

André Włodarczyk¹, Georges Sauvet²

*La première culture paneuropéenne
(35000-12000 avant le présent)*

L'Art paléolithique de l'homo sapiens européen

Après une longue période de plus de 200000 ans où l'Homme de Néandertal a occupé l'Europe, on assiste en quelques milliers d'années (entre 40000 et 35000 avant le présent) à son remplacement par l'homme anatomiquement moderne (*Homo sapiens*), suivi presque aussitôt par l'apparition du premier art figuratif (statuettes d'ivoire, gravures et peintures pariétales). Cette tradition artistique va se poursuivre jusqu'à la fin des temps glaciaires, pendant plus de vingt millénaires, malgré d'importants changements dans les équipements matériels (travail du silex, de l'os et du bois de cervidé), constituant le véritable ciment d'une première culture paneuropéenne.

L'art pariétal du sud-ouest européen, réalisé dans des grottes profondes, des abris-sous roche ou sur des rochers de plein air, est essentiellement un art animalier dont les caractéristiques fondamentales ont peu varié au fil des millénaires et sur les immenses territoires concernés, sans doute parce qu'il était lié à une certaine structure sociale (groupes de chasseurs-collecteurs semi-nomades), à une certaine conception du monde et à des mythes fondateurs. La reconnaissance de l'unité structurale de cet art a cependant tardé à s'imposer au cours du XX^e siècle, sous l'impulsion d'A. Leroi-Gourhan. Aujourd'hui encore, certains refusent d'admettre qu'un même schéma conceptuel ait pu perdurer si longtemps.

Recherches sémiologiques et formelles avancées

La composante figurative de l'art pariétal paléolithique peut être analysée en 14 motifs principaux. Un corpus de 416 panneaux polythématiques (comportant de 2 à 6 thèmes différents) a été rassemblé et analysé d'un double point de vue statistique et structural. L'analyse statistique des données met en évidence une

¹ Université Charles de Gaulle (Lille 3), directeur de recherche à l'Université Paris-Sorbonne (Paris 4).

² Centre CREAP-Cartailhac, Université de Toulouse-le-Mirail.

partition des motifs en 5 classes dont l'une joue un rôle hiérarchique particulier (cheval, bison, bouquetin). On observe en outre que très peu de combinaisons ont été produites sur un nombre immense de possibilités et que celles qui ont été produites répondent à des règles de sélection bien précises. Il est possible d'exploiter ces régularités pour construire des modèles formels capables de produire les structures attestées. L'un de ces modèles, de type probabiliste, permet de révéler les formules les plus constantes (cinq règles de production automatiquement générées suffisent à rendre compte des 3/4 des panneaux existants). Un autre modèle, de type déterministe, part d'une grammaire « régulière » et lui ajoute des « contraintes » (contraintes structurales limitant la combinabilité des classes et contraintes individuelles utilisant deux connecteurs logiques : l'implication et l'incompatibilité). Ces deux modèles formels, complémentaires, montrent que la constitution thématique des panneaux faisait l'objet de choix (probablement régis par des considérations sémantiques) et que ces choix structuraux ont connu une relative stabilité au cours du Paléolithique supérieur en Europe occidentale.

En adoptant un certain nombre de concepts venant de la linguistique et de l'intelligence artificielle, il est possible d'exprimer formellement la plupart des connaissances sur l'art pariétal afin de construire une architecture simulant sa compréhension. Les connaissances accumulées jusqu'à présent nous ont notamment permis : 1) de formuler l'hypothèse de la motivation sémiologique de l'art pariétal paléolithique, 2) d'établir des classes de représentations animalières, 3) de décrire la grammaire qui sous-tend la composition des ensembles picturaux de cet art. Pour avancer, il est nécessaire d'enrichir les connaissances, réunies par Georges Sauvet dans sa base de données des descriptions de l'art pariétal paléolithique, grâce à une analyse plus approfondie des formes graphiques et des compositions.

Nous avons proposé une théorie sémiotique de l'art tout en supposant que ce dernier est un code (système de signes) au même titre que le langage des œuvres littéraires. L'analogie que nous établissons entre le code pictural des œuvres d'art graphique et le code verbal des œuvres littéraires permet de comparer les règles de composition graphique aux règles de grammaire des œuvres littéraires et de les considérer comme une interface entre la Forme (constituée d'éléments

distinctifs et d'éléments significatifs) et le Contenu (comprenant à la fois les éléments sémantiques et l'expressivité). De plus, nous mettons l'accent sur la distinction entre (a) les représentations sémiologiques (translations des messages verbaux (textuels) en compositions graphiques (panneaux de peintures) et vice-versa) et (b) les représentations formelles (l'encodage des messages verbaux ou graphiques en représentations formelles).

Les méthodes de formalisation proposées doivent faciliter la création d'une nouvelle base de données plus élaborée dans l'espoir que les explorations ultérieures des informations réunies dévoileront de nouvelles régularités formelles « cachés » derrière les objets décrits. En effet, les avancées récentes dans les domaines des statistiques et de l'intelligence artificielle ont vu apparaître de nouvelles méthodes permettant de découvrir de nouvelles connaissances qu'il est impossible de déceler par de simples observations au cours de la collecte des données. Ces techniques modernes d'Analyse des Données et d'extraction automatique des connaissances (data mining) revêtent une grande importance car elles libèrent les données factuelles d'interprétations subjectives et permettent de tirer des conclusions impartiales allant au delà des observations empiriques. Ces méthodes nous ont permis de montrer qu'il existait bien des règles structurales invariantes présidant aux assemblages d'espèces animales dans des compositions complexes, constituant une sorte de « grammaire figurative » et démontrant ainsi l'existence d'une pensée cohérente très largement partagée et transmise¹. Toutefois, nos recherches ont également mis en évidence des particularismes concernant certaines régions, à certaines époques, qui ont pu développer temporairement des idiosyncrasies. Ces particularismes se traduisent essentiellement de façon quantitative par l'accent mis sur certains motifs aux dépens de certains autres, mais ne remettent pas en question la structure du système qui subsiste à travers ces changements. Ainsi, la plupart des caractéristiques de l'art pariétal sont communes à toutes les régions et se sont maintenues au fil des millénaires, ce qui montre que le schéma de pensée motivant la création des œuvres pariétales est demeuré fondamentalement inchangé.

