



“ L’aube des images ” : la “ vie esthétique ” selon André Leroi-Gourhan (1911-1986)

Muriel van Vliet

► To cite this version:

Muriel van Vliet. “ L’aube des images ” : la “ vie esthétique ” selon André Leroi-Gourhan (1911-1986). Regards Croisés. Revue franco-allemande d’histoire de l’art et d’esthétique, 2019, 9, pp.67-85. hal-04061833

HAL Id: hal-04061833

<https://paris1.hal.science/hal-04061833>

Submitted on 7 Apr 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

« L'aube des images »¹ : la « vie esthétique »² selon André Leroi-Gourhan (1911–1986)

L'esthétique de Leroi-Gourhan relève selon nous pleinement de la *morphologie*. (I) Il s'agit en effet très explicitement d'une étude descriptive des formes et des figures, en étroit rapport avec les fonctions et les usages que peuvent en faire les hommes, qu'il s'agisse des formes du milieu de vie, de celles du squelette, des crânes, des outils, du mobilier, de l'habitat, des oeuvres d'art ou encore de la forme prise par les signes abstraits ou figuratifs représentés sur les parois des grottes ornées. Cette morphologie met au jour les transformations corrélatives de toutes ces formes, en partant de la structure des milieux de vie traversés, qui se modifient au gré des saisons, pour aller jusqu'à la présupposition de migrations, engendrant des modifications stylistiques. Ce compte-rendu des figures concrètes, passant par des dessins, schémas, relevés topographiques ou stratigraphiques, tables et planches comparatives, part toujours du corps en mouvement, selon ses rythmes physiologiques spécifiques. Les rythmes du corps entrent en constante interaction avec la topographie des lieux. Il en émerge, par des *chaînes opératoires* de plus en plus complexes, des gestes techniques précis, dans le prolongement de la fonction desquels les formes esthétiques vont fleurir. L'environnement naturel, le matériau utilisé, les manières de vivre ensemble sur un territoire nourrissent constamment le travail des formes esthétiques. Leroi-Gourhan ne part jamais de l'art lui-même pour l'éclairer, il y vient seulement en dernier lieu, après un lent détour par la technique, le milieu, le matériau, les gestes mobilisés, les modes de vie, l'habitat. L'art n'est compris que par projection de toutes les autres formes symboliques sur l'aire qu'il dessine : technique, langage, récits mythologiques interagissent constamment avec lui. (II) L'esthétique de Leroi-Gourhan permet en outre de développer une *sémiologie* qui déborde l'approche langagière écrite. Elle implique une ample réflexion sur la manière de signifier, et ce avant l'apparition de l'écriture, par des signes abstraits corrélés à des représentations concrètes, leur hybridation ou leur appareillage servant probablement de support à des récits oraux de mythes ou à des rituels permettant de souder le collectif. Destiné à servir de support mémoriel, l'art y est étudié comme *mythogramme*, et enfin comme proto-écriture, permettant des effets captivants de *halo*, car le sens y est irréductiblement flottant. Ayant étudié la philologie de langues orientales fonctionnant par idéogrammes, Leroi-Gourhan est sensible à la diversité des manières de signifier et à la caractérisation précise de l'art comme visée spirituelle, et ce, dès son origine. (III) L'enjeu consiste alors à dégager, à partir de la morphologie et de la sémiologie, une *théorie des styles*, elle-même destinée à périodiser quand les

datations au carbone 14 font défaut ou se révèlent insuffisantes pour trancher. L'approche structuraliste morphologique de Leroi-Gourhan n'évacue pas l'histoire, bien au contraire. Ce structuralisme morphologique passe par la mise au jour de l'articulation de différents styles entre eux, par transformation corrélative des systèmes de signes et des représentations associées. Élaborer cette réflexion stylistique suppose de ne jamais couper les objets artistiques des objets non-artistiques, qu'il s'agisse d'objets techniques ou de pratiques rituelles. Il s'agit de ne séparer ni les œuvres d'art de leur milieu de production, ni les œuvres à caractère mobilier des œuvres à caractère immobilier. L'approche est donc résolument holiste. Ultimement, cela permet à Leroi-Gourhan de ne pas séparer les périodes historiques entre elles en les contraignant à des découpages abusifs et d'établir des suppositions d'évolution des symboles sur le temps long.

Pour conclure, nous montrerons que l'esthétique de Leroi-Gourhan relève bien d'une forme de structuralisme, mais envisagée de manière assez différente de celle que défendra pour sa part Claude Lévi-Strauss. Ces deux géants de l'anthropologie française sont à envisager davantage comme complémentaires qu'opposés. Leurs parcours se croisent, en quelque sorte, y compris dans les lieux institutionnels et les lieux d'enseignement où ils travailleront. Tandis que chez Leroi-Gourhan, ce sont d'emblée des structures de vie qui émergent, à même un corps en mouvement dans son milieu biologique et social, espace symbolique à l'horizon duquel se découpent des mythes et des rituels religieux que l'on ne peut jamais qu'esquisser, Lévi-Strauss part quant à lui des structures de la parenté et de l'étude des mythes récoltés pour aller vers une revalorisation ultime de l'*aisthesis*. Les œuvres de maturité de Lévi-Strauss en viennent à prendre en compte la technique, l'art, les tatouages et les masques, en bref toutes sortes d'artefacts.

I. L'ESTHÉTIQUE COMME ÉCOLOGIE ET COMME MORPHOLOGIE

L'esthétique de Leroi-Gourhan est d'abord une esthétique *physiologique*,³ ancrée dans le mouvement produit par la nature. L'*aisthesis* est ici comprise au sens étymologique du terme, comme la perception sensible d'un milieu par un corps qui s'y meut, et plus particulièrement comme l'interaction constante avec un milieu de vie, un éco-système.⁴ Elle est donc au sens premier une écologie (du grec *oikos*, la maison), une réflexion sur la manière d'habiter l'espace, comme le développe actuellement l'anthropologue écossais Tim Ingold.⁵

L'ouvrage de jeunesse de 1936 intitulé *La civilisation du renne* est emblématique de cette approche solidement ancrée dans le sol biologique. L'esthétique qui en ressort s'ancre dans une réflexion sur la manière de construire un paysage, un environnement valorisé et polarisé, qui n'est jamais seulement physique, mais toujours déjà culturel. André Leroi-Gourhan commence par restituer patiemment, en s'appuyant sur les planches comparatives et les photographies de l'ouvrage, le milieu de vie arctique et ses implacables contraintes physiques. Il indique la morphologie de la *toundra* et de la *taïga*, notamment par des cartes légendées. Il fait la description de l'évolution de la zone arctique, au cours des saisons et des âges. Après l'analyse des transformations

