeur sa conception de l'homme, et sur le plan méthodologique, adapter ses façons de travailler à un objet culturel. Ces deux défis ont participé à la refonte générale de la préhistoire au tournant du XX^{ème} siècle.

Cependant, la recomposition disciplinaire opérée dans le premier tiers du XX^{ème} siècle autour de la question de l'art paléolithique n'aboutit pas à une résorption des tensions épistémologiques qui, demeurées latentes depuis l'origine de la discipline, sont au contraire exacerbées par la découverte de l'art : la préhistoire est-elle avant tout une science naturelle amenée à étudier des objets culturels, ou plutôt une science humaine marquée, du fait de son histoire, par des méthodes héritées des naturalistes ? Nous avons cherché à étudier pour elle-même cette ambiguïté fondamentale. En analysant les discours tenus sur le sujet au cours du XX^{ème} siècle, nous avons tenté de comprendre les ressorts de cette opposition dans la discipline en général. Cette enquête a montré à quel point les deux régimes épistémologiques au carrefour desquels se situe la préhistoire se définissent, dans ce contexte, l'un par rapport à l'autre. Selon les moments et les auteurs, le contenu et l'articulation des deux modèles varient. Cet état de fait nous a inspiré deux conclusions :

l'une, négative, concerne l'incapacité des discours épistémologiques généraux à clarifier le fonctionnement de la discipline ; l'autre, positive, relève le caractère structurel de cette situation de carrefour. Toutes deux nous ont également conduite à chercher comment se traduit, dans les pratiques concrètes des préhistoriens, la polarité entre science naturelle et science humaine. Nous avons ainsi montré qu'elle joue à de multiples niveaux dans les méthodes qu'ils utilisent pour dater les représentations, pour les décrire, et pour en analyser les formes. Cependant, le consensus existant chez les préhistoriens sur la nécessité de réaliser chacune de ces trois tâches nous a conduite à penser que l'ambivalence entre science naturelle et science humaine n'a pas pour conséquence un écartèlement de la discipline entre deux pôles concurrents, mais au contraire une complémentarité induite par la pratique effective de la science. De la sorte, l'unité de la préhistoire se réalise de manière pragmatique autour de ce qu'il faut faire, plus qu'elle ne s'établit à partir d'une analyse *a priori* de ses orientations générales. Toutefois, les dernières décennies du XXème siècle nous ont semblé à cet égard porteuses d'une évolution nouvelle : si l'on élargit la focale au-delà du cercle des préhistoriens proprement dits, le consensus se délite, car de nouveaux paradigmes d'anthropologie naturalisée viennent questionner la manière d'aborder l'art de la préhistoire. Quoique ne s'intéressant pas exactement à l'art paléolithique tel qu'il est défini par l'usage, mais plutôt aux premières formes artistiques créées par l'espèce humaine en général, ces nouveaux courants apportent un regard qui engage des modifications conceptuelles importantes : en considérant l'art paléolithique comme le produit naturel d'une espèce adaptée à la niche écologique dans laquelle elle évolue, l'anthropologie naturalisée tranche l'ambivalence sur laquelle la préhistoire repose depuis un siècle et demi. Si cette prise de position ne donne pas lieu à une concurrence scientifique à proprement parler, elle vient malgré tout questionner les cadres de pensée de la préhistoire et son arrière-plan philosophique.

De l'épistémologie à la philosophie générale

L'enquête épistémologique sur l'identité, l'unité et le fonctionnement de la science préhistorique nous a régulièrement fait rencontrer les questions de philosophie générale que nous identifions au commencement de notre réflexion, de sorte qu'elles se sont trouvées instruites par le fonctionnement même de la science.

Les parties 1 et 2 nous ont ainsi fait croiser la question de l'histoire : les hommes de la préhistoire appartiennent-ils à des sociétés historiques ? Si oui, en quel sens, et quelle

peut être l'histoire d'une société sans écrit ? L'art peut-il avoir cette fonction de trace qui pérennise une communauté et supporte sa mémoire ? Si ce n'est pas le cas, en quel sens, et qu'est-ce qui distinguerait une société historique d'une société préhistorique ? Ces questions ont constitué l'arrière-fond aussi bien de l'analyse conceptuelle de la préhistoire que de l'identification des obstacles épistémologiques ayant empêché, puis retardé, la découverte et la reconnaissance de l'art paléolithique. Celui-ci questionne la notion même de préhistoire : en suggérant quelque chose comme l'esprit d'un peuple (ou plutôt des peuples qui se sont succédé dans les steppes glacées du paléolithique supérieur), il rend sensible la continuité de l'histoire humaine depuis ses débuts, et montre qu'il n'y a pas lieu de simplifier le passé en une supposée « anté-histoire » purement matérielle, voire stationnaire ; mais son opacité même, ainsi que l'incapacité où nous sommes de le faire parler faute de sources et de témoignages, réactivent quelque chose d'une période immémoriale à laquelle l'histoire n'a pas accès.

La partie 2 nous a en outre fait rencontrer la question de l'art : peut-on parler, par exemple, d'artistes paléolithiques ? Cette interrogation a constitué le cœur du problème au cours de la saga de sa reconnaissance ; même si c'est moins le caractère artistique des œuvres qui se trouvait contesté que la capacité des hommes de cette époque à le créer, l'hypothèse d'un art préhistorique et les premières interprétations proposées pour en rendre compte questionnaient malgré tout la place à accorder respectivement au regard esthétique et au regard anthropologique posés sur les œuvres. Le débat entre la théorie de l'art pour l'art et celle de la magie sympathique porte déjà en germe la nécessité de concilier l'évidence de l'impact esthétique, souvent intentionnel, des images et des objets, avec la conscience de la dépendance des concepts esthétiques à l'égard d'un bagage culturel qui nous fait défaut (ou qui nous encombre, selon le point de vue).

Les parties 2 et 3 nous ont permis d'instruire la question de l'émergence du symbolique. Les parois et les objets ornés présentent-ils des images, des représentations, des signes ou des symboles ? Cette interrogation a été soulevée par les réflexions conceptuelles du chapitre 4, qui visaient à cerner les contours de l'art paléolithique et les conditions de possibilité de sa perception : l'art paléolithique est composé de différents éléments qui ont des statuts divers, et qui sont tous appelés « art » en raison de leur association avec des images. Quant à savoir comment l'homme est devenu capable de mettre à distance la réalité brute pour l'élaborer différemment, et quel rôle cette capacité a joué dans l'évolution de l'espèce, cela a fait le cœur de l'interrogation des courants d'anthropologie naturalisée présentés au chapitre 9.

Enfin, l'ensemble des trois parties de cette réflexion nous a fait toucher au problème de la nature de l'homme. La première a montré comment le débat sur sa possible évolution a accompagné la naissance de la préhistoire. La deuxième a permis de comprendre, au travers des nombreuses réticences opposées à l'idée d'un art préhistorique, en quoi « être homme » pouvait être considéré aussi bien comme un fait que comme une valeur : s'il a été difficile d'admettre l'existence de l'art, c'est parce que cette découverte imposait de reconnaître le fait de capacités artistiques particulières, trop liées à la haute valeur attachée à l'humanité pour que l'on soit prêt à en accorder une semblable à l'homme fossile. La troisième partie enfin s'est attachée à rendre compte des hypothèses émises sur le rôle joué par l'apparition de l'art dans le processus d'homínisation et/ou d'humanisation : l'homme est-il devenu tel quand il s'est rendu capable de faire des images ou de tracer des signes ? En l'absence de réponse définitive à cette question, la troisième partie nous a conduite à confronter, à travers l'opposition des programmes scientifiques de la préhistoire et de l'anthropologie naturalisée, deux visions de l'homme ; tandis que l'une cherche à le penser comme un être à la fois naturel et culturel, l'autre le définit comme un être fondamentalement naturel, qui n'invente des cultures que pour faire face aux défis imposés par la nature. Finalement, l'art paléolithique lui-même participe à cette définition de l'humanité : pour reprendre les mots de Michel Lorblanchet, les images qu'il présente « expriment quelque chose d'unique chez les humains dans leur relation avec le monde ; elles expriment une réponse humaine originale, formulée dans un environnement donné et dans un moment particulier, une réponse qui contribue à la définition générale de l'humanité »¹.

Les limites de la science

Ces quatre questions de l'histoire, de l'art, de l'émergence du symbolique et de la nature de l'homme ont été soulevées à la faveur du traitement des problèmes rencontrés par la discipline préhistorique au fil de son développement. Elles n'ont évidemment pas fait l'objet d'une élaboration scientifique, et l'étude du fonctionnement de la science par

¹ « *They express something unique among men in their relation to the world, an original human response to a certain environment at a particular time, a response that contributes to the general definition of humankind.* » (Michel Lorblanchet, à propos des gravures du site australien de Dampier, mises en relation avec son travail dans les grottes ornées paléolithiques). Michel Lorblanchet, *Archaeology and Petroglyphs of Dampier (Western Australia), An Archaeological Investigation of Skew Valley and Gum Tree Valley*, dir. Graeme K. Ward et Ken Mulvaney, *Technical Reports of the Australian Museum*, déc. 2018, n°27, en ligne : <<https://doi.org/10.3853/issn.1835-4211>>, consulté le 10 janv. 2019, p. 689.

l'analyse de ses discours ne suffit pas à les résoudre (certains ont d'ailleurs pu être reprises, à partir de l'art paléolithique, par des philosophes comme Jean-Paul Jouary² et Hans Jonas³ ; chacun à sa manière, ils s'interrogent sur la pertinence de la notion d'*Homo pictor*, la capacité à produire des images étant alors comprise comme le propre de l'homme⁴, dans la lignée de la longue série des « propres » prêtés à l'humanité, comme *Homo faber, laborans, ludens, metaphysicus, religiosus, socius, viator*, etc.).

Le problème du sens des représentations paléolithiques, lui aussi enraciné dans la philosophie, échappe également en partie à la science : paradoxalement, il est à la fois plus et moins scientifique que les autres. D'une certaine manière, il l'est davantage : plutôt que soulevé indirectement par le traitement scientifique de l'art paléolithique, il est investi frontalement par certains préhistoriens qui en font parfois l'objet même de leur recherche. L'interprétation de l'art est en effet un thème d'interrogation traditionnel, qui a fait se succéder au fil du XX^{ème} siècle plusieurs paradigmes herméneutiques, de l'art pour l'art au chamanisme, en passant par la magie sympathique, par la théorie structuraliste qui propose un symbolisme sexuel et par bien d'autres hypothèses. Mais en un autre sens, le problème relève moins de la science que les autres, car il ne peut être traité par les spécialistes que lorsqu'ils sortent des limites de leur savoir. Certes, la science peut constituer un garde-fou contre la spéculation – à cet égard, Michel Lorblanchet est sans doute plus fondé à interpréter les panneaux I et II de la grotte lotoise de Roucadour comme le récit d'un combat entre des lions et des mammoths⁵ que ne l'était Max Raphaël lorsqu'il considérait que le grand plafond d'Altamira représentait la lutte du clan de la biche contre celui du bison⁶ : Michel Lorblanchet s'appuie en effet sur la restitution des étapes suivies par le graveur de la scène, qui semble avoir représenté les différentes phases d'un événement dans l'ordre chronologique ; à l'inverse, Max Raphaël, quoiqu'étant à l'origine de la proposition, novatrice pour l'époque et scientifiquement féconde, « d'interpréter la proximité spatiale [entre les représentations] comme un lien sur le plan du contenu »⁷, ne s'appuie que sur un déchiffrement à vue des images, et y cherche surtout la confirmation d'une hypothèse d'interprétation inspirée du marxisme, qui reprend le

² Jean-Paul Jouary, *Préhistoire de la beauté, op. cit.*

³ Hans Jonas, *Le Phénomène de la vie, op. cit.*

⁴ Cf. Ségolène Lepiller, « Penser l'humain à travers ses premières productions graphiques, Réflexions sur l'image paléolithique et son étude », in *Penser l'humain, Définitions, descriptions, narrations*, dir. Mathilde Lequin, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018, p. 146-149.

⁵ Michel Lorblanchet, « Le Combat des lions et des mammoths, Un récit des temps glaciaires », *Préhistoire du Sud-Ouest*, 2^{ème} semestre 2009, n°17, p. 235-242.

⁶ Max Raphaël, *L'art pariétal paléolithique et autres essais, op. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 140.

schéma de la lutte des classes. Cependant, malgré ce rôle de balise joué par le savoir scientifique (et en particulier par la connaissance précise des parois ornées), la question de l'interprétation dépasse le domaine de compétence de la science et demeure toujours hypothétique. Quels que soient les arguments rationnels ou factuels invoqués à l'appui d'une théorie, l'herméneutique conserve toujours une dimension spéculative qui rapproche, finalement, les interprétations issues de la science (par exemple l'idée d'André Leroi-Gourhan selon laquelle les thématiques artistiques reflètent un symbolisme sexuel⁸) de celles qui ne le sont pas (comme la lecture de la scène du puits de Lascaux par Georges Bataille, qui en fait une représentation de l'interdit de l'inceste⁹) – une interprétation, quelle que soit sa provenance, est d'ailleurs en général d'autant plus spéculative qu'elle vise une compréhension globale de l'art paléolithique, et non uniquement celle d'un panneau précis.

La question de l'interprétation, quoiqu'intéressant les scientifiques, fait donc toucher aux limites de la science : elle se présente pour cette dernière comme une énigme dont la clé est inaccessible. En droit, cet énoncé codé est sans doute déchiffrable, et il a bien une solution – l'art paléolithique a sans doute eu un sens pour les peuples qui l'ont réalisé, c'est-à-dire qu'il a été pris dans un réseau culturel de significations manifestées de manière sensible, et qu'il est le résultat d'intentions individuelles socialement construites ; il a un sens et il a une raison d'être. Cependant, dans les faits, l'énigme reste entière, car sa résolution nécessiterait davantage que l'ingéniosité jadis attribuée par la mythologie grecque à Œdipe dans le déchiffrement de l'énigme du Sphinx, et davantage aussi que les théories, méthodes et techniques qui permettent l'obtention d'un savoir. Les clés de lecture en semblent perdues, faute de sources écrites et de témoignages¹⁰.

Cependant, si le sens échappe par principe à la science, puisqu'elle échoue à résoudre l'énigme que représente la signification de l'art paléolithique, l'insaisissable pour elle n'est pas ici seulement de cet ordre : il dépasse ce qui nous reste à découvrir sur l'art des hommes de la préhistoire, et même ce dont le temps a irrémédiablement fait perdre la trace. Ce qui demeure inaccessible a quelque chose de plus évanescent, de plus impalpable : une énigme, en droit, pourrait être résolue quand bien même elle resterait

⁸ André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit..

⁹ Georges Bataille, *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, op. cit..

¹⁰ L'art paléolithique constitue une telle énigme que ce ne sont pas seulement les paradigmes interprétatifs qui varient dans la littérature préhistorienne, mais encore les degrés d'engagement dans la résolution de l'énigme, et les manières de comprendre le statut symbolique des représentations. Cf. annexe 4.

ouverte dans les faits, tandis que l'art paléolithique comporte aussi une part de mystère, plus obscur ou plus opaque. Ne possédant pas de solution, il ne peut se résoudre mais seulement s'approfondir : en cela il provoque, non la curiosité, mais une sorte de respect. Le mystère prend là plusieurs formes : celle de nos origines, moins assignables que les scénarios d'homínisation et d'humanisation ne peuvent le faire penser et que ces derniers ne suffisent pas à épuiser ; celle de l'identité humaine, dont l'intériorité se révèle par les premières manifestations artistiques, mais dont le principe continue d'échapper à la formule trop simple de l'*Homo pictor* ; celle enfin de l'art lui-même, dans toute sa puissance de fascination. En définitive, l'art paléolithique captive en raison d'une composante mystérieuse qui ne peut être décrite, si ce n'est sur le mode négatif, comme le faisait Vladimir Jankélévitch avec sa notion de *je-ne-sais-quoi*, qui n'est pas une chose mais « quelque chose d'inévident et d'indémontrable [...], quelque chose dont l'invisible présence nous comble, dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire »¹¹.

Ce *je-ne-sais-quoi* a quelque chose d'insaisissable, de vacillant : c'est un « *presque-rien* » qui papillote et scintille en un mouvement vibratoire¹². Cette image d'une lueur intermittente n'est pour Jankélévitch qu'une métaphore, destinée à faire comprendre la manière d'être du *je-ne-sais-quoi*, qui apparaît et disparaît continuellement, et semble ne se donner à voir que pour se cacher immédiatement. Mais ici l'image fonctionne également au sens propre, car elle rejoint le mode d'existence des représentations paléolithiques dès lors qu'elles sont vues sous terre : ce *je-ne-sais-quoi* se laisse deviner dans le vacillement créé sur la paroi des grottes par la présence lumineuse de l'homme, dans les formes qui surgissent du néant pour y retourner une seconde plus tard, dans ce balancement entre la présence et l'absence, la lumière et l'ombre, le présent et le passé, la mémoire et l'oubli, l'homme et l'animal. De cette vibration on ne peut rien saisir, car elle ne fait que danser sur la roche, s'éteindre pour mieux renaître.

Dès lors, on comprend que la science ne puisse saisir le mystère de ce *je-ne-sais-quoi* : « quand on ne peut plus pénétrer dans l'infime profondeur de la *substance*, on peut encore tourner, et indéfiniment tourner autour de ses *circonstances* ; quand on ne peut plus

¹¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, T. 1, *La Manière et l'occasion*, Paris, Seuil (Points Essais), 1980, p. 11.

¹² Cf. *ibid.*, p. 69.

rien dire sur le mystère lui-même, on peut encore disserter ou bavarder à son propos, raconter des faits divers et des anecdotes ; les circonstances proprement dites, déterminations catégorielles de Combien et de Comment, de Temps et de Lieu, se prêtent à toutes les figures polymorphes ou polytropes de l'énonciation, et d'une énonciation qui, eu égard au centre de l'ipséité, est plutôt circonlocution »¹³, écrit Jankélévitch. La science serait donc en quelque sorte à côté de la question : quand bien même grâce à elle je saurais presque tout, ce qui en préhistoire est déjà impossible, je ne saurais encore rien, car me manquerait un *presque-rien* qui fait tout. En quelque sorte, ce *presque-rien*, qualifié par Jankélévitch de « pneumatique »¹⁴, n'est jamais diminué par l'effort de connaissance ; quoiqu'infime, il est immense tout à la fois, et à mesure que la science avance, il recule et se reforme un peu plus loin. Mais de ce fait, si la science ne peut résoudre le mystère, c'est non seulement qu'elle ne l'entame pas, mais aussi qu'elle l'alimente : chercher à le percer en acquérant des connaissances n'aboutit qu'à l'approfondir. D'une certaine manière, plus j'en sais ou plus j'en lis, et moins j'en sais, parce que ce que j'apprends ne fait qu'éloigner de ma prise ce que je voudrais savoir et qui ne cesse de se dérober. *Ce je-ne-sais-quoi* se présente donc comme une inépuisable source d'inconfort intellectuel, qui croît avec la connaissance au lieu de s'amenuiser.

Un paradoxe pourtant veut qu'on ne puisse pas davantage quitter la science pour embrasser le mystère, dont quelque chose finalement se dévoile par la recherche patiente et attentive : c'est bien par la science qu'il s'exprime le mieux, même si elle ne fait qu'affirmer qu'il échappe. Montrer que le progrès des connaissances ne le diminue nullement est déjà un moyen de tenter de le sonder, de mettre en lumière l'existence d'un intangible *presque-rien* – et il n'y en a pas beaucoup d'autres. En définitive, chercher à mieux connaître l'art paléolithique, c'est peut-être se mettre à l'école de ce chien que Rabelais considérait comme « la bête du monde la plus philosophe »¹⁵ ; guetter, garder, tenir, entamer, briser et sucer l'os à moelle, appliquer attention et efforts à la patiente reconstruction de la culture de nos ancêtres, et finalement chercher à comprendre, comme nous avons ici voulu le faire, quel est le fruit de ces efforts : le résultat n'en est qu'un peu de moelle, mais ce peu « plus est délicieux que le beaucoup de toutes autres »¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 18. L'auteur souligne.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵ François Rabelais, *Gargantua*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche, Bibliothèque classique), 1994, prologue de l'auteur, p. 85.

¹⁶ *Loc. cit.*.

nourritures. Sans doute ronger l'os ne permet-il pas de percer ce mystère qui attire et qui trouble ; cela le fait du moins vivre, et en donne à goûter le parfum.

Annexes

Annexe 1. Glossaire

Ce glossaire veut fournir des repères lexicaux, et non analyser les concepts présentés. Les entrées sont volontairement courtes ; les quelques exceptions à ce principe concernent souvent le nom des cultures paléolithiques, du fait de la complexité des modifications de leur sens. Ce glossaire ayant pour but de constituer une simple aide à la lecture, nous nous abstenons d'appareillage bibliographique. On pourra cependant se reporter, pour plus de détails sur certains termes, à l'ouvrage *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*¹, sous la direction de Denis Vialou, et au site de vulgarisation *Hominidés*².

Abbevillien : industrie lithique du paléolithique inférieur, associée à diverses espèces (*Paranthropus robustus*, *Homo ergaster*, *Homo erectus*, *Homo heidelbergensis*, *Homo antecessor*). Ce concept a eu plusieurs sens dans l'histoire de la préhistoire, et est aujourd'hui tombé en désuétude.

- au sens historique : désigne une industrie lithique mise au jour à Abbeville. Ce concept proposé par Henri Breuil remplace à partir de 1932 celui de chelléen, et comporte à la fois des aspects chronologiques (industrie de la même époque que celle d'Abbeville) et typologiques (industrie de même facture que celle d'Abbeville, quelle que soit l'époque de sa réalisation).
- au sens chronologique : initialement considéré comme antérieur à l'acheuléen, l'abbévillien est couramment considéré comme un faciès archaïque de l'acheuléen dans l'Europe du Nord-Ouest.
- au sens typologique : désigne une industrie lithique aux bifaces sommairement taillés par des enlèvements épais, dont les arêtes sont sinueuses et la base épaisse.

Acheuléen : industrie lithique du paléolithique inférieur, apparue il y a environ 1,7 million d'années en Afrique et vers 700 000 ans BP en Europe, développée jusque vers 200 000 à 100 000 ans BP. Son nom dérive du site de Saint-Acheul, un quartier d'Amiens. Sa production est essentiellement composée de bifaces.

Actualisme (ou uniformitarisme) : théorie géologique développée au XIX^{ème} siècle par Charles Lyell et Constantin Prévost ; elle explique le passé de la Terre grâce à l'étude des phénomènes géologiques actuels et s'oppose à la théorie des cataclysmes successifs.

ADN nucléaire : acide désoxyribonucléique présent dans le noyau des cellules eucaryotes. Hérité pour moitié du père et pour moitié de la mère, il est porteur d'une information génétique.

¹ Denis Vialou (dir.), *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, op. cit..

² <<https://www.hominides.com/index.php>>

Alleröd : nom d'une localité danoise dans laquelle a été mise en évidence une période de réchauffement à la fin de la dernière glaciation. Ce concept désigne :

- un épisode climatique tempéré d'environ 1000 ans (11 800-10 800 BP).
- parfois, par extension, une période de transition culturelle entre le paléolithique et l'épipaléolithique.

Alluvium : dans la terminologie de Boucher de Perthes, terrains postérieurs au déluge, qui renferment des vestiges dits celtiques.

Andouiller : ramification de la ramure d'un cervidé.

Animisme : croyance en l'existence d'esprits animant les êtres vivants, les objets et les éléments naturels. Le contenu exact du concept est souvent peu déterminé et varie suivant les auteurs.

- chez Tylor (1871, *Primitive culture*), il désigne une forme de religion dite primitive où une âme est attribuée à l'ensemble des éléments naturels.
- chez Descola (2005, *Par-delà nature et culture*), l'animisme se caractérise par la croyance en la ressemblance des intériorités chez les humains et les non-humains, et en la différence de leurs physicalités. Il s'agit moins d'une religion que d'une manière de concevoir le monde, laquelle est associée à des expériences de communication avec les esprits.

Antédiluvien : littéralement, antérieur au déluge. Le sens précis de ce terme varie suivant les contextes (voir annexe 3).

Anthropologie : littéralement, science de l'homme. Selon les contextes ce terme peut désigner l'anthropologie physique (étude des groupes humains d'un point de vue physique) ou l'anthropologie culturelle et sociale (étude des sociétés sur la base d'enquêtes ethnologiques et ethnographiques).

Antiquaire : érudit et collectionneur qui s'intéresse aux antiquités.

Archéologie : étude des vestiges matériels des temps passés.

Aurignacien : culture du paléolithique supérieur, associée à *Homo sapiens* dans un contexte glaciaire avec des épisodes relativement tempérés. La référence du concept a beaucoup varié dans l'histoire de la préhistoire, au gré des modifications opérées dans la classification des cultures du paléolithique supérieur.

- au sens historique : culture intercalée entre le moustérien et le solutréen par Henri Breuil en 1906, et définie à partir du matériel trouvé dans la cavité d'Aurignac (Haute-Garonne).
- au sens actuel : culture qui s'étendait de la plaine russe à la péninsule ibérique entre 35 000 ans (ou un peu plus) et 25 000 ans (ou un peu moins) avant le présent. Elle est caractérisée par un outillage lithique diversifié, façonné par débitage laminaire

et retouches fines, par le travail de l'os, par la confection de parures et par la réalisation d'art mobilier et pariétal.

Australopithèques : représentants d'un genre éteint d'hominidés fossiles ayant vécu en Afrique entre 4,2 millions d'années BP (pour l'*Australopithecus anamensis*) et 2 millions d'années BP (pour l'*Australopithecus garhi*).

Aviforme : signe en forme d'oiseau.

Azilien : culture épipaléolithique, associée à *Homo sapiens* et située entre 12 000 et 10 000 BP, à la fin de la dernière glaciation (entre l'amélioration climatique de l'Alleröd et la dernière dégradation froide du Dryas III). Son nom, donné par Piette en 1889, dérive de celui de la grotte du Mas d'Azil ; le niveau azilien y est postérieur au magdalénien et antérieur au néolithique. Cette culture est caractérisée notamment par la réduction de la dimension des outils, et par la présence de galets ornés de motifs géométriques colorés. L'azilien est connu notamment dans la région pyrénéenne, mais aussi en Espagne, dans le Périgord et dans le Quercy.

Bas-relief : sculpture ou modelage dont le sujet représenté ne se détache que peu du fond (faible relief).

Béhaviorisme : courant de la psychologie scientifique qui considère que les comportements observables sont déterminés par un stimulus, et par les façons habituelles de réponses à des stimuli de même type.

Biface : outil caractéristique du paléolithique inférieur ; grossièrement taillé, il a deux bords tranchants et une base épaisse servant à la prise en main.

Bipédie : moyen de locomotion terrestre par lequel un être vivant se déplace préférentiellement sur les deux membres postérieurs.

Bronze (âge du) : période proto-historique et historique caractérisée par un usage important de la métallurgie du bronze (alliage de cuivre et d'étain). Ses limites varient suivant les aires géographiques et culturelles (en Europe, de 3000 à 1000 BC environ). Pour l'histoire du concept, voir annexe 3.

Catastrophisme : théorie géologique qui explique le passé de la Terre par une succession de cataclysmes. Elle est défendue notamment au XIX^{ème} siècle par Georges Cuvier et s'oppose à l'actualisme.

Celtique : terme assez polysémique qui peut désigner, dans la terminologie du début du XIX^{ème} siècle, les vestiges immédiatement postérieurs au déluge (par opposition à l'antédiluvien pour ceux qui défendent son existence) ou, de manière vague, les antiquités antérieures à l'époque gallo-romaine. De manière plus précise, le terme peut désigner aussi des civilisations de l'âge du fer qui sont nées au premier millénaire et se sont étendues en Europe jusqu'à leur apogée au 3^{ème} siècle avant J.-C. ; elles partagent un ensemble de

caractéristiques culturelles et linguistiques, et se distinguent d'autres civilisations comme celle des Germains ou des Slaves.

Céramique : pierre que l'on a crue, de la Renaissance au XVIII^{ème} siècle, formée dans les nuages par temps d'orage, puis précipitée sur la terre par la foudre. Le témoignage de voyageurs ayant visité le Canada et les Antilles a ensuite conduit à assimiler les céramiques aux pointes de flèches des populations indigènes.