¹ Sauvet G., Włodarczyk A., « L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques », *Zephyrus*, 53-54, 2000-2001, p. 215-238.

Une signification à jamais perdue

Que peut-on dire des croyances et des pratiques religieuses qui animaient les hommes du Paléolithique supérieur et ont motivé la réalisation d'un art pariétal aussi somptueux au fond de cavernes ? Il ne fait guère de doute que cet art si profondément structuré a répondu pendant plusieurs dizaines de millénaires aux aspirations les plus hautes des sociétés paléolithiques. Malheureusement, nous ne possédons plus aujourd'hui que l'image figée des histoires sacrées et des actions mythiques qui en constituaient la trame et il serait illusoire de tenter d'en percer le sens. Les nombreuses hypothèses qui ont été faites depuis plus d'un siècle sont de pures spéculations qui s'annihilent les unes les autres. On a à peu près tout imaginé, de la théorie de l'art gratuit exécuté par désœuvrement à des rites propitiatoires pour favoriser la chasse ou la fécondité, en passant par des modèles puisés dans l'ethnographie comme le totémisme ou le chamanisme. Leroi-Gourhan a proposé d'y voir une classification du monde basée sur l'opposition entre des principes masculin et féminin. Tous ces modèles recèlent peut-être une parcelle de vérité, mais aucun argument concluant ne peut être apporté en faveur de l'un ou l'autre. En absence de tout contexte archéologique probant, il faut recourir à des approches indirectes pour aborder ces questions et se contenter de mettre en évidence des analogies de structures.

Aspects socioculturels de l'Homme de Cro-Magnon comparés à ceux d'autres sociétés préhistoriques et actuelles

Il a été récemment suggéré que la structure d'un art rupestre dépendait du type de croyances en termes de fréquences des motifs et de leur distribution dans les sites de l'aire géographique concernée¹. Ces deux paramètres distinguent radicalement une organisation totémique comme celle qui est connue dans le Kimberley (Australie) et des sociétés pratiquant le chamanisme comme le Drakensberg (Afrique du Sud). Quand on applique cette méthode aux différents sous-ensembles régionaux et chronologiques de l'APP européen, on constate une énorme diversité, allant pratiquement du domaine caractéristique du totémisme à celui du chamanisme². Cela montre d'une part que l'ensemble de l'APP repose sur une iconographie

¹ Layton R., « Shamanism, totemism and rock art: Les chamanes de la préhistoire in the context of rock art research », *Cambridge Archaeological Journal* 10 (1), 2000, p. 169-186.

² Sauvet G., Layton R., Lenssen-Erz T., Taçon P., Włodarczyk A., (2009). « Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art », *Cambridge Archaeological Journal* 19 (3), 319-336.

partagée par tous (contrairement au cas du totémisme), mais que les motifs principaux (choisis au sein de cette iconographie commune) ont largement varié au fil du temps et dans les différentes régions.

L'hypothèse qui ressort de cette analyse est que les chasseurs paléolithiques ont maintenu tout au long de leur très longue histoire un système de croyances basé sur les mêmes principes, mais que les mythes fondateurs ont été déclinés sous des formes différentes, au gré de réseaux d'alliance et d'échange fluctuants, alternant des périodes d'isolement et de réunification. Certaines régions, à certaines périodes, ont pu développer des thèmes et des styles originaux (cas de la biche dans la région cantabrique entre 22000 et 15000 BP), tandis qu'à d'autres moments une homogénéisation des thèmes se produisaient (entre 15000 et 12000 BP dans le Nord de l'Espagne et le Sud-Ouest de la France).

L'identification de ces transformations idéologiques nous permet d'esquisser une géographie humaine basée sur les grands mouvements culturels (et sans doute socio-économiques) qui ont traversé l'Europe occidentale entre 38000 et 11000 BP. Avec la fin des temps glaciaires, on assiste à la disparition des grands troupeaux de rennes et de bisons et à la reforestation des paysages ; les débuts de l'élevage, la sédentarisation et l'apparition de l'économie de production ont bouleversé les modes de vie et la perception du monde de façon plus radicale encore.

Bibliographie :

Layton R., « Shamanism, totemism and rock art: Les chamanes de la préhistoire in the context of rock art research », *Cambridge Archaeological Journal* 10 (1), 2000, p. 169-86.

Sauvet G., Layton R., Lenssen-Erz T., Taçon P., Włodarczyk A., « Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art », *Cambridge Archaeological Journal* 19 (3), 2009, p. 319-336.

Sauvet G., Włodarczyk A., « Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique », *L'Anthropologie*, t. 99, n° 2/3, 1995, p. 193-221.

Sauvet G., Włodarczyk A., « L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques », *Zephyrus*, 53-54, 2000-2001, p. 215-238.