finies du milieu, vient celle de la migration des rennes,⁶ de leur adaptation physiologique au milieu, à des échelles de temps plus ou moins longues. Et ce n'est que sur l'arrière-plan de cette lente observation du paysage, au terme de ce déroulé patient du panorama, que l'homme apparaît enfin, d'emblée fragile et fort à la fois. Fragile, car il est dépendant de contraintes climatiques rudes. Fort, car il apparaît toujours imaginatif et ingénieux, armé qu'il est d'une fonction symbolique qui lui permet de mettre à distance son milieu, d'imaginer des réponses possibles et d'adopter des stratégies variées.⁷ « On est parti du froid, du fleuve, de l'oiseau pour tenter l'explication des gestes humains »,⁸ résume Leroi-Gourhan poétiquement dans son avant-propos. Les déplacements journaliers des peuples de la civilisation du renne, ses migrations saisonnières, son habitat, ses vêtements, son industrie et ses croyances sont ensuite explicités. On peut souligner la reprise et le prolongement dans cette étude de l'importance du dualisme sexuel développée par ses maîtres Marcel Granet et Marcel Mauss. « L'opposition et l'alternance indéfinie des principes mâles et femelles »⁹ permet d'éclairer par exemple les contrastes entre tatouages faciaux des hommes et des femmes. Mais sous les signes sexuels, se trouvent plus amplement opposés « le ciel et la terre, le chaud et le froid, le blanc et le noir, le sec et l'humide, le dur et le mou, suivant un cycle qui se reproduit invariablement au rythme annuel, saisonnier, mensuel, quotidien et dans toutes les manifestations de la vie de tous les êtres ».¹⁰ Ce dualisme sexuel se traduit au plan technique par une répartition entre outils « masculins », tel le couteau *savik* à lame pointue et à manche en bois de renne et outils « féminins », tel l'*oulouok* à tranchant large et à poignée d'ivoire. Il organise en effet jusqu'aux matériaux employés pour façonner de petites figurines miniatures. Tandis que les rennes sont taillés quasi exclusivement dans l'ivoire, les phoques le sont dans du bois de renne. L'opposition du féminin et du masculin se retrouve dans des graphismes stylisant le sexe féminin, sur des pendentifs cousus aux vêtements, dont Leroi-Gourhan souligne la continuité surprenante, du paléolithique supérieur jusqu'aux esquimo de l'époque contemporaine.¹¹ Or, ce seront des théories similaires que l'on retrouvera dans *Le geste et la parole* (1964) et dans *Préhistoire de l'art occidental* (1965). On remarque une continuité évidente entre les études ethnologiques comparatives sur les peuples artiques des années 1930 et les études davantage structurales des années 1950, portant plus directement et plus exclusivement sur les systèmes de signes préhistoriques. Leroi-Gourhan veut étudier ceux-ci davantage pour et par eux-mêmes, se méfiant certes soudain d'un comparatisme trop grossier, mais se nourrissant malgré tout d'intuitions nées de ses terrains ethnologiques.

L'esthétique de Leroi-Gourhan est en outre une réflexion générale sur l'espace vécu. L'espace pour le nomade est arpenté, c'est un itinéraire,¹² un parcours, un chemin qui fait sens d'un point à un autre, pour survivre dans la nature. Leroi-Gourhan le qualifie « d'espace itinérant », par contraste avec « l'espace rayonnant » du sédentaire.¹³ Ce dernier est un pôle d'où s'organise de manière concentrique le rapport aux espaces habités, exploités, qu'il s'agisse des gisements de matériaux, des lieux d'élevage ou de traitement technique des ressources. « Le nomade chasseur-cueilleur saisit la surface de son territoire à travers ses trajets ; l'agriculteur sédentaire construit le monde

en cercles concentriques autour de son grenier ». ¹⁴ L'anthropologue actuel Tim Ingold poursuit exactement sur cette voie. Habiter différemment un espace en fonction d'un mode de vie spécifique, c'est aussi le construire différemment au plan symbolique, que ce soit à travers des usages techniques, artistiques ou religieux.

L'esthétique physiologique s'attarde par ailleurs sur les *rythmes* de travail qui façonnent le corps des hommes tout en organisant topologiquement leur espace. ¹⁵ Ces rythmes sont décisifs jusqu'à l'organisation de l'apprentissage scientifique ou de rituels religieux d'aujourd'hui, passant par des gestes répétés. « Les exemples sont nombreux : balancement rythmique des écoliers chinois récitant des listes de caractères ou des nôtres récitant la table de multiplication, égrenage de chapelets dans l'Orient méditerranéen ». ¹⁶ Les rythmes deviennent progressivement conscients, par exemple au travers des chants collectifs qui coordonnent techniquement les gestes des travailleurs agricoles. En devenant réfléchis, les rythmes deviennent de plus en plus proprement artistiques.

L'efficacité du geste est garantie quand la fonction est approchée avec exactitude, la beauté des formes émanant précisément de cette « *approximation fonctionnelle* ». ¹⁷ « Le "moment" esthétique se situe, sur le trajet de chaque forme, au point où celle-ci se rapproche le plus de sa *formule* : le biface très évolué, le racloir très soigné, le couteau de bronze très adapté à son usage particulier laissent transparaître à un égal degré la qualité esthétique de la *rencontre de la fonction et de la forme* ». ¹⁸ On notera que ce qui intéresse Leroi-Gourhan n'est jamais la forme pure, séparée, mais toujours la forme émergeant de la matière, la configuration, cristallisée dans une formule, qui naît de l'ajustement progressif de la fonction et de la forme concrète obtenue par une série de gestes, ce qui rappelle le vocabulaire employé par l'historien de l'art allemand Aby Warburg (« *Formeln* », formules).

Le geste technique permet de parcourir une chaîne opératoire ¹⁹ de plus en plus complexe et réfléchie, articulant des aspects purement matériels, liés à la contrainte du matériau, mais aussi et surtout des aspects culturels, par exemple des ornements destinés à rendre l'objet symboliquement efficace et à traduire la place de celui qui le possède dans la société. Prenons l'exemple de l'extraction d'une pointe triangulaire pour en faire une flèche, obtenue selon la technique levalloisienne, caractérisée par le fait que ce n'est plus le bloc qui simplement devient outil, comme c'était le cas lors de la fabrication d'un grossier *chopper*, mais par le fait que le bloc est source d'éclats de forme prédéterminée qui deviendront eux-mêmes par aménagement ultérieur des outils. La technique levalloisienne suppose de choisir préalablement un bloc de silex pour en constituer le *nucleus*. « L'extraction de la pointe exige au minimum six séries d'opérations rigoureusement enchaînées, conditionnées les unes par les autres et supposant une rigoureuse prévision ». ²⁰ L'enchaînement de ces chaînes opératoires nécessite de plus très probablement l'échange de regards entre les individus concernés, la maîtrise au moins sommaire de la parole pour la collaboration entre les divers maillons de la chaîne. La face, autrement dit le visage, se développe conjointement avec le geste, c'est-à-dire la main, comme en attestent les vestiges d'hominidés, dont le squelette évolue sensiblement (quant à la forme du crâne et à la technicité de la

main).²¹ « [...] l'homme fabrique des outils concrets et des symboles, les uns et les autres relevant du même processus ou plutôt recourant dans le cerveau au même équipement fondamental ». ²² L'esthétique de Leroi-Gourhan développe donc en son cœur une *théorie du symbole*, proche par de nombreux points de celle du philosophe de la culture allemand que fut Ernst Cassirer, car elle s'ancre dans une approche physiologique tout en ouvrant sur une véritable théorie de la culture.

Pour récapituler ce premier point de notre essai, l'approche de Leroi-Gourhan présente donc la particularité de faire commencer l'exercice de la fonction symbolique dès la structuration du geste technique en chaînes opératoires et dès l'instauration d'une rythmique pour structurer le temps, l'espace, le nombre. L'habitat, ainsi que la grotte ornée où s'aventure l'homme préhistorique, sont en effet déjà le résultat de l'expression pleine et entière de la fonction symbolique, et ce avant même l'invention du langage articulé tel que nous le parlons actuellement ou même de l'écriture. Car la grotte, même si l'homme préhistorique y habite très peu, est un espace nettement polarisé, dont chaque partie est signifiante en rapport avec le tout qu'elle contribue à former. L'entrée est souvent parsemée de points rouge, comme à Pech-Merle ou badi-geonnée d'ocre, qui sert aussi lors des inhumations. Les endroits de la grotte où les divers boyaux se rétrécissent sont également souvent teintés d'ocre, tout comme les diverticules les plus reculés. Parfois, l'entrée de la grotte peut être marquée d'une alternance entre signes « points » et signes « quadrangulaires », comme à la grotte El Castillo de Santander, ce que Leroi-Gourhan interprète comme une alternance entre signes abstraits « masculins » et signes abstraits « féminins ». La grotte est envisagée par Leroi-Gourhan comme un espace symbolique, ce qui se rapproche de la manière dont Bourdieu va aborder l'habitat kabyle dans ses premiers écrits sociologiques.

