

# CHAPITRE I

## Symbolique paléolithique et machine de Turing

*L'homme du futur est incompréhensible si l'on n'a pas compris l'homme du passé. Je crois que tout ce qu'il y a de possibilités, de virtualité dynamique dans l'espèce humaine demande à être saisi depuis sa base et suivi paisiblement jusqu'à son développement final.*

*André Leroi-Gourhan,  
lettre à M. Claude-Henri Rocquet, in Lucy et les siens.*

### I-1. Symbolique paléolithique.

Les hommes de l'Âge de la pierre taillée pénétrèrent au plus profond des cavernes pour déployer le champ de leur imaginaire, pour concevoir un monde mythique né de leurs croyances, pour peindre avec ferveur une réalité en harmonie avec l'image mentale qu'ils s'en faisaient. André Leroi-Gourhan prétendait que les œuvres d'art les plus anciennes dont on situe les origines aux environs de -30 000 impliquent, par leur contenu, « une convention inséparable de concepts déjà hautement organisée par le langage » et qu'elles sont finalement davantage une « écriture » que l'art pur, que cet art figuratif est transposition symbolique et non calque de la réalité.

En l'absence de l'écriture qui n'apparaîtra qu'aux environs du IV<sup>ème</sup> millénaire avant J.-C. dans le pays de Sumer, la civilisation du renne, et d'autres, exprimaient ce qu'elles avaient à dire par des images extraordinaires, des peintures vigoureuses et fines, dans lesquelles la perspective dite tordue (corps de profil, mais tête de face) est plus un artifice esthétique que le signe d'une immaturité mentale. D'ailleurs la technique en est très reconnaissable : interruption du trait ou des aplats de couleur pour différencier l'arrière-plan de l'avant-plan, ligne ventrale tracée entre les membres.

#### I-1.1. La représentation animale.

« Le cortège de la vie animale », tel semble être, au premier abord, le message laissé par nos congénères, mais après réflexion, la signification en est plus abstraite et plus riche. Arrêtons nous donc un moment sur le bestiaire dont sont ornés les salles, passages et diverticule de la grotte de Lascaux, « la Chapelle Sixtine de la préhistoire » selon l'abbé Henri Breuil, située en Dordogne, sur les bords de la Vézère. Il rassemble quelque six cents mammifères parmi lesquels on compte surtout des chevaux, des taureaux et des cervidés. Tous sont le fruit d'un art pariétal figuratif respectueux, dans la limite du possible, des données morphologiques avérées. Ils témoignent de réelles connaissances en anatomie et d'une observation précise du comportement animal. La plupart des animaux figurés sont en mouvement, lequel est souvent attesté par la superposition ou juxtaposition d'images successives, parfois par un seul détail anatomique.

Cependant, parmi toutes ces peintures et dessins réalistes, une créature chimérique et fantastique s'inscrit en contre-sujet : la « Licorne ». Celle-ci est faite d'emprunts à plusieurs animaux. Elle a un corps grégaire de rhinocéros, une robe ocellée de guépard, des cornes minces et parallèles

d'antilope tibétaine. Elle exclut par sa nature toute référence réaliste. Elle introduit l'imaginaire pur dans la matérialité concrète de la roche.