Châtelperronien : culture du paléolithique supérieur, définie par Breuil en 1906, et dont le nom est tiré du site de Châtelperron (Allier). Le sens du concept a beaucoup varié dans l'histoire de la préhistoire, au gré des modifications effectuées dans la classification des cultures du paléolithique supérieur. On estime actuellement son émergence vers 35 000 ans et sa fin vers 30 000 ans BP, ce qui rend délicate son attribution à une espèce d'hommes : cette culture est parfois associée à Néandertal (comme dans la sépulture de Saint-Césaire), parfois à *Homo sapiens* (elle est contemporaine de l'aurignacien). Elle se développe en contexte tantôt tempéré et humide (durant l'interstade des Cottés), tantôt sec et froid (pendant le Würm III). Le châtelperronien est caractérisé par la coexistence, d'une part, d'un outillage hérité des pratiques moustériennes précédentes, et d'autre part, de l'apparition du débitage laminaire des outils ainsi que du développement de l'industrie osseuse. La question de l'existence de parures dans cette culture est discutée.

Claviforme : signe en forme de massue (du latin *clava*, la massue).

Comparatisme ethnographique : procédé qui consiste à interpréter des éléments d'une culture par analogie avec le rôle joué par ceux qui paraissent similaires dans d'autres cultures mieux connues. Selon les cas, ce sont de grands types d'organisation sociale ou des éléments précis qui sont comparés.

Comtisme (ou positivisme) : théories philosophiques issues de l'œuvre d'Auguste Comte, qui postule un développement de l'humanité suivant trois états (théologique, métaphysique et positif), et qui célèbre le développement des sciences.

Concordisme : volonté de rendre compatibles l'interprétation des textes sacrés d'une religion et les données scientifiques d'une époque.

Créationnisme : théorie suivant laquelle les espèces vivantes sont créées par Dieu sans dériver les unes des autres. Suivant les versions, certaines espèces peuvent disparaître ou être créées au cours de l'histoire du monde.

Culture matérielle : ensemble homogène de données matérielles étudiées par l'archéologue. Le concept est surtout employé pour l'outillage, et donc parfois synonyme d'industrie. Il se distingue de celui de culture, qui relève plutôt de l'anthropologie et englobe des pratiques immatérielles ou artistiques.

Cupule : creux circulaire creusé par l'homme sur un support de pierre.

Darwinisme : théorie formulée par Charles Darwin selon laquelle les espèces dérivent les unes des autres suivant une évolution dont le principe est la sélection naturelle.

Diaclase : fracture de roche qui n'a pas abouti à un éloignement des deux parties disjointes ; elle peut s'élargir par la dissolution des roches calcaires, formant ainsi une galerie.

Différence anthropologique : idée que l'homme est par nature différent des (autres) animaux.

Diluvium : couche de terrain supposée renfermer les restes et les vestiges dits antédiluviens.

Dualisme : position philosophique qui distingue la matière (physique) et l'esprit (psychique ou spirituel).

Épipaléolithique : adjectif désignant des cultures immédiatement postérieures au paléolithique supérieur, et antérieures au mésolithique ; elles sont marquées par la microlithisation de certains types d'outils et par le maintien des habitudes économiques et technologiques des dernières cultures paléolithiques. Elles sont datées de la fin du pléistocène, entre 12 000 et 10 000 BP (pendant le réchauffement de l'Alleröd et le refroidissement du Dryas III). La culture azilienne en est un exemple.

Épistémologique : relatif au discours rationnel sur la science.

Ethnographie : versant culturel et social de l'anthropologie, qui étudie la culture et le mode de vie de peuples ou de milieux sociaux. Le terme peut désigner, de manière plus précise, la phase de collecte et d'enregistrement des données, laquelle précède les descriptions ethnologiques et l'analyse anthropologique.

Éthologie : étude du comportement.

Évolutionnisme : théorie selon laquelle les espèces vivantes dérivent les unes des autres, selon des mécanismes variables. Au sens strict, le terme est synonyme de « darwinisme ». En un sens plus large, il englobe d'autres théories impliquant une évolution du vivant, comme le transformisme.

Extension (définition en extension) : type de définition qui énumère les objets appartenant au concept.

Fer (âge du) : période proto-historique et historique caractérisée par un usage important de la métallurgie du fer. Ses limites varient suivant les aires géographiques et culturelles (en Europe, son développement se produit au cours du II^{ème} millénaire avant J.-C.). Pour l'histoire du concept, voir annexe 3.

Feuille de laurier : outil typique de la culture matérielle solutréenne, taillé avec finesse et précision, pourvu de deux faces et de bords très coupants. Sa forme fait penser à celle d'une feuille de laurier.

Figure composite : dans l'art paléolithique, représentation d'un être hybride, souvent à la fois homme et animal.

Fitness : littéralement, adaptation ou valeur sélective d'un individu. La *fitness* désigne le fait d'être plus ou moins bien adapté à son environnement, et donc plus ou moins bien armé dans la compétition orchestrée par la sélection naturelle.

Fixisme : théorie opposée à l'évolutionnisme ; elle suppose que les espèces ne se transforment pas mais demeurent identiques à elles-mêmes à tout moment de leur histoire.

Fossile directeur : concept hérité de la paléontologie, qui établit une relation entre un fossile et un étage géologique. Le fossile directeur sert à dater la couche de terrain dans lequel il est découvert. Cette notion a été étendue par la suite aux cultures matérielles : certains outils sont considérés comme des fossiles directeurs indiquant l'appartenance de telle couche archéologique fouillée à une culture particulière.

Géologie : étude de la Terre et de son évolution.

Glaciation : période durant laquelle le climat se refroidit tandis que le volume de glace stocké sur les glaciers augmente, provoquant leur extension vers l'équateur. Les phases de glaciation et de réchauffement alternent, selon des cycles probablement liés à des oscillations de l'orbite terrestre. La dernière glaciation, connue en Europe sous les noms de glaciation de Würm dans les Alpes, de Vistulien en Europe du Nord, et de Devensien en Grande-Bretagne, a eu lieu d'environ 110 000 à 10 000 ans BP. Elle a donc façonné le cadre de vie des hommes du paléolithique supérieur.

Gour : concrétion en forme de barrage, retenant l'eau dans un creux.

Graphique : se dit de représentations en deux dimensions (gravures et peintures).

Gravettien : culture du paléolithique supérieur, associée à *Homo sapiens*. Apparue vers 28 000 BP au cours de l'oscillation tempérée de Kesselt, elle se maintient jusque vers 22 000 ans BP dans un contexte plus froid. Son nom dérive du site de la Gravette (Dordogne). Elle a remplacé le Périgordien supérieur dans les classifications, de façon à mettre en valeur l'extension européenne de cette culture qui se déploie jusqu'en Russie. Elle est caractérisée par la fréquence des pointes à dos dans l'outillage. Les hommes de la culture gravettienne ont réalisé de l'art pariétal, ainsi que des représentations mobilières figurant notamment des femmes dites « Vénus ».

Holocène : subdivision chronologique la plus récente du quaternaire, qui commence avec le réchauffement climatique lié à la fin de la dernière glaciation. L'holocène suit le

pléistocène, et commence vers 10 000 BP. Culturellement, le passage de l'épipaléolithique au mésolithique est concomitant du début de l'holocène.

Hominidé : membre de la famille du même nom. Les taxons inclus dans cette famille ont varié suivant les classifications successives. Nous employons le terme pour désigner la famille humaine, qui comprend les humains actuels et les espèces fossiles postérieures à leur ancêtre commun avec les chimpanzés.

Homo (genre) : genre apparu en Afrique entre la fin du pliocène et le début du pléistocène, vers 2,5 millions d'années BP. Il se caractérise généralement par l'adoption de la bipédie permanente, par une augmentation du volume crânien, et par l'utilisation d'outils. Chacun de ces critères a pu être critiqué du fait de son potentiel partage avec certains paranthropes.

Homo habilis : espèce la plus ancienne du genre *Homo*, créée par Louis Leakey, Phillip Tobias et John Napier en 1964. Apparue en Afrique avant 2 millions d'années, elle s'éteint vers 1,5 million d'années BP.

Industrie lithique : outillage en pierre.

Intension (définition en intension) : type de définition qui détermine les caractéristiques essentielles d'un concept.

Laborien : culture épipaléolithique, associée à *Homo sapiens* et située à la fin de la dernière glaciation (elle débute à la fin de l'amélioration climatique de l'Alleröd). Elle tire son nom du site de la Borie del Rey, et son extension géographique est faible. Elle a fourni nombre de plaquettes gravées.

Lamarckisme (ou transformisme) : théorie formulée par Lamarck, qui suppose que les espèces évoluent au cours du temps grâce à l'hérédité des caractères acquis.

Libre-penseur : partisan d'un courant de pensée qui cherche à s'affranchir des postulats religieux, idéologiques ou politiques en s'appuyant sur la logique et la raison.

Magdalénien : dernier grand groupe culturel du paléolithique supérieur, associé à *Homo sapiens*. Son nom, donné par Édouard Lartet, dérive de l'abri de la Madeleine (Dordogne). Apparue au cours du dernier maximum glaciaire, vers 18 000 ans BP, cette culture perdure jusque vers 11 000 ans BP, moment du réchauffement de l'Alleröd. Elle se caractérise notamment par une intensification de la régionalisation ethnoculturelle, par l'inventivité mise en œuvre dans l'outillage de pierre ou d'os, par la diversité de celui-ci, et par la multiplication des représentations artistiques mobilières et pariétales.

Main négative : représentation de main formée par pochoir, le motif se détachant à l'intérieur d'un contour pigmenté (en général noir ou rouge dans l'art paléolithique).

Masque : représentation d'un visage humain isolé du corps.

Matérialisme : pensée philosophique suivant laquelle il n'existe rien d'autre que de la matière.

Mégalithes : monuments faits de grosses pierres (les dolmens, « tables de pierre » en breton, servent de chambres funéraires, et les menhirs, « pierre longue » en breton, sont dressés dans la nature). Ils sont apparus dans l'ouest de la France au milieu du Vème millénaire avant J.-C..

Mésolithique : période qui succède au paléolithique. Le contenu de ce concept créé dans les années 1870 a varié dans l'histoire de la préhistoire, en particulier du fait de rapports confus avec le terme plus récent d'épipaléolithique. On estime actuellement qu'il succède à celui-ci à la fin du dernier épisode froid du tardiglaciaire (Dryas III), vers 10 000 BP ; la limite varie cependant en fonction de particularités climatiques locales et de la persistance de traditions industrielles. Il se caractérise par une microlithisation de l'outillage, et par la modification des modes de vie qui est liée au développement du couvert forestier au début de l'holocène.

Métaphysique : ce terme peut désigner aussi bien des questionnements sur l'existence d'entités suprasensibles (par exemple Dieu) que des interrogations sur la nature profonde des choses.

Métaux (âge des) : période qui fait suite au néolithique et qui correspond à l'acquisition de la métallurgie (cuivre, or et argent au chalcolithique, puis bronze, puis fer). Les âges des métaux sont aussi parfois appelés protohistoire, et démarrent à des moments différents selon les régions géographiques (entre 4 000 BC environ, comme en Égypte, et 2 300 BC environ dans le cas de Chypre).

Mobilier : qui peut être déplacé. L'art mobilier est celui des objets, à la différence de l'art rupestre et de l'art pariétal, qui sont réalisés sur des parois.

Modularité cérébrale : hypothèse qui concerne l'architecture du cerveau humain, et qui suppose le fonctionnement coordonné d'un ensemble de structures cognitives, spécialisées dans la réalisation de certaines tâches.

Mondmilch : littéralement, « lait de lune ». Concrétion blanchâtre qui résulte de la dégradation de la paroi d'une grotte calcaire.

Monisme : position philosophique qui affirme l'unité de l'être (en particulier celle de la matière et de l'esprit, ou du corps et de l'esprit).

Moustérien : ensemble culturel du paléolithique moyen, associé à l'homme de Néandertal et parfois à *Homo sapiens*. Il s'étend d'environ 100 000 BP à environ 30 000 BP et se caractérise par une industrie lithique sur éclats de pierre retouchés (qui comprend notamment de nombreux racloirs), par les premières sépultures, et par des comportements symboliques (avec l'utilisation de l'ocre notamment). Son nom, attribué par Gabriel de Mortillet, dérive de l'abri du Moustier (Dordogne). Cependant, cet ensemble, de l'aveu

même de son spécialiste François Bordes, demeure difficile à définir, car l'on peut en donner des définitions concurrentes (mais toutes imparfaites) selon que l'on adopte une approche chronologique (il s'agit alors des cultures de la première moitié de la dernière glaciation), typologique (fondée sur des séries d'outils composées d'éclats, de racloirs, de pointes, et parfois de bifaces), ou anthropologique (cela concerne dans ce cas la culture matérielle de Néandertal).

Néandertalien : représentant de l'espèce *Homo neanderthalensis*, qui a été découverte en 1856 dans la vallée de Neander en Allemagne, et dont le statut a varié. Elle a été considérée tantôt comme une espèce à part entière, tantôt comme une sous-espèce d'*Homo sapiens* (*Homo sapiens neanderthalensis*), tantôt de nouveau comme une espèce distincte (ce qui correspond à l'état actuel de la science, malgré la mise en évidence d'hybridations fécondes avec *Homo sapiens*). Le moment de l'apparition de l'espèce varie également, selon qu'on y inclut ou non des formes anciennes comme celles de la Sima de los Huesos à Atapuerca en Espagne (vers 400 000 BP) ou qu'on se limite à des formes classiques apparues plus tardivement. Elle s'est éteinte vers 27 000 BP, pour une raison inconnue qui pourrait être liée à la concurrence d'*Homo sapiens* sur la même niche écologique. Les néandertaliens sont massifs et robustes, dotés d'un bourrelet sus-orbitaire, d'un front fuyant, d'un cerveau volumineux, d'une mâchoire prognathe et d'un crâne de forme oblongue à l'arrière (comme un ballon de rugby). Auteurs de l'industrie moustérienne, ils ont aussi un comportement symbolique en ce qu'ils enterrent leurs morts et ont fabriqué des instruments de musique. L'attribution de capacités graphiques à cette espèce reste discutée.

Néolithique : terme désignant à l'origine l'époque de la préhistoire au cours de laquelle les hommes ont travaillé la pierre polie. Il désigne un ensemble de civilisations de type agropastoral qui se sont développées après la fin définitive de la dernière glaciation. Voir l'entrée « paléolithique » de l'annexe 3.

Néolithisation : transformations lentes par lesquelles les civilisations néolithiques apparaissent.

Obstacle épistémologique : concept élaboré par Gaston Bachelard. Il s'agit d'une entrave à la connaissance, interne à l'esprit du chercheur : elle est liée le plus souvent à la préexistence de savoirs solidement ancrés, qui sont une source potentielle d'erreur, et qui ne sont reconnaissables comme obstacles qu'une fois dépassés.

Ocre : roche ferrique composée d'argile pure, colorée par un pigment d'origine minérale, rouge, brun ou jaune. L'ocre est utilisé par les hommes du paléolithique supérieur comme colorant et dans la préparation de pigments destinés aux représentations artistiques.

Ontologique : relatif à la réalité des choses.

Palethnologie : posture scientifique située au carrefour de la préhistoire et de l'ethnologie ; son ambition est de restituer les dimensions socio-culturelles des communautés préhistoriques.

Paléoanthropologie (ou paléontologie humaine) : étude des fossiles humains.

Paléoenvironnement : environnement naturel tel qu'il était à l'époque paléolithique.

Paléolithique : initialement, âge de la pierre taillée. Le terme désigne la période allant, dans l'histoire humaine, des premiers outils à la modification des modes de vie qui résultent du passage à l'holocène (le réchauffement climatique entraînant le début de la période mésolithique). Voir annexe 3.

Paléontologie : étude des restes fossilisés des êtres vivants.

Paranthropes : représentants d'un genre éteint d'hominidés fossiles ayant vécu en Afrique entre 2,7 millions d'années (pour le *Paranthropus aethiopicus*) et 1 million d'années avant le présent (pour le *Paranthropus robustus*). Ils ont été les contemporains des premières espèces du genre *Homo*.

Pariétal : relatif à des parois, en l'occurrence de grottes. L'art pariétal se distingue de l'art mobilier (qui concerne les objets) et de l'art rupestre (réalisé dans des abris ou en plein air). Par convention, la notion d'art pariétal est réservée aux parois ornées qui ne sont pas à l'air libre.

Pebble cultures : premières industries lithiques du paléolithique inférieur. Elles sont composées de galets sur lesquels un ou plusieurs enlèvements ont créé un tranchant (*chopper*) ou des facettes (polyèdre).

Phénoménologique : relatif à la manière dont les choses nous apparaissent.

Philologie : étude qui se fonde sur l'analyse critique des documents écrits laissés par une langue (ou plusieurs) ; elle concerne son contenu et son matériel formel.

Phylogénie : étude des relations de parenté entre les êtres vivants ; elle permet de reconstituer leur évolution.

Plastique : se dit des représentations en trois dimensions (sculpture et modelage).

Pléistocène : période du quaternaire qui suit le pliocène et précède l'holocène. Voir annexe 3.

Positivisme : voir « comtisme ».

Propre de l'homme : philosophiquement, le propre d'une espèce est ce qui la distingue des autres à l'intérieur de son genre. Par extension, la notion de propre de l'homme désigne parfois la recherche d'un élément qui ne serait possédé que par l'espèce humaine, et par aucune autre (en abandonnant donc la référence au genre).

Propulseur : objet servant à lancer les armes de jet (les sagaies) avec plus de puissance.

Protohistoire : période qui suit la préhistoire, mais dont la définition varie. On considère parfois qu'elle inclut le néolithique, mais elle a plus souvent sa limite inférieure au début des âges des métaux, vers 4 000 ans avant J.-C., voire à l'apparition des premières sources écrites vers 3 000 avant J.-C. (elle désigne alors l'étude des peuples sans écriture, contemporains des premières civilisations qui la possèdent).

Quaternaire : terme créé en 1829 pour décrire les formations les plus récentes du bassin parisien. Il désigne l'ère géologique qui succède au tertiaire, à partir du pléistocène, vers 2,5 millions d'années (cette borne a varié durant l'histoire de la géologie). La terminologie scientifique actuelle regroupe tertiaire et quaternaire sous le nom de cénozoïque.

Racloir : outil servant à égaliser une surface travaillée. Il est fabriqué par retouche du bord d'un éclat.

Relevé : en contexte artistique, le relevé désigne à la fois l'action et le résultat d'une pratique visant à transcrire le plus précisément possible les œuvres d'art et leur contexte immédiat. Il s'agit à la fois d'une reproduction des représentations et, à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, d'un instrument d'analyse.

Rift : le rift africain désigne une grande faille sismique traversant l'Afrique orientale du nord au sud. Selon la théorie aujourd'hui abandonnée de l'*East Side Story*, il aurait donné lieu à une différenciation des climats entre un ouest humide et boisé, et un est plus sec et découvert, ce qui aurait fait diverger la lignée des chimpanzés et celle des hominidés.

Ronde-bosse : sculpture ou modelage où le sujet représenté se détache du fond.

Rupestre : relatif à des rochers. L'art rupestre se distingue de l'art mobilier (qui concerne les objets) et de l'art pariétal (réalisé sur des parois de grottes, en intérieur). Il est effectué soit en plein air soit dans des abris.

Sapiens : *Homo sapiens*, ou homme anatomiquement moderne. Espèce apparue en Afrique il y a 200 à 300 000 ans environ pour les formes archaïques (une centaine de milliers d'années pour les ancêtres des humains actuels). C'est le seul représentant encore existant du genre *Homo*, mais il a cohabité pendant une grande partie de son histoire avec d'autres espèces et a été interfécond avec certaines (les Européens possèdent une partie du génome de Néandertal). Responsable de l'explosion culturelle d'il y a 35 000 ans, *Homo sapiens* serait la seule espèce à avoir réalisé des représentations figuratives au cours de la préhistoire, même si des recherches récentes contestent parfois cette idée.

Scalariforme : signe en forme d'échelle.

Sémiologie : étude des systèmes de signes.

Silex : roche sédimentaire siliceuse très dure ayant servi à la confection d'outils paléolithiques.

Solutréen : culture du paléolithique supérieur, associée à *Homo sapiens*, et définie par Gabriel de Mortillet en 1869 à partir du site de Solutré. Géographiquement et temporellement réduite, elle se limite à la France, à l'Espagne et au Portugal entre 22 000 et 16 000 ans BP ; elle s'intercale ainsi entre les deux maximums de froid de la dernière glaciation, et se termine avec une période plus tempérée. Elle se caractérise par des pièces lithiques foliacées, fabriquées grâce à des pressions exercées sur des silex chauffés, par l'invention de l'aiguille à chas et du propulseur, et par son art rupestre et pariétal.

Stalagmite : concrétion formée sur le sol des grottes par la chute répétée de gouttes d'eau calcaire (les dépôts calcaires s'accumulent et gagnent en hauteur).

Stratigraphie : méthode géologique selon laquelle on distingue différentes couches de terrain en superposition, la plus profonde étant la plus ancienne (en l'absence de remaniements).

Tectiforme : signe en forme de toit.

Tertiaire : la référence de ce terme a varié durant l'histoire de la géologie. À partir des années 1830, il désigne l'ère géologique qui se termine avec le pliocène. La période, qui s'étend d'environ 66 à 2,5 millions d'années (les bornes étant variables selon les époques), voit apparaître les premières espèces d'hominidés. La terminologie scientifique actuelle regroupe tertiaire et quaternaire sous le nom de cénozoïque.

Transformisme : voir « lamarckisme ».

Typologie : méthode de classification qui définit des groupes d'objets suivant des critères en général formels jugés pertinents.

Ultramontain : fidèle à l'Église de Rome.

Annexe 2. L'art paléolithique : présentation succincte

L'art paléolithique correspond aux manifestations graphiques et plastiques réalisées en Europe occidentale, entre 35 000 et 11 000 ans avant le présent environ. Avant 35 000 ans, on ne trouve sur ce continent ni peintures, ni gravures, ni sculptures, qui sont les trois principales techniques employées par les artistes paléolithiques et dont on pense qu'elles ont été introduites par *Homo sapiens* : celui-ci, poursuivant son périple hors d'Afrique, atteint vers 40 000 BP (*before present*, le présent étant fixé par convention à 1950) une Europe déjà peuplée depuis longtemps par d'autres espèces du genre *Homo* (la date des premières arrivées n'est évidemment pas connue avec précision, néanmoins, on sait qu'*Homo erectus*, *heidelbergensis* et *neandertalensis* s'y sont, selon les cas, côtoyés ou succédé). Pendant deux bonnes dizaines de millénaires s'épanouit une tradition graphique d'une unité remarquable compte tenu de sa très longue durée : pour se donner une idée de l'échelle de temps pendant laquelle elle s'est maintenue, il suffit de remarquer que les peintures de Lascaux sont presque aussi distantes de celles de la grotte Chauvet que des fresques de la chapelle Sixtine – ou que de la peinture murale de Keith Haring, puisqu'à cette échelle-là, cinq cent ans sont quantité presque négligeable. Malgré tout, cette unité n'impliquant aucune homogénéité, elle n'empêche pas des différences dont on essaie de cerner les contours spatio-temporels par la définition de cultures distinctes, dont les principales sont, par ordre d'apparition, l'aurignacien, le gravettien, le solutréen et le magdalénien.

Étant donné la distance temporelle considérable qui nous sépare de la réalisation de l'art paléolithique, qui est cinq à seize fois plus ancien que les plus anciennes fresques de Pompéi, deux fois et demie à sept fois et demie plus vieux que la première pyramide de Saqqarah, et même antérieur aux menhirs de Carnac¹ de quatre à vingt-huit millénaires, toutes les formes d'art réalisées par les paléolithiques ne se sont pas conservées : nous n'aurons par exemple jamais idée des chants ou des danses qui ont pu animer les réunions collectives, ni d'éventuels objets en bois ou en peau, dont le matériau volatil ou périssable n'a pas traversé les millénaires. L'essentiel des vestiges conservés relèvent des arts graphiques et plastiques ; témoignent cependant de la diversité des pratiques artistiques des hommes du paléolithique supérieur quelques instruments de musique assimilables à des flûtes, qui attestent de l'existence d'une pratique musicale dès cette période (mais si nous pouvons reproduire des notes en soufflant à notre tour dans ces fragments d'os, à supposer qu'ils n'aient pas été endommagés ou raccourcis par les aléas du temps, les mélodies et les manières de jouer de nos prédécesseurs se sont à jamais évanouies). La diversité perdue des pratiques artistiques des hommes de la préhistoire implique donc que ce que nous appelons « art paléolithique » n'est pas l'équivalent de l'« art de l'époque paléolithique », qui est plus diversifié ; concernant les arts visuels, ne nous reste que ce qui a pu résister au temps, c'est-à-dire une fraction de l'art pariétal (réalisé dans des grottes) ou rupestre (créé en plein air ou sur des parois d'abris), et un certain nombre d'objets décorés, conservés dans les couches archéologiques des sites préhistoriques, et regroupés sous la

¹ Les fresques de Pompéi du premier style sont apparues au II^e siècle avant Jésus Christ, tandis que la première pyramide de Saqqarah a été édifée vers – 2600 pendant la première dynastie de l'Ancien Empire égyptien, et que les menhirs de Carnac ont été érigés entre 4000 et 2000 avant J.-C..

dénomination d'art mobilier. Si l'ensemble du corpus n'a cessé de s'étoffer depuis le siècle dernier, il est probable que beaucoup reste encore à découvrir.

La notion d'« art pariétal » recouvre des réalités assez diverses² : il existe des cavernes profondes comme celles de Niaux (en Ariège) ou de Lascaux (en Dordogne), des entrées de grottes qui sont liées à l'obscurité des profondeurs mais où la lumière du jour pénètre (par exemple Teyjat en Dordogne ou Sainte-Eulalie dans le Lot), de petites grottes imparfaitement obscures (la Magdeleine-des-Albis dans le Tarn), des abris ornés où le soleil peut accéder (ainsi au Cap-Blanc en Dordogne), des sites de plein air, de vallée (Foz Côa au Portugal) ou encore de hauteur (à Fornols dans les Pyrénées orientales). Contextes, supports et atmosphères varient du tout au tout d'un cas à l'autre. L'art mobilier quant à lui comporte deux catégories d'objets : les objets usuels décorés, comme les propulseurs ornés trouvés en Ariège (à Arudy, à Bédeilhac et au Mas d'Azil), et ceux qui semblent dépourvus d'utilité pratique (la statuette féminine de Brassempouy, dans les Landes, par exemple). Dans ce cas, contrairement à celui de l'art pariétal, la figure ne flotte pas sur une paroi, mais est enfermée dans une forme.

Si ces deux types d'art diffèrent par leur support et, en partie, par leur localisation géographique (l'art pariétal déborde rarement l'espace franco-cantabrique, même s'il existe des exceptions, tandis que l'art mobilier s'étend beaucoup plus à l'est et compte des sites majeurs jusqu'en Russie), ils ont une parenté stylistique et thématique indéniable. Les représentations paléolithiques sont majoritairement des signes, simples comme des bâtons ou des points, ou plus complexes et parfois dotés de noms imagés (claviformes ou tectiformes notamment) ; ils peuvent être répétés d'un site à l'autre, ou au contraire limités à un lieu précis. Il en va différemment dès lors qu'on s'intéresse plutôt à la saillance visuelle des représentations qu'à leur dénombrement : c'est alors l'art animalier qui prévaut, mettant en scène tout un bestiaire de l'âge glaciaire ; chevaux, bisons, aurochs, cerfs et biches, mammoths, bouquetins, rennes et mégacéros, et parfois ours, félins, rhinocéros ou poissons peuplent les parois rocheuses et ornent les objets (à des fréquences variables selon les espèces et la nature du support, puisque le renne, par exemple, récurrent sur les objets, est peu fréquent sur les parois). Les représentations humaines, beaucoup moins nombreuses, ne sont pas absentes pour autant : ce sont surtout des figures féminines (plus rarement masculines), parfois des êtres composites mêlant traits humains et animaux, ou, dans l'art pariétal, des empreintes de mains qui en sont devenues un motif emblématique. Les grands absents sont les éléments de décor et les végétaux, qui ne sont presque jamais représentés – en contexte pariétal, c'est le mur lui-même qui constitue le décor. Dans la plupart des cas, le rendu technique de tous ces thèmes fait intervenir soit la peinture, soit la gravure, soit la sculpture, qui prend la forme de statuettes dans l'art mobilier, de bas-reliefs dans l'art pariétal et surtout dans l'art rupestre, ou éventuellement de modelages en terre (l'exemple le plus connu est celui des bisons du Tuc d'Audoubert). Parmi ces moyens, la peinture, rarement utilisée dans l'art mobilier et mieux conservée dans les grottes profondes, est employée suivant des savoir-faire variés : dessins, teintes plates, dégradés et hachures sont réalisés au doigt, au pinceau, au crayon, au tampon, par la

² Classification tirée de la communication de Michel Lorblanchet au colloque de Tautavel-Campôme (7 au 9 octobre 1999). Cf. Michel Lorblanchet, « De l'art des grottes à l'art de plein air au paléolithique », in *L'Art paléolithique à l'air libre, Le Paysage modifié par l'image*, dir. Dominique Sacchi (Tautavel-Campôme, oct. 1999), Carcassonne, GAEP et GÉOPRÉ, 2002, p. 97-112.

technique du crachis ou du soufflage, à l'aide de pigments principalement noirs et rouges, mais parfois aussi jaunes, bruns ou blancs.