C'est la comparaison de formes d'outils obéissant à une même fonction qui permet à la fois de préciser les *tendances* et de faire naître des *styles*. La tendance désigne la stratégie de réponse fonctionnelle et technique aux contraintes du milieu et de la vie en groupe, voire du matériau lui-même. Elle ne peut être comprise qu'à l'interface entre l'individu et son milieu de vie. Le milieu de vie ne détermine pas *stricto sensu* la production technique. Des contraintes similaires du milieu de vie vont engendrer chez les humains des tendances comparables, malgré l'éloignement temporel et géographique, ce qui autorise une approche systématique de certaines constantes, ainsi que l'ouvrage *La civilisation du renne* en témoigne. Il ne faudrait toutefois pas rester insensible aux différences stylistiques qui vont colorer ces tendances similaires et donner parfois un sens très différent à certains ornements, selon les cultures et les époques. Un ornement participant à l'origine à la technique de reconnaissance d'une bête dans un troupeau pour compter le cheptel et le répartir entre différents bergers d'un groupe social peut être repris, par exemple sur le vêtement des femmes et des hommes, et évoluer progressivement, jusqu'à avoir un sens très distinct du sens originaire. Il n'exprimera plus seulement une tendance, à lire dans le prolongement de la réponse possible aux contraintes à un milieu, mais bien cette fois un style particulier, lié à un univers de pensée et d'action collective spécifique témoignant d'une certaine marge de liberté, autrement dit une culture.

Pour conclure sur ce premier point, faire de la paléontologie, c'est restituer le rapport des individus préhistoriques à leur milieu de vie. Il s'agit de remonter des vestiges signifiants les plus frustes à des chaînes opératoires qui permettent de mettre en mouvement ces vestiges. Il faut restituer le mouvement que faisaient les hommes avec ces outils, par comparatisme avec les peuples vivants encore dans des milieux similaires. Si l'on retrouve une lame de silex taillée du paléolithique supérieur, on peut la comparer par exemple avec une lame d'ardoise esquimo actuelle, d'apparence similaire, taillée et polie, et comprendre grâce à sa poignée de fanon de baleine comment le couteau préhistorique, sans doute lui aussi emmanché, pouvait permettre de tailler et de racler sans se blesser la main.²³ Le fait de retrouver des débris à divers endroits permet d'imaginer les déplacements de l'homme dans son habitat et son environnement. Ainsi, un vestige très insignifiant au niveau de sa beauté ou de sa rareté peut se révéler tout de même esthétiquement plus important qu'un autre, si l'on parvient à restituer le chemin parcouru par l'homme préhistorique pour se procurer le matériau, pour produire sa forme et pour l'utiliser et si l'on peut comprendre pourquoi les débris de l'outil se trouvent disséminés dans divers endroits de l'habitat.²⁴ « Les structures sont déterminées par des caractères de groupement topographique des témoins ». ²⁵ La beauté et la rareté d'un objet comptent moins que la vie qui nimbe la matière dès lors que l'on restitue les gestes qui peuvent l'animer. C'est ce qui fait la *dignité des premiers outils*, leur *aura* incomparable, quand bien même ils seraient moins « beaux » que d'autres. L'esthétique de Leroi-Gourhan ne rend pas hommage à la beauté des œuvres préhistoriques, mais invite à une fraternité avec les hommes de jadis par restitution de leur vie. S'ils vivaient ainsi, si nous pouvons le comprendre en partant de leurs vestiges et de leurs traces, aussi frustes soient-ils, alors un élan humaniste nous envahit, nous nous sentons proches d'eux, nous les comprenons, littéralement, nous les prenons avec nous et ce qu'ils faisaient nous « parle », sans nécessiter même de mots. L'esthétique est chez Leroi-Gourhan une affaire d'émotion, née du ressenti profond d'une fraternité incroyable avec les premiers hommes. Parce que nous avons été capables de restituer le mouvement de leur corps dans l'espace, le rythme de leurs gestes sur le matériau, leurs migrations, leurs déplacements, un frisson sacré nous parcourt l'échine. Malgré leur opposition de point de vue, Georges Bataille et Leroi-Gourhan se rejoignent peut-être ici autour du choc que provoque un dualisme sexuel traversant toutes les formes et le frisson du sacré face à une symbolique cosmique. Le temps se contracte magiquement parce que nous pouvons reparcourir aujourd'hui, ne serait-ce que mentalement, l'espace de leur habitat et que nous sommes en mesure de répéter la chaîne opératoire de leurs gestes techniques. L'approche de Leroi-Gourhan est souvent auréolée de cette admiration, enthousiasmé qu'il est face à cette magie, ce miracle, d'un dialogue entre les hommes malgré les 20 000 années qui les séparent.

Mais comment garantir la scientificité de cette reconstitution de la vie primitive ? Comment ne pas sombrer dans le mysticisme d'une vie esthétique fantasmée ? D'une part, André Leroi-Gourhan s'autorise une approche comparatiste, avec des données de l'ethnologie actuelle pour corroborer ses projections ; d'autre part, il révolutionne

les techniques de fouilles. La qualité de l'interprétation des documents passe par la quête constante d'exhaustivité en matière de collecte des données objectives mesurables et quantifiables. Elle résulte également de la méthode stratigraphique, permettant de préciser où les vestiges ont été retrouvés par des fiches mécaniques perforées, tout cela permettant de restituer des dynamiques de vie à partir de très petits fragments. Le travail scientifique d'interprétation est nécessairement collectif. « Ce sont les *témoins fugaces*, en particulier l'ocre rouge et les menues esquilles de silex, qui fournissent dans bien des cas la configuration d'ensemble de l'habitat. Ces témoins appartiennent à la catégorie des *témoins "discrets."* Négligeables ou inaperçus lors des nettoyages ménagers, ils sont les seuls vestiges d'actions qui se sont déroulées dans l'aire exigüe des travaux domestiques ».²⁶

L'esthétique de Leroi-Gourhan est une vraie réflexion sur ce que signifie interpréter, finement, à la manière d'une psychanalyse des profondeurs. À partir d'un sens manifeste, il s'agit de remonter à un sens latent. Et le plus insignifiant en apparence peut en réalité se révéler être le plus riche de sens. On pourrait la comparer également à la démarche à l'archéologie du savoir de Michel Foucault, selon lequel pour vraiment comprendre en profondeur ce qui se joue dans une société, il faut relever les rapports de forces et les logiques souterraines qui sous-tendent la biologie, les systèmes d'échange (économie), le système des représentations (langage), habituellement traités comme insignifiants²⁷.

II. « LA MAIN DEVENAIT AINSI CRÉATRICE D'IMAGES [...] »²⁸

Leroi-Gourhan étant linguiste et philologue avant de devenir préhistorien, l'approche sémiologique relève pour lui d'une évidence. L'art fait signe, il est un langage à interpréter. Mais un langage qui vient avant la maîtrise de l'écriture présente des particularités dont il faut saisir la spécificité. Or, la théorie de Leroi-Gourhan, fondamentalement holiste et systématique, présente l'originalité d'aborder conjointement les signes abstraits et les représentations concrètes figuratives d'animaux. Ce point est à double-tranchant du point de vue des critiques : si certains vont admirer que des clés universelles y soient fournies pour ouvrir le sens de toutes les grottes ornées connues, d'autres vont d'emblée soupçonner une systématisation considérée comme nécessairement abusive. Le bel édifice systématique construit par l'anthropologue menace en effet bel et bien de crouler dès qu'une nouvelle source de documents émerge. Beaucoup ont jugé obsolète son approche après les découvertes des grottes Cosquer et Chauvet ...