Ces représentations pariétales sont d'autant plus spectaculaires et fortes que leurs auteurs ont mis à profit les reliefs de la pierre, ses irrégularités, ses formes naturelles, sa texture, sa coloration authentique pour faire surgir une impression de polychromie, ses ombres pour en modeler l'aspect, le tout avec une remarquable technique qui rend les images indissociables de leur support. Ainsi les peintres ont souvent intégré dans leurs compositions les marques de déprédation dues à la chute d'écaillés de calcite blanche érodée par l'humidité. Par endroits, les artistes ont même joué avec les effets d'anamorphose induits par la courbure du support, notamment pour ce qui est des décors plafonnants. Ainsi les figures *a priori* inertes prenaient vie dans l'esprit de l'Homo Sapiens au gré des fluctuations de leur éclairage sur les volumes irréguliers de la paroi en provoquant des modifications dans l'angle d'observation ou s'animaient sous l'effet d'une sorte de vibration graphique induite par la multiplication de contours ébauchés. La qualité graphique des iconographies procède d'une maîtrise surprenante tant dans le tracé que dans l'assortiment des couleurs. À cet égard on constate déjà l'invention du dégradé et de l'estompage. On peut même dire que le maître de la grotte Chauvet, vieille de 30 000 ans, était, dès ce temps, un grand maître en la matière. Le dégradé, très fin, est obtenu selon deux techniques, celle du pochoir en soufflant à travers un os creux et celle de la vaporisation avec la bouche. Les figures sont précises. Elles dépeignent des individus dont il est souvent possible de reconnaître l'attitude. Elles sont comme projetées en une seule fois sur la paroi. Il n'y a pas de repentir. À ce sujet les préhistoriens suggèrent que les répétitions ont eu lieu ailleurs et que les peintures et dessins sont le fait de professionnels qui ont appris leur métier auprès de maîtres. Ils appuient leur argument sur l'existence de plaques calcaires portant des silhouettes d'animaux retouchées comme si un travail d'apprenti avait été corrigé.

Les thèmes traités ne semblent pas avoir été distribués au hasard sur les parois ni accumulés au gré des circonstances, mais ils furent plutôt agencés en panneaux ou en files, conférant à l'ensemble une dimension monumentale. Cette organisation du décor incite à penser que s'y ajoute une dimension symbolique élaborée échappant au réel vécu. Cette idée est corroborée par le fait qu'un seul renne a été représenté sur les parois de cette grotte célèbre parmi les quelque six cents peintures qui y ont été exécutées, alors que neuf dixièmes des débris osseux trouvés sur le site proviennent de rennes. De même, ce n'est point le reflet de ce que l'homme observait alors dans la nature que de voir représentés en si grand nombre les mammoths de la grotte de Rouffignac, en Dordogne. On y dénombre quelque 150 exemplaires. De plus, les artistes n'y ont aucunement évoqué de quelque façon que ce soit le soleil, la lune, et, d'une manière générale, ce qu'on observe dans le ciel. La flore est également ignorée. Il n'y a aucune esquisse de paysage, aucune scène de la vie. Les références aux préoccupations d'ordre domestique sont totalement absentes. Il n'y figure ni outils ni instruments. C'est là un choix thématique de nature culturelle qui exclut toute scène narrative du quotidien. *A contrario*, nos lointains ancêtres, en plaquant sur la roche une succession d'images mentales auraient fait plus qu'un reportage naturaliste, selon le préhistorien Marc Azéma ; ils auraient inventé la narration graphique ou art séquentiel, c'est-à-dire la BD.

### **I-1.2. La représentation de l'homme.**

L'art préhistorique est avant tout un grand art animalier. L'homme n'y figure que très sporadiquement, et quand cela est, c'est de manière étrange, sommaire, caricaturale, composite et très schématique. Sa représentation, à peine esquissée, n'est donc pas pensée dans le même esprit que celle de l'animal. Les artistes préhistoriques n'ont pas apporté la même attention, et encore moins le même souci de perfection, à peindre leur propre effigie, sans doute pour des raisons culturelles, rituelles ou magiques, parce qu'ils attribuaient du pouvoir à l'image.

Les compositions qui associent l'homme à l'animal sont très rares. La plus complexe en même temps que la plus dramatique est la scène du puits de Lascaux. Le personnage central en est un homme à tête d'oiseau, culbuté par le bison qu'il vient de transpercer de sa lance ; lequel bison, apparemment furieux et menaçant, fouette l'air de sa queue raide alors qu'il perd ses entrailles en larges volutes soulignées de noir. Un rhinocéros semble s'éloigner de la scène, à moins qu'il y soit étranger. Tout proche de l'homme renversé, le sexe en érection, un propulseur gît sur le sol et, à côté, un oiseau, dont la tête est dessinée comme celle de l'homme, qui pourrait symboliser l'esprit d'un éventuel chaman suggéré par l'accumulation d'une multitude de lampes primitives trouvées au pied de la paroi