Cette tradition graphique et plastique se développe durant les millénaires correspondant à la fin de la dernière glaciation européenne ; en dépit de variations climatiques parfois importantes au sein même de cette période, les groupes humains qui peuplent alors l'Europe évoluent dans un milieu globalement aride et froid, fait de steppes et éventuellement de forêts (surtout dans les moments plus tempérés) ; ils partagent un mode de vie de chasseurs-collecteurs. L'art paléolithique dure aussi longtemps que ce mode de vie et que ce climat rude : après 11 000 ans BP, la dernière glaciation terminée, cette tradition artistique prend fin.

Annexe 3. Histoire et avatars du mot préhistoire

La préhistoire

Ce vocable naît en 1874 sous la plume de Sigismond Zaborowski-Moindron, membre de la Société d'anthropologie de Paris, lorsqu'il publie *De l'ancienneté de l'homme, Résumé populaire de la préhistoire* (il en va un peu différemment de l'adjectif « préhistorique », qui apparaît dès 1837 à propos de la parenté des langues celtiques avec le sanscrit¹, dans un contexte plus linguistique que préhistorien). L'auteur se donne pour objectif de faire un tour d'horizon « des découvertes qui nous ont dévoilé l'ancienneté de l'homme » (il les fait remonter aux travaux de Boucher de Perthes), ce qui impose « la description abrégée des industries humaines qui se sont succédé, et des races qui ont tour à tour prédominé » : c'est, dit-il, « ce que nous appellerons proprement la *préhistoire* »². L'introduction de ce vocable se fait dans un contexte qui semble être celui d'une volonté de synthèse, puisqu'au mot de « préhistoire », on lit la note suivante : « Nous n'avons suivi en particulier aucun des ouvrages qui ont été publiés sur ce sujet. Car leurs auteurs se sont tous proposé un objet peut-être un peu différent du nôtre, et aucun n'expose en son entier, et d'une façon brève et méthodique, l'ensemble même de la science préhistorique. Ceux qui ont prétendu le faire ont laissé dans l'ombre, ou systématiquement négligé, des parties considérables ». En 1874, la terminologie n'est pas fixée ; si Zaborowski-Moindron relève un intérêt partagé par beaucoup pour les restes laissés par les premiers humains, il déplore que chacun sélectionne, parmi l'ensemble des vestiges, ceux qui l'intéressent en particulier. Cet état de fait s'explique par la diversité des disciplines concernées par la naissance de la « préhistoire » (cf. chapitre 3). Le terme a donc, historiquement, d'abord une acception scientifique. En revanche, les concepts alternatifs envisagés ci-dessous concernent plutôt sa facette chronologique.

Préadamites et antédiluviens

Ces termes, qui désignent des hommes ayant vécu dans un temps situé avant l'histoire, préexistent largement à l'idée même de préhistoire : les notions de préadamites (les hommes d'avant Adam) ou d'antédiluviens (les hommes d'avant le déluge vécu par Noé) sont employées dès le XVII^e siècle ; en revanche, elles n'ont rien à voir avec l'idée de préhistoire telle qu'elle émerge au XIX^e siècle, car elles sont issues d'une interprétation des textes bibliques³. À ce titre, elles sont des représentantes d'une approche historique dont la référence est le temps biblique et qui utilise le déluge comme borne temporelle.

Mais le terme d'antédiluvien possède lui-même une pluralité de significations ; outre son sens historico-religieux (historique car fondé sur une source écrite, religieux car

¹ Adolphe Pictet, *De l'affinité des langues celtiques avec le Sanscrit*, Paris, Duprat, 1837.

On trouve une occurrence du mot préhistoire en anglais dans un corps de texte (et non dans un titre) en 1851, dans *The Archaeology and Prehistoric Annals of Scotland* de Daniel Wilson (cf. Philippe Jockey, *L'Archéologie*, Paris, Belin, 1999, p. 87).

² Pour cette citation et pour la suivante : Sigismond Zaborowski-Moindron, *De l'ancienneté de l'homme*, *op. cit.*, p. 61.

³ Cf. Wiktor Stoczkowski, « La Préhistoire, Les Origines du concept », *op. cit.*

fondé sur un écrit biblique), il en a eu un autre, à la fois géologique et historique, partiellement détaché de la source mosaïque : nombre de savants (dont Georges Cuvier et Marcel de Serres) reconnaissent la réalité historique du déluge, mais accordent moins d'importance à la référence biblique qu'aux observations géologiques et qu'à la concordance entre de nombreuses traditions écrites concernant l'existence d'une telle catastrophe. L'époque antédiluvienne dont il est question au XIX^{ème} siècle appartient donc d'abord à une forme d'histoire mal distinguée du mythe : ce n'est rien de plus, au départ, qu'une forme d'Antiquité au carré, dont il s'agit de souligner l'ancienneté. C'est aussi cette conception que l'on retrouve dans les écrits de Boucher de Perthes en 1847 (partiellement), en 1857 et en 1867.

L'antédiluvien a aussi compris au XIX^{ème} siècle une conception « préhistorique », qui ne s'appuyait pas sur la Bible ou sur des mythes traditionnels. Cette conception supposait deux périodes, l'une précédant l'apparition de l'homme moderne et / ou biblique, l'autre la suivant. On la retrouve dans le premier volume de l'œuvre de Boucher de Perthes, qui imaginait alors plusieurs déluges, l'un (au moins) ayant anéanti une ancienne humanité et l'autre (le dernier) correspondant à l'épisode historique. Cette conception est, de la part de l'auteur, à la fois géologique, car fondée sur des observations matérielles effectuées dans des dépôts sédimentaires, et un peu gratuite, car il ne justifie pas vraiment la nécessité de penser une pluralité de déluges séparant différentes sortes de dépôts appelés diluviens ; l'idée, qui concernait une humanité entièrement anéantie, sans liens avec les hommes modernes, a du reste disparu des volumes suivants des *Antiquités celtiques et antédiluviennes*.

L'anté-histoire

Le vocable d'anté-histoire, proposé par Paul Tournal en 1833 dans ses *Considérations générales sur le phénomène des cavernes à ossements*⁴, abandonne la référence au déluge. L'auteur intègre ce terme dans une classification géologique du temps, en distinguant une période géologique ancienne, qui précède l'apparition de l'homme, et une période géologique moderne, dite aussi « anthropaeïenne » ; cette dernière se trouve également divisée en deux parties : l'une, anté-historique, commence avec l'apparition de l'homme, et l'autre, historique, couvre les traditions les plus anciennes des sept derniers millénaires. Le concept d'anté-histoire, qui se veut géologique parce qu'établi d'après l'observation des couches de terrain plutôt qu'à partir de textes historiques, est en réalité plutôt archéologique, dans la mesure où la délimitation des périodes est, à chaque fois, anthropocentrée. Il rompt avec la référence au déluge, mais demeure aussi confidentiel que celui d'antédiluvien est répandu au XIX^{ème} siècle.

Les âges de la pierre, du bronze et du fer

Cette classification, proposée par Christian Jürgensen Thomsen, conservateur du Musée national danois des antiquités, s'est imposée dans la terminologie usuelle. Élaborée pour la mise en ordre des collections du musée, la séparation des pièces en trois âges s'est trouvée théorisée en 1836 à l'occasion de la publication d'un *Guide de l'archéologie nordique*. Ce système veut prendre en compte la séquence chronologique de la production

⁴ Paul Tournal, « Considérations générales sur le phénomène des cavernes à ossements », *op. cit.*.

des artefacts : il s'agit donc d'une terminologie d'emblée archéologique, et non plus géologique ou héritée de la tradition. Thomsen se fonde sur les qualités respectives des trois matériaux nommés plus haut pour supposer que personne n'aurait continué à utiliser des outils de pierre à partir du moment où leur équivalent en bronze était disponible (le même raisonnement vaut pour le passage du bronze au fer). Ce postulat suppose donc un ordre chronologique dans l'utilisation des matériaux, dont on peut déduire indirectement un stade de développement de l'humanité permettant de parler d'« âge » de pierre, du bronze ou du fer. Dans un second temps, cette classification trouve un appui dans l'étude des couches de terrain : le successeur de Thomsen, Jens Jacob Asmussen Worsaae, montre que celles où l'on trouve des outils en pierre sont en-dessous de celles qui contiennent des outils en bronze.

Le paléolithique

Le système de Thomsen fait tellement recette qu'il se trouve par la suite perfectionné, et qu'il donne naissance à d'autres éléments terminologiques toujours en usage aujourd'hui. C'est le cas du vocable de paléolithique proposé par John Lubbock en 1865 dans *Prehistoric Times*, qui a fait date dans l'histoire des sciences en complétant le système de Thomsen : Lubbock subdivise l'âge de la pierre en deux parties, le paléolithique (étymologiquement « pierre ancienne ») et le néolithique (« pierre nouvelle »). Le paléolithique est paradoxalement d'abord défini paléontologiquement : c'est l'« époque pendant laquelle l'homme se partageait l'Europe avec le Mammouth, l'Ours des cavernes, le *Rhinoceros tichorhinus*, et autres animaux disparus »⁵. Néanmoins cette caractérisation est insuffisante, car l'objectif demeure non la compréhension de ces animaux, mais celle de l'homme fossile qui en est le contemporain : le paléolithique est alors défini, de même que chez Thomsen, comme un concept archéologique abordant l'homme à partir de ses productions (en pierre taillée).

L'introduction du terme de paléolithique constitue une étape importante dans l'élaboration des concepts de la préhistoire : d'abord parce que ce mot, en permettant de désigner une période de manière autonome (c'est-à-dire archéologique et dépourvue de référence à des textes extrascientifiques), tourne définitivement le dos à la chronologie biblique ; ensuite, parce qu'il amorce une division des temps préhistoriques et permet d'y distinguer des époques. Cependant, il présente également au moins deux difficultés : il manque en premier lieu d'un contenu positif, car le paléolithique est plutôt défini de manière négative, par l'absence d'éléments présents dans la période suivante du néolithique, dite aussi « âge des pierres polies »⁶ (le paléolithique ne pourra acquérir de

⁵ John Lubbock, *L'Homme avant l'histoire étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, trad. fr. Edmond Barbier, Paris, Baillière, 1867.

⁶ « à l'exception, peut-être, des belles têtes de lance de Laugerie et de Badegoule, toutes les évidences que nous ont jusqu'à présent fournies ces cavernes indiquent une période très-primitive, plus ancienne même que celle des premiers villages lacustres de la Suisse ou des amas coquilliers du Danemark. On n'a encore trouvé aucun fragment de métal ou de poterie qu'on puisse avec certitude attribuer à la période des rennes. » *Ibid.*, p. 255.

Il y a toutefois une exception notable à cette caractérisation négative : l'art apparaît comme une spécificité de cette période, du fait que l'on ne connaît pas encore de vestiges artistiques de l'époque suivante. Il a ainsi une place particulière dans la description de l'époque à laquelle il est associé : « Il y a toutefois, dans ces cavernes, une classe d'objets qui, prise isolément, nous eût conduit à une conclusion toute différente. On n'a

contenu positif qu'en se subdivisant et en se précisant, grâce à d'autres notions permettant de segmenter le temps préhistorique); le concept de paléolithique pose également problème dans la mesure où il suggère une séparation de la durée préhistorique en deux entités bien distinctes : cela a vite été interprété comme une rupture, et a introduit un hiatus entre deux périodes. Évoquant en 1872 leur discrimination⁷, Gabriel de Mortillet y voit une transformation complète, voire une révolution⁸ ; celle-ci est supposée concerner aussi bien l'outillage que la faune (parce que les animaux caractéristiques d'un milieu ouvert, aride et froid sont remplacés par d'autres espèces, vivant dans des milieux plus forestiers, sous un climat plus doux), le mode de vie (par l'ouverture à l'agriculture et à l'élevage), l'habitat (par le développement de la sédentarisation, visible notamment dans les habitations lacustres), et le reste de la culture matérielle (par l'apparition de la poterie et des monuments comme les dolmens et les menhirs). Cette vision trop tranchée est cependant rapidement nuancée, puisque dès 1895, l'idée de hiatus entre le paléolithique et le néolithique est remise en cause archéologiquement par les travaux de Piette au Mas d'Azil (en Ariège) – ils mettent en évidence un gisement présentant une faune actuelle, mais une industrie proche du paléolithique. Malgré tout, l'opposition schématique entre les deux types de civilisation perdure longtemps, du fait de son recoupement, approximatif mais pratique, avec plusieurs bouleversements majeurs. Les préhistoriens aujourd'hui cherchent plutôt à montrer la complexité du passage du paléolithique au néolithique et la lenteur des transformations⁹, de sorte que la notion de néolithisations, au pluriel, a remplacé celles de hiatus puis de révolution néolithique qui avaient cours au XIX^{ème} siècle.

La dénomination de paléolithique a perduré jusqu'à nos jours, mais son extension s'est considérablement modifiée depuis 1865 : tandis que l'époque ainsi désignée renvoyait au départ aux productions matérielles des premiers hommes européens (ce qui correspond à un ordre de grandeur d'environ 500 000 ans, même si ce chiffre n'était pas disponible alors), les travaux menés au XX^{ème} siècle conduisent à la faire commencer avec les tout premiers outils fabriqués par l'homme, et donc avec les *pebble-cultures* apparues en Afrique dès 1,8 million d'années BP.

pas encore trouvé dans les amas coquilliers danois, ou dans les villages lacustres de l'âge de pierre, une seule copie quelque grossière qu'elle soit, d'un animal ou d'une plante. » *Loc. cit.*

⁷ Gabriel de Mortillet, « Classification des diverses périodes de l'âge de la pierre », *op. cit.*, p. 440-441.

⁸ La manière dont se serait produite cette révolution néolithique est cependant très débattue : cela aurait pu se faire par la diffusion de l'un ou l'autre de ses traits importants, par des vagues migratoires, par des innovations d'origines multiples, voire par une transition douce plutôt que par un passage brusque.

⁹ Cf. Jean-Paul Demoule (dir.), *La Révolution néolithique dans le monde*, CNRS Éditions, Paris, 2009, notamment p. 474 (épilogue de Jean Guilaine). Cf. aussi Roger Joussaume, « Le Néolithique », in *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, notamment p. 129.

La mise en évidence de cette complexité s'est faite par la définition de nouvelles périodes comme l'épipaléolithique ou le mésolithique, au contenu et à la chronologie variables, mais globalement caractérisés, en Europe, par le maintien d'une économie de prédation dans un environnement post-glaciaire, par la miniaturisation des armes et, pour le mésolithique, par l'apparition de l'arc ; cette complexité est aussi montrée par l'étude de cultures dites « de transition » (cf. par exemple Boris Valentin, *Jalons pour une paléohistoire des derniers chasseurs*, *op. cit.*), ou par la relativisation de la répartition traditionnelle des traits associés au paléolithique et au néolithique (cf. Denis Vialou, *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 31 sqq.).

Les subdivisions du paléolithique

Le terme de paléolithique a servi de point de départ à de nombreuses nomenclatures : nous quittons provisoirement le passage en revue des concepts alternatifs à celui de préhistoire, au profit d'une terminologie plus technique qui en précise le sens, en donnant le détail de ses différentes phases.

Dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle on essaie de subdiviser cette longue période, d'abord en paléolithique inférieur, moyen ou supérieur, puis, au sein de ce dernier, à l'aide de chronologies plus précises. La distinction entre paléolithique et néolithique étant trop grossière pour être opératoire, la multiplication des découvertes en préhistoire rend nécessaire la création de concepts destinés à les regrouper et à les classer, de façon à décrire des ensembles cohérents et à créer des points de repère dans l'immensité des temps préhistoriques. La construction d'une échelle chronologique fournit alors la matière de discussions à l'infini, tant dans son principe que dans le détail de ses subdivisions.

La première question qui se pose est celle du critère à partir duquel la définir. En 1861, avant même l'introduction du terme de « paléolithique », Édouard Lartet établit ainsi une chronologie basée sur la succession des faunes dans le registre fossile découvert lors des fouilles : à l'âge de l'ours des cavernes succèdent, dans l'ordre, ceux de l'éléphant, du renne et de l'aurochs. Cependant, de l'aveu même de Lartet, le critère paléontologique est difficile à manier, parce qu'il est susceptible de variations territoriales (la répartition chronologique des espèces animales n'est pas la même partout), mais aussi parce qu'il est trop rigide (des espèces caractéristiques d'une époque peuvent se rencontrer à d'autres moments, même si elles y sont moins dominantes). Du reste, Lartet modifie lui-même substantiellement sa chronologie en associant les deux premières périodes (de l'ours et de l'éléphant), et en les opposant à un âge du renne subdivisé en deux époques.

En 1872, Gabriel de Mortillet propose, lui, une chronologie fondée sur l'outillage, et définit quatre périodes qu'il nomme l'acheuléen, le moustiérien [*sic*], le solutréen et le magdalénien (auxquelles il ajoute, pour le néolithique, le robenhausien)¹⁰. Selon lui, l'industrie humaine a en effet davantage varié que la faune au cours du quaternaire, et doit donc plus facilement permettre une division des temps paléolithiques. Sa classification est typologique et s'établit d'après les sites de référence que sont Saint-Acheul, le Moustier, Solutré et la Madeleine (elle subit cependant des recompositions).

Toutefois, ces discussions n'aboutissent à aucun moment à une nomenclature consensuelle : ni le critère utilisé, ni le nombre de subdivisions, ni l'ordre de succession des âges¹¹ ne font l'objet d'un accord. Enfin, la dénomination des différentes périodes est elle aussi discutée : il n'existe pas dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle de normalisation des concepts, de sorte que plusieurs classifications concurrentes peuvent

¹⁰ Gabriel de Mortillet, Classification des diverses périodes de l'âge de la pierre », *op. cit.*.

¹¹ À ce sujet et à titre d'exemple, l'existence et la place de l'aurignacien est particulièrement débattue : culture très ancienne pour Lartet qui la place avant les gisements de Saint-Acheul, l'aurignacien est selon Mortillet une industrie beaucoup plus récente, de sorte qu'il la situe juste avant le magdalénien, avant de la supprimer complètement de sa classification. Cette culture cristallise les discussions pendant une période assez longue, car elle fait l'objet de disputes fameuses qui ne se trouvent tranchées qu'en 1913 : à partir de 1906, la « querelle de l'aurignacien » oppose l'abbé Breuil à Adrien de Mortillet (le fils de Gabriel) ; le second considère que la présence dans site d'Aurignac d'outils en os et d'outils en pierre retouchés est incompatible avec une localisation précoce dans la chronologie, tandis que le premier s'appuie sur la stratigraphie pour défendre l'existence d'une culture aurignacienne située entre le moustérien et le solutréen.

coexister, soit qu'il y ait désaccord sur le nom à donner à une culture particulière (par exemple à l'aurignacien, diversement appelé « Âge du grand Ours des Cavernes », ou « première époque des Cavernes »), soit qu'une même période soit nommée à partir de sites différents (les termes d'acheuléen et d'abbevillien s'emploient ainsi concurremment). À l'inverse, les mêmes noms peuvent avoir des référents hétérogènes selon les auteurs et les époques : les concepts chronologiques sont des étiquettes, mais faute de repères absolus, leur contenu varie beaucoup, de sorte qu'ils constituent un problème terminologique en soi.

Le pléistocène

Si le paléolithique est aussi appelé « âge de pierre », le pléistocène pourrait renvoyer à l'expression usuelle d'« âge de glace » : il correspond en effet globalement aux phases glaciaires qui, entrecoupées de périodes tempérées (voire chaudes), se sont succédé pendant la longue première partie de l'ère quaternaire. Il s'achève avec la dernière glaciation, au début de l'holocène. Toutefois, sa définition fluctue beaucoup selon les moments. Initié par Charles Lyell en 1839, le terme servait à l'origine à décrire les strates d'un terrain sicilien comprenant des fossiles de mollusques dont 70% appartenaient à des espèces encore en vie aujourd'hui : il s'employait alors, paradoxalement, pour désigner la période « la plus récente » (de *pleistos*, le plus, et *kainos*, récent en grec) ; le pléistocène succédait au pliocène, déjà « plus récent » que le miocène du fait de la modernité de sa faune, et précédait un holocène à la faune « entièrement récente ». En 1839, sa définition relevait donc de la paléontologie. Depuis 2009, elle dépend de la magnétostratigraphie : le pléistocène débute en même temps que la chronozone polaire inverse de Matuyama, il y a 2,6 millions d'années (ce changement de mode de définition a fait reculer dans le temps le début de la période, qui avant 2009 ne dépassait pas 1,8 million d'années). En tout état de cause, en contexte préhistorien, on utilise le mot de « pléistocène » lorsque l'on veut parler de l'environnement naturel plutôt que des variations de l'outillage.

Annexe 4. À la recherche du sens de l'art : la question de l'interprétation

L'interprétation de l'art paléolithique est un thème d'interrogation traditionnel, qui a fait se succéder au fil du XX^{ème} siècle plusieurs paradigmes herméneutiques ; ces désaccords sur le sens à donner aux représentations sont bien connus (on a ainsi pu défendre l'hypothèse de l'art pour l'art, celle de la magie sympathique, celle d'un symbolisme sexuel ou la théorie chamanique, pour ne citer que les plus célèbres). Ce qui l'est moins, c'est que les interprétations ne sont pas les seules à varier : les degrés d'engagement dans la recherche du sens et les manières de comprendre le statut symbolique des représentations sont également très divers dans la littérature préhistorienne.

De l'hypothèse forte à sa remise en question

L'engagement le plus fort dans la tentative de résolution de l'énigme consiste à rechercher le sens des représentations paléolithiques : on considère ici les images et les signes comme des symboles¹, en se donnant pour objectif d'aller du symbole à son contenu. En l'absence de transmission culturelle connue entre les hommes du paléolithique et nous, cette recherche implique deux présupposés : tout d'abord, certains symboles au moins doivent être universels (pour que nous puissions les comprendre, il faut que nous partagions avec les hommes du paléolithique un même ensemble de concepts, de valeurs ou de réalités à symboliser) ; ensuite, la signification d'un certain nombre d'entre eux doit être plus ou moins constante tout au long de la préhistoire (si nous pouvons les interpréter, c'est qu'ils ont eu un sens similaire aux diverses époques du paléolithique).

Retrouver la signification des motifs, si ambitieux cela soit-il, a été l'objectif de certains préhistoriens. Cette exigence a notamment été au fondement de l'interprétation proposée par l'abbé Breuil : l'art y a du sens, et un sens restituable sur la base de la large diffusion ethnographique des pratiques magiques associées à l'art, sinon strictement sur celle de l'universalité des symboles. Ce dernier impératif est donc assumé par des conceptions primitivistes, qui font des hommes de la préhistoire les analogues de peuples de chasseurs-cueilleurs modernes, eux-mêmes enveloppés dans un ensemble pensé comme homogène. Le sens est ainsi lisible à partir d'un supposé degré de civilisation ; on attribue

¹ C'est ici le terme de symbole qui renvoie à la question du sens des représentations, celui de signe étant utilisé par les préhistoriens dans une acception purement formelle. Ces conventions linguistiques, empruntées au vocabulaire usuel des préhistoriens, ne visent donc pas à réactiver la distinction philosophique existante entre le signe et le symbole, qui présentent une série de différences (étant doté d'un pouvoir interne de représentation qui postule une certaine homogénéité avec son référent, le symbole est plutôt plus naturel que le signe, qui est, lui, plus artificiel ou arbitraire ; le symbole est plutôt plus concret que le signe, qui peut être abstrait – même si cette distinction n'est pas absolue, comme en témoigne l'exemple des symboles mathématiques – ; le symbole est plutôt plus riche que le signe, qui est davantage figé dans son rapport avec un référent, puisque le signe signifie ce qu'il représente de manière économique, tandis que le symbole, polysémique, a au contraire plutôt plus de contenu que son sens immédiat et évident ; enfin, le signe a en général une visée de communication tandis que le symbole explore une réalité qu'il appréhende de manière détournée et exprime de façon voilée).

Cf. Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française (Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque, Le Livre de poche), 1996.

Cf. aussi Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, Jupiter (Bouquins), 1982 (éd. revue et augmentée).

aux hommes du paléolithique supérieur une pensée symbolique, mais suffisamment primaire pour qu'elle puisse être approchée à partir d'exemples tirés au hasard dans les pratiques d'autres cultures.

Le passage, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, des interprétations de Breuil aux hypothèses de Leroi-Gourhan manifeste à la fois une radicalisation dans l'affirmation forte de la dimension symbolique de l'art, et un mouvement de remise en question de la même idée : les nouvelles propositions en effet tentent de défendre ce que nous appelons l'hypothèse forte du caractère symbolique de l'art, tout en la relativisant ou en faisant un aveu timide de son échec.

D'un côté, le caractère symbolique de l'art paléolithique est pris au sérieux comme réseau de significations, les représentations étant les éléments d'un langage et prenant sens les unes par rapport aux autres. L'interprétation développée dans *Préhistoire de l'art occidental* propose de décrypter le sens caché de l'art paléolithique : Leroi-Gourhan y voit une opposition symbolique entre des motifs à valeur masculine et des motifs à valeur féminine. Les images animales sont ainsi supposées fondées sur la dyade cheval-bison, le premier ayant un sens masculin, et le second étant associé à la féminité (les mammoths, bouquetins et cervidés constituent un troisième groupe dont le rôle est reconnu par Leroi-Gourhan comme ambigu). Les signes sont eux aussi divisés en deux groupes, avec d'un côté les barbelés, bâtonnets et lignes de points (tous signes masculins, assimilés au phallus), et de l'autre, les triangles, ovales, rectangles, tectiformes, claviformes et accolades, qui ont une valeur féminine et dérivent pour la plupart graphiquement soit de vulves, soit de figures féminines courbées. Ces différents symboles s'organisent selon Leroi-Gourhan dans l'espace de la grotte², construite comme un sanctuaire. L'attribution de valeurs sexuelles aux différents motifs de l'art paléolithique constitue bien chez l'auteur un engagement à la fois sur l'existence d'une signification des œuvres, et sur leur sens lui-même. Comment le préhistorien s'est-il accommodé des deux corollaires de sa position, à savoir l'idée d'une certaine d'universalité des symboles, et l'affirmation de leur constance tout au long du paléolithique ?

Il assume le second point, car il décèle dans l'art paléolithique un « système poli par le temps »³, ainsi qu'une grande homogénéité et une continuité culturelle (même si les formules figuratives peuvent avoir eu des contenus différents selon les moments)⁴. En revanche, sa position est beaucoup plus difficile à définir quant à la question de savoir si l'interprétation peut s'appuyer sur une forme d'universalité du sens des symboles, car il semble le reconnaître et s'en défendre tout à la fois :

« Il est évident que le fond du système repose sur l'alternance, la complémentarité ou l'antagonisme de valeurs mâles et femelles et qu'on pourrait penser à un culte de la fécondité. Si l'on y réfléchit bien, cette réponse est à la fois satisfaisante et dérisoire car on ne peut pas compter beaucoup de religions primitives ou évoluées, dont le squelette ne consiste pas dans la confrontation des mêmes valeurs, qu'il s'agisse de couples divins comme Jupiter et Junon ou de principes comme le Yin et le Yang. Les Paléolithiques connaissaient sans doute une division du monde animal et humain en deux moitiés confrontées et concevaient que l'union de ces deux moitiés régissait l'économie des êtres vivants. Concevaient-ils cette union à notre manière ou à celle des Australiens et des Canaques ?

² Cf. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit., p. 165.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ Cf. *ibid.*, p. 29, et la préface de Brigitte et Gilles Delluc p. 20.