Pourtant, même si des interprètes contemporains ont raison de contester la prétention de Leroi-Gourhan à une vision totale sur l'art préhistorique, il demeure que certains concepts peuvent continuer de présenter un intérêt du point de vue de l'esthétique et servir d'outils précis pour la théorie de l'art, en particulier lorsque le rapport texte-image est interrogé. De notre côté, nous allons nous concentrer sur la notion de *halo* qui nimbe l'appareillage de signes abstraits et des représentations figuratives et nous interroger sur ce qui fonde cet effet de l'art préhistorique. Leroi-Gourhan va nous y inviter en ne séparant pas les signes abstraits des représentations figuratives, nous l'avons répété. C'est selon lui précisément de l'assemblage des signes abstraits et des

figures concrètes réalistes que le sens peut seul émerger. Cet assemblage peut être décrit comme un appareillage, car les deux séries, abstraites d'une part et concrètes d'autre part, sont et demeurent profondément hétérogènes et elles semblent régies différemment, tout en étant pourtant étroitement corrélées.²⁹ Avant Leroi-Gourhan, les interprètes avaient bien déjà remarqué ces signes abstraits, mais comme en passant et ils s'étaient aussitôt plutôt concentrés sur les figures concrètes, fascinés par leur beauté saisissante et leur « réalisme » époustouflant. En bref, les prédécesseurs de Leroi-Gourhan avaient bien élaboré déjà diverses théories, mais en limitant souvent l'esthétique à la seule figuration. Or, voilà précisément le point que Leroi-Gourhan va venir explicitement contester.³⁰

L'entrelacement sans ordre apparent des figures relevées par les prédécesseurs de Leroi-Gourhan avait fait naître l'hypothèse d'une sorte de grand brouillon, esquissé par simple amusement et délassement, au petit bonheur la chance, selon une théorie qui se faisait l'écho de celle de l'art pour l'art. D'autres, dont l'Abbé Breuil, faisaient l'hypothèse de rituels liés à la magie de la chasse. L'apport de Leroi-Gourhan va consister à montrer que les figures, loin d'apparaître de manière désordonnée, sont en réalité organisées dans une composition générale à l'échelle de grands panneaux dont le principe se répète plusieurs fois dans la grotte. Dans la grotte de Lascaux, comme dans celle de Niaux, le bison (ou l'auroch) est en effet très souvent associé au cheval, l'un et l'autre présentés face à face. Des cervidés et des sangliers les entourent, plus petits quant à leur échelle. Quant aux animaux rares, tels les lions ou rhinocéros, et les figures mi-animales mi-humaines, autrement dit les sorciers, ils se trouvent généralement au fond de la grotte, en très petit nombre et dans un lieu quasiment inaccessible. De plus, les signes abstraits sont assez systématiquement couplés aux représentations figurées. Près des bisons et aurochs, on trouve les signes dits « féminins », qu'il s'agisse, suivant les époques, de vulves explicites, de triangles, de signes quadrangulaires (« grilles »), tectiformes, ou claviculaires (en forme de clé). Près des chevaux, on trouve par contraste les signes dits « masculins » : flèches, points, ligne de points. Nous sommes donc selon Leroi-Gourhan face à des idéogrammes ou plus précisément des mythogrammes. Les signes permettent d'objectiver la mémoire de celui qui raconte pour les autres un récit collectif. « Derrière l'assemblage symbolique des figures a forcément existé un contexte oral avec lequel l'assemblage symbolique était coordonné et dont il reproduit spatialement les valeurs ».³¹

Supports de mémoire, ces hybridations entre images et signes constituent selon Leroi-Gourhan une sorte de proto-écriture. La grotte apparaît alors comme un véritable sanctuaire, la dimension spirituelle de l'art étant présente dès son origine. Leroi-Gourhan va donc plus loin qu'une interprétation des représentations des animaux comme expression d'une magie liée à la chasse. D'une part, parce que les animaux représentés ne sont pas les animaux chassés, ou alors dans des proportions très faibles. D'autre part, parce que la répartition topographique de ceux-ci montre que leur hiérarchie n'est pas le fruit du hasard.³² Nous sommes face à une sorte de panthéon, dont les subtilités peuvent certes nous échapper, mais sans que fasse défaut chez nous l'impression qu'il y a bien là une quête du sacré. « Si donc l'art est intime-

ment lié à la religion, c'est parce que l'expression graphique restitue au langage la dimension de l'inexprimable, la possibilité de multiplier les dimensions du fait dans des symboles visuels instantanément accessibles ».³³ L'assemblage des signes abstraits et des représentations concrètes dit ce que ne peut dire le langage habituel, restreint qu'il est à désigner clairement des concepts : cet assemblage renvoie à ce qui nous échappe dans le cosmos et que nous ne pouvons dire, mais auquel nous pouvons seulement nous référer de manière oblique, imprécise, le sens demeurant, comme le dit précisément Lévi-Strauss de l'art, irrémédiablement « flottant ».

L'esthétique de Leroi-Gourhan approche l'art comme un type d'écriture particulière, proche de celle qu'il a étudiée en apprenant les pictogrammes et idéogrammes chinois lors de ses études et son premier travail de conservateur au Musée Guimet. Leroi-Gourhan explique l'intérêt de la *flexibilité des images*, la figure témoignant d'une *extensibilité* que ne présente pas l'écriture linéaire qui est la nôtre. « Les plus anciennes inscriptions chinoises (du XI^e-XII^e siècles avant notre ère) s'offrent [...] sous la forme de figures assemblées par groupes caractérisant l'objet ou l'action avec un *halo* qui déborde très largement le sens rétréci qu'ont pris les mots dans les écritures linéaires ».³⁴ Il en donne plusieurs exemples qui pourraient éclairer la manière dont la signification est visée par les hommes de la préhistoire. Si l'on transcrit tout simplement sous formes de lettres les concept *ngan* (la paix) et *kià* (la famille), on les réduit à leur pur squelette. Mais, si pour rendre l'idée de paix, on place une femme sous un toit, cela ouvre une perspective aussitôt *mythographique*, car on ne se trouve alors ni devant la pure et simple transcription d'un son, comme dans notre système d'écriture, ni devant la représentation pictographique d'une action ou d'une qualité, comme en témoignent nos panneaux de signalisation. On se trouve face à l'assemblage (ou l'ajointement, le montage) de deux images qui entrent en jeu avec toute la profondeur de leur contexte graphique. Or, cet assemblage présente pour le peuple qui y est familier des échos avec d'autres assemblages courants, comme celui d'un toit et d'un porc pour figurer en Chine la famille.

Un second exemple donné par Leroi-Gourhan permet alors d'indiquer encore plus précisément l'intérêt de l'effet de halo que produit l'ajointement de deux séries hétérogènes de signes et de figures. Pour dire « lampe électrique » en chinois, il est possible de transcrire simplement l'objet par les lettres *Tien-k'i-teng*, qui signifient littéralement « lampe électrique ». Mais si l'on choisit de rendre cet objet par l'apposition des trois caractères que sont « l'éclair », « la vapeur » et le « luminaire », cela ouvre soudain tout un monde de symboles qui vont auréoler l'image somme toute banale de la lampe électrique. Le premier caractère évoque la foudre sortant d'un nuage de pluie, le second la vapeur montant au-dessus de la marmite de riz, tandis que le troisième caractère représente le feu et un récipient, ou, au choix, le feu et l'action de monter. « Images parasites sans doute, et susceptibles de donner à la pensée une démarche diffuse, [...] mais un exemple aussi banal est propre à faire ressentir en quoi a pu consister une pensée liée à l'évocation de *schèmes multi-dimensionnels diffus* ».³⁵ Ce scintillement d'allusions autour des mots, cette flexibilité infinie des images, voilà à quoi tient le halo émanant des associations d'animaux et de signes abstraits dans

les cavernes ornées. Nous sommes bel et bien face à une juxtaposition de symboles qui créent non pas certes des phrases, mais des groupes d'images significatives, autant de chevilles graphiques qui témoignent d'un nouvel usage de la main, non plus technique cette fois, mais proprement artistique.