Dans la grotte de Cosquer, endormie sous les calanques de Cassis, il est une autre représentation d'un homme tué. C'est aussi une figure humaine à tête d'oiseau, également sur le dos, membres tendus vers le ciel, traversé de part en part par un trait barbelé. Cette fois, l'homme a été tué par d'autres hommes. C'est une scène de meurtre ou de sacrifice humain. Autre figuration de l'homme : les « Sorciers » de la grotte des Trois Frères, en Ariège. Ils portent des masques d'animaux et sont vêtus de peaux de bêtes.

### **I-1.3. *Les signes.***

Si les associations homme-animal sont rares, en revanche de nombreux signes codés accompagnent les figurations animales. Leur positionnement au sein du dispositif témoigne de la conception symbolique de l'art pariétal. Il en fut dénombré plus de quatre cents dans la grotte de Lascaux. On y a inventorié des points isolés, en paires, alignés ou en nappes, des signes linéaires ramifiés, des figures géométriques réticulées tels des rectangles à cloisonnement interne, des grilles ou des blasons. Tous ces signes demeurent encore aujourd'hui sans interprétation fiable malgré la recherche d'analogies dans leurs formes, la tentative de discerner des structures qui leur seraient communes, la quête de règles dans des associations possibles. Ils apparaissent plutôt comme des idéogrammes qu'on ne saurait lire à la manière des hiéroglyphes pour n'avoir pu repérer aucune répétition significative telle qu'on peut en relever dans l'écriture. André Leroi-Gourhan, s'appuyant sur une étude statistique de la répartition chronologique et topographique des signes et leurs associations préférentielles avec différents animaux, fut amené à les ranger en deux catégories : les signes dits creux, tels les ovales ou les rectangles, seraient féminins tandis que les signes dits minces, tels les signes linéaires ou les points, seraient masculins, classification en réplique au dualisme sexuel décelé dans les couples bisons, considérés symboliquement comme féminins, et chevaux tenus pour masculins, ou les couples taureaux-chevaux, ou encore cerfs-mammouths. À la suite de cette étude il apparaît que les artistes préhistoriques auraient délibérément organisé leur art dans l'espace souterrain selon un schéma qui réserverait les zones centrales des grottes aux ensembles respectifs animaux et symboles féminins, animaux et symboles masculins, alors qu'il attribuerait les entrées et les passages difficiles, ainsi que les zones périphériques au second ensemble, lorsque seul. À Lascaux, le couple de base investi de valeurs sexuelles sur lequel repose le thème principal de la grotte serait formé par l'association du cheval et de l'aurochs qui est la forme ancienne et sauvage de nos taureaux de corrida. Le dernier aurochs en liberté a été tué en Pologne au XVII<sup>ème</sup> siècle.

Par ailleurs, certains des signes pariétaux, telles les ponctuations, marquent parfois, mais avec précision, le siège de phénomènes acoustiques remarquables. Par exemple, quiconque placé au droit des points rouges peints au plafond de la partie étroite de la galerie Régnauld, dans la grotte Portel, en Ariège, et parlant, la voix calée sur la fréquence de résonance des lieux, perçoit un retour du son sur un mode donnant la sensation d'un impressionnant et curieux dialogue avec la galerie qui semble moduler sa réponse. Dans une autre galerie de la même grotte, les ponctuations

sur la paroi indiquent des zones de transfert acoustique d'une qualité remarquable. Ainsi les hommes du Paléolithique paraissent avoir repéré les emplacements où le son est le mieux répercuté. En règle générale, il y a davantage de peintures dans les grottes qui donnent lieu à résonance que dans celles où les bruits s'étouffent. Des scientifiques français ont pu constater une correspondance étonnamment étroite entre la carte de l'acoustique d'une grotte et celle de ses peintures.