Pensaient-ils fécondation comme des biologistes ou croyaient-ils que l'action du mâle ne faisait que nourrir l'esprit qui s'était introduit dans le corps de la femelle ? Ils possédaient probablement une autre manière d'expliquer que nous n'imaginons pas. »⁵

Leroi-Gourhan à la fois réaffirme le contenu symbolique qu'il pense déceler dans l'art paléolithique (l'alternance, la complémentarité ou l'antagonisme de valeurs mâles et femelles, qui font penser à un culte de la fécondité), et la très large diffusion de ce système d'analyse (le squelette commun d'un grand nombre de religions résidant selon lui dans la confrontation de valeurs masculines et féminines). Implicitement, cette large diffusion sert d'appui à l'interprétation proposée concernant l'art paléolithique : cette dernière est d'autant plus plausible qu'elle comporte un schéma commun avec d'autres cultures, et ne paraît donc pas extravagante – quoique le rapprochement avec le Yin et le Yang ne se fasse qu'au prix d'un certain saut dans l'argumentation, car le fait que les hommes du paléolithique aient pu avoir conscience d'une complémentarité entre mâle et femelle n'implique pas que cela soit la clé de l'interprétation de leur art. Cependant, la diffusion de ce schéma binaire est aussi pour Leroi-Gourhan un indice qui relativise la portée de son interprétation du sens de l'art : l'antagonisme entre valeurs féminines et masculines est un principe d'explication trop général pour rendre vraiment compte de l'art paléolithique, il est « dérisoire » en ce qu'il laisse ouvertes de nombreuses questions. En quelque sorte, Leroi-Gourhan glisse ici de ce que nous avons appelé le sens fort de la recherche du sens de l'art paléolithique à son sens faible : affirmer que cet art manifeste un antagonisme de valeurs sexuelles revient selon lui à poser un simple cadre, non problématique mais vide d'un contenu positif qu'il faudrait encore chercher⁶. Tout se passe comme s'il s'en tenait à l'affirmation de l'existence d'une signification dans l'art paléolithique, sans se prononcer sur son contenu, supposé accessible mais réservé à des recherches ultérieures. Si Leroi-Gourhan transforme ainsi sa thèse, discutable comme toute thèse, en une évidence dérisoire, minimisant par là-même l'originalité de sa position, c'est sans doute en raison de la délicate affirmation de l'universalité du sens des symboles, qu'il ne peut ni affirmer ni nier. La rejeter exigerait qu'il justifie davantage l'attribution d'une valeur sexuelle aux motifs paléolithiques : l'étude de la structure des grottes ornées ne peut mettre en évidence, dans le meilleur des cas, que des schémas de construction, mais non expliquer pourquoi l'association de deux groupes de figures opposées devrait avoir cette valeur. Ce qui doit rendre plausible l'interprétation, c'est la grande diffusion des symboliques fondées sur un schéma binaire mâle/femelle, et donc en quelque sorte son universalité. Mais Leroi-Gourhan ne peut pas non plus se montrer affirmatif au sujet de cette dernière, car elle

⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶ Un autre passage de *Préhistoire de l'art occidental* va dans le sens de cette interprétation :

« Parti à l'origine pour classer des bisons et des mammoths dans l'ordre chronologique, je me trouvais finalement devant un système d'une complication très inattendue, devant le squelette d'une pensée religieuse, aussi imperméable d'ailleurs que serait pour un archéologue martien l'étude comparative de l'iconographie de soixante cathédrales. C'est cette armature que j'ai voulu saisir, en fuyant toute reconstitution. Le lecteur sera peut-être déçu de ne pas trouver dans ce livre une synthèse de la pensée religieuse des Paléolithiques. Cette synthèse aurait été prématurée : il est probable qu'en poursuivant les recoupements on parviendra à préciser un peu le niveau où se situe la religion au paléolithique supérieur, mais tout ce qu'on en dirait aujourd'hui serait ou bien tiré de vagues rapprochements ou bien limité à la constatation solide mais extrêmement banale de l'existence d'un système religieux fondé sur l'opposition et la complémentarité des valeurs mâles et femelles, exprimées symboliquement par des figures animales et des signes plus ou moins abstraits. » *Ibid.*, p. 165.

demeure malgré tout hypothétique : non seulement il ne peut pas entrer dans les détails et préciser la manière dont les hommes du paléolithique supérieur concevaient la division sexuelle, mais il ne peut pas non plus assurer que cette division affecte inéluctablement la signification de l'art. L'universalité de la symbolique sexuelle est une prémisse dont il a besoin pour soutenir son raisonnement ; ne pouvant l'établir, Leroi-Gourhan l'escamote en minimisant la portée de sa thèse, jusqu'à n'en faire qu'une constatation banale. Il amorce ainsi un mouvement de remise en question quant à la possibilité de comprendre le contenu et le sens des œuvres paléolithiques.

Les difficultés de Leroi-Gourhan à justifier sa lecture des animaux et des signes paléolithiques sont symptomatiques de celles que doivent rencontrer tous les tenants du sens fort de la recherche concernant la signification de l'art préhistorique. L'inlassable quête du sens des images et des signes est toujours battue en brèche, malgré la somme de connaissances positives accumulées. On ne comprend pas à quoi ces images servaient (si jamais elles servaient à quelque chose), ni dans quel but elles ont été produites, ni ce qu'elles veulent dire, car le contexte culturel de leur élaboration nous est largement inconnu. Le sens fort de l'affirmation est du reste peu fréquent à l'heure actuelle parmi les préhistoriens : dès 1962, Annette Laming-Emperaire remarquait chez ses collègues la généralisation d'un certain scepticisme à l'égard de l'interprétation des œuvres artistiques du paléolithique⁷.

L'hypothèse faible

Nombre de préhistoriens ont abandonné l'ambition de déchiffrer l'énigme constituée par l'art paléolithique au profit d'une simple affirmation du caractère symbolique de l'art : l'art paléolithique a un sens, mais celui-ci est pour nous caché. Le corollaire de cette position est que le préhistorien, à défaut de pouvoir le déchiffrer, doit être capable de reconnaître dans les images les indices de son existence.

Parmi de nombreux autres exemples, l'hypothèse défendue par Georges et Suzanne Sauvet ainsi que par André Włodarczyk dans leur première élaboration d'une sémiologie préhistorique est représentative de cette ambition : étudiant les signes paléolithiques, les auteurs cherchent à établir en quoi ils consistent, quelles lois les régissent, et comment ils servent à la communication. Il ne s'agit pas de prétendre déchiffrer leur contenu, c'est-à-dire leur sens : s'inscrivant en faux contre l'hypothèse de Leroi-Gourhan, les Sauvet et André Włodarczyk refusent de voir dans l'opposition des valeurs sexuelles une clé pour interpréter les associations entre les signes⁸, et ils récusent l'idée que la signification de ceux-ci dérive de leur origine graphique supposée (l'origine figurative d'un signe est déjà difficile à déchiffrer, mais sa signification est encore plus hypothétique, dans la mesure où elle peut varier suivant les cultures ; par exemple, les signes quadrangulaires sont utilisés dans plusieurs langues transcrites par des pictogrammes, mais ils peuvent renvoyer, selon les cas, à un champ, à la lune, au bois, ou au vêtement). En revanche, si les trois chercheurs renoncent à comprendre la signification des signes paléolithiques, ils ambitionnent de mettre en évidence celles de leurs caractéristiques qui permettent de les analyser comme un

⁷ Annette Laming-Emperaire, *La Signification de l'art rupestre paléolithique*, op. cit., p. 6-7.

⁸ Georges et Suzanne Sauvet et André Włodarczyk, « Essais de sémiologie préhistorique, Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme », *BSPF*, 1977, T. 74, Études et travaux, fascicule 2, p. 557.

langage. Il s'agit d'abord pour eux d'élaborer une typologie des signes, fondée sur des critères géométriques (les auteurs retiennent ainsi douze clés), puis d'en étudier la syntaxe, en observant les relations des signes entre eux, et enfin d'ébaucher une sémantique (ayant constaté à la fois la grande variabilité des associations de signes et certaines incompatibilités entre eux, les Sauvet et Wlodarczyk postulent que chacun possède un signifié propre).

L'avantage de la simple affirmation du caractère symbolique de l'art par rapport à la recherche du contenu de sa signification est d'éviter le double écueil défini plus haut : elle prémunit en effet contre la tentation de prêter un sens universel aux symboles, mais aussi contre celle de croire à l'homogénéité du paléolithique supérieur (au contraire, la continuité des systèmes symboliques, de par leur localisation dans des grottes, leurs thèmes et leur facture, est compatible avec des particularités régionales et une évolution stylistique).

La théorie sémiologique des Sauvet et de Wlodarczyk, prolongée par leur analyse ultérieure de l'art pariétal animalier franco-cantabrique, illustre de manière particulièrement nette la recherche du sens de l'art au sens faible : les auteurs cherchent à élaborer des méthodes pour prouver l'existence d'un sens, sans prétendre percer sa signification exacte. Mais si cette hypothèse faible est partagée par nombre de préhistoriens, elle ne fait malgré tout pas l'objet d'un consensus : quoique la communauté scientifique s'accorde dans l'ensemble pour considérer l'art comme un comportement symbolique et pour l'étudier en tant que tel, tous ses membres ne sont pas à la recherche du sens des représentations. Une autre approche possible consiste à s'attacher, non plus à celui qui contiennent les images et les signes, mais à celui du geste qui leur donne lieu.

L'art comme activité créatrice de sens

Dans cette approche, la question du symbolique porte moins sur des signes, des images ou des symboles particuliers que sur la dimension symbolique générale manifestée par l'art : le symbolique n'est pas la spécificité de certaines images qui renvoient à un sens, mais plutôt une caractéristique générale des représentations. Il est alors plutôt compris comme le propre d'un comportement porteur de sens : selon un article de Denis Vialou, « [d]ans l'acception la plus basique du mot symbole, se place le pouvoir de donner du sens, un sens à partager et interpréter avec d'autres individus du groupe dans lequel s'exprime ou se construit un comportement symbolique ou dans lequel se déroulent des activités symboliques »⁹. C'est l'acte effectué par les paléolithiques de donner du sens à des gestes, à des objets ou à des images qui constitue le nœud de la réflexion : les comportements symboliques permettent de conférer du sens, et de le faire en commun avec d'autres dans une culture qu'ils contribuent à forger.

À cet égard, le concept de symbolique n'est pas réservé à l'art paléolithique – expression que Denis Vialou n'emploie d'ailleurs qu'avec circonspection dans son article, lui préférant ceux de « représentations » ou d'« images ». La notion de symbole s'enracine dans l'investissement social du corps, au moins à partir des sépultures puis des parures qui en constituent les premières preuves archéologiques, mais sans doute

⁹ Denis Vialou, « L'Image du sens, en préhistoire », *L'Anthropologie*, 2009, vol. 113 (« Représentations préhistoriques, Images du sens (1/3) »), p. 466.

aussi dans des comportements bien plus anciens : cet investissement s'inscrit en effet lui-même dans une continuité avec les signes d'expression et de compréhension utilisés par divers animaux, par exemple avec les parades amoureuses de certains oiseaux. L'art n'est plus alors vu comme le dépositaire d'un discours qu'il nous appartiendrait de déchiffrer, mais plutôt comme un acte signifiant, qui prolonge et parachève la visée symbolique de gestes antérieurs : les objets et les parois rocheuses sont des vecteurs de sens, mais ils ne le sont que dans la continuité des autres formes d'expression symbolique et ne constituent pas une rupture.

Cette manière alternative d'aborder la question du symbolique s'accompagne d'une modification dans la compréhension du rapport entre l'image et son sens. D'une certaine manière, la recherche de la signification de l'art, que l'on s'engage sur son contenu ou que l'on s'en tienne à l'affirmation de son existence, consistait à considérer les images et les signes paléolithiques comme des symboles. À l'origine du terme, dans la Grèce antique, un *symbolon* fonctionnait comme un signe de reconnaissance lors de la séparation et de la réunion des deux parties d'un même objet ; considérer images et signes comme des symboles revient en quelque sorte à faire d'eux la moitié d'un *symbolon*, l'autre étant constituée par leur clé d'interprétation, qui manque structurellement dans l'art paléolithique. L'absence de cette deuxième moitié explique que les mêmes symboles aient parfois été supposés renvoyer à beaucoup de réalités différentes : un animal a pu être regardé comme le symbole d'un troupeau à chasser (dans le cadre de la magie de la chasse), de l'appartenance à une tribu (dans le cadre de l'interprétation totémique), d'une valeur féminine ou masculine (dans l'étude de la structure des grottes menée par Leroi-Gourhan), ou encore d'une rencontre avec les esprits (dans une interprétation de type chamanique). Mais dès lors qu'on s'intéresse à la question du sens sans s'attacher à celui du contenu des représentations, la difficulté tombe : il ne s'agit plus de fantasmer ou de reconstruire la partie manquante du *symbolon* (à savoir la signification), mais de considérer que, dans l'image, il est déjà complet. Adopter une telle démarche autorise à s'attacher, non à la lecture des symboles, mais à la dimension symbolique de l'image, et à ce qui fait d'elle un symbole du fait même qu'elle est image. Il n'y a plus alors à séparer cette dernière du sens putatif qu'on lui attribue (dans la version forte) ou qu'on voudrait lui accorder (dans la version faible) : elle est déjà, en elle-même, ce sens, parce qu'elle est pensée en train de se construire – pour Denis Vialou, « [l]e sens mis en image s'appelle symbole »¹⁰. Il n'y a donc pas un sens, extérieur à l'image, auquel elle référerait, car en elle les deux moitiés que sont le sens et le graphisme sont déjà unies. Il s'agit en somme de renoncer à un discours de vérité sur la signification des symboles, pour prendre l'art comme une pratique qui donne et exprime du sens. La notion de symbole prend alors un poids nouveau : une fois suspendue la question de savoir ce que l'art veut dire, il n'y a plus tant le vide d'une signification supposée exister mais inconnue, que le plein du sens qui se donne à voir, que la pensée devenue image. Le graphisme constitue une irruption de la sphère du sens dans le sensible ; il la manifeste et la construit tout à la fois. Il faut alors accepter que le sens de l'art demeure une énigme : l'art paléolithique nous intéresse comme trace de l'activité symbolique des hommes de la préhistoire, mais le contenu des symboles, qu'ils soient support de croyances ou de mythes, nous échappe.

¹⁰ *Ibid.*, p. 472.

Annexe 5. Illustrations



Figure 4. Les chevaux ponctués de Pech Merle (source : site internet www.hominides.com)



Figure 5. Le plafond d'Altamira (source : *Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira*)



Figure 6. Formes féminines schématiques sur un bloc gravé, Lalinde (source : site internet www.hominides.com)



Figure 7. Pendant de la Vénus, grotte Chauvet-Pont d'Arc (photographie Arnaud Frich. Source : site officiel de la grotte, archeologie.culture.fr/chauvet/fr)



Figure 8. Motif parfois dit des "femmes-bisons", grotte de Pech Merle (source : site internet www.hominides.com)



Figure 9. Gravure de la vallée du Côa (source : Unesco)

Références

Préhistoire : usuels et dictionnaires

COPPENS, Yves (préfacier) *et al.*, *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris, Albin Michel (*Encyclopædia Universalis*), 1999.

— « Préface », in *Dictionnaire de la préhistoire*, Yves Coppens (préfacier) *et al.*, Paris, Albin Michel (*Encyclopædia Universalis*), 1999, p. 5-6.

GARANGER, José, « Préface », in *Dictionnaire de la préhistoire*, dir. André Leroi-Gourhan, Paris, PUF, 1994 (2^{ème} édition augmentée et mise à jour), p. non numérotées précédant le début du dictionnaire.

HOMINIDÉS, site web, en ligne : <<https://www.hominides.com/index.php>>.

JOUSSAUME, Roger, « Le Néolithique », in *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, Paris, Laffont, Bouquins, 2004, p. 129-135.

LECLERC, Jean et TARRÊTE, Jacques, « Préhistoire », in *Dictionnaire de la préhistoire*, dir. André Leroi-Gourhan, Paris, PUF, 1994 (2^{ème} édition augmentée et mise à jour), p. 899-900.

— « Protohistoire », in *Dictionnaire de la préhistoire*, dir. André Leroi-Gourhan, Paris, PUF, 1994 (2^{ème} édition augmentée et mise à jour), p. 905.

LEROI-GOURHAN, André (dir.), *Dictionnaire de la préhistoire*, Paris, PUF, 1994 (2^{ème} édition augmentée et mise à jour).

VANDERMEERSCH, Bernard, « Introduction », in *Dictionnaire de la préhistoire*, Yves Coppens (préfacier) *et al.*, Paris, Albin Michel (*Encyclopædia Universalis*), 1999, p. 7-8.

VIALOU, Denis (dir.), *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, Paris, Laffont, Bouquins, 2004.

— « Ouverture », in *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, dir. Denis Vialou, Paris, Laffont, Bouquins, 2004, p. 7-10.

— « Introduction », in *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*, dir. Denis Vialou, Paris, Laffont, Bouquins, 2004, p. 13-17.

La préhistoire et ses sources (anthropologie, archéologie, ethnologie, géologie, paléontologie, théories de l'évolution) : références scientifiques

BAYE (DE), Joseph, *L'Archéologie préhistorique*, Paris, Leroux, 1880.

— *L'Archéologie préhistorique*, Paris, Baillière, 1888.

BOUCHER DE PERTHES, Jacques, *Antiquités celtiques et antédiluviennes, Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, Paris, Treuttel et Wutz, Derache, Dumoulin et Didron, 1847.

BOUÉ, Ami, « Compte-rendu des progrès de la géologie », compte-rendu de la séance de la SGF du 21 fév. 1831, *BSGF*, 1830-1831, T. 1, p. 105-124.

BROCA, Paul, *Mémoires d'Anthropologie*, T. 2, Paris, Reinwald, 1874.

BSPF, tables, 1904-1909.

BUCKLAND, William, *Reliquiae Diluvianae, or Observations on the Organic Remains Contained in Caves, Fissures, and Diluvial Gravel, and on other Geological Phenomena, attesting the Action on an Universal Deluge*, Londres, Murray, 1823.

CARTAILHAC, Émile, *La France préhistorique d'après les sépultures et les monuments*, Paris, Alcan, 1889.

— « Quelques faits nouveaux du préhistorique ancien des Pyrénées », *L'Anthropologie*, 1896, T. 7, p. 309-318.

CHAUMEIL, Jean-Pierre, « Les Visions des chamanes d'Amazonie », *Sciences Humaines*, août-sept. 1999, n°97, p. 42-45.

CHRISTOL (DE), Jules, *Notice sur les ossemens humains fossiles des cavernes du département du Gard, présentée à l'Académie des Sciences le 29 juin 1829*, Montpellier, Martel Aîné, 1829.

COUPAYE, Ludovic, « De l'«objet social total» à la «sociologie par l'objet», L'Igname comme contexte chez les Abelam de Papouasie-Nouvelle-Guinée », in *La Préhistoire des autres, Perspectives archéologiques et anthropologiques*, dir. Nathan Schlanger et Anne-Christine Taylor, Paris, La Découverte, INRAP, Musée du quai Branly, 2012, p. 351-367.

DARWIN Charles, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou La Lutte pour l'existence dans la nature*, trad. fr. Edmond Barbier, Paris, Reinwald, 1882.

DEMOULE, Jean-Paul (dir.), *La Révolution néolithique dans le monde*, CNRS Éditions, Paris, 2009.

- FRANCFORT, Henri-Paul et HAMAYON, Roberte N. (dir.), *The Concept of Shamanism, Uses and Abuses*, actes du congrès de l'*International Society for Shamanistic Research* (Chantilly, 1997), Budapest, Akadémiai Kiadó (Bibliotheca shamanistica), 2001.
- FRAZER, James George, *Le Rameau d'or*, trad. fr. Pierre Sayn, Henri Peyre et Lady Frazer, 4 vol., Paris, Laffont, 1981-1984.
- GREEN, Richard E., KRAUSE, Johannes, BRIGGS, Adrian W., *et al.*, « *A Draft Sequence of the Neandertal Genome* », *Science*, mai 2010, vol. 328, n°5 979, p. 710-722.
- HAMY, Ernest-Théodore, *Précis de paléontologie humaine*, Paris, Baillière et Fils, 1870.
- KARLIN, Claudine et JULIEN, Michèle, « Les Campements de Pincevent, entre archéologie et anthropologie », in *La Préhistoire des autres, Perspectives archéologiques et anthropologiques*, dir. Nathan Schlanger et Anne-Christine Taylor, Paris, La Découverte, INRAP, Musée du quai Branly, 2012, p. 185-215.
- LAMARCK (DE MONET DE), Jean-Baptiste, *Philosophie zoologique*, Weinheim, Engelmann, Codicote, Wheldon et Wesley (*Historiae naturalis classica, fac-simile* de l'édition originale), 1960.
- L'Anthropologie*, tables, 1902-1909.
- LAPPARENT (DE), Albert, *Conseils à un jeune amateur de géologie, Poème didactique composé à l'occasion des Cours géologiques de l'École des Mines*, Paris, Librairie française et étrangère, 1867.
- LARTET, Édouard, « 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*, 1861, 4^{ème} série, « Zoologie », T. 15, p. 177-253.
- LEROI-GOURHAN, André, *Les Religions de la préhistoire, Paléolithique*, Paris, PUF (Mythes et religions), 1964.
- *Le Geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1964-1965.
- *Le Fil du temps*, Paris, Fayard (Le Temps des sciences), 1983.
- LUBBOCK, John, *L'Homme avant l'histoire étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, trad. fr. Edmond Barbier, Paris, Baillière, 1867.
- *L'Homme préhistorique étudié d'après les monuments et les costumes retrouvés dans les différents pays de l'Europe*, Paris, Alcan, 1888 (3^{ème} édition).

- MAUREILLE, Bruno, TURQ, Alain, JULIEN, Michèle, *et al.*, « Europe, préhistoire et protohistoire », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/europe-prehistoire-et-prothistoire/>>, consultée le 11 septembre 2017.
- MORGAN, Lewis Henry, *La Société archaïque*, trad. fr. Halie Jaouiche, Paris, Anthropos, 1971.
- MORTILLET (DE), Gabriel, « Classification des diverses périodes de l'âge de la pierre », extrait du compte-rendu du Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, 6^{ème} session (Bruxelles, 1872), Bruxelles, Weissenbruch, 1873, p. 432-444.
- *Le Préhistorique, Antiquité de l'homme*, Paris, Reinwald, 1885 (2^{ème} édition revue et complétée).
- PATOU-MATHIS, Marylène, *Néandertal, Une autre humanité*, Paris, Perrin, 2006.
- *Neandertal de A à Z*, Paris, Allary, 2018.
- PICARD, Casimir, « Notice sur quelques instrumens celtiques en corne de cerf », in *Mémoires de la Société royale d'Émulation d'Abbeville*, 1834-1835, p. 94-116.
- « Notice sur quelques instrumens celtiques », *Mémoires de la société d'émulation d'Abbeville*, 1836-1837, p. 221-272.
- « Rapport de la Commission archéologique pour l'arrondissement d'Abbeville, à Monsieur le Préfet du département de la Somme ; en réponse à la circulaire de Monsieur le Ministre de l'Intérieur en date du 13 mars 1838 », in *Mémoires de la Société royale d'Émulation d'Abbeville*, 1838-1840, p. 271-283.
- PICTET, Adolphe, *De l'affinité des langues celtiques avec le Sanscrit*, Paris, Duprat, 1837.
- PIGEAUD, Romain, *Comment reconstituer la préhistoire ?*, Les Ulis, EDP sciences (Bulles de sciences), 2007.
- POUCHET, Georges, « Sur les débris de l'industrie humaine, attestant l'existence d'une race d'hommes contemporaine des animaux perdus (question de l'homme fossile) », suivi d'une discussion par Isidore Geoffroy Saint Hilaire, compte-rendu de la séance de la SAP du 3 nov. 1859, *BSAP*, 1859, T. 1, p. 42-53.
- PRÉVOST, Constantin, « Considérations sur la valeur que les géologues modernes donnent à diverses expressions », compte-rendu de la séance de la SGF du 18 juin 1830, *BSGF*, 1830-1831, T. 1, p. 19-26.
- ROCHE, Hélène, « Premières productions lithiques au plio-(pléisto)-cène », séminaire du Collège de France, 9 avril 2009.

SCHLANGER, Nathan et TAYLOR, Anne-Christine (dir.), *La Préhistoire des autres, Perspectives archéologiques et anthropologiques*, Paris, La Découverte, INRAP, Musée du quai Branly, 2012.

SPF, « Statuts », *BSPF*, 1904, T. 1, n°1, p. 1-2.

TOURNAL, Paul, « Considérations théoriques sur les cavernes à ossements de Bize, près de Narbonne (Aude), et sur les ossements humains confondus avec des restes d'animaux appartenant à des espèces perdues », *Bulletin des Sciences Naturelles et de Géologie*, 1829, T. 19, p. 18-28.

— « Observations sur les ossements humains et les objets de fabrication humaine confondus avec des ossements de mammifères appartenant à des espèces perdues », compte-rendu de la séance de la SGF du 16 mai 1831, *BSGF*, 1830-1831, T. 1, p. 195-200.

— « Considérations générales sur le phénomène des cavernes à ossements », *Annales de Chimie et de Physique*, T. 52, 1833, p. 161-181.

— « Sur la présence, dans les cavernes, d'animaux d'espèces perdues », compte-rendu de la séance de la SGF du 5 novembre 1860, *BSGF*, 1860-1861, 2^{ème} série, T. 18, p. 16-17.

TYLOR, Edward Burnett, *La Civilisation primitive*, trad. fr. Pauline Brunet et Edmond Barbier, 2 vol., Paris, Reinwald, 1876-1878.

VALENTIN, Boris, *Jalons pour une paléohistoire des derniers chasseurs, XIVe-VIe millénaire avant J.-C.*, Paris, Publications de la Sorbonne (Cahiers archéologiques de Paris 1), 2008.

VIALOU, Denis et VILHENA VIALOU, Agueda, « Modernité cérébrale, Modernité comportementale de *Homo sapiens* », *Anthropologie, International Journal of Human Diversity and Evolution*, 2005, T. 43, n°2-3, p. 241-247.

ZABOROWSKI-MOINDRON, Sigismond, *De l'ancienneté de l'homme, Résumé populaire de la préhistoire*, Paris, Baillière, 1874.

La préhistoire et ses sources (anthropologie, archéologie, ethnologie, géologie, paléontologie, théories de l'évolution) : histoire et épistémologie

ARCHAMBAULT DE BEAUNE, Sophie, « La Préhistoire est-elle toujours une science humaine ? », in *Un siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, dir. Jacques Évin, XXVI^e congrès préhistorique de France (Avignon, sept. 2004), T. 3., « ... Aux conceptions d'aujourd'hui », [Paris], SPF, 2007, p. 13-21.

AUFRÈRE, Léon, *Essai sur les premières découvertes de Boucher de Perthes et les origines de l'archéologie primitive*, Paris, Staude, 1936.

- AUFRÈRE, Marie-Françoise, « L'Homme antédiluvien selon Boucher de Perthes (1788-1868), Divagations théoriques et vraies découvertes scientifiques », *Travaux du comité français d'histoire de la géologie*, 2007, Troisième série, T. 21, en ligne : <<http://www.annales.org/archives/cofrhigeo/boucher.html>>, consulté le 19 octobre 2017.
- BARBIN, Evelyne, Godet, Jean-Luc et Stenger, Gerhardt (dir.), 1867, *L'Année de tous les rapports*, Pornic, Éd. du Temps, 2009.
- BLANCKAERT, Claude, « Un fil d'Ariane dans le labyrinthe des origines, Langues, races et classification ethnologique au XIXe siècle », *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2007/2, n°17, p. 137-171.
- « Chrono-logiques, Le Tournant historiciste des sciences humaines », in *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, dir. Arnaud Hurel et Noël Coye, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011, p. 53-95.
- CHEYNIER, André, « Un précurseur amateur en Préhistoire, François Jouannet », *BSPF*, 1935, T. 32, n°2, p. 145-147.
- COHEN, Claudine et HUBLIN, Jean-Jacques, *Boucher de Perthes, 1788-1868, Les Origines romantiques de la préhistoire*, Paris, Belin (Un savant, une époque), 1989.
- CORBEY, Raymond, *The Metaphysics of Apes, Negotiating the Animal-Human Boundary*, Cambridge, New-York, Melbourne, Cambridge University Press, 2005.
- COURBIN, Paul, *Qu'est-ce que l'archéologie ? Essai sur la nature de la recherche archéologique*, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1982.
- COYE, Noël, *La Préhistoire en parole et en acte, Méthodes et enjeux de la pratique archéologique, 1830-1950*, Paris, Montréal, L'Harmattan (Histoire des sciences humaines), 1998.
- COYE, Noël et HUREL, Arnaud, « Conclusion », in *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, dir. Arnaud Hurel et Noël Coye, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011, p. 405-420.
- DEFRANCE-JUBLOT, Fanny, « Question laïque et légitimité scientifique en préhistoire, La Revue *L'Anthropologie* (1890-1910) », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, juill.-sept. 2005, n° 87 (n° spécial « Laïcité, séparation, sécularisation 1905-2005 »), p. 73-94.
- « La Question religieuse dans la première archéologie préhistorique, 1859-1904 », in *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, dir. Arnaud Hurel et Noël Coye, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011, p. 279-311.