La stature verticale de l'homme a en effet d'abord pour effet de libérer la main pour qu'elle devienne créatrice d'outils, libérant dans la continuité la face pour la parole. Mais le mode d'expression graphique qui émerge de l'ajointement des signes abstraits et des représentations figuratives vient soudain équilibrer le langage verbal. « La main devenait ainsi créatrice d'images, de symboles non directement dépendants du déroulement du langage verbal, mais réellement parallèle ».³⁶ L'évolution humaine est avant tout celle des moyens d'expression, voilà une thèse centrale de l'esthétique de Leroi-Gourhan. « [...] la main a son langage dont l'expression se rapporte à la vision, la face possède le sien qui est lié à l'audition, entre les deux règne ce *halo* qui confère un caractère propre à la pensée antérieure à l'écriture proprement dite : le geste interprète la parole, celle-ci commente le graphisme ».³⁷ Progressivement, on assiste historiquement à un « resserrement des images » et plus on va vers une linéarisation des symboles, plus s'appauvrissent les « moyens d'expression irrationnelle ».³⁸ On perd peu à peu l'aspect multi-dimensionnel de la pensée symbolique. Le premier tome de l'ouvrage *Le geste et la parole* s'achève sur un risque que pointe l'anthropologue dès la fin des années 1960, mais qui résonne bel et bien jusqu'à nous : si l'imagination, qui est la propriété fondamentale de l'intelligence, s'atténue et si notre société affaiblit sa capacité à forger des symboles, nous risquons de perdre conjointement notre propriété d'agir. Pour continuer à progresser, la société a besoin de maintenir l'exercice de l'imagination dans les chaînes opératoires vitales. On perçoit toute l'actualité de cette approche dans nos sociétés où la main perd sa motricité technique tandis que la capacité à inventer de nouvelles manières de signifier semble s'épuiser.

III. DÉFINIR DES STYLES POUR DATER L'ART PARIÉTAL

C'est à partir de cette analyse que Leroi-Gourhan va penser pouvoir affiner la détermination de styles que l'abbé Breuil avait déjà établie pour sa part dans *Quatre cents siècles d'art pariétal* et proposer avec prudence une nouvelle périodisation. L'axe synchronique d'étude va se coupler à l'axe diachronique pour montrer comment des figures animales ou des signes abstraits similaires vont lentement muter au cours du temps, en fonction des différentes cultures et de la liberté prise par chaque ethnie successive.

La première période est nommée « période primitive »³⁹ et est fondée sur la caractérisation du style I. Ce style est marqué par l'apparition des premières silhouettes coordonnées. On n'y identifie pas encore de décoration pariétale de manière assurée et aucun objet décoratif n'y est explicitement figuratif. Les animaux sont réduits à leur tête, leur avant-train, la ligne de leur dos. Les signes abstraits caractéristiques de ce style sont des figures vulvaires assez réalistes, des points et des bâtonnets. On ne peut donc parler de réalisme primitif pour ce style, puisque des traits particularisants l'animal sont obtenus par abstraction. Les Vénus stéatopyges forment l'art mobilier le plus

remarquable de ce style. La seconde phase de la période dite « primitive » est marquée quant à elle par le développement des grands sanctuaires. Les premières parties obscures des grottes sont décorées. Concernant l'art mobilier, on retrouve des plaques gravées au cours de ce style II. La seconde période est nommée par Leroi-Gourhan la « période archaïque ».

Le style III se caractérise par le mouvement des figures, le déplacement isolé de détails. La peinture recourt à l'ocre et au manganèse. Des détails corporels sont dessinés. Lascaux est exemplaire de ce style, avec ses blasons quadrangulaires et ses animaux à remplissage monochromes. Les animaux ont souvent le ventre gonflé et de petites pattes.

Vient ensuite selon Leroi-Gourhan la « période classique », marquée par des sanctuaires réalisés dans les zones obscures des cavernes. Le style IV ancien est marqué par l'élaboration d'un canon naturaliste. Les bisons sont par exemple représentés avec toupet, crinière, garrot. Le trait est modelé, et le remplissage dégradé. On peut parler d'un modelé des contours, d'un conventionnalisme des détails. Les animaux présentent du mouvement. Leur pelage est représenté selon des codes pictographiques clairs, par exemple le « M » étiré sur le dos des chevaux et des détails hachurés. Quant aux signes du style IV ancien, ce sont des femmes tronquées, des signes claviformes, des signes quadrangulaires tardifs, des tectiformes. Le style IV ancien se définit aussi par le développement de l'art mobilier. Lors de la seconde phase de la période classique, Leroi-Gourhan souligne l'importance de l'arrivée des harpons chez les magdaléniens. Cela introduit selon lui une mutation iconographique. Le style IV récent qui y correspond est défini par le réalisme photographique des figures animales, représentés selon de vraies proportions. Les figures sont représentées broutant, galopantes. C'est la fin des sanctuaires souterrains. On y retrouve beaucoup d'art mobilier, que ce soient des plaquettes ou des galets. Les plaques de stalagmites de Teyjat, à Labastide, en sont de bons témoignages. Au niveau des thématiques, on note l'arrivée du thème du renne. Celui-ci recule pourtant vers le Nord avec le retrait des glaciers qui signe la fin de l'art pariétal. Ce qui donne lieu à cette remarque conclusive de Leroi-Gourhan : « L'un des points les plus intéressants de l'art paléolithique est lié à sa proximité par rapport à l'origine de la figuration : parti du point zéro, dans des images qui sont des assemblages abstraits, on y voit, sans qu'il atteigne dans la composition un autre stade que celui de la consistance des figures, celles-ci évoluer individuellement vers le réalisme photographique ».⁴⁰

Pour conclure, Leroi-Gourhan dégage bien des structures, mais elles sont toujours dynamiques, incorporées dans un espace vécu, un milieu de vie, un corps en mouvement, ce sont résolument des structures de vie. Elles se donnent à lire, mais il faut lire ensemble signes abstraits et signes concrets. Il ne s'agit donc jamais de l'interprétation d'une pure représentation, mais se joue aussi l'expression de valeurs. L'attention portée au matériau, au support, le caractère flottant de la représentation sont décisifs. Le sens apparaît par montage, agencement, hybridation, ce qui produit une complexité, une densité des structures de sens. Par contraste avec Leroi-Gourhan, Lévi-Strauss va négliger le corps, l'espace, l'histoire. Lévi-Strauss insiste davantage sur des inversions

de polarité au sein de représentations que forgent divers mythes. L'approche de Leroi-Gourhan part de la morphologie du milieu, des outils, des espaces, pour en arriver à celle des signes et ultimement projeter l'hypothèse de mythes et d'écritures, tandis que l'approche de Lévi-Strauss part de mythes pour montrer comment un mythe en transforme un autre, puis prolonge son enquête en cherchant comment un masque en transforme un autre. Le structuralisme de Lévi-Strauss devient progressivement plus sensible, tandis que celui de Leroi-Gourhan s'installe d'emblée dans le sensible et projette à partir de là une spiritualité. Les lire conjointement permet de saisir l'importance du structuralisme et de la morphologie pour l'étude des images en général, dans le contexte d'une approche culturelle, ou plus exactement d'une ample et ambitieuse théorie de la culture.