Nos ancêtres du Paléolithique se sont rendu compte que les grottes recelaient parfois en leur sein des instruments de musique naturels sous forme de piliers faits de stalactites et de stalagmites ou de draperies de calcite, véritables instruments de percussion dont la sonorité s'apparente à celle des xylophones. En bien des circonstances Cro-Magnon a associé à ces lithophones des traits ou des cupules gravées, des figures, ou encore des marquages ocrés comme pour en indiquer les parties les plus sonores ou les meilleurs points de frappe.

Les hommes du Paléolithique semblaient donc posséder des connaissances dans le domaine acoustique. Ils nous ont laissé d'excellents sifflets et des appeaux faits avec des phalanges de renne et, même, des instruments de musique comme les flûtes à quatre trous, travaillées dans des cubitus de vautour ou d'aigle. Ces flûtes, vieilles de 35 000 ans, sont ajustées quant à leur longueur et la répartition de leurs percées. La note la plus grave obtenue sur le premier régime, celui de la fréquence fondamentale de résonance de la colonne d'air, tous trous ouverts, correspond à une note plus haute d'une octave que la note la plus grave obtenue sur le second régime, en embouchant l'instrument différemment, tous trous fermés. Cette continuité mélodique, que l'on retrouve aujourd'hui, sur les instruments à vent actuels, est le signe d'une facture bien maîtrisée.

Outre les sifflets et les flûtes, il existait un autre instrument à air, à son de sillage celui-là, qui vraisemblablement exprimait la voix des esprits. Il s'agit du rhombe, objet allongé à silhouette de feuille oblongue et fine, percée d'un trou, en bois de renne ou en ivoire de mammouth. Cet instrument produit un vrombissement plus ou moins sourd en tournant sur lui-même alors que l'exécutant le fait tourner autour de lui au bout d'une attache.

#### **I-1.4. L'industrie lithique.**

Artistes peintres ou musiciens, sculpteurs sur blocs ou auteurs de sculptures miniatures, créateurs de rondes-bosses, les *Homo sapiens sapiens* furent, en même temps, de très habiles artisans de l'industrie lithique. On leur doit une véritable mutation technologique, commencée 35 000 ans avant notre ère, qui se manifesta d'abord par la généralisation d'outils petits, légers, de formes variées bien définies et répétitives, façonnés de plus en plus délicatement en tirant le meilleur parti possible des vertus scissiles du silex. Ce débitage laminaire pelant et l'emploi de percuteurs moins durs que la pierre favorisèrent l'apparition d'outils nouveaux comme les perçoirs acérés, les couteaux à dos, les denticulés, etc., dont le plus achevé fut le biface appelé « feuille de laurier », finement taillé sur ses deux faces, parfaitement calibré et symétrique. C'était une très belle pointe foliacée, fréquemment utilisée pour armer lances et javelots.

L'émergence de cet outillage leptolithique, vraisemblablement liée pour partie au développement de certaines activités artisanales, comme le travail des peaux, fut accompagnée de la naissance, puis de l'expansion de la manufacture d'outils en matières animales dures, os, ivoire ou bois de cervidés, manufacture s'entendant en son sens du XVI<sup>ème</sup> siècle. Parmi ces outils nouveaux, citons le « bâton de commandement », outil à redresser les sagaies, avec lequel apparaît la notion intuitive de levier, l'aiguille perforée, le harpon à un ou deux rangs de barbelures, le propulseur, sorte de bâton à ergot qui permettait d'imprimer une vitesse de 180 km/heure aux armes de jet, le boomerang taillé dans une défense de mammouth.

Enfin, le silex se faisant de plus en plus rare, la technique de plus en plus précise, l'évolution de l'outillage s'orienta vers des objets composites faits de lamelles minuscules, les microlithes, enchâssées et collées à la résine, en ligne dans une rainure de manche en bois pour constituer de longs tranchants. D'autre part, on commença à aiguiser les lames plutôt que d'en retoucher les arêtes par percussion.