- DELPECH, Françoise, « La Chronologie relative en préhistoire paléolithique, L'Héritage de François Bordes », in *François Bordes et la préhistoire*, dir. Françoise Delpech et Jacques Jaubert, Paris, Éd. du CTHS, 2011, p. 175-183.
- DEMOULE, Jean-Paul, « Archéologie (Archéologie et société), Histoire de l'archéologie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/archeologie-archeologie-et-societe-histoire-de-l-archeologie/>>, consultée le 30 novembre 2017.
- GARDIN, Jean-Claude, *Une archéologie théorique*, Paris, Hachette, (L'Esprit critique), 1979.
- GOHAU, Gabriel, *Histoire de la géologie*, Paris, La Découverte (Histoire des sciences), 1987.
- GOHAU, Gabriel et SAVATON, Pierre, « La Géologie, Éléments d'épistémologie », in *Épistémologie et histoire des sciences*, dir. Solange Gonzalez, Paris, Vuibert, Futuroscope, CNED, 2010, p. 187-216.
- GRAN-AYMERICH, Ève, *Naissance de l'archéologie moderne, 1798-1945*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- GROENEN, Marc, *Pour une histoire de la préhistoire, Le Paléolithique*, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 1994.
- HUREL, Arnaud, *La France préhistorienne de 1789 à 1941*, Paris, CNRS Éditions (CNRS histoire), 2007.
— *L'Abbé Breuil, Un préhistorien dans le siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- HUREL, Arnaud et COYE, Noël (dir.), *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011.
- JOCKEY, Philippe, *L'Archéologie*, Paris, Belin, 1999.
- KAESER, Marc-Antoine, « Une science universelle, ou “éminemment nationale” ? Les Congrès internationaux de préhistoire (1865-1912) », *Revue germanique internationale*, 2010, n°12 (« La Fabrique internationale de la science »), CNRS Éditions, p. 17-31.
- LAMING-EMPERAIRE, Annette, *Origines de l'archéologie préhistorique en France, Des superstitions médiévales à la découverte de l'homme fossile*, Thèse complémentaire de doctorat, Paris, Picard, 1964.
— « Préhistoire, sciences humaines et sciences de la nature », *BSPF*, 1969, T. 66, n°6, p. 166-171.
- LAPLANTINE, François, *L'Anthropologie*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 1995.

- LAURENT, Goulven, *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860, Une histoire des idées de Lamarck à Darwin*, Paris, Éd. du CTHS (Mémoires de la section d'histoire des sciences et des techniques), 1987.
- « Édouard Lartet (1801-1871) et la paléontologie humaine », *BSPF*, 1993, T. 90, n°1, p.22-30.
- LEQUIN, Mathilde, *La Bipédie humaine, Épistémologie, paléo-anthropologie, métaphysique*, Thèse de doctorat, Université Paris 10, 2015, en ligne : https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2015PA100085/2015PA100085_diff.pdf >, consultée le 22 janvier 2019.
- PAUTRAT, Jean-Yves, « Boucher de Perthes, L'Invention de l'homme antédiluvien, ou comment devenir un auteur », in *La Découverte et ses récits en sciences humaines, Champollion, Freud et les autres*, dir. Jacqueline Carroy et Nathalie Richard, Paris, L'Harmattan (Histoire des Sciences Humaines), 1998, p. 173-193.
- « L'Homme antédiluvien, Les Vestiges de l'homme et l'avenir des commencements », in *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, dir. Arnaud Hurel et Noël Coye, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011, p. 97-149.
- MAURY, Alfred, « L'Homme primitif, Des lumières que les découvertes paléontologiques récentes ont jetées sur son histoire », *Revue des Deux Mondes*, avril 1867, p. 637-663.
- MENGET, Patrick, « Ethnologie, Histoire », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ethnologie-histoire/>>, consultée le 27 novembre 2017.
- PIZANIAS, Nadia, « Répercussions de l'affirmation de la haute antiquité de l'homme dans la presse chrétienne », in *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, dir. Arnaud Hurel et Noël Coye, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011, p. 315-339.
- RICHARD, Nathalie, « L'Institutionnalisation de la préhistoire », *Communications*, 1992, n°54 (« Les Débuts des sciences l'homme »), dir. Bernard-Pierre Lécuyer et Benjamin Matalon, p. 189-207.
- *Inventer la préhistoire, Les Débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert, Adapt-Snes Éditions, 2008.
- « Les Sociétés savantes et la question de l'antiquité de l'homme », in *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, dir. Arnaud Hurel et Noël Coye, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011, p. 267-277.
- « *La Prehistoria a escala transnacional, Intercambios científicos entre prehistoriadores franceses y españoles en el siglo XIX (1860-1914)* », *Hispania nova, Revista de Historia Contemporánea*, 2016, n°14, p. 368-393.

- RIGAUD, Jean-Philippe, « Les Fondements de l'œuvre scientifique de François Bordes », in *François Bordes et la préhistoire*, dir. Françoise Delpech et Jacques Jaubert, Paris, Éd. du CTHS, 2011, p. 21-28.
- « Lewis R. Binford (1931-2011) », *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2011, n°22, p. 19-25.
- ROHAN-CSERMAK (DE), Geza, « Ethnologie, Ethnographie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ethnologie-ethnographie/>>, consultée le 27 novembre 2017.
- SPARKS, Karen, « Binford Lewis, (1931-2011) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lewis-binford/>>, consultée le 4 septembre 2018.
- STOCZKOWSKI, Wiktor, « La Préhistoire, Les Origines du concept », *BSPF*, 1993, T. 90, n°1, p. 13-21.
- *Anthropologie naïve, anthropologie savante, De l'origine de l'Homme, de l'imagination et des idées reçues*, Paris, CNRS Éditions (Empreintes de l'Homme), 1994.
- « Portrait de l'ancêtre en singe, L'Hominisation sans évolutionnisme dans la pensée naturaliste du XVIIIe siècle », in *Ape, Man, Apeman, Changing Views since 1600*, dir. Raymond Corbey et Bert Theunissen, Leiden, Leiden University Press, 1995, p. 141-155.
- « Les Conceptions de la "nature humaine" dans les scénarios de l'hominisation », in *La Fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, dir. Claude Calame et Mondher Kilani, Lausanne, Payot (Sciences humaines), 1999, p. 127-138.
- TANNER, Nancy et ZIHLMAN, Adrienne, « *Women in Evolution, Part 1, Innovation and Selection in Human Origins* », *Signs*, 1976, vol. 1, n°3, p. 585-608.
- TIRARD, Stéphane, « Les Théories de l'évolution et l'épaisseur du temps », in *Dans l'épaisseur du temps, Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, dir. Arnaud Hurel et Noël Coye, Paris, Publications scientifiques du MNHN, 2011, p. 39-51.
- TOPINARD, Paul, « Congrès scientifique international des Catholiques, tenu à Paris du 1^{er} au 6 avril 1891 », *L'Anthropologie*, 1892, T. 3, p. 342-347.
- VAYSON DE PRADENNE, André, *Les Fraudes en archéologie préhistorique, Avec quelques exemples de comparaison en archéologie générale et sciences naturelles*, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 1993.
- WEBER, Florence, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion (Champs essais), 2015.

ZAMMIT, Jean, « Préhistoire et romantisme, Le mythe des classifications typologiques et culturelles », in *Un siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, dir. Jacques Évin, XXVIe congrès préhistorique de France (Avignon, sept. 2004), T. 1., « *Des idées d'hier...* », [Paris], SPF, 2007, p. 283-291.

Arts préhistoriques et rupestres : références scientifiques

AUJOULAT, Norbert, *Le Relevé des œuvres pariétales paléolithiques, Enregistrement et traitement des données*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme (Documents d'Archéologie Française), 1987.

AZÉMA, Marc, *L'Art des cavernes en action*, 2 vol., Paris, Errance (Les Hespérides), 2009-2010.

BANDI, Hans-Georg, HUBER, Walter, SAUTER, Marc-Roland et SITTER, Beat (dir.), *La Contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, actes du 3ème colloque de la Société suisse des sciences humaines (juin 1979), Fribourg, Éd. universitaires, 1984.

BARRIÈRE, Claude et SUÈRES, Michel, « Les Mains de Gargas », *Les Dossiers d'archéologie*, janv. 1993, n°178 (« La Main dans la Préhistoire »), p. 46-55.

BECK, Lucile, LEBON, Matthieu, LAHLIL, Sophia, *et al.*, « Analyse non destructive des pigments préhistoriques, De la grotte au laboratoire », in *Les Arts de la Préhistoire, Micro-analyses, mises en contextes et conservation*, dir. Paillet, Patrick, actes du colloque « Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique » (MADAPCA, Paris, nov. 2011), *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2014, n° spécial, p. 63-74.

BÉGOUËN, Henri, « La Magie aux temps préhistoriques », séance de l'Académie des Sciences de Toulouse du 9 décembre 1923, en ligne : <<http://pissierarchives.canalblog.com/archives/2007/11/11/6848191.html>>, consulté le 25 février 2016.

— « Les Bases magiques de l'art préhistorique », *Scientia*, 1939, p. 202-216.

BOUVRET, Jean-Luc et VIVES, François-Xavier, *Mémoires de pierre, Chine, quand les montagnes étaient peintes*, 52 min, 2016, diffusé sur France 5 le 16 août 2016.

BREUIL, Henri, *L'Évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du Renne*, compte-rendu du 13ème Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques de 1906, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1907 (tiré à part).

— *Les Gisements présolutréens du type d'Aurignac, Coup d'œil sur le plus ancien âge du Renne*, compte-rendu du 13ème Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1907 (tiré à part).

- « Les Subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification », *Compte-rendu de la XIV^{ème} session du Congrès international d'archéologie et d'anthropologie préhistoriques, Genève, 1912*, dir. Waldemar Deonna, T. 1, Genève, Kündig, 1913, p. 165-238.
- « L'Évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France », in *Congrès préhistorique de France, Compte-rendu de la onzième session, Périgueux, 1934*, Paris, Bureaux de la SPF, 1935, p. 102-118.
- *Quatre cents siècles d'art pariétal, Les Cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.

BREUIL, Henri et CAPITAN, Louis, « Les Grottes à parois gravées ou peintes à l'époque paléolithique », *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 1901, T. 10, p. 321-325.

CARTAILHAC, Émile, « Œuvres inédites des artistes chasseurs de renne », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1885, 3^{ème} série, T. 2, p. 63-75.

- « Les Cavernes ornées de dessins, La Grotte d'Altamira, Espagne, "Mea culpa" d'un sceptique », *L'Anthropologie*, 1902, T. 13, p. 348-354.
- « Découverte de fresques préhistoriques dans la grotte d'Altamira (Espagne) », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1902, 46^{ème} année, n°5, p. 549.

CARTAILHAC, Émile et BREUIL, Henri, *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, [Monaco], Imprimerie de Monaco (Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques), 1906.

CHIRON, Léopold, « Communication, la grotte Chabot, commune d'Aiguèze (Gard) », *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Lyon*, 1889, T. 8, p. 96-97.

CLOTTE, Jean (dir.), *La Grotte Chauvet, L'Art des origines*, Paris, Seuil (Arts rupestres), 2001.

- (dir.), *L'Art pléistocène dans le monde*, actes du congrès IFRAO (Tarascon-sur-Ariège, sept. 2010), Tarascon-sur-Ariège, Société préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012.

CLOTTE, Jean et LEWIS-WILLIAMS, David, *Les Chamanes de la préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Seuil (Arts rupestres), 1996.

- *Les Chamanes de la préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, suivi de *Après Les Chamanes, polémique et réponses*, [Paris], La Maison des roches [Seuil] (Points, Histoire), 2007.

CLOTTE, Jean, ROUZAUD, François et WAHL, Luc, « Grotte de Fontanet », in *L'Art des cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, Imprimerie nationale (Atlas archéologiques de la France), 1984, p. 433-437.

COURAUD, Claude, *L'Art azilien, Origine-survivant*, Paris, CNRS Éditions (Gallia Préhistoire, Supplément), 1985, n°10.

- D'ERRICO, Francesco, *L'Art gravé azilien, De la technique à la signification*, Paris, CNRS Éditions (Gallia Préhistoire, Supplément), 1994.
- DUHARD, Jean-Pierre, *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, Paris, CNRS Éditions (Cahiers du Quaternaire), 1993.
- EGO, Renaud, *San, Art rupestre d'Afrique australe*, Paris, Biro, 2000.
- FORTEA-PEREZ, Javier, FRITZ, Carole, GARCIA, Michel, *et al.*, « L'Art pariétal paléolithique à l'épreuve du style et du carbone-14 », in *La Spiritualité*, dir. Marcel Otte (Actes du colloque de la commission 8 de l'Union internationale des sciences préhistoriques et protohistoriques, Liège, déc. 2003), Liège, ÉRAUL, 2004, p. 163-175.
- FREEMAN, Leslie G. et GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquin, *La Grotte d'Altamira*, [Paris], La Maison des roches (Terres préhistoriques), 2001.
- FRITZ, Carole, *La Gravure dans l'art mobilier magdalénien, Du geste à la représentation*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'Homme (Documents d'archéologie française), 1999.
- (dir.), *L'Art de la Préhistoire*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2017.
- FRITZ, Carole et TOSELLO, Gilles, « La Grotte de Marsoulas, Grands bisons et petits humains », *Les Dossiers de l'archéologie*, nov.-déc. 2007, n°324, p. 20-29.
- GENESTE, Jean-Michel, FAGNART, Jean-Pierre et DELANNOY, Jean-Jacques (dir.), *BSPF*, janv.-mars 2005, T. 102, n°1 (« Recherches pluridisciplinaires dans la grotte Chauvet », Journées SPF, Lyon, oct. 2003).
- GRETOREP, Page d'accueil du séminaire, en ligne : <<http://www.asm13.org/l-analyse-de-groupe-in-vivo>>, consultée le 25 septembre 2018.
- GROENEN, Marc, « Réalisme et réalité, La Notion de mimésis à l'épreuve de l'art des grottes », in *Mimésis, Approches actuelles*, dir. Thierry Lenain et Danièle Lories, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, p. 129-155.
- GROUPE DE RÉFLEXION SUR L'ART PARIÉTAL PALÉOLITHIQUE (FRANCE), *L'Art pariétal paléolithique, Techniques et méthodes d'étude*, Paris, Éd. du CTHS (Documents préhistoriques), 1993.
- GUISLAINE, Jean (dir.), *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire*, séminaire du Collège de France, Paris, Errance (Les Hespérides), 2003.
- GUY, Emmanuel, *Préhistoire du sentiment artistique, L'Invention du style, il y a 20 000 ans*, [Dijon], Les Presses du réel (Fabula), 2010.

- HALVERSON, John, « Arts for Art's Sake in the Paleolithic », *Current Anthropology*, fév. 1987, T. 28, n°1, p. 63-89.
- HARLÉ Édouard, « La Grotte d'Altamira, près de Santander (Espagne) », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1881, 17ème année, 2^{ème} série, T. 12, p. 275-287.
- HOFFMANN, Dirk L., Pike, ALISTAIR W. G., GARCÍA-DIEZ, Marcos, *et al.*, « Methods for U-series Dating of CaCO₃ Crusts Associated with Palaeolithic Cave Art and Application to Iberian Sites », *Quaternary Geochronology*, 2016, n°36, p. 104-119.
- HOFFMANN, Dirk L., STANDISH, Chris D., GARCÍA-DIEZ, Marcos, *et al.*, « U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art », *Science*, fév. 2018, vol. 359, n°6 378, p. 912-915.
- HOMINIDÉS, « Chronologie de l'art pariétal », en ligne :
<http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.php>, consulté le 24 mars 2016.
- LAMING-EMPERAIRE, Annette, *La Signification de l'art rupestre paléolithique, Méthode et applications*, Thèse de doctorat, Paris, Picard, 1962.
- LARTET, Édouard, « Note relative à une lame d'ivoire fossile trouvée dans un gisement ossifère du Périgord, Lettre adressée à M. Milne-Edwards », *Annales des Sciences Naturelles*, 1865, 5^{ème} série, « Zoologie et paléontologie », T. 4, p. 353-355.
- LARTET, Édouard et CHRISTY, Henri, « Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine », *Revue archéologique, ou Recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des monuments, à la numismatique et à la philologie de l'Antiquité et du Moyen Âge*, 1864, nouvelle série, 5^{ème} année, T. 9, p. 233-267.
- LE ROUX, Charles-Tanguy, « Constantes et (r)évolutions dans l'art mégalithique armoricain », in *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire*, séminaire du Collège de France, dir. Jean Guislaine, Paris, Errance (Les Hespérides), 2003, p. 121-134.
- LEROI-GOURHAN, André, *L'Art pariétal, Langage de la préhistoire*, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 1992.
— *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Citadelles et Mazenod (L'art et les grandes civilisations), 1995 (nouvelle édition revue et augmentée par Brigitte et Gilles Delluc).
- LEWIS-WILLIAMS, David, *L'Esprit dans la grotte, La Conscience et les origines de l'art*, trad. fr. Emmanuel Scavée, [Monaco], Éd. du Rocher, 2003.

- LORBLANCHET, Michel, *Les Grottes ornées de la préhistoire, Nouveaux regards*, Paris, Errance, 1995.
- *La Naissance de l'art, Genèse de l'art préhistorique*, Errance, Paris, 1999.
- « De l'art des grottes à l'art de plein air au paléolithique », in *L'Art paléolithique à l'air libre, Le Paysage modifié par l'image*, dir. Dominique Sacchi, (Tautavel-Campôme, oct. 1999), Carcassonne, GAEP et GÉOPRÉ, 2002.
- « Des griffades aux tracés pariétaux », *Préhistoire du Sud-Ouest*, 2^{ème} semestre 2003, n°10, p. 157-175.
- « Le Combat des lions et des mammouths, Un Récit des temps glaciaires », *Préhistoire du Sud-Ouest*, 2^{ème} semestre 2009, n°17, p. 235-242.
- *Art pariétal, Grottes ornées du Quercy*, Rodez, Éd. du Rouergue, 2010.
- « À propos des nouvelles datations de l'art rupestre et pariétal », site internet Hominidés, 25 juin 2012, en ligne : <https://www.hominides.com/html/actualites/nouvelles-datations-art-rupestre-parietal-lorblanchet-0624.php>, consulté le 12 septembre 2018.
- « Hommage à l'abbé Lemozi », *Bulletin de la Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, juil.-sept. 2012, T. 133, p. 161-182.
- *Les Origines de l'art*, Paris, Le Pommier, Cité des sciences et de l'industrie, 2017 (nouvelle édition mise à jour).
- *Archaeology and Petroglyphs of Dampier (Western Australia), An Archaeological Investigation of Skew Valley and Gum Tree Valley*, dir. Graeme K. Ward et Ken Mulvaney, *Technical Reports of the Australian Museum*, déc. 2018, n°27, en ligne : <https://doi.org/10.3853/issn.1835-4211>, consulté le 10 janv. 2019.
- LORBLANCHET, Michel et BAHN, Paul (dir.), *Rock Art Studies, The Post-Stylistic Era or Where Do We Go From Here ?*, Oxford, Oxbow Books (*Oxbow Monograph*), 1993.
- *The First Artists, In Search of the World's Oldest Art*, Londres, Thames et Hudson, 2017.
- LORBLANCHET Michel, DELLUC, Brigitte et DELLUC Gilles, *et al.*, « Roucadour quarante ans plus tard », *Préhistoire du Sud-Ouest*, 1^{er} semestre 2009, n°17, p. 5-94.
- LORBLANCHET, Michel, LE QUELLEC, Jean-Loïc, BAHN, Paul, *et al.*, *Chamanismes et arts préhistoriques, Vision critique*, Paris, Errance (Les Hespérides), 2006.
- LUQUET, Georges-Henri, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926.
- MARQUET, Jean Claude et LORBLANCHET, Michel, « Le "Masque" moustérien de la Roche-Cotard, Langeais (Indre-et-Loire) », *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2000, n°12, p. 325-338.
- MARQUET, Jean-Claude, « Les Manifestations à caractère symbolique du site de la Roche-Cotard à Langeais sont-elles dues à l'homme de Néandertal ? », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, 2013, T. 26, p. 1-21.

- MÉLARD, Nicolas, « Du calque à la microtopographie, Historique de l'étude de l'art gravé à travers le site de la Marche », in *Un Siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, dir. Jacques Évin, XXVI^e congrès préhistorique de France (Avignon, sept. 2004), T. 2, « ... Aux conceptions d'aujourd'hui », [Paris], SPF, 2007, p. 97-106.
- MORTILLET (DE), Gabriel, « Grottes ornées de gravures et de peintures », *Revue mensuelle de l'école d'anthropologie de Paris*, 1898, T. 8, p. 20-27.
- PAILLET, Patrick, « Le Mammouth de la Madeleine (Tursac, Dordogne) », *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2011, n°22, p. 223-270.
 — (dir.), *Les Arts de la Préhistoire, Micro-analyses, mises en contextes et conservation*, actes du colloque « Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique » (MADAPCA, Paris, nov. 2011), *PALEO, Revue d'archéologie préhistorique*, 2014, n° spécial.
- PAILLET, Patrick et MAN-ESTIER, Elena, « De nouvelles découvertes d'art mobilier laborien dans le Nord du Périgord », in *Les Groupes culturels de la transition Pléistocène-Holocène entre Atlantique et Adriatique*, actes de la séance de la SPF (Bordeaux, 24-25 mai 2012), dir. Mathieu Langlais, Nicolas Naudinot et Marco Peresani, Paris, SPF (Séances de la SPF), 2014, n°3, p. 129-154.
- PALES, Léon, *Les Gravures de La Marche*, T. 1, *Félins et Ours*, Bordeaux, Delmas, 1969.
 — *Les Gravures de la Marche*, T. 4, *Cervidés, mammouths et divers*, Gap (Hautes-Alpes), Ophrys, 1989.
- PALES Léon et TASSIN DE SAINT PÉREUSE, Marie, *Les Gravures de La Marche*, T. 2, *Les Humains*, Gap, Ophrys, 1976.
 — *Les Gravures de La Marche*, T. 3, *Équidés et bovidés*, Bordeaux, Ophrys, 1981.
- PETROGNANI, Stéphane, *De Chauvet à Lascaux, L'Art des cavernes, reflet de sociétés préhistoriques en mutation*, Arles, Paris, Errance (Les Hespérides), 2013.
- PIETTE, Édouard, « Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois », *BSAP*, 1873, 2^{ème} série, T. 8, p. 384-425.
 — « La Grotte de Gourdan pendant l'âge du renne », *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1874, 2^{ème} série, T. 5, p. 53-79.
 — *L'Art pendant l'âge du renne*, Masson, Paris, 1907.
- PIKE, Alistair W. G., HOFFMANN, Dirk L., GARCÍA-DIEZ, Marcos, *et al.*, « U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain », *Science*, 2012, vol. 336, n°6 087, p. 1409–1413.
- REINACH, Salomon, « L'Art et la magie, À propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L'Anthropologie*, 1903, T. 14, p. 257-266.

- RIVIÈRE, Émile, « La Grotte de la Mouthe (Dordogne) », *BSAP*, 1898, T. 8, n°1, p. 302-329.
- RODRÍGUEZ-VIDAL, Joaquín, D'ERRICO, Francesco, GILES PACHECO, Francisco, *et al.*, « A Rock Engraving Made by Neanderthals in Gibraltar », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, sept. 2014, vol. 111, n°37, p. 13 301-13 306.
- RUSSELL, Pamela, « Forme et imagination, L'Image féminine dans l'Europe paléolithique », *PALEO, Revue d'Archéologie Préhistorique*, 1993, n°5, p. 375-388.
- SACCO François et SAUVET, Georges (dir.), *Le Propre de l'homme, Psychanalyse et préhistoire*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé (Champs psychanalytiques), 1998.
- SANZ DE SAUTUOLA, Marcelino, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander (Espagne), Telesforo Martinez, 1880 (Edición facsimil, 2004, Santander, Grupo Santander, T. 1, et T. 2 avec traductions anglaise, française et portugaise).
- SAUVET, Georges, « Langage préhistorique, langages de préhistoriens », in *Autour de l'homme, Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, dir. Françoise Audouze et Nathan Schlanger, Antibes, APDCA, 2004, p. 249-270.
- « À la recherche du temps perdu, Méthodes de datations en art préhistorique, L'Exemple des sites aurignaciens », *Palethnologie, Archéologie et Sciences humaines*, 2015, n°7 (« Aurignacian Genius, Art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe »), p. 210-225.
- SAUVET, Georges, SAUVET, Suzanne et WLODARCZYK, André, « Essais de sémiologie préhistorique, Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme », *BSPF*, 1977, T. 74, Études et travaux, fascicule 2, p. 545-558.
- SPF, « Séance du 26 novembre 1953 », *BSPF*, 1953, T. 50, n°11, p. 565-583.
- STORDEUR, Danielle, « Symboles et imaginaire des premières cultures néolithiques du Proche-Orient (Haute et moyenne vallée de l'Euphrate) », in *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire*, séminaire du Collège de France, dir. Jean Guislaine, Paris, Errance (Les Hespérides), 2003, p. 15-37.
- TABORIN, Yvette, *Langage sans parole, La Parure aux temps préhistoriques*, Paris, La Maison des roches, 2004.
- UCKO, Peter John, « Débuts illusoire dans l'étude de la tradition artistique », *Préhistoire ariégeoise, Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, 1987, T. 42, p. 15-81.
- VIALOU, Denis, *L'Art des grottes en Ariège magdalénienne*, Paris, CNRS Éditions (Gallia préhistoire, Supplément), 1986.

- *La Préhistoire*, [Paris], Gallimard (L'Univers des formes), 2006 (nouvelle édition).
- « L'Image du sens, en préhistoire », *L'Anthropologie*, 2009, vol. 113 (« Représentations préhistoriques, Images du sens (1/3) »), p. 464-477.
- « Grottes préhistoriques datation des », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/datation-des-grottes-prehistoriques/>>, consultée le 11 septembre 2018.

VIALOU, Denis, ORLIAC, Michel, LE QUELLEC, Jean-Loïc, *et al.*, « Préhistorique Art », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-prehistorique/>>, consultée le 11 septembre 2017.

WHITE, Randall, KLEIN, Richard, D'ERRICO Francesco, *et al.*, *La Naissance de l'art*, Paris, Tallandier (La Recherche), 2006.

Art paléolithique : histoire et épistémologie

ARCHAMBAULT DE BEAUNE, Sophie, « Chamanisme et préhistoire, Un feuilleton à épisodes », *L'Homme*, 1998, T. 38, n°147 (« Alliance, rites et mythes »), p. 203-219.

ASSOCIATION LOUIS BÉGOUËN, PROPRIÉTÉ, CONSERVATION, ÉTUDE DES CAVERNES DU VOLP, « Les Découvertes », en ligne : <<http://cavernesduvolp.com/decouvertes>>, consulté le 1^{er} février 2016.

BOURNAZEL-LORBLANCHET, Josseline, *L'Abbé Amédée Lemozi, Prêtre et préhistorien (1882-1970)*, Liège, ÉRAUL, 2011.

CENTRE DE PRÉHISTOIRE DU PECH MERLE, en ligne : <http://www.pechmerle.com/secrets_1.html>, consulté le 1^{er} février 2016.

COHEN, Claudine, « Discours sur l'art préhistorique, Savants et philosophes », in *Écrire le passé, La fabrique de la préhistoire et de l'histoire à travers les siècles*, dir. Sophie Archambault de Beaune, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 273-283.

DAVID, Maryse, *La Fabuleuse histoire de la Grotte-Temple du Pech-Merle, Cabrerets, Lot, d'après les mémoires d'André David co-découvreur de la grotte*, Mirebeau-sur-Bèze, Totem, 2018.