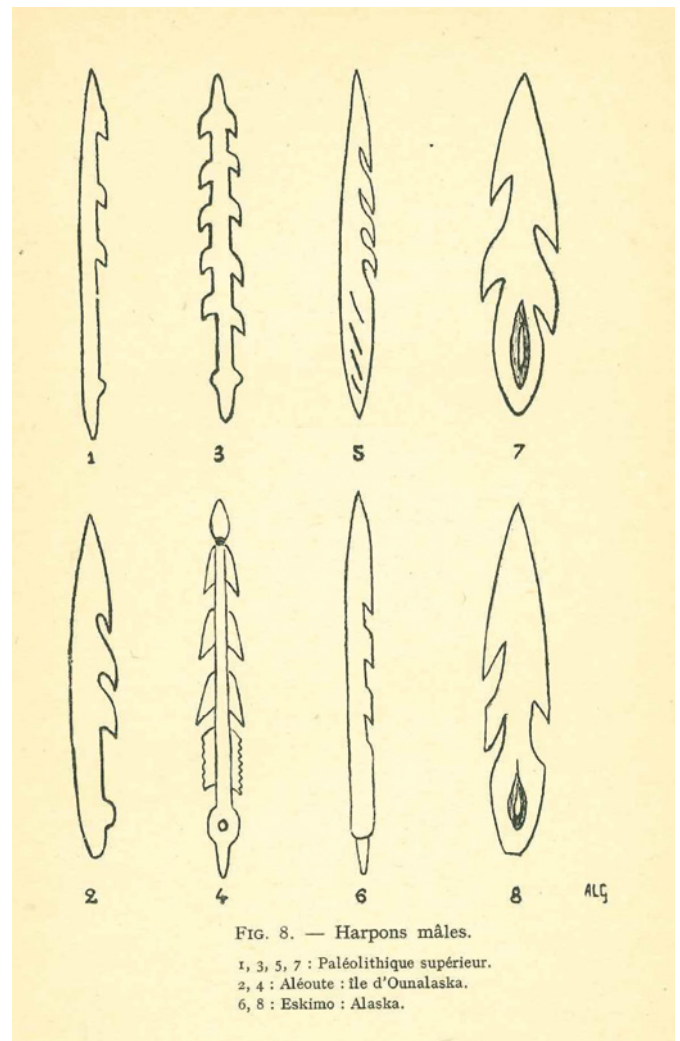
- 1 Nous empruntons cet élément du titre à André Leroi-Gourhan lui-même. Voir André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *La mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel, 1965.
- 2 *Idem.* Voir André Leroi-Gourhan, « Les cultures actuelles, la vie esthétique », dans *Encyclopédie des clartés*, IV bis, *L'Homme*, Paris : Éditions techniques, 1956, p. 4860 (12 pages).
- 3 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 134.
- 4 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 82.
- 5 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Paris : Zones sensibles, 2013.
- 6 André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris : Gallimard, 1936, p. 10.
- 7 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 33.
- 8 Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, *op. cit.*, *idem.*
- 9 *Ibid.*, p. 108.
- 10 *Ibid.*, p. 109-110.
- 11 *Ibid.*, p. 65 : planche comparative plaçant en vis-à-vis un pendentif provenant de Laugerie-Basse en Dordogne et deux autres provenant de Point Atkinson au Canada oriental.
- 12 *Ibid.*, p. 72 : « Les itinéraires ». Leroi-Gourhan y fait l'hypothèse de « survivances » de certaines pratiques, sous l'effet de migrations, analyse que l'on peut comparer avec celles de l'historien d'art et ethnologue allemand Aby Warburg.
- 13 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 155.
- 14 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 157.
- 15 *Ibid.*, p. 103.
- 16 *Ibid.*, p. 104.
- 17 *Ibid.*, p. 128.
- 18 *Ibid.*, p. 126.
- 19 *Ibid.*, p. 164.
- 20 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, *op. cit.*, p. 145.
- 21 *Ibid.*, p. 162.
- 22 *Ibid.*
- 23 Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, *op. cit.*, p. 57.

- 24 Leroi-Gourhan, « Les fouilles d'Arcy-sur-Cure », dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, Paris : Fayard, 1983, p. 178.
- 25 André Leroi-Gourhan, « Reconstituer la vie », dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, *op. cit.*, p. 239.
- 26 Leroi-Gourhan, « Reconstituer la vie », dans *Le fil du temps*, *op. cit.*, p. 240.
- 27 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris : Éditions Gallimard, 1966, p. 358.
- 28 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, *op. cit.*, p. 290.
- 29 Carlo Severi parlera lui-même de chimère pour qualifier une telle hybridation. Voir Carlo Severi, *Le principe de la chimère*, Paris :, Éditions Rue d'Ulm, 2007, p. 70.
- 30 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 84.
- 31 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, *op. cit.*, p. 273.
- 32 *Ibid.* Les représentations figurées ne sont pas la représentation accidentelle d'animaux de chasse, ni simplement une écriture, ni simplement un tableau.
- 33 *Ibid.*, p. 275.
- 34 *Ibid.*, p. 284.
- 35 *Ibid.*, p. 286.
- 36 *Ibid.*, p. 290.
- 37 *Ibid.*, p. 291.
- 38 *Ibid.*, p. 293.
- 39 Nous résumons ici le chapitre « Vue d'ensemble sur l'art paléolithique » dans André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, *op. cit.*, p. 146 et suivantes.
- 40 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 243.



1

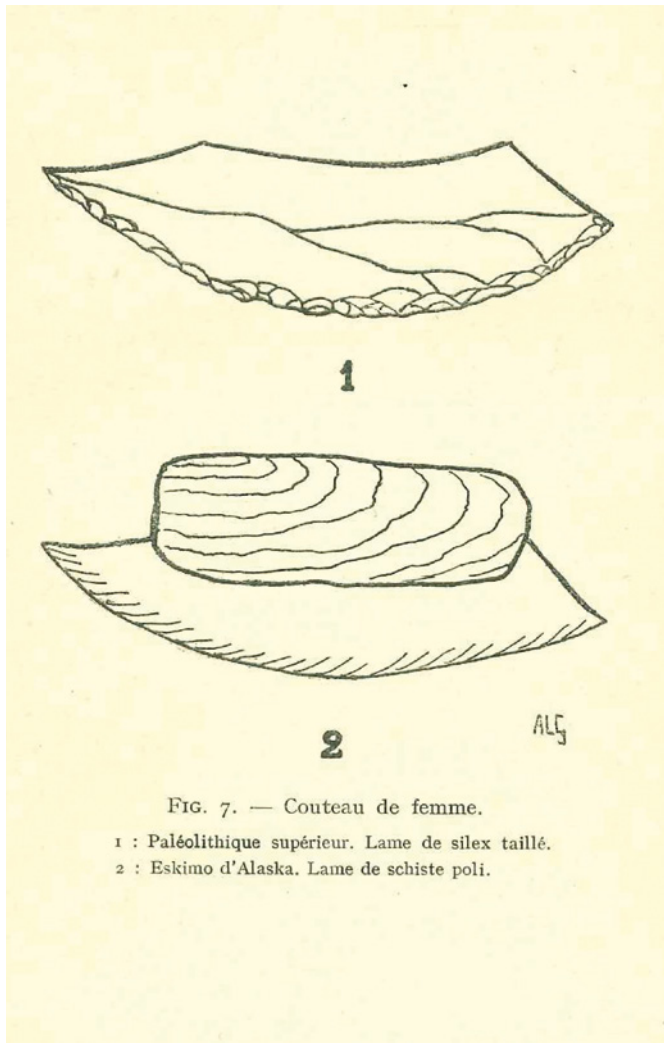
2



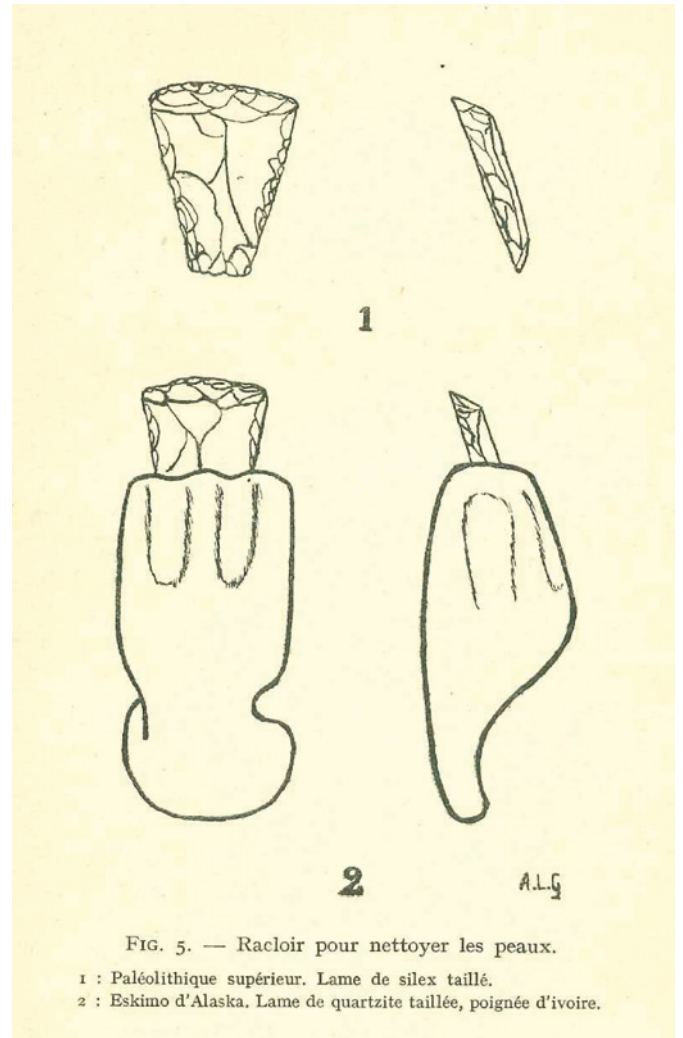
- III. 1 : André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris, Gallimard, 1936, couverture.
III. 2 : *Idem*, figure 8, p. 61 : « Harpons mâles ».
III. 3 : *Idem*, p. 59 : « Couteau de femme ».
III. 4 : *Idem*, figure 5, p. 55 : « Racloir pour nettoyer des peaux ».
III. 5 : *Idem*, planche 3, p. 17.

- Abb. 1: André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris: Gallimard, 1936, Buchcover.
Abb. 2: *Idem*, Fig. 8, S. 61, »Männliche Haken«.
Abb. 3: *Idem*, S. 59, »Frauenmesser«.
Abb. 4: *Idem*, Fig. 5, S. 55, »Schaber zum Reinigen der Tierhäute«.
Abb. 5: *Idem*, Tafel 3, S. 17.

4



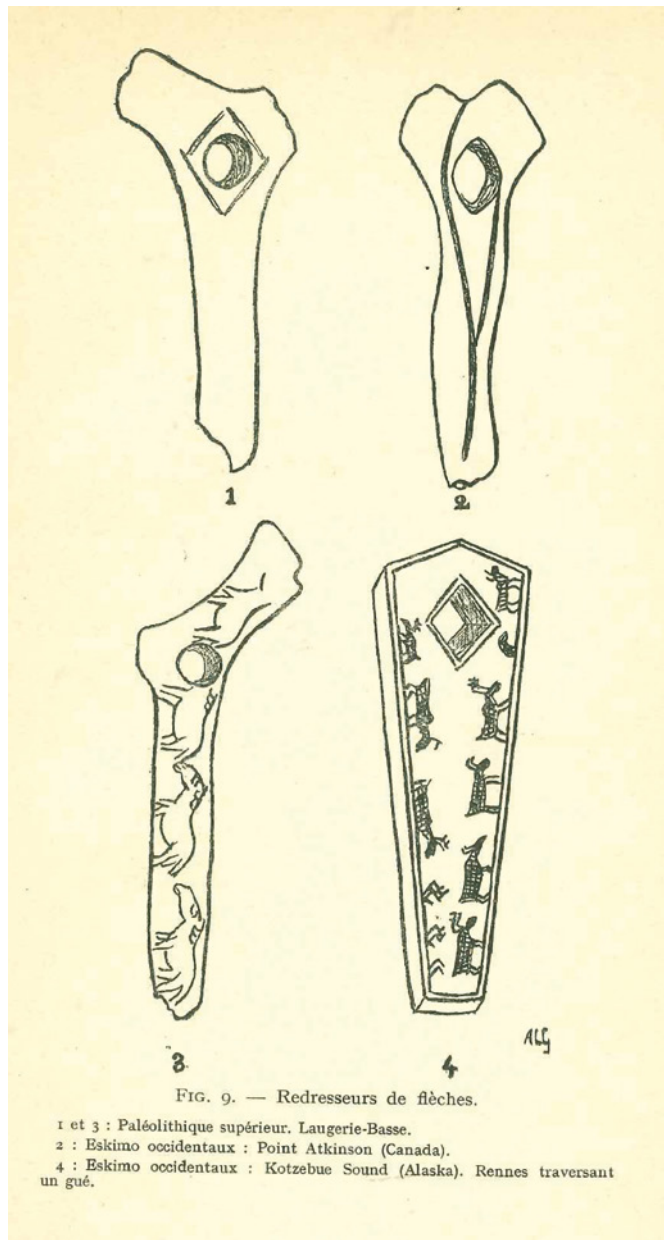
3



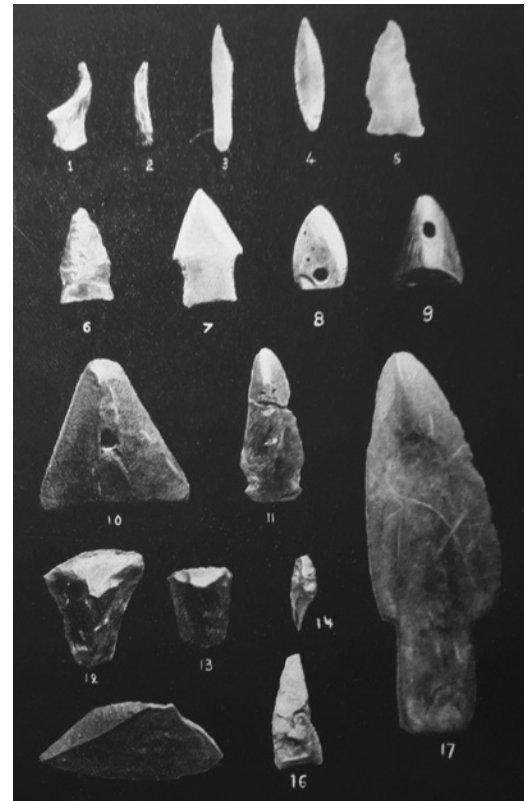
5



6

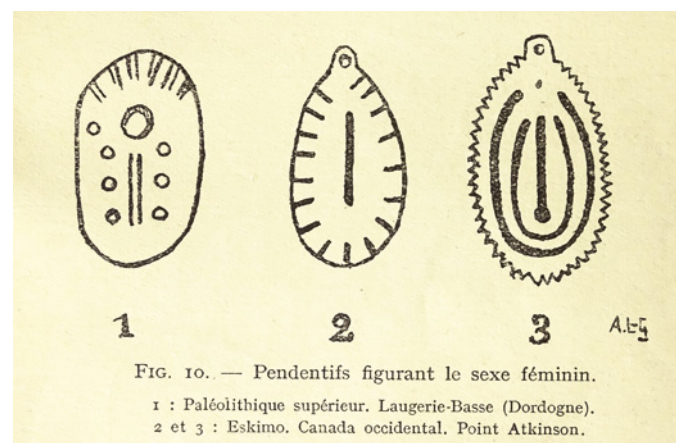


7



8

- III. 6 : *Idem*, figure 9, p. 63 : « Redresseur de flèches ».
- III. 7 : *Idem*, planche 8, « Outillage de pierre des Esquimaux ».
- III. 8 : *Idem*, p. 65 : Pendentifs figurant le sexe féminin.
- III. 9 : *Idem*, illustration 72, p. 119 : Lascaux, « La rotonde des taureaux », Bison et cheval.
- III. 10 : André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1971, couverture.