DE LAS HERAS MARTÍN, Carmen, « La Découverte de l'art paléolithique », in *Vénus et Caïn, Figures de la préhistoire 1830-1930*, dir. Katia Bush, Philippe Dagen, Anne Hauzeur, *et al.*, Catalogue d'exposition (Bordeaux, Altamira et Québec, 2003-2004), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 70-75.

EL PAIS DE ALTAMIRA, « *María Sanz de Sautuola, La Niña de Altamira* », 15 mars 2012, en ligne : <<http://www.elpaisdealtamira.es/?p=386>>, consulté le 24 mars 2016.

FABRE, Daniel, *Bataille à Lascaux, Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014.

FRAENKEL, Béatrice, « L'Invention de l'art pariétal préhistorique, Histoire d'une expérience visuelle », *Gradhiva*, 2007, n°6 (« Voir et reconnaître, L'Objet du malentendu »), en ligne : <<http://gradhiva.revues.org/984>>, consulté le 28 janv. 2016.

GALLAY, Alain, « Veyrier et la préhistoire », en ligne : <http://self.veyrier.ch/_zdocs/34/histoire/382446223148148____prehistoire-2.pdf>, consulté le 26 janvier 2016.

GROENEN, Marc, « Préface », in *Art et espace dans les grottes paléolithiques cantabriques*, de Reynaldo González, trad. fr. Marie-Christine Groenen, Grenoble, Millon (L'Homme des origines, Préhistoire d'Europe), 2001.

MORO-ABADÍA, Oscar et GONZÁLEZ-MORALES, Manuel R., « L'Art bourgeois de la fin du XIX^{ème} siècle face à l'art mobilier Paléolithique », *L'Anthropologie*, 2003, T. 107, p. 455-470.

REBER, Burkhard, « La Station paléolithique de Veyrier », *BSPF*, 1908, T. 5, n°5, p. 233-242.

REINACH, Salomon, « Une nouvelle histoire de l'art », *Revue archéologique*, juil.-déc. 1930, 5^{ème} série, T. 32, p. 320.

RICHARD, Nathalie, « De l'art ludique à l'art magique, interprétations de l'art pariétal au XIX^{ème} siècle », *BSPF*, 1993, T. 90, n°1, p. 60-68.

Art paléolithique : essais et réflexions philosophiques

BATAILLE, Georges, *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira (Skira-Classiques, Les Grands siècles de la peinture), 1986.

BONNET-BALAZUT, Amélie, *Origine de l'art, Art des origines*, Thèse de doctorat, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2011.

DEBRAY, Régis, *Le Stupéfiant image, De la grotte Chauvet au Centre Pompidou*, Paris, Gallimard, 2013.

DELCROIX, Olivier, « Une plongée dans les abysses de la préhistoire », interview de Werner Herzog, *Le Figaro*, 30 août 2011, en ligne : <<http://www.lefigaro.fr/cinema/2011/08/30/03002-20110830ARTFIG00515-herzogune-plongee-dans-les-abysses-de-la-prehistoire.php>>, consulté le 12 avril 2016.

- DEMOULE, Jean-Paul, « Préhistoire, Vue d'ensemble », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/prehistoire-vue-d-ensemble/>>, consultée le 11 septembre 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2008.
- GROSOS, Philippe, *Signe et forme, Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Cerf, 2017.
- HERZOG, Werner, *La Grotte des rêves perdus*, 1h30, 2010, sorti en salles le 31 août 2011.
- JOUARY, Jean-Paul, *L'Art paléolithique, Réflexions philosophiques*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan (Épistémologie et philosophie des sciences), 2002.
— *Préhistoire de la beauté, Et l'art créa l'homme*, [Bruxelles], Les Impressions nouvelles (Réflexions faites), 2012.
- LEPILLER, Ségolène, *Enfance et art paléolithique, Mise à l'épreuve d'une interprétation naturaliste, Autour de The Nature of Paleolithic Art de R. Dale Guthrie*, mémoire de master, université Paris-Sorbonne, 2010.
— « Penser l'humain à travers ses premières productions graphiques, Réflexions sur l'image paléolithique et son étude », in *Penser l'humain, Définitions, descriptions, narrations*, dir. Mathilde Lequin, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018, p. 133-151.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator, Voir, faire voir*, Montrouge, Bayard, 2013 (2^{ème} édition).
- NANCY, Jean-Luc et MARTIN, François, « Peinture dans la grotte (sur les parois de G.B.) », *La Part de l'œil*, 1994, n°10 (Dossier « Bataille et les arts plastiques »), p. 161-168.
- RAPHAËL, Max, *L'Art pariétal paléolithique et autres essais*, trad. fr. Marie-France et Patrick Brault, Evelyne Kuhn, Rainer Rochlitz, Paris, Le Couteau dans la plaie / Kronos, 1986.
- SCHEFER, Jean-Louis, *Questions d'art paléolithique*, Paris, P.O.L., 1999.

Courants naturalistes contemporains

- ANDLER, Daniel, *La Silhouette de l'humain, Quelle place pour le naturalisme dans le monde d'aujourd'hui ?*, [Paris], Gallimard (NRF Essais), 2016.
- ARDEN, Rosalind, TRZASKOWSKI, Maciej, GARFIELD, Victoria, *et al.*, « Genes Influence Young Children's Human Figure Drawings and Their Association With Intelligence a Decade Later », *Psychological Science*, 2014, vol. 25, p. 1843-1850.

- BARKOW, Jerome H., TOOBY, John et COSMIDES, Leda (dir.), *The Adapted Mind, Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, New-York, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- BEAUSSART, Melanie L., KAUFMAN, Scott B. et KAUFMAN, James C., « *Creative Activity, Personality, Mental Illness, and Short-term Mating Success* », *Journal of Creative Behaviour*, 2012, vol. 46, p. 151-167.
- BOYD, Brian, « *Art as Play With Pattern, It Need not Be Adaptive, but Often Is* », in *On the Origin of Art*, dir. David Walsh, Elizabeth Pearce, Steven Pinker, *et al.*, Hobart (Tasmanie), Museum of Old and New Art, 2016, p. 272-407.
- CLEGG, Helen, NETTLE, Daniel et MIELL, Dorothy, « *Status and Mating Success Among Visual Artists* », *Frontiers in Psychology*, 2011, vol. 2, article 310.
- COUCHOT, Edmond, *La Nature de l'art, Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.
- CURRIE, Gregory, « *The Representational Revolution* », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004, vol. 62, n°2 (« *Special Issue : Art, Mind, and Cognitive Science* »), p. 119-128.
- DAWKINS, Richard, *Le Gène égoïste*, trad. fr., Laura Ovion, Paris, Odile Jacob (Poches), 2003.
- DE SMEDT, Johan, *Common Minds, Uncommon Thoughts, A philosophical anthropological investigation of uniquely human creative behavior, with an emphasis on artistic ability, religious reflection, and scientific study*, thèse de doctorat, université de Gand, 2011, en ligne :
https://www.academia.edu/859357/Common_minds_uncommon_thoughts_a_philosophical_anthropological_investigation_of_uniquely_human_creative_behavior_with_an_emphasis_on_artistic_ability_religious_reflection_and_scientific_study, consultée le 7 décembre 2016.
- DE SMEDT, Johan et DE CRUZ, Helen, « *The Role of Material Culture in Human Time Representation, Calendrical Systems as Extensions of Mental Time Travel* », *Adaptive Behavior*, fév. 2011, vol. 19, issue 1, p. 63-76.
- « *A Cognitive Approach to the Earliest Art* », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2011, vol. 69, n°4, p. 379-389.
- « *Human Artistic Behaviour, Adaptation, Byproduct, or Cultural Group Selection ?* », in *Philosophy of Behavioral Biology*, dir. Kathryn S. Plaisance et Thomas A. Reydon, Dordrecht, Heidelberg, Londres, etc., Springer (Boston Studies in the Philosophy of Science), 2012, p. 167-187.
- DISSANAYAKE, Ellen, *Homo aestheticus, Where Art Comes From and Why*, New-York, The Free Press, 1992.

- *Art and Intimacy, How the Arts Began*, Seattle et Londres, The University of Washington Press, 2000.
- « *The Deep Structure of Pleistocene Rock Art, The “Artification Hypothesis”* », in *L’Art pléistocène dans le monde*, dir. Jean Clottes, actes du congrès IFRAO (Tarascon-sur-Ariège, sept. 2010), Tarascon-sur-Ariège, Société préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012, p. 278-279.
- GOULD, Stephen Jay et LEWONTIN, Richard Charles, « *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm, A Critique of the Adaptationist Programme* », *Proceedings of the Royal Society of London, 1979, Series B*, vol. 205, n°1 161, p. 581-598.
- GRISKEVICIUS, Vladas, CIALDINI, Robert B. et KENRICK, Douglas T., « *Peacocks, Picasso, and Parental Investment, The Effect of Romantic Motives on Creativity* », *Journal of Personality and Social Psychology*, 2006, vol. 91, p. 63-76.
- GUTHRIE, Russell Dale, « *Ethological Observations from Palaeolithic Art* », in *La Contribution de la zoologie et de l’éthologie à l’interprétation de l’art des peuples chasseurs préhistoriques*, dir. Hans-Georg Bandi, Walter Huber, Marc-Roland Sauter et Beat Sitter, actes du 3ème colloque de la Société suisse des sciences humaines (juin 1979), Fribourg, Éd. universitaires, 1984, p. 35-74.
- *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2005.
- HAMILTON, William Donald, « *The Genetical Evolution of Social Behaviour* », *Journal of Theoretical Biology*, juil. 1964, vol. 7, issue 1, p. 1-52.
- MAFFEI, Lamberto et FIORENTINI, Adriana, *Arte et cervello*, Bologne, Zanichelli, 2008 (2ème édition).
- MAHON, Bradford Z., ANZELLOTTI, Stefano, SCHWARZBACH, Jens, *et al.*, « *Category-specific Organization in the Human Brain Does not Require Visual Experience* », *Neuron*, août 2009, vol. 63, issue 3, p. 397-405.
- MAYR, Ernst, « *Cause and Effect in Biology. Kinds of Causes, Predictability, and Teleology Are Viewed By a Practicing Biologist* », *Science*, nov. 1961, vol. 134, n°3489, p. 1 501-1 506.
- MILLER, Bruce L., CUMMINGS Jeffrey, *et al.*, « *Emergence of Artistic Talent in Frontotemporal Dementia* », *Neurology*, 1998, vol. 51, p. 978-982.
- MILLER, Geoffrey, « *Sexual Selection for Cultural Displays* », in *The Evolution of Culture, An Interdisciplinary View*, dir. Robin Dunbar, Chris Knight et Camilla Power, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1999, p. 71-91.
- « *Art to Attract Mates* », in *On the Origin of Arts*, dir. David Walsh, Elizabeth Pearce, Steven Pinker, *et al.*, Hobart (Tasmanie), Museum of Old and New Art, 2016, p. 160-271.

MITHEN, Steven, *The Prehistory of the Mind, A Search for the Origins of Art, Religion and Science*, Londres, Phoenix, 1998.

MIX, Lucas, « *Nested explanation in Aristotle and Mayr* », *Synthese*, juin 2016, vol. 193, n°6, p. 1 817-1 832.

PIAGET, Jean, *Biologie et connaissance, Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs*, [Paris], Gallimard (L'Avenir de la science), 1967.

PINKER, Steven, « *Art Because We Can* », in *On the Origin of Arts*, dir. David Walsh, Elizabeth Pearce, Steven Pinker, *et al.*, Hobart (Tasmanie), Museum of Old and New Art, 2016, p. 32-159.

SCUBLA, Lucien, « *Sciences cognitives, matérialisme et anthropologie* », in *Introduction aux sciences cognitives, op. cit.*, p. 517-542.

SPERBER, Dan, « *Les Sciences cognitives, les sciences sociales et le matérialisme* », in *Introduction aux sciences cognitives*, dir. Daniel Andler, [Paris], Gallimard (Folio essais), 2004 (nouvelle édition augmentée), p. 493-516.

TOOBY, John et COSMIDES, Leda, « *Does Beauty Build Adapted Minds ? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts* », *SubStance*, 2001, vol. 30, n°1-2, issue 94-95, p. 6-27.

WALSH, David, PEARCE, Elizabeth, PINKER, Steven, *et al.*, *On the Origin of Arts*, Hobart (Tasmanie), Museum of Old and New Art, 2016.

WILSON, Edward O., *Sociobiology, The New Synthesis*, Cambridge (Massachusetts), Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1975.

ZEKI, Semir, *Inner Vision, An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999.

Philosophie

ADORNO, Theodor W., « *Théories sur l'origine de l'art* », in *Théorie esthétique*, trad. fr. Marc Jimenez, [Paris], Klincksieck (Collection d'esthétique), 2011, p. 449-457.

ARISTOTE, *Traité sur les Parties des animaux*, trad. fr. Jean-Marie Le Blond in *Aristote philosophe de la vie, Le Livre premier du Traité sur les Parties des animaux*, Paris, Aubier-Montaigne (Bibliothèque philosophique), 1945.

— *La Poétique*, trad. fr. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil (Poétique), 1980.

— *Physique*, trad. fr. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion (GF Flammarion), 2002 (2^{ème} édition revue).

- *Métaphysique*, trad. fr. Jules Tricot, T. 1, Paris, Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2003 (nouvelle édition entièrement refondue, avec commentaire).
- BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique, Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1957 (3^{ème} édition).
- *La Philosophie du non, Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1962 (3^{ème} édition).
- BARBEROUSSE, Anouk, Kistler, Max et Ludwig, Pascal, *La Philosophie des sciences au XX^e siècle*, [Paris], Flammarion (Champs université), 2000.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. fr. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2011.
- BENOIST, Jocelyn, « Voir comme quoi ? II, XI », in *Lire les Recherches Philosophiques de Wittgenstein*, dir. Sandra Laugier et Christiane Chauviré, Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), 2006, p. 237-253.
- BIMBENET, Étienne, « Penser l'hominisation, Le Darwinisme sera-t-il notre dernier grand mouvement philosophique ? », *Le Débat*, 2014/3, n°180, p. 45-55.
- CANGUILHEM, Georges, « L'Objet de l'histoire des sciences », in *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1970 (2^{ème} édition).
- COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive*, [Paris], Nathan (Les Intégrales de philo), 1989.
- DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, in *Œuvres philosophiques, 2, 1638-1642*, Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1967.
- DIDEROT, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville et autres œuvres philosophiques*, Paris, Presses pocket (Agora, Les Classiques), 1992.
- DILTHEY, Wilhelm, *Introduction aux sciences de l'esprit*, trad. fr. Sylvie Mesure, in *Œuvres*, T. 1, Paris, Cerf, 1992.
- FONTILLE, Brigitte et IMBERT, Patrick (dir.), *Trans, multi, interculturalité, Trans, multi, interdisciplinarité*, [Québec], Presses de l'université de Laval (L'Espace public), 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique, Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF (Galien, Histoire et philosophie de la biologie et de la médecine), 1972 (2^{ème} édition revue).
- *Le Corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*, [Paris], Lignes, 2009.

- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, [Paris], Gallimard (Folio essais), 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Raison dans l'histoire, Introduction à la philosophie de l'histoire*, trad. fr. Kostas Papaioannou, Paris, Union générale d'éditions (Le Monde en 10-18), 1965.
- HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme*, trad. fr. Roger Munier, Paris, Aubier-Montaigne (Philosophie de l'esprit), 1957.
- HOLCOMB, Harmon et BYRON, Jason, « *Sociobiology* », *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, en ligne : <<http://plato.stanford.edu/entries/sociobiology/>>, consultée le 18 avril 2010.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, T. 1, *La Manière et l'occasion*, Paris, Seuil (Points Essais), 1980.
- JONAS, Hans, *Le Phénomène de la vie, Vers une biologie philosophique*, trad. fr. Danielle Lories, Bruxelles, Paris, De Boeck Université (Sciences, éthiques, sociétés), 2001.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. fr. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1950.
— *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alain Renaut, Paris, Aubier (Bibliothèque philosophique), 1995.
- KUHN, Thomas Samuel, *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. fr. Laure Meyer, Paris, Flammarion (Champs sciences), 2008.
- MESURE, Sylvie, « Dilthey Wilhelm, (1833-1911) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/wilhelm-dilthey/>>, consultée le 11 juin 2018.
- MILLIKAN, Ruth Garrett, « *A Common Structure for Concepts of Individuals, Stuffs and Real Kinds, More Mama, More Milk and More Mouse* », *Behavioral and Brain Sciences*, fév. 1998, vol. 21, issue 1, p. 55-65.
- MORIZOT, Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin (Chemins philosophiques), 2005.
- PLATON, *La République*, livres IV-VII, trad. fr. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1967.
— *Phèdre*, trad. fr. Claudio Moreschini et Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche), 1998.
- POPPER, Karl Raimund, *La Logique de la découverte scientifique*, trad. fr. Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1973.

— *Conjectures et réfutations, La Croissance du savoir scientifique*, trad. fr. Michelle-Irène et Marc B. de Launay, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1985.

PROCLUS DE LYCIE, *Les Commentaires sur le premier livre des Éléments d'Euclide*, trad. fr. Paul Ver Eecke, Bruges, Desclée de Brouwer (Collection de Travaux de l'Académie Internationale d'Histoire des Sciences), Paris, Blanchard, 1948.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, [Librairie générale française] (Classiques de la philosophie, Le Livre de poche), 2013 (nouvelle édition).

SHAPERER, Dudley, « La Structure des révolutions scientifiques », in *De Vienne à Cambridge, L'Héritage du positivisme logique*, dir. Pierre Jacob, Gallimard (Tel), 1980, p. 321-335.

SOURIAU, Étienne, « Contemplation », in *Vocabulaire d'esthétique*, dir. Anne Souriau, Paris, PUF, 1990, p. 472-474.

WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Massachusetts), Londres, Harvard University Press, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigations philosophiques, in Tractatus logico-philosophicus suivi des Investigations philosophiques*, trad. fr. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1961.

— *Carnets 1914-1916*, trad. fr. Gilles Gaston Granger, [Paris], Gallimard (Les Essais), 1971.

WOLFF, Francis, *Notre humanité, D'Aristote aux neurosciences*, Paris, Fayard (Histoire de la pensée), 2010.

Divers

AUEL, Jean M., *Earth's Children*, 6 vol., New-York, Bantam Books, 1980-2011.

CAZENAVE, Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française (Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque, Le Livre de poche), 1996.

CHADWICK John, *Le Déchiffrement du linéaire B*, trad. fr. Pierre Ruffel, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1972.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, Jupiter (Bouquins), 1982 (éd. revue et augmentée).

- FIGUIER, Louis, *L'Homme primitif*, Paris, Hachette (Tableau de la nature), 1870.
- FRADIN, Dennis B., *Maria de Sautuola, Discoverer of the Bulls in the Cave*, Parsippany (New Jersey), Silver Burdett (Remarkable Children), 1997.
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Champion (Champion classiques, Littératures), 2011.
- GREENBLATT, Stephen, *Adam et Ève, L'Histoire sans fin de nos origines*, trad. fr. Marie-Anne de Béru, [Paris], Flammarion, 2017.
- KLEIBER, Georges, *La Sémantique du prototype, Catégories et sens lexical*, Paris, PUF (Linguistique nouvelle), 1990.
- LABORATOIRE INTERDISCIPLINAIRE LITTÉRATURE ET MATHÉMATIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE, « Inter, trans, multi, pluri ou intradisciplinarité ? », en ligne : <<https://www.usherbrooke.ca/litt-et-maths/fondements/inter-trans-multi-pluri-ou-intradisciplinarite/>>, consulté le 25 septembre 2018.
- LUQUET, Georges-Henri, *Les Dessins d'un enfant, Étude psychologique*, Paris, Alcan, 1913.
- ORGANISATION EUROPÉENNE POUR LA RECHERCHE NUCLÉAIRE, *Le Bulletin du CERN*, juil. 2012, n°28-29, en ligne : <<http://cds.cern.ch/journal/CERNBulletin/2012/29/News%20Articles/?ln=fr>>, consulté le 22 janvier 2019.
- RABELAIS, François, *Gargantua*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche, Bibliothèque classique), 1994.
- ROSH, Eleanor, « Cognitive Representation of Semantic Categories », *Journal of Experimental Psychology, General*, 1975, T. 104, n°3, p. 192-233.
- ROSNY AÎNÉ, J.-H., *La Guerre du feu et autres romans préhistoriques*, Paris, Laffont (Bouquins), 2002.
- ROTHKO, Mark, « Les Ides de l'art, Attitudes de dix artistes envers leur art et leurs contemporains », in *Écrits sur l'art, 1934-1969*, trad. fr. Claude Bondy, Paris, Flammarion (Champs arts), 2007 (édition revue et augmentée), p. 107.

Bibliographie complémentaire (liste indicative non classée)

- ARCHAMBAULT DE BEAUNE, Sophie (dir.), *Écrire le passé, La Fabrique de la préhistoire et de l'histoire à travers les siècles*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2010.
- ARCHAMBEAU, Monique et ARCHAMBEAU, Claude, « Les Figurations humaines pariétales de la grotte des Combarelles », *Gallia préhistoire*, 1991, T. 33, p. 53-81.
- BAFFIER, Dominique, *Les Cavernes d'Arcy-sur-Cure*, Paris, La Maison des roches (Terres préhistoriques), 1998.
- BARBEROUSSE, Anouk, « Philosophie des sciences et études sur la science », in *Précis de philosophie des sciences*, dir. Anouk Barberousse, Denis Bonnay et Mikaël Cozic, Paris, Vuibert (Philosophie des sciences), 2011, p. 206-231.
- BARBEROUSSE, Anouk et VORMS, Marion, « Le Changement scientifique », in *Précis de philosophie des sciences*, dir. Anouk Barberousse, Denis Bonnay et Mikaël Cozic, Paris, Vuibert (Philosophie des sciences), 2011, p. 171-205.
- BERNARD, Charles-André, « Contemplation », in *Dictionnaire de la vie spirituelle*, dir. Stefano de Fiores et Tullo Goffi, Paris, Cerf, 2001, p. 177-187.
- BIMBENET, Étienne, *L'Animal que je ne suis plus*, [Paris], Gallimard (Folio essais), 2011.
— *Le Complexe des trois singes, Essai sur l'animalité humaine*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2017.
- BLANCHÉ, Robert, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin (Essais d'art et de philosophie), 1979.
- BORDES, François, *Typologie du Paléolithique ancien et moyen*, Paris, CNRS Éditions (Cahiers du Quaternaire), 1979.
— *Leçons sur le Paléolithique, T. 2, Le Paléolithique en Europe*, Paris, CNRS Éditions (Cahiers du Quaternaire), 1983.
- CARROY, Jacqueline, et RICHARD, Nathalie, « Le Cercle d'une posture critique, Le Savant, l'historien et la découverte », in *La Découverte et ses récits en sciences humaines, Champollion, Freud et les autres*, dir. Jacqueline Carroy et Nathalie Richard, Paris, L'Harmattan (Histoire des Sciences Humaines), 1998, p. 280-305.
- CERTEAU (DE), Michel, « Mystique », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mystique/>, consultée le 20 mai 2016.
- CHIANESE, Domenico, et FONTANA, Andreaia, *Imaginons, Le Visible et l'inconscient*, trad. fr. Sébastien Smirou, Montreuil-sous-Bois, Ithaque, 2015.

- CLOTTE, Jean (dir.), *L'Art des objets au paléolithique*, 2 vol. (colloque international, Foix, le Mas d'Azil, nov. 1987), Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire (collection des actes des colloques de la Direction du patrimoine), Picard, 1990.
- *L'Art des cavernes préhistoriques*, Paris, Phaidon, 2008.
- (dir.), *La France préhistorique, Un essai d'histoire*, Gallimard (NRF essais), 2010.
- CLOTTE, Jean, COURTIN, Jean et VANRELL, Luc, *Cosquer redécouvert*, Paris, Seuil (Arts rupestres), 2005.
- COHEN, Claudine, *La Femme des origines, Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, [Paris], Herscher, Belin, 2003.
- CONKEY, Margaret, « *New Approaches in the Search of Meaning ? A Review of Research in "Paleolithic Art" »*, *Journal of Field Archaeology*, 1987, T. 14, n°4, p. 413-430.
- DAVID, Bertrand, et LEFRÈRE, Jean-Jacques, *La Plus vieille énigme de l'humanité*, Paris, Fayard, 2013.
- DE SOUSA, Ronald, « *Is Art an Adaptation ? Prospects for an Evolutionary Perspective on Beauty »*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004, vol. 62, n°2 (« *Special Issue : Art, Mind, and Cognitive Science »*), p. 109-118.
- DELAUNAY, Alain, « *Énigme* », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/enigme/>, consultée le 8 décembre 2016.
- DELLUC, Brigitte et DELLUC, Gilles, « *La Grotte ornée de Comarque à Sireuil (Dordogne)* », *Gallia préhistoire*, 1981, T. 24, n°1, p. 1-97.
- *Connaître Lascaux*, [Bordeaux], Éd. Sud Ouest, 2015.
- DELPORTE, Henri, *L'Image des animaux dans l'art préhistorique*, [Paris], Picard, 1990.
- *L'Image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris, Picard, 1993 (nouvelle édition augmentée).
- DEMOULE, Jean-Paul, « *Lascaux* », in *Les Lieux de mémoire*, dir. Pierre Nora, T. 3, Paris, Gallimard (Quarto), 1997, p. 4 070-4 101.
- DUCROS, Albert et DUCROS, Jacqueline (dir.), *L'Homme préhistorique, Images et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DUHARD, Jean-Pierre, *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 1996.

- ÉVIN, Jacques (dir.), *Un siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, XXVIe Congrès préhistorique de France (Avignon, sept. 2004), 3 vol., [Paris], SPF, 2007.
- FINNE, Alain, PERRON, Roger et SACCO, François (dir.), *Psychanalyse et préhistoire*, Paris, PUF (Monographies de la Revue française de psychanalyse, Section Civilisation), 1994.
- FOUCHER, Pascal, SAN JUAN-FOUCHER, Cristina et RUMEAU, Yoan, *La Grotte de Gargas, Un siècle de découvertes*, [Saint-Laurent-de-Neste], Éd. de la communauté de communes du canton de Saint-Laurent-de-Neste, 2006.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, trad. fr. Guy Durand, [Paris], Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1971.
- GRAINDOR, Maurice-Jacques, et MARTIN, Yves, *L'Art préhistorique de Gouy*, Paris, Presses de la cité, 1972.
- IBANEZ, Guy, *La Main négative, La Peinture au commencement*, Paris, L'Harmattan (L'Art en bref), 2003.
- JEAUNEAU, Édouard, « Mystère », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/mystere/>>, consultée le 8 décembre 2016.
- KLAUBER, Véronique, « Énigme, Littérature », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/enigme-litterature/>>, consultée le 8 décembre 2016.
- LEJEUNE, Marylise, WELTÉ, Anne-Catherine et LADIER, Edmée (dir.), *L'Art du paléolithique supérieur* (Actes du 14ème Congrès UISPP, Université de Liège, Belgique, sept. 2001), Liège, ÉRAUL, 2004.
- LEROI-GOURHAN, André (préfacier), et al., *L'Art des cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, Imprimerie nationale (Atlas archéologiques de la France), 1984.
- LÉVY-BRUHL, Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, Alcan (Travaux de l'année sociologique), 1922.
- LORBLANCHET, Michel, « L'Art préhistorique de Gouy », *BSPF*, 1973, T. 70, n°7, p. 200-204.
- « Le Triomphe du naturalisme dans l'art paléolithique », in *The Limitations of Archaeological Knowledge*, dir. Talia Shay et Jean Clottes, Liège, ÉRAUL, 1992, p. 115-135.