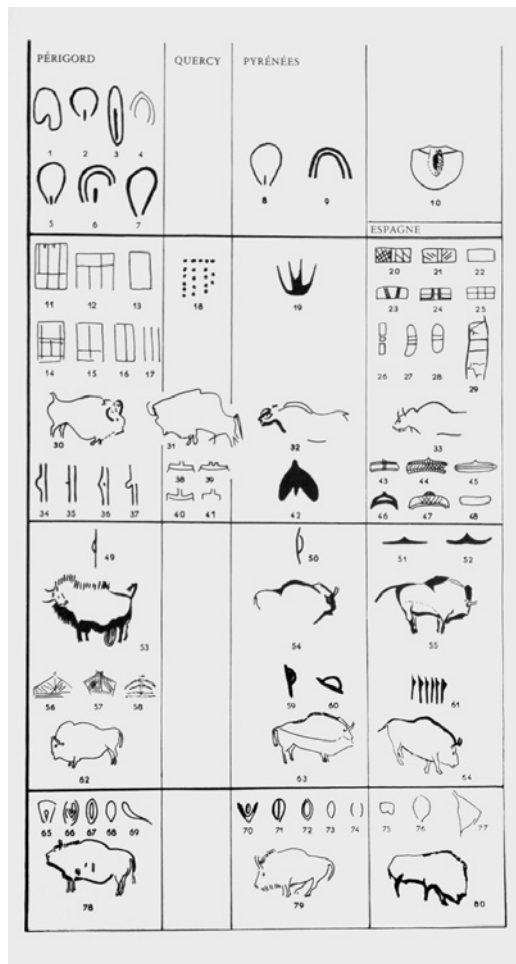
9



10

- Abb. 6: Idem, Fig. 9, S. 63, »Gleichrichter für Pfeile«.
Abb. 7: Idem, Tafel 8, »Steinwerkzeuge der Eskimos«.
Abb. 8: Idem, S. 65, Anhänger, das weibliche Geschlecht symbolisierend.
Abb. 9: Idem, Illustration 72, S. 119, Lascaux, »Saal der Stiere«, Bison und Pferd.
Abb. 10: André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris: Mazenod, 1971, Buchcover.





11

- III. 11 : *Idem*, p. 475, Répartition chronologique et géographique des signes.
- III. 12 : *Idem*, p. 473, Typologie des signes féminins.
- III. 13 : *Idem*, illustration 56, p. 92, La Roche, Lalinde (Dordogne), Femmes stylisées et signes claviformes.
- III. 14 : *Idem*, p. 109, Main négative, El Castillo (Santander).
- III. 15 : « Les mains de Gargas », dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps, Ethnologie et préhistoire 1920-1970*, Paris, Fayard, 1983, p. 305.
- III. 16 : André Leroi-Gourhan – *L'homme tout simplement*, sous la direction de Philippe Soulier, Paris, Éditions de Boccard, 2015, couverture.

12

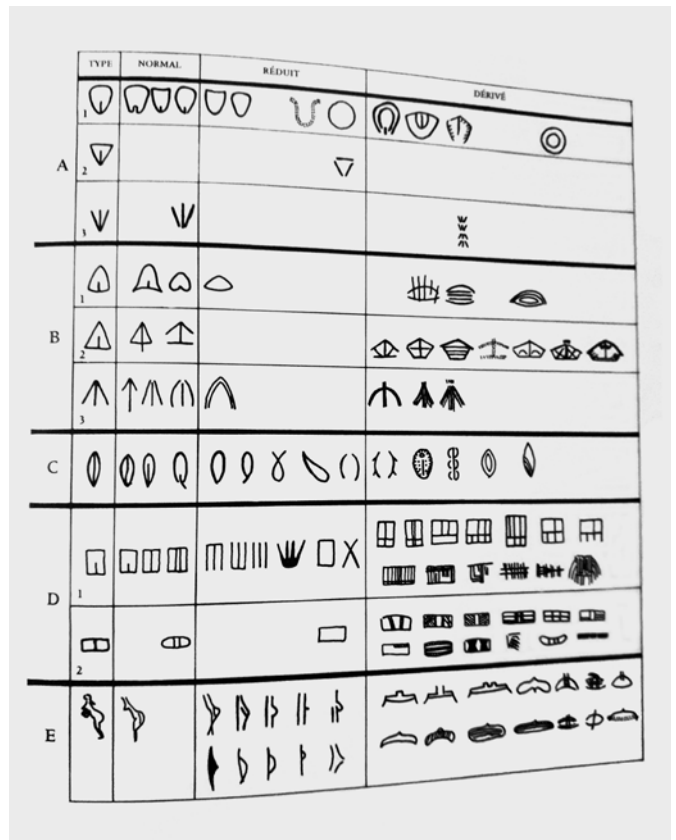


Abb. 11: *Idem*, S. 475, Chronologische und geographische Zeichenkonkordanz.

Abb. 12: *Idem*, S. 473, Zeichentypologie des Weiblichen.

Abb. 13: *Idem*, Illustration 56, S. 92, La Roche, Lalinde (Dordogne), Stilisierte Frauenfiguren und klaffenförmige Zeichen.

Abb. 14: *Idem*, S. 109, Handnegativ, El Castillo (Santander).

Abb. 15: »Die Hände von Gargas«, in: André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps, Ethnologie et préhistoire 1920-1970*, Paris: Fayard, 1983, S. 305.

Abb. 16: André Leroi-Gourhan – *L'homme tout simplement*, hrsg. von Philippe Soulier, Paris: Éditions de Boccard, 2015, Buchcover.

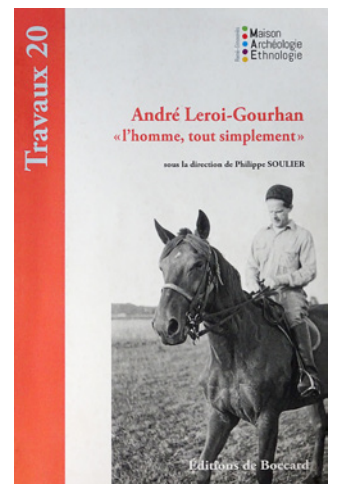
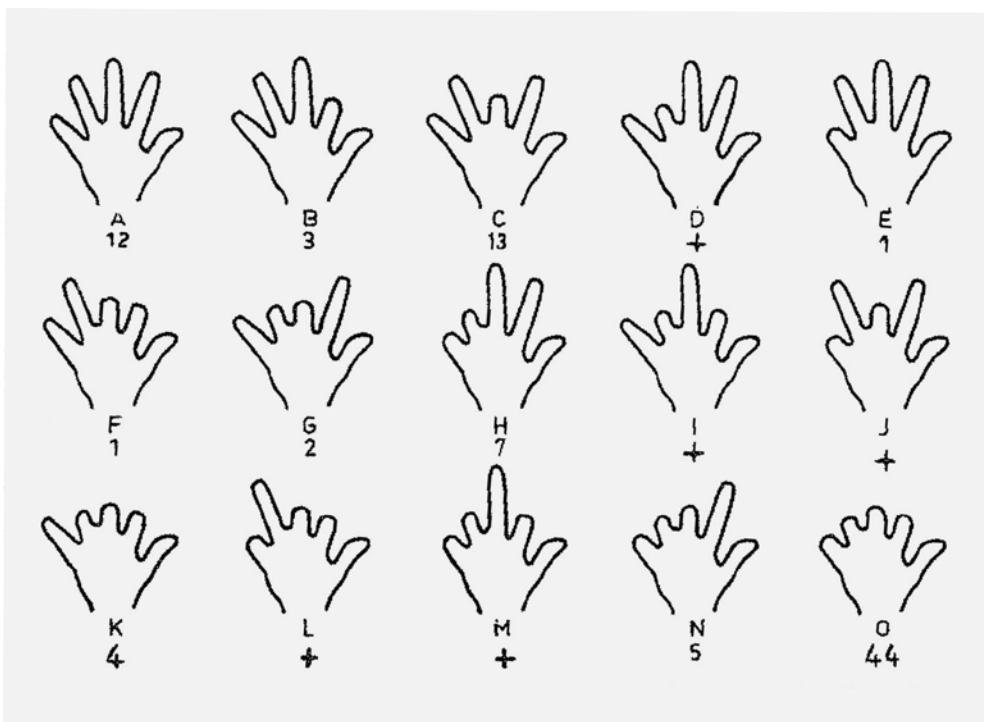


13



14

15



16