- « Les Doigts repliés des grottes ornées du Quercy, Lectures des images de main », *Bulletin Préhistoire du Sud-Ouest*, 1^{er} semestre 2013, n°21, p. 39-62.
- « Marques et traces rituelles dans les grottes ornées du Quercy », *Bulletin Préhistoire du Sud-Ouest*, 1^{er} semestre 2016, n°24, p. 17-46.
- MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 2, *Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, Gallimard (La Galerie de la Pléiade), 1954.
- NOUGIER, Louis-René, *L'Art de la préhistoire*, Librairie générale française (La Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui), 1993.
- PETROGNANI, Stéphane et ROBERT, Éric, « À propos de la chronologie des signes paléolithiques, Constance et émergence des symboles », *International Journal of the Science of Man*, T. 47, n°1-2, p. 169-180.
- PICARD, Jacques J., *Le Mythe fondateur de Lascaux*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- PICQ, Pascal (dir.), *100 000 ans de beauté*, Paris, Babylone, Gallimard, 2009.
- PIETTE, Édouard, *Notes pour servir à l'histoire de l'homme primitif*, Paris, Masson, 1894.
- « Hiatus et lacune, Vestiges de la période de transition dans la grotte du Mas-d'Azil », *BSAP*, 1895, 4^{ème} série, T. 6, p. 235-267.
- PIGEAUD, Romain, « Immédiat et successif, Le Temps de l'art des cavernes », *BSPF*, 2005, T. 102, n°4, p. 813-828.
- POZZI, Enrico, *Les Magdaléniens, Art, civilisations, modes de vie, environnements*, trad. fr. Danielle Depraeter et Sandra De La Torre, Grenoble, Millon (L'Homme des origines), 2004.
- PRICE, Sally, *Arts primitifs, Regards civilisés*, trad. fr. Geneviève Lebaut, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts (Espaces de l'art), 1995.
- REGGIANI, Christelle et MAGNÉ, Bernard (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007.
- RICHARD, Nathalie, « Nouvelles perspectives de l'histoire de la préhistoire », *BSPF*, 1993, T. 90, n°1, p. 11-12.
- « Entre matérialisme et spiritualisme, Les Préhistoriens et la culture dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle », in *La Culture est-elle naturelle ? Histoire, épistémologie et applications récentes du concept de culture*, dir. Albert Ducros, Jacqueline Ducros et Frédéric Joulian, Paris, Errance (Les Hespérides), 1998, p. 25-40.
- « Préhistoire », in *Historiographies, Concepts et débats*, dir. Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, *et al.*, T. 1, [Paris], Gallimard (Folio histoire), 2010, p. 575-585.

- RIGAL, Gwen, *Le Temps sacré des cavernes, De Chauvet à Lascaux, les hypothèses de la science*, [Paris], Corti (Bibliophilia), 2017.
- RIGAUD, Jean-Philippe (dir.), *Les Hauts-lieux de la préhistoire en France*, Bordas (Le Voyage culturel), 1989.
- SACCHI, Dominique (dir.), *L'Art paléolithique à l'air libre, Le paysage modifié par l'image* (Tautavel-Campôme, oct. 1999), Carcassonne, GAEP et GÉOPRÉ, 2002.
- SACCO, François et ROBERT, Éric (dir.), *L'Origine des représentations, Regards croisés sur l'art préhistorique*, Paris, Ithaque, 2016.
- SAUVET, Georges et SAUVET, Suzanne, « Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique », *BSPF*, 1979, T. 76, n°10-12 (Études et travaux), p. 340-354.
- SEMONSUT, Pascal, *Le Passé du fantasme, La Représentation de la préhistoire en France dans la seconde moitié du XXème siècle (1940-2012)*, Arles, Errance (Les Hespérides), 2013.
- STOCZKOWSKI, Wiktor, « Préhistoire, ethnologie et approche prédictive, La Tentation d'une épistémologie spontanée », in *Ethnoarchéologie, Justification, problèmes, limites*, 12èmes rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, Juan-les-Pins, Éd. APDCA, 1992, p. 33-44.
- TABORIN, Yvette, « Les Grandes étapes de la difficile étude de l'art paléolithique », *BSPF*, 2005, T. 102, n°4, p. 829-834.
- VIALOU, Denis, « Images préhistoriques, Écritures par défaut ? », in *Actes du forum international d'inscriptions, de calligraphies et d'écritures dans le monde à travers les âges* (avril 2003), dir. Khaled Azab, Alexandrie, Bibliothèque d'Alexandrie, 2007, p. 25-42.
- « L'Inscrit, avant l'écrit », in *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimédia*, dir. Anne-Marie Christin, Paris, Flammarion, 2012 (nouvelle édition), p. 16-24.
- WILLATS, John, *Art and Representation, New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- WARIN, François, *Premières mains, Arts préhistoriques, arts premiers*, [s. l.], [s. n.], [ca 2010].

Table des illustrations

<i>Figure 1. "La chasse au mammouth dans l'âge de pierre", gravure d'Émile Bayard pour l'ouvrage de Louis Figuier, L'Homme primitif, Paris, Hachette, 1876 (4ème édition).</i>	29
<i>Figure 2. Carte postale de 1957, "Cabrerets 46. Grotte Temple du Pech Merle, La Chapelle des Mammouths, le jeune mammouth" (licence CC-BY-NC-SA 2.0 Creative Commons)</i>	141
<i>Figure 3. Grotte de Pech Merle, la Frise Noire, relevé Michel Lorblanchet (source : Les Grottes ornées de la préhistoire, Nouveaux regards, Paris, Errance, 1995, p. 6)</i>	265
<i>Figure 4. Les chevaux ponctués de Pech Merle (source : site internet www.hominides.com)</i>	484
<i>Figure 5. Le plafond d'Altamira (source : Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira)</i>	484
<i>Figure 6. Formes féminines schématiques sur un bloc gravé, Lalinde (source : site internet www.hominides.com)</i>	484
<i>Figure 7. Pendant de la Vénus, grotte Chauvet-Pont d'Arc (photographie Arnaud Frich. Source : site officiel de la grotte, archeologie.culture.fr/chauvet/fr)</i>	485
<i>Figure 8. Motif parfois dit des "femmes-bisons", grotte de Pech Merle (source : site internet www.hominides.com)</i>	485
<i>Figure 9. Gravure de la vallée du Côa (source : Unesco)</i>	485

Index

Index des personnes

Notes :

- a. L'index répertorie les noms des personnes dont il est question dans le texte ainsi que ceux des auteurs des études utilisées, à l'exclusion des directeurs d'ouvrages lorsque nous ne nous sommes référée qu'à une des contributions d'un collectif.
- b. Les noms des auteurs mentionnés uniquement dans la bibliographie complémentaire ne sont pas répertoriés.

- Acy (d'), Ernest, 89
Adorno, Theodor, 23, 508
Agniel, Georges, 208
Albert Ier de Monaco, 220, 254
Alcalde del Río, Hermilio, 246
Ampère, André-Marie, 112
Andler, Daniel, 3, 358, 359, 366, 368, 369, 370, 371, 388, 405, 409, 435, 439, 505, 508
Anzellotti, Stefano, 411, 507
Arcelin, Adrien, 89, 92, 93
Archambault de Beaune, Sophie, 208, 272, 280, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 423, 491, 503, 513
Arden, Rosalind, 376, 505
Aristote, 8, 363, 364, 371, 442, 508, 511
Auel, Jean M., 57, 511
Aufrère, Léon, 75, 77, 491
Aufrère, Marie-Françoise, 72, 492
Aujoulat, Norbert, 339, 340, 346, 496
Azéma, Marc, 321, 496
- Bachelard, Gaston, 72, 73, 85, 94, 465, 509
Bahn, Paul G., 309, 313, 422, 500
Balbi, 112
Bandi, Hans-Georg, 321, 496, 507
Barberousse, Anouk, 3, 360, 509, 513
Barkow, Jerome H., 369, 506
Barrière, Claude, 395, 496
Bataille, Georges, 22, 209, 452, 504
Bayard, Émile, 23, 29, 228, 230, 505, 519
Baye (de), Joseph, 89, 114, 115, 116, 117, 118, 349, 488
- Beaumont (de), Élie, 108
Beaussart, Melanie L., 376, 506
Beck, Lucile, 354, 496
Bégouën, Henri, 207, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 287, 496, 503
Bégouën, Max et/ou Jacques et/ou Louis (les trois frères), 208, 209
Belleforest (de), François, 185, 188
Benjamin, Walter, 21, 131, 494, 509
Benoist, Jocelyn, 175, 509
Bertrand, Alexandre, 122, 255
Bimbenet, Étienne, 3, 372, 509, 513
Binford, Lewis Roberts, 283, 284, 495
Blanckaert, Claude, 101, 112, 492
Blumenbach, Johann Friedrich, 109
Boas, Franz, 110
Bonnet-Balazut, Amélie, 22, 504
Bordes, François, 32, 122, 283, 284, 465, 493, 495, 513
Boucher de Crèvecœur de Perthes, Jacques, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 87, 88, 90, 91, 99, 105, 120, 121, 125, 129, 133, 182, 189, 190, 191, 192, 213, 458, 472, 473, 488, 491, 492, 494
Boule, Marcellin, 256, 257, 329
Bourgeois, Louis, 88, 194
Bournazel-Lorblanchet, Josseline, 3, 11, 208, 503
Bouyssonie, Amédée et/ou Jean (les frères Bouyssonie), 95
Boyd, Brian, 380, 388, 506
Brémond, Henri, 94, 95
Breton, André, 297

Breuil, Henri, 94, 95, 136, 145, 170, 176, 204, 205, 207, 208, 209, 217, 222, 231, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 263, 287, 299, 300, 301, 302, 303, 320, 326, 328, 329, 331, 337, 338, 345, 354, 437, 457, 458, 460, 476, 478, 479, 493, 496, 497

Briggs, Adrian W., 297, 489

Broca, Paul, 70, 101, 110, 129, 488

Brongniart, Alexandre, 108

Brouillet, Amédée, 192

Brouillet, André, 188

Brunet, Michel, 101, 286, 491

Buckland, William, 63, 87, 133, 488

Burtin, François-Xavier, 63

Byron, Jason, 396, 510

Canguilhem, Georges, 76, 120, 509

Capitan, Louis, 215, 217, 222, 231, 244, 253, 497

Cartailhac, Émile, 78, 89, 92, 114, 116, 117, 129, 131, 135, 204, 207, 208, 211, 212, 215, 217, 218, 219, 222, 227, 228, 229, 236, 237, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 253, 255, 262, 488, 497

Cazalis de Fondouce, Paul, 89

Cazenave, Michel, 478, 511

Certeau (de), Michel, 513

Chabas, François, 93

Chantre, Ernest, 129

Charet, Jean, 238

Chaumeil, Jean-Pierre, 425, 488

Chauvet, Jean-Marie, 3, 172

Chevalier, Jean, 478, 511

Cheyrier, André, 64, 207, 208, 492

Chiron, Léopold, 187, 497

Christol (de), Jules, 123, 488

Christy, Henri, 78, 190, 195, 196, 197, 198, 499

Cialdini, Robert B., 376, 507

Clegg, Helen, 376, 506

Clottes, Jean, 4, 22, 287, 307, 353, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 441, 442, 497, 507, 514, 515

Cochet, Jean Benoît Désiré, 88

Coencas, Simon, 208

Cohen, Claudine, 72, 79, 80, 208, 492, 503, 514

Combier, Jean, 332

Comte, Auguste, 79, 100, 205, 275, 331, 460, 509

Conyers, John, 63

Coppens, Yves, 43, 47, 48, 49, 50, 57, 286, 487

Corbey, Raymond, 39, 97, 181, 492, 495

Cosmides, Leda, 369, 380, 382, 383, 384, 388, 394, 431, 439, 506, 508

Couchot, Edmond, 404, 506

Couraud, Claude, 150, 497

Courbin, Paul, 283, 492

Cowles Prichard, James, 112

Coye, Noël, 31, 74, 75, 76, 119, 120, 130, 256, 492, 493, 494, 495

Cummings, Jeffrey, 412, 507

Currie, Gregory, 415, 506

Cuvier, Georges, 87, 96, 99, 108, 109, 129, 459, 473

D'Errico, Francesco, 151, 207, 299, 498, 502, 503

Daleau, François, 216

Darwin, Charles, 70, 88, 91, 97, 99, 100, 109, 194, 205, 275, 367, 461, 488, 494

David, André, 208, 503

David, Marthe, 208

David, Maryse, 208, 297, 503

Dawkins, Richard, 375, 390, 506

De Cruz, Helen, 387, 389, 390, 391, 419, 420, 431, 506

De Smedt, Johan, 360, 362, 379, 387, 389, 390, 391, 408, 419, 420, 431, 506

Debray, Régis, 10, 15, 16, 504

Defrance-Jublot, Fanny, 87, 91, 95, 492

Delannoy, Jean-Jacques, 353, 498

Delluc, Brigitte et / ou Gilles, 3, 162, 170, 332, 337, 479, 499, 500, 514

Delpech, Françoise, 283, 284, 493, 495

Demoule, Jean-Paul, 39, 40, 113, 475, 488, 493, 505, 514

Deonna, Waldemar, 237, 242, 497

Descartes, René, 14, 15, 509

Descola, Philippe, 458

Desor, Édouard, 134

Didi-Huberman, Georges, 159, 160, 505

Dilthey, Wilhelm, 234, 341, 509, 510

Dissanayake, Ellen, 370, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 388, 431, 441, 506

Ducrost, Antoine, 95

Ducrotay de Blainville, Henri, 96, 99, 108, 193, 196, 224

Duhard, Jean-Pierre, 324, 498, 514

Dunbar, Robin, 374, 507

Dupont, Édouard, 255

Durkheim, Émile, 110
 Dutertre, Henri, 208

Ego, Renaud, 427, 498
 Eliade, Mircea, 423
 Enjolras, Gabriel, 209
 Esper, Jean-Frédéric, 63

Fabre, Daniel, 209, 504
 Fagnart, Jean-Jacques, 353, 498
 Falconer, Hugh, 69, 133
 Favre, Alphonse, 189
 Féaux, Maurice, 214
 Figuier, Louis, 3, 29, 228, 512, 519
 Fiorentini, Adriana, 407, 507
 Fodor, Jerry, 415
 Fontille, Brigitte, 350, 509
 Fortea Perez, Javier, 311
 Foucault, Michel, 10, 210, 509
 Fra Angelico, 319
 Fradin, Dennis B., 207, 512
 Fraenkel, Béatrice, 187, 208, 219, 504
 Francfort, Henri-Paul, 423, 489
 Frazer, James George, 102, 110, 235, 236, 489
 Frédéric VII, roi du Danemark, 133
 Freeman, Leslie G., 207, 498
 Frere, John, 63
 Fritz, Carole, 3, 4, 150, 162, 314, 333, 337, 346, 498
 Fuhlrott, Johann Carl, 133

Gallay, Alain, 189, 504
 Garcia, Michel, 162, 314, 498, 516
 García-Diez, Marcos, 311, 499, 501
 Gardin, Jean-Claude, 284, 493
 Gardner, Howard Earl, 415
 Garfield, Victoria, 376, 505
 Garrigou, Félix, 186, 187, 199, 202
 Gaudry, Albert, 88, 194, 196, 213, 214, 244
 Gautier, Théophile, 198, 512
 Gayon, Jean, 368
 Geneste, Jean-Michel, 353, 498
 Geoffroy Saint-Hilaire, Isidore, 77, 196
 Géricault, Théodore, 316
 Gheerbrant, Alain, 478, 511
 Giles Pacheco, Francisco, 299, 502
 Gillen, Francis James, 235
 Girod, Paul, 255

Gohau, Gabriel, 107, 108, 493
 Gonzáles-Morales, Manuel R., 227, 230
 Gonzalez Echegaray, Joaquin, 207, 498
 González, Reynaldo, 204, 207, 498, 504
 Goodman, Nelson, 334, 335, 510
 Gosse H. (docteur), 189
 Gould, Stephen Jay, 371, 385, 507
 Green, Richard E., 297, 489
 Greenblatt, Stephen, 57, 86, 512
 Greenfield, Patricia, 416
 Griskevicius, Vladas, 376, 507
 Groenen, Marc, 31, 63, 64, 66, 68, 74, 75, 90, 98, 99, 123, 187, 199, 204, 216, 248, 324, 493, 498, 504
 Grosos, Philippe, 21, 23, 505
 Guilaine, Jean, 475
 Guthrie, Russell Dale, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 431, 443, 505, 507, 536
 Guy, Emmanuel, 327, 332, 333, 334, 498
 Gvozdover, Mariana, 324

Halifax, Joan, 423
 Halverson, John, 230, 499
 Hamard, Pierre-Julien, 89, 91
 Hamayon, Roberte N., 423, 489
 Hamy, Ernest-Théodore, 78, 114, 115, 116, 117, 118, 245, 489
 Haring, Keith, 469
 Harlé, Édouard, 202, 203, 205, 212, 215, 295, 321, 393, 411, 499
 Hauser, Otto, 132
 Hatüy, René-Just, 108
 Hegel, Georg Wilhelm, 41, 205, 510
 Heidegger, Martin, 9, 510
 Henri-Martin, Léon, 205
 Héraclite, 8, 9
 Heras Martín (de las), Carmen, 204, 503
 Hérodote, 111
 Herzog, Werner, 13, 15, 504, 505
 Hoffmann, Dirk, 311, 499, 501
 Holcomb, Harmon, 396, 510
 Huber, Walter, 321, 496, 507
 Hublin, Jean-Jacques, 72, 79, 80, 492
 Hurel, Arnaud, 31, 75, 94, 128, 130, 253, 257, 492, 493, 494, 495

Imbert, Patrick, 350, 509

Ingres, Dominique, 325, 401
 Itard, Jean, 110

Jankélévitch, Vladimir, 453, 454, 510
 Jastrow, Joseph, 172, 175
 Jean-François-Albert du Pouget, marquis de Nadaillac, 89, 93
 Jockey, Philippe, 472, 493
 Jonas, Hans, 23, 451, 510
 Jouannet, François, 64, 66, 105, 123, 492
 Jouary, Jean-Paul, 22, 451, 505
 Joussaume, Roger, 475, 487
 Julien, Michèle, 39, 320, 489, 490

Kaeser, Marc-Antoine, 134, 493
 Kant, Emmanuel, 12, 54, 510
 Karlin, Claudine, 320, 489
 Karmiloff-Smith, Annette, 416
 Kaufman, Scott B. et/ ou James C., 376, 506
 Kenrick, Douglas T., 376, 507
 King, William, 133
 Kipling, Rudyard, 371
 Kirchner, Horst, 423
 Kistler, Max, 360, 509
 Kleiber, Georges, 167, 512
 Klein, Yves, 207, 503
 Knight, Chris, 374, 507
 Kortlandt, Adriaan, 286
 Krause, Johannes, 297, 489
 Kuhn, Thomas Samuel, 22, 72, 73, 436, 438, 440, 441, 505, 510

La Barre, Weston, 423
 Lahlil, Sophia, 354, 496
 Lamarck, Jean-Baptiste, 97, 99, 109, 144, 463, 489, 494
 Lamiable, Jean-Noël, 185
 Laming-Emperaire, Annette, 21, 22, 74, 75, 78, 106, 118, 119, 120, 121, 124, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 288, 481, 493, 499
 Laplantine, François, 111, 493
 Lapparent (de), Albert, 91, 489
 Lartet, Édouard, 69, 72, 77, 78, 88, 96, 99, 109, 133, 135, 189, 190, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 224, 463, 476, 489, 494, 499
 Laurent, Goulven, 109, 193, 494
 Le Guillou, Yanik, 3, 323

Le Quellec, Jean-Loïc, 153, 157, 305, 422, 500, 503
 Le Roux, Charles-Tanguy, 151, 499
 Lebon, Matthieu, 354, 496
 Leclerc, Jean, 46, 47, 487
 Lemozi, Amédée, 208, 343, 500, 503
 Lequin, Mathilde, 4, 38, 39, 451, 494, 505
 Leroi-Gourhan, André, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 59, 79, 136, 157, 162, 243, 249, 284, 285, 287, 301, 302, 303, 305, 311, 313, 321, 323, 324, 327, 328, 332, 334, 338, 364, 437, 443, 452, 479, 480, 481, 483, 487, 489, 499, 502, 515
 Lévi-Strauss, Claude, 112
 Lévy-Bruhl, Lucien, 428, 515
 Lewis-Williams, David, 22, 212, 287, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 442, 499
 Lewontin, Richard Charles, 371, 385, 507
 Libby, Willard Frank, 306, 307
 Lindenschmit, Ludwig, 193
 Lommel, Andreas, 423
 Lorblanchet, Michel, 3, 153, 154, 156, 157, 166, 265, 296, 304, 309, 313, 332, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 422, 438, 450, 451, 470, 500, 515, 519
 Lubbock, John, 161, 244, 245, 474, 489
 Ludwig, Pascal, 360, 509
 Luquet, Georges-Henri, 237, 329, 330, 331, 500, 512
 Lyell, Charles, 108, 457, 477

Maffei, Lamberto, 407, 507
 Mahon, Bradford Z., 411, 507
 Malinowski, Bronislaw, 110
 Man-Estier, Elena, 152, 501
 Marc, Franz, 381
 Marquet, Jean-Claude, 296, 500
 Marsal, Jacques, 208
 Martel, Édouard, 123, 213, 488
 Martin, François, 22, 505
 Matisse, Henri, 362, 410
 Maureille, Bruno, 39, 490
 Maury, Alfred, 78, 494
 Mauss, Marcel, 110
 Mayet, Lucien, 337
 Mayor, François Isaac, 188, 189
 Mayr, Ernst, 364, 365, 430, 507, 508
 Meillet, Alphonse, 192

Menget, Patrick, 112, 494
 Mérimée, Prosper, 244
 Merk, Konrad, 192
 Mesure, Sylvie, 234, 509, 510
 Miell, Dorothy, 376, 506
 Miller, Bruce L., 412, 507
 Miller, Geoffrey, 370, 374, 375, 376, 377, 380, 383, 384, 431, 507
 Millikan, Ruth, 419, 510
 Milne-Edwards, Henri, 190, 499
 Mithen, Steven, 413, 414, 415, 417, 418, 419, 431, 508
 Mix, Lucas, 364, 508
 Molard, Paul, 209
 Mondrian, Piet, 362, 408, 409, 410
 Mondzain, Marie-José, 23, 505
 Monet, Claude, 97, 489
 Montelius, Oscar, 122, 133
 Morgan, Lewis Henry, 41, 101, 110, 112, 244, 256, 490
 Moro-Abadía, Oscar, 227, 230, 504
 Mortillet (de), Adrien, 255, 476
 Mortillet (de), Gabriel, 91, 92, 93, 99, 116, 122, 131, 134, 135, 187, 194, 195, 204, 212, 215, 226, 227, 228, 240, 242, 252, 255, 257, 464, 468, 475, 476, 490, 501

 Nancy, Jean-Luc, 22, 352, 495, 505
 Napoléon III, empereur, 133
 Nettle, Daniel, 376, 506

 Obermaier, Hugo, 95, 233, 329
 Ollier de Marichard, Jules, 187, 199
 Orliac, Michel, 153, 157, 305, 503

 Paillet, Patrick, 4, 152, 224, 354, 496, 501
 Pales, Léon, 322, 327, 338, 339, 340, 501
 Pallas, Peter Simon, 109
 Patou-Mathis, Marylène, 297, 490
 Pautrat, Jean-Yves, 77, 87, 494
 Pearce, Elizabeth, 362, 506, 507, 508
 Pedraja (de la), Eduardo, 201
 Périclès, 58
 Petrognani, Stéphane, 4, 327, 334, 335, 501, 516
 Peyrony, Denis, 217, 253
 Phidias, 150, 197
 Piaget, Jean, 369, 416, 508

 Picard, Casimir, 64, 66, 67, 68, 69, 75, 80, 123, 128, 490
 Pictet, Adolphe, 472, 490
 Piette, Édouard, 198, 199, 205, 215, 226, 228, 229, 235, 253, 459, 475, 501, 516
 Pigeaud, Romain, 309, 490, 516
 Pike, Alistair W. G., 311, 499, 501
 Pinker, Steven, 362, 383, 384, 385, 386, 431, 506, 507, 508
 Pissot, Jean, 337
 Pizanias, Nadia, 87, 88, 494
 Plassard, Frédéric, 4
 Platon, 9, 41, 510
 Polo, Marco, 111
 Popper, Karl Raimund, 281, 289, 510
 Power, Camilla, 374, 507
 Prestwich, Joseph, 69
 Prévost, Constant, 65, 108, 457, 490
 Proclus de Lycie, 14, 511

 Quatrefages (de), Armand, 78, 88, 99, 194
 Quiroga, 205

 Rabelais, François, 454, 512
 Raphaël, Max, 22, 238, 337, 338, 339, 341, 451, 505
 Ratier, Paul, 202
 Ravaisson, Félix, 124
 Ravidat, Marcel, 208
 Reber, Burkhard, 189, 504
 Renault, Félix, 217, 219, 237
 Reinach, Salomon, 212, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 253, 255, 395, 501, 504
 Renoir, Auguste, 401
 Richard, Nathalie, 3, 31, 70, 77, 129, 131, 133, 225, 233, 494, 504, 513, 516
 Rigaud, Jean-Philippe, 283, 284, 495, 517
 Ríos (de los), Angel, 204
 Rioult de Neuville, Louis, 89
 Rivière, Émile, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 249, 338, 502
 Rodríguez-Vidal, Joaquín, 299, 502
 Rohan-Csermak (de), Geza, 112, 495
 Rorschach, Hermann, 176
 Rosh, Eleanor, 143, 166, 168, 178, 202, 446, 512
 Rosny aîné, J.-H. (Joseph Henri Honoré Boex), 57, 512
 Rothko, Mark, 17, 18, 316, 512

Rousseau, Jean-Jacques, 123, 124, 228, 511
 Royer, Clémence, 194
 Rubens, Pierre Paul, 401
 Russell, Pamela, 324, 325, 502

Sacco, François, 4, 354, 502, 515, 517
 Sanz de Sautuola, Marcelino, 184, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 219, 262, 295, 502
 Sanz de Sautuola, Maria, 200, 207, 209, 210, 211, 215, 219, 503, 512
 Sauter, Marc-Roland, 321, 496, 507
 Sauvet, Georges et/ou Suzanne, 306, 308, 311, 314, 354, 481, 482, 502, 517
 Savaton, Pierre, 108, 493
 Schefer, Jean-Louis, 23, 505
 Schlanger, Nathan, 51, 58, 311, 488, 489, 491, 502
 Schmerling, Philippe-Charles, 64, 66, 69, 78, 130, 133
 Schmidt, Gerhart, 306
 Schwarzbach, Jens, 411, 507
 Scubla, Lucien, 435, 508
 Serres (de), Marcel, 473
 Shapere, Dudley, 436, 511
 Sitter, Beat, 321, 496, 507
 Smith, Noël, 423, 427
 Souriau, Étienne, 16, 511
 Sparks, Karen, 284, 495
 Spencer, Walter Baldwin, 235
 Sperber, Dan, 435, 508
 Standish, Chris D., 311, 499
 Stoczkowski, Wiktor, 3, 62, 63, 65, 71, 74, 97, 352, 472, 495, 517
 Stordeur, Danielle, 152, 502
 Suères, Michel, 395, 496

Taborin, Yvette, 157, 158, 502, 517
 Taillefer (docteur), 189
 Tanner, Nancy, 352, 495
 Tarrête, Jacques, 46, 47, 487
 Tassin de Saint Péreuse, Marie, 339, 501
 Taylor, Anne-Christine, 51, 58, 488, 489, 491
 Thomsen, Christian Jürgensen, 113, 133, 134, 473, 474
 Tirard, Stéphane, 97, 495

Tooby, John, 369, 380, 382, 383, 384, 388, 394, 431, 439, 506, 508
 Topinard, Paul, 89, 90, 495
 Torrès, 205
 Tosello, Gilles, 337, 348, 498
 Tournal, Paul, 64, 65, 66, 69, 105, 123, 129, 130, 131, 473, 491
 Trutat, Eugène, 116, 131
 Trzaskowski, Maciej, 376, 505
 Tylor, Edward Burnett, 101, 110, 112, 227, 244, 458, 491

Ucko, Peter John, 331, 332, 502

Valentin, Boris, 42, 475, 491
 Van Gogh, Vincent, 316
 Vandermeersch, Bernard, 49, 50, 56, 487
 Vasari, Giorgio, 159
 Vayson de Pradenne, André, 191, 192, 495
 Verneau, René, 227
 Vialou, Denis, 3, 43, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 149, 152, 153, 154, 157, 209, 305, 308, 314, 443, 457, 475, 482, 483, 487, 491, 502, 503, 517
 Vibraye (de), Paul, 72, 88, 192
 Vilanova y Piera (de), Juan, 204, 205
 Vilhena Vialou, Agueda, 443, 491

Walsh, David, 362, 506, 507, 508
 Walton, Kendall, 381, 511
 Weber, Florence, 111, 495
 Wiedemann, Eilhardt, 306
 Wilson, Daniel, 472
 Wilson, Edward, 396, 508
 Wittgenstein, Ludwig, 19, 143, 162, 163, 164, 168, 175, 178, 446, 509, 511
 Wlodarczyk, André, 481, 482, 502
 Wolff, Francis, 3, 8, 442, 511
 Worsaae, Jens Jacob Asmussen, 474

Zaborowski-Moindron, Sigismond, 40, 107, 472, 491
 Zammit, Jean, 115, 496
 Zeki, Semir, 409, 410, 431, 508
 Zheng Banqiao, 408
 Zihlman, Adrienne, 352, 495

Index des lieux

Notes :

- a. Les termes répertoriés renvoient à des échelles géographiques très différentes. Ils ne sont pas inclusifs : par exemple, sont référencées dans l'entrée « Europe » toutes les mentions du mot « Europe », et non tous les lieux européens évoqués.
- b. Les sites préhistoriques dont le nom commence par un article sont classés au nom le plus caractéristique (il faut ainsi chercher les Combarelles à l'entrée « Combarelles », et El Castillo à l'entrée « Castillo »).

Abbeville, 67, 68, 69, 71, 78, 88, 127, 128, 133, 218, 457, 490
Afrique, 152, 153, 156, 248, 410, 417, 420, 423, 427, 428, 457, 459, 463, 466, 467, 469, 475, 498
Aguas de Novales (Las), 219
Alaska, 248
Algérie, 151
Alice Springs, 154
Allier, 460
Altamira, 25, 150, 182, 184, 188, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 222, 231, 237, 240, 244, 246, 247, 250, 251, 253, 256, 262, 295, 300, 301, 321, 393, 411, 437, 451, 484, 497, 498, 499, 503, 519, 529
Amérique, 44, 46, 111, 153, 246, 248, 423, 427
Amiens, 457
Angleterre, 112, 311
Antilles, 460
Apollo Cave, 153
Aquitaine, 247
Arctique, 423
Ardales, 311
Ardèche, 3, 7, 26, 172, 187, 199, 202
Ariège, 3, 27, 189, 208, 209, 215, 302, 470, 475, 502
Arizona, 408
Arudy, 470
Asie, 122, 149, 246, 248, 423
Asturies, 311
Atapuerca, 465
Athènes, 58
Aude, 65, 491
Aurignac, 69, 109, 242, 243, 458, 476, 496
Australie, 153, 235, 245, 248, 362, 379
Autriche, 305
Badegoule (ou Badegole), 64, 474
Baoussé Roussé, 305
Bara-Bahau, 4, 338
Baume d'Oullins (la), 3, 172, 219
Baume Latrone (la), 209, 398
Bayol, 398
Bèdeilhac, 185, 219, 470
Bernifal, 166, 176, 346
Beune (vallée de la), 299
Bilzingsleben, 418
Bize, 65, 491
Blanchard, 14, 157, 176, 417, 511
Blombos, 410, 420, 421
Bohème, 380
Bordeaux, 284
Borie del Rey (la), 165, 463
Bornéo, 312
Bourgogne, 26
Brasempouy, 470
British Museum, 26, 134, 319
Bruniquel, 190, 232
Buret, 149
Calévie (la), 219
Californie, 425
Camargo, 201
Canada, 460
Cantal (département), 194
Cantal (grotte), 3, 177
Cap-Blanc (le), 151, 219, 470
Carnac, 147, 469
Castanet, 417
Castillo (El), 219, 295, 296, 311, 324, 410, 522
Cellier, 417
Chabot, 187, 200, 203, 497
Chaffaud (le), 188, 192

Châtelperron, 460
 Chauvet-Pont d'Arc, 7, 10, 13, 23, 57, 153, 163, 166, 167, 168, 308, 313, 323, 327, 334, 335, 348, 353, 381, 399, 410, 411, 418, 469, 497, 498, 501, 504, 517
 Chelles, 122
 Chili, 427
 Chine, 151, 339, 496
 Church Hole, 311
 Chypre, 464
 Clotilde (la), 219
 Cnossos, 46
 Coliboiaia, 25
 Colombière (la), 337
 Combarelles (les), 3, 164, 166, 173, 174, 217, 222, 231, 240, 244, 253, 400, 513, 522
 Combe-Grenal, 64
 Commarque, 3, 167, 170, 171, 176
 Copenhague, 113
 Cosquer, 308, 398, 399, 401, 514
 Cougnac, 3, 164, 166, 172, 175, 176, 185, 308, 309, 378
 Covalanas, 219
 Covalejos, 201
 Creswell Crags, 311
 Cro-Magnon, 98, 195, 224
 Croze à Gontran (la), 219, 330
 Cueva Loja (La), 219
 Cullalvera (La), 401

 Danemark, 133, 474
 Dolni Vestonice, 305
 Dordogne, 7, 64, 157, 198, 213, 217, 224, 233, 284, 299, 300, 462, 463, 464, 470, 501, 502, 514

 Ebbou, 3, 155, 172, 177, 187, 199, 200, 203
 Écorne-Bœuf, 64
 Égypte, 113, 122, 464
 Ekain, 398
 Ellora, 370
 Engihoul, 66
 Engis, 66
 Enlène, 401, 425
 Escabasses (les), 3, 171
 Espagne, 133, 151, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 212, 219, 222, 244, 256, 257, 299, 307, 459, 465, 468, 497, 499, 502
 Espalungue, 198

 Europe, 7, 31, 38, 39, 45, 111, 134, 149, 150, 152, 153, 157, 184, 204, 245, 256, 261, 296, 305, 306, 313, 325, 362, 366, 430, 446, 457, 459, 461, 462, 469, 471, 474, 475, 489, 490, 502, 504, 513, 522
 Ewaninga Rock Carvings Conservation Reserve, 154
 Eyzies-de-Tayac (les), 218, 238

 Facteur (le), 305
 Ferrassie (la), 157, 417
 Fontainebleau, 148
 Fontanet, 307, 497
 Font-de-Gaume, 3, 170, 217, 231, 240, 244, 251, 253, 300, 398
 Fornols, 470
 Foz Côa / vallée du Côa, 23, 333, 425, 470, 485, 519
 France, 6, 7, 36, 39, 47, 65, 70, 74, 78, 84, 88, 95, 99, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 118, 124, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 147, 149, 150, 151, 152, 174, 201, 205, 207, 213, 219, 221, 222, 228, 254, 257, 274, 280, 299, 305, 307, 357, 464, 468, 488, 490, 491, 493, 494, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 510, 514, 515, 517
 Franconie, 63
 Fuente del Salín, 307

 Galles (pays de), 63
 Gard, 65, 123, 187, 488, 497
 Gargas, 3, 163, 166, 169, 184, 185, 188, 219, 395, 496, 515
 Geissenklösterle, 155
 Gönnersdorf, 400
 Gorham, 299
 Gourdan, 198, 226, 228, 501
 Gouy, 3, 152, 172, 175, 398, 515
 Grande-Bretagne, 63, 462
 Gravette (la), 161, 242, 462
 Grèce, 46, 47, 122, 149, 483
 Grèze (la), 219, 238
 Grimaldi, 245
 Groenland, 246

 Haza (la), 219
 Hohlenstein-Stadel, 417, 418
 Hornos de la Peña, 219, 330
 Huchard, 3, 172, 173, 175

Inde, 370
 Irlande du Nord, 151
 Isturitz-Oxocelhaya, 169
 Italie, 305

 Jura souabe, 27, 421

 Kailash, 370
 Kesslerloch, 192
 Kimberley, 154
 Kostienki, 305

 Lalinde, 317, 318, 484, 519
 Landes, 470
 Langeais, 296, 500
 Lascaux, 7, 22, 27, 164, 208, 209, 327, 334, 335, 338, 346, 381, 387, 398, 399, 411, 425, 452, 469, 470, 501, 504, 514, 516, 517
 Laugerie-Basse, 58, 190
 Laugerie-Haute, 221
 Laussel, 299
 Levant (Proche-Orient), 152, 161
 Levant espagnol, 150
 Liège, 6, 66, 162, 208, 498, 503, 515
 Londres, 112, 134, 169
 Lorthet (ou Lortet), 198, 330
 Lot, 3, 159, 177, 208, 284, 344, 470, 503
 Lourdes, 190, 209
 Luxembourg, 66
 Lyon, 129, 187, 353, 497, 498

 Madeleine (la), 122, 161, 190, 224, 232, 463, 476, 501
 Madeleine-des-Albis (la), 400
 Makapansgat, 156, 165
 Malta, 149
 Maltravieso, 295, 311
 Marcenac, 3, 170
 Marche (la), 163, 174, 322, 338, 339, 340, 501
 Marquay, 299
 Marsoulas, 3, 170, 217, 240, 337, 498
 Mas d'Azil (le) (ou le Mas-d'Azil), 3, 163, 169, 170, 209, 215, 399, 410, 418, 459, 470, 475, 514, 516
 Massat, 189
 Mayor, 189
 Merveilles (les), 3, 163, 167, 295, 296, 311
 Mexique, 408

 Monaco, 256
 Mont Bégo, 151
 Montauban, 217, 218, 219, 262
 Montgaudier, 232
 Moulin-Quignon, 69, 72, 78, 88, 192
 Moustier (le), 122, 247, 464, 476
 Mouthe (la), 3, 170, 171, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 231, 238, 249, 299, 338, 345, 398, 502, 529
 Musée d'Aquitaine, 27
 Musée de Cluny, 189, 190
 Musée de l'Homme, 7, 27
 Musée des Antiquités Nationales, 6, 26, 134, 135
 Museum of Old and New Art (Tasmanie), 362, 506, 507, 508

 Namibie, 153
 Narbonne, 65, 491
 Néandertal, 98, 194
 Nerja, 308
 Nevada, 425
 Newgrange, 151
 Niaux, 25, 163, 184, 185, 186, 187, 199, 200, 202, 203, 209, 219, 305, 330, 398, 425, 470
 Normandie, 26

 Otta, 194
 Oxford, 63

 Paris, 6, 70, 90, 91, 108, 110, 112, 129, 130, 135, 169, 201, 212, 284, 472
 Pasiega (La), 311
 Pech Merle, 11, 141, 150, 159, 164, 166, 167, 170, 176, 208, 232, 265, 297, 300, 323, 326, 348, 393, 398, 408, 484, 485, 503, 519
 Péchialet, 399
 Peña de Candamo (La), 311
 Pendo (El), 201, 219
 Pergouset, 344
 Périgord, 4, 26, 152, 159, 190, 214, 241, 247, 332, 459, 499, 501
 Périgueux, 213, 257, 497
 Pileta (La), 151
 Pindal (El), 219
 Polynésie, 245
 Pompéi, 469
 Pont d'Ambon (le), 163
 Portel (le), 219, 308, 437

Portugal, 7, 151, 194, 333, 468, 470
 Proche-Orient, 152, 502
 Puy-Courny, 194
 Pyrénées, 4, 26, 169, 184, 189, 217, 246, 257, 470, 488

 Qafzeh, 417
 Quercy, 4, 26, 166, 332, 338, 459, 500, 516

 Roc-aux-Sorciers (le), 27, 151
 Roche-Cotard (la), 295, 296, 500
 Roe-River, 154
 Roucadour, 3, 163, 166, 170, 173, 337, 345, 451, 500
 Rouffignac, 163, 166, 167, 177, 326, 354
 Roumanie, 25
 Russie, 149, 154, 167, 305, 462, 470

 Sahara, 150, 153
 Saint-Acheul, 122, 457, 476
 Saint-Césaire, 460
 Sainte-Eulalie, 470
 Saint-Étienne, 215
 Saint-Germain-en-Laye, 27, 133, 174
 Santa Barbara, 369, 439
 Santander, 200, 201, 202, 203, 204, 497, 499, 502
 Santián, 219
 Saqqarah, 469
 Ségognole (la), 151
 Seine-et-Marne, 151
 Seine-Maritime, 152
 Sibérie, 423, 426
 Siega Verde, 151
 Sima de los Huesos, 465
 Sireuil, 304, 514
 Smith Sound, 427

 Solutré, 95, 122, 132, 190, 226, 300, 468, 476
 Somme (département, fleuve, vallée, carrières), 66, 67, 68, 70, 71, 129, 192, 490
 Suisse, 130, 188, 192, 474
 Sungir, 418

 Taillefer, 189
 Tarascon-sur-Ariège, 441, 497, 507
 Tasmanie, 362, 374, 506, 507, 508
 Tata, 418
 Tchad, 286
 Téfedest, 151
 Terre d'Arnhem, 154
 Teyjat, 219, 238, 470
 Thenay, 88, 194
 Timidouine, 151
 Tito Bustillo, 401
 Toulouse, 93, 129, 212, 237, 284, 496
 Touraine, 296, 500
 Trois-Frères (les), 208, 232, 236, 319, 398, 399
 Tübingen, 3, 27, 169
 Tuc d'Audoubert (le), 163, 208, 209, 398, 470
 Tursac, 224, 305, 501

 Vache (la), 27, 190, 302, 425
 Vanuatu, 47
 Varvakeion, 150, 161
 Veyrier, 188, 189, 221, 504
 Vienne (département), 188, 436, 511

 Willendorf, 163, 305, 400

 Zhoukoudian, 157

Table des matières

Sommaire.....	5
Introduction générale	7
L'art paléolithique comme objet philosophique : approche phénoménologique	8
L'entrée dans la caverne comme l'expérience d'un échec	10
De l'échec du langage au sentiment d'étrangeté	10
De l'échec du langage aux difficultés de la pensée	14
À la recherche d'un concept pour dire cette expérience	16
L'art paléolithique comme objet philosophique : sa richesse problématique	20
L'art paléolithique comme objet philosophique : approche épistémologique.....	24
Première partie. Qu'est-ce que la préhistoire ?.....	29
Introduction de la première partie	31
Chapitre 1. Problèmes de définition	35
Introduction	35
A. Tensions conceptuelles	35
B. Analyse de quelques définitions admises.....	43
Conclusion.....	59
Chapitre 2. Une unification autour d'un problème : la question de l'homme fossile 61	
Introduction	61
A. Éléments d'histoire de la préhistoire : l'émergence progressive du problème de l'homme fossile	62
1. Témoignages archéologiques au XVIIIème siècle d'un temps d'avant l'histoire.....	63
2. Le premier tiers du XIXème siècle : intensification du questionnement.....	64
3. Le milieu du XIXème siècle : la question de l'homme fossile déchaîne les passions	68
B. De l'émergence d'un problème à la constitution d'une discipline : questions posées par l'idée d'une naissance de la préhistoire	70
1. Continuisme et discontinuisme en histoire des sciences : la préhistoire a-t-elle une date de naissance ?	71
2. L'histoire et le mythe : le redoublement de la question de l'origine	76
Conclusion.....	80
Chapitre 3. Une unification problématique : le morcellement des premières études préhistoriques	83
Introduction	83

A. Des facteurs externes de division : des tensions théoriques face au paysage intellectuel contemporain	84
1. Le poids de la question religieuse en préhistoire.....	86
2. Le rôle joué par la notion d'évolution dans les débuts de la préhistoire	95
a. Le paradigme naturaliste de l'évolution et sa diffusion en préhistoire.....	96
b. La question de l'évolution des cultures.....	100
B. Des facteurs internes d'éclatement de la préhistoire.....	104
1. Une diversité d'objets	104
2. Les difficultés d'une synthèse des méthodes.....	106
a. Présentation des disciplines sources de la préhistoire	107
b. Synthèse ou syncrétisme ? Visions alternatives de l'identité de la préhistoire au XIXème siècle.....	113
c. Naissance de la préhistoire par fusion de plusieurs traditions de recherches ? Réalité et discours de légitimation	118
3. L'émiettement du paysage social et institutionnel	127
Conclusion	136
Conclusion de la première partie	139
Deuxième partie. Qu'est-ce que l'art paléolithique ?.....	141
Introduction de la deuxième partie	143
Chapitre 4. Questions conceptuelles	147
Introduction.....	147
A. Problèmes de définition : quand parle-t-on d'art paléolithique ?.....	148
1. Difficultés d'une définition consacrée par l'usage.....	149
a. Délimitation spatiale et temporelle ou définition d'une aire culturelle ?.....	150
b. Qu'est-ce qui compte comme une forme pariétale ou mobilière ?	154
c. Cultures matérielles et cultures tout court	161
2. Définitions alternatives.....	162
a. Définition « par airs de famille ».....	162
b. Définition par typicité.....	166
B. Problèmes de perception : que signifie « voir » de l'art paléolithique ?.....	168
1. Difficultés d'une expérience.....	168
2. Degrés de la vision	173
Conclusion	178
Chapitre 5. Émergence d'un nouveau problème : la question des capacités artistiques de l'homme fossile	181
Introduction.....	181
A. 1879 et 1902 : deux dates de naissance conventionnelles ?.....	182
B. Ce qui n'est pas nouveau en 1879 : l'éventualité d'un art quaternaire et les résistances qu'elle suscite.....	184

1. Découvertes sans questions.....	184
a. Preuves de contacts anciens avec l'art pariétal.....	184
b. Des découvertes d'art mobilier dont on ne sait d'abord que dire	188
2. Obstacles à la reconnaissance d'un art préhistorique	191
a. La crainte de l'erreur, de la manipulation et de la fraude.....	191
b. Le problème du chaînon manquant.....	193
3. Premières tentatives de théorisation et leur transformation en obstacle épistémologique.....	195
C. Le coup de tonnerre d'Altamira	200
1. Les ambiguïtés de la nouveauté d'Altamira	200
2. Raisons intellectuelles d'une polémique	204
3. Le contexte de découverte : d'une anecdote à sa relecture.....	206
D. La reconnaissance de l'art paléolithique.....	211
1. 1902 : une nouvelle date symbolique.....	211
2. Un processus de reconnaissance qui se fait sur le temps long	213
a. La découverte de la grotte de la Vache.....	213
b. Des années 1890 aux années 1900 : la légitimation d'un champ perceptif nouveau.....	215
c. La validation des découvertes et sa mise en scène.....	217
Conclusion.....	218

Chapitre 6. Quelques bouleversements entraînés dans la discipline préhistorique

par la découverte de l'art paléolithique 221

Introduction	221
A. Défi métaphysique : la mutation de l'image de l'homme.....	224
1. La théorie de l'art pour l'art	225
a. Le paradigme de la simplicité	225
b. L'artiste paléolithique comme héritier posthume des Beaux-Arts	228
c. Limites rencontrées par la théorie.....	229
2. L'art magique sous ses diverses formes	230
a. Du paradigme de la simplicité à la reconnaissance de la complexité.....	231
b. L'invention de l'interprétation.....	233
c. Un reste de primitivisme.....	236
B. Défi méthodologique : l'adaptation à un objet culturel.....	238
1. Adaptation à l'art des méthodes d'orientation naturaliste élaborées au cours du XIX ^{ème} siècle.....	239
a. La stratigraphie.....	239
b. La typologie	240
c. Une classification calquée sur l'industrie lithique	241
2. Un fléchissement de la préhistoire vers les sciences humaines.....	243
a. L'essor des comparaisons ethnographiques	244
b. L'invention d'une méthode de relevés.....	249
C. La refonte de la discipline préhistorique au tournant du XX ^{ème} siècle	252

1. Professionnalisation, personnalisation, institutionnalisation et internationalisation : l'art au cœur des mutations sociologiques en préhistoire	252
2. Le rôle ambigu de l'art paléolithique, entre impulsion et résistance au changement théorique.....	254
Conclusion	257
Conclusion de la deuxième partie	261
Troisième partie. L'art paléolithique au carrefour des sciences naturelles et des sciences humaines	265
Introduction de la troisième partie	267
Chapitre 7. Formes de l'opposition entre science naturelle et science humaine dans le débat interne à la préhistoire	271
Introduction.....	271
A. Méthodes, objets et cadres de pensée : trois manières de comprendre l'inscription de la préhistoire dans les sciences naturelles ou humaines	273
1. Des différences méthodologiques	274
2. Des différences dans le choix concret des objets d'étude	274
3. Un cadre de pensée commun lié à la notion d'évolution	274
4. Bilan.....	275
B. La préhistoire à l'intersection de deux modèles assez proches et en interaction permanente.....	276
1. Une différence d'objets non radicale.....	276
2. Une proximité des méthodes.....	277
3. Une interaction constante entre les différents types de sciences	278
4. Bilan.....	279
C. Persistance d'une pluralité de critères de distinction au début du XXIème siècle	280
1. Multiplicité des critères de distinction discriminant sciences naturelles et humaines	280
2. La polarité entre naturalisme et culturalisme : un moyen de distinguer diverses écoles archéologiques ?	282
3. La séparation des sciences naturelles et des sciences humaines recoupe-t-elle le principe de cumulativité du savoir ?.....	285
4. Bilan.....	288
Conclusion	289
Chapitre 8. La préhistoire définie par ses pratiques : étudier l'art paléolithique aux XXème et XXIème siècles	293
Introduction.....	293
A. Dater (réponse à la question « quand ? »).....	295
1. Enjeux et difficultés de la question de la datation : première approche	295
2. Le mouvement de culturalisation de la question de la datation, du début du XXème siècle aux années 1960	298
a. Un point de départ naturaliste dans la stratigraphie	298

b. Une première adaptation : stratigraphie pariétale et théorie du palimpseste	299
c. Autonomisation d'une stratégie de datation plus culturaliste	301
3. La nouvelle naturalisation de la question de la datation dans la seconde moitié du XXème siècle.....	305
a. Essor des techniques de datation absolue à partir du développement de la méthode du carbone 14	305
b. Les débats autour de la méthode de l'uranium-thorium	310
4. L'établissement d'un consensus pratique autour de la combinaison des différentes approches.....	312
B. Décrire (réponse à la question « quoi ? »).....	316
1. Enjeux et difficultés de la question de la description : première approche	316
2. Existence d'un consensus autour de principes de description hétérogènes	318
a. Descriptions appuyées sur des connaissances issues des sciences humaines	318
b. Descriptions appuyées sur des connaissances issues des sciences naturelles	321
c. De l'accord sur l'hétérogénéité des principes aux discussions au cas par cas.....	322
C. Analyser les formes (réponse à la question « comment ? »)	325
1. Diversité des moyens au service d'un même objectif	326
2. L'étude des styles : un outil de mise en relation des représentations	328
a. La question de l'évolution des styles : valeur chronologique et indices d'un développement cognitif et technique	328
b. La question de la variabilité des styles : régionalisation et indices de l'existence d'ensembles culturels	331
3. Le relevé, un outil de connaissance globale d'une représentation, d'un objet ou d'un site particuliers	337
a. Renouvellement et renforcement du rôle du relevé au cours du temps.....	338
b. Le relevé, une pratique visant à la compréhension d'une œuvre	340
c. Un recours accru aux sciences naturelles et à des techniques issues des sciences expérimentales	344
d. Le relevé : de l'outil au paradigme ?	347
Conclusion.....	348
Chapitre 9. La naturalisation de l'art paléolithique.....	357
Introduction	357
A. L'interrogation sur les causes distales : pourquoi les hommes du pléistocène se sont-ils mis à faire de l'art ?	366
1. La psychologie évolutionnaire et les discussions sur l'origine de l'art	368
a. Principes de la psychologie évolutionnaire et modalités de leur application à la question de l'art.....	368
b. Le débat sur l'origine de l'art : l'art comme adaptation	373
c. Le débat sur l'origine de l'art : l'art comme « produit dérivé »	385
2. Les variables culturelles au prisme de la sélection naturelle : études naturalistes de la dimension sociale de l'art paléolithique.....	388

a. L'art paléolithique comme vecteur de la sélection culturelle de groupe.....	389
b. L'approche polynaturaliste de R. Dale Guthrie	392
B. L'interrogation sur les causes proximales : comment l'art a-t-il été rendu possible chez les hommes du pléistocène ?	403
1. Approches cognitives	404
a. À la recherche d'universaux esthétiques : adaptation à l'art paléolithique de recherches en neuro-esthétique	405
b. À la recherche des conditions de possibilité cérébrales des comportements artistiques : l'hypothèse d'une archéologie de la cognition.....	413
c. La cognition au secours de la définition de l'art	419
2. L'hypothèse d'un art paléolithique au cœur de pratiques sociales de modification de la cognition.....	421
Conclusion.....	430
Conclusion de la troisième partie.....	433
Conclusion générale.....	445
Bilan de l'approche épistémologique	445
De l'épistémologie à la philosophie générale.....	448
Les limites de la science	450
Annexes	457
Annexe 1. Glossaire	457
Annexe 2. L'art paléolithique : présentation succincte.....	469
Annexe 3. Histoire et avatars du mot préhistoire	472
Annexe 4. À la recherche du sens de l'art : la question de l'interprétation.....	478
Annexe 5. Illustrations	484
Références.....	487
Table des illustrations.....	519
Index.....	521
Index des personnes	521
Index des lieux.....	527
Table des matières	531

RÉSUMÉ

L'entreprise philosophique est traditionnellement associée depuis Platon à la sortie de la caverne. Nous nous proposons ici d'adopter l'itinéraire inverse, en interrogeant philosophiquement les grottes et les éléments de mobilier ornés par les hommes qui ont vécu en Europe avant la fin de la dernière glaciation. Cet objet singulier invite d'abord à réfléchir sur la définition de la science préhistorique, qui ne peut être assimilée à l'étude de ce qui précède l'histoire, et sur l'unité de ce qui a été nommé « art paléolithique ». Cependant, au-delà de ces considérations conceptuelles, il convient de prendre acte du double défi dont a été porteuse la découverte de cet art au XIX^{ème} siècle. Elle a en effet permis de questionner, d'une part l'identité et l'origine de l'homme, et d'autre part l'unité de la discipline préhistorique, ainsi que sa place dans le champ des sciences. Concernant le premier point, si les interrogations autour de l'existence de l'homme fossile avaient progressivement permis, au fil du XIX^{ème} siècle, de le penser contemporain d'espèces animales disparues, la découverte de ses œuvres artistiques, initialement controversée, a fait apparaître ses aptitudes esthétiques, ses capacités spirituelles, et finalement sa pleine humanité. Pour ce qui est de la seconde question, l'art paléolithique a radicalisé et rendu tangible la situation instable des études préhistoriques, au carrefour de plusieurs sciences à la fois naturelles et humaines. L'analyse des discours et des pratiques des préhistoriens montre ainsi que ce terrain de recherche peut être considéré comme un laboratoire où se rencontrent différents modèles scientifiques. Cependant, la conception de l'homme et de la science véhiculée par la préhistoire s'est trouvée, dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, remise en question par de nouveaux paradigmes d'anthropologie naturalisée. À l'intersection des sciences naturelles et des sciences humaines, les études portant sur l'art paléolithique s'avèrent ainsi offrir un poste d'observation privilégié sur les rapports entre plusieurs manières de voir le monde, de comprendre l'homme, et de définir les principes de la science.

MOTS CLÉS

Épistémologie ; art paléolithique ; sciences humaines ; préhistoire ; origine de l'humanité ; images

ABSTRACT

Ever since Plato's allegory the practice of philosophy has traditionally been linked to stepping out of a cavern. What this work aims at doing is to go in the very opposite direction, by examining with a philosophical approach the caves and ornamented artefacts which men ventured into and used in Europe before the end of the last ice age. This particular issue cannot be tackled without defining first what the sciences of prehistory consist in, as they can't be confined to the study of what happened before the beginning of history. Another important issue to address is that of the unity of what has been labelled « Palaeolithic Art ». However, the double challenge laid down by the discovery of that form of art must be reckoned with, beyond all those conceptual considerations. Indeed, it has enabled researchers to ponder about man's identity and origins on the one hand, and about what makes sciences of prehistory stand out from other scientific fields, and how they relate to those other sciences on the other hand. As regards the first question under scrutiny, the discovery of fossil men made it increasingly possible throughout the 19th century to consider that they lived at the same time as some now extinguished animal species, but the discovery of their artistic work raised initially a lot of controversy. However, it revealed then that those men had a sense of aesthetics, some spiritual abilities, and that they were, in a nutshell, fully-fledged human beings. As for the second issue, Palaeolithic Art has made the blurred status of research on prehistory both more blatant and more tangible, as such research intertwines various sciences, especially those of nature and Humanities. A deeper examination of the approaches and practices of researchers on prehistory shows that that field of studies can be considered as an experimental one, where different scientific model systems are driven to merge. Yet, the scientific approach of prehistory implies an underlying conception of mankind and sciences, which was challenged in the last decades of the 20th century, when new paradigms were introduced by naturalised anthropology. Since they stand at the junction point of sciences of nature and Humanities, the studies on Palaeolithic Art offer the opportunity to get a privileged insight into various ways to see the world, to understand mankind, and to define the principles of sciences.

KEYWORDS

Philosophy of science; Palaeolithic Art; Humanities; prehistory; origins of mankind; images