Le sens esthétique n'était pas absent dans cette évolution de l'industrie lithique ni dans celle du travail de l'os ou du bois. Parfois, il épousait avec bonheur l'aspect fonctionnel dans la forme, c'était le cas de la feuille de laurier, parfois, il agrémentait l'objet de fines gravures décoratives, telles celles des bâtons de commandement, ou l'ornait de sculptures en ronde-bosse, comme pour certains boomerangs et propulseurs. En aucun cas le décor n'apportait une gêne dans la préhension ou l'efficacité de l'outil, au contraire.

Avant que n'intervienne la mutation technologique du Paléolithique supérieur, le progrès des outils s'avéra relativement lent depuis leur apparition il y a quelque 2,5 millions d'années, depuis le premier galet aménagé par percussion dont on a pu dire qu'il n'était pas un artefact dû au hasard. Ce faisant, l'homme a su apporter des solutions pour assurer son existence et transmettre son savoir. L'humanisation est née avec la capacité de créer un objet en lui donnant une forme préméditée. Cette création exige de celui qui façonne un outil d'en avoir en tête l'image et le concept, de le positionner mentalement dans le bloc de matière première d'où il va le dégager, d'envisager un enchaînement rigoureux de gestes mémorisés. Comme le dit Jean Piaget, l'homme doit à ses mains une bonne partie de son intelligence.

### **I-1.5. Les thèmes.**

Le site de Lascaux, avec ses mille trois cents gravures et peintures, est sans aucun doute la plus riche des cent cinquante grottes-sanctuaires datant de l'époque magdalénienne (époque de la culture découverte sur le site de La Madeleine, en Dordogne), dont le début se situe approximativement en l'an -17 000. Il marque l'apogée de l'art pariétal qui apparut avec la civilisation aurignacienne (de Aurignac, en Haute Garonne) quelque 30 000 ans avant J.-C., pratiquement en concomitance avec l'émergence d'*Homo sapiens sapiens* qui intervint vers -35 000, supplantant progressivement son prédécesseur *Homo sapiens neandertalensis*, à qui l'on doit les premiers rites funéraires et l'éclosion de la pensée religieuse, probablement parce qu'il fut le premier à souffrir de l'angoisse métaphysique du néant.

Cet art pariétal, né durant la dernière glaciation dite würmienne, s'affirma avec la civilisation gravettienne (du site de la Gravette, en Dordogne), entre -26 000 et -20 000. Les Gravettiens sont les créateurs de l'art pariétal souterrain. Les ensembles pariétaux acquièrent alors une plus grande diversité et deviennent plus complexes. Ils s'enrichissent d'empreintes de mains en positif par application et en négatif par la technique du pochoir telles celles laissées dans la grotte de Chauvet il y a quelque 30 000 ans ou celles de la grotte Cosquer ou encore celles de la grotte Gargas, dans les Pyrénées, où elles dépassent les 250 exemplaires. Ces empreintes apposées comme autant de signatures énigmatiques présentent, pour plus des deux tiers d'entre elles, une caractéristique mystérieuse : une apparente mutilation de doigt manquant ou de phalange coupée. Apparente mutilation car il paraît plus vraisemblable qu'il s'agisse là d'un code gestuel du style doigt replié plutôt que d'une ablation volontaire affectant un même doigt de la part de chasseurs qui s'en seraient trouvés handicapés. Plaquer les mains sur la paroi pourrait aussi signifier un appel à l'adresse des puissances surnaturelles régnant au-delà de la roche, ou encore exprimer le désir de faire corps avec l'espace de la grotte pour entrer en contact avec les esprits qui l'habitent. Avec les Solutréens (civilisation dont le site éponyme est la roche de Solutré, en Bourgogne), inventeurs de l'aiguille à

chas et créateurs d'une civilisation qui s'étendit de la Loire moyenne jusqu'aux Pyrénées, entre -20 000 et -16 000, apparut la sculpture monumentale sur blocs, avec des bas-reliefs vigoureux procédant d'une grande maîtrise technologique quant à la taille de la pierre.

Toutes les grottes contiennent des messages à plusieurs niveaux de lecture. Ce sont des lieux chargés de mystères, de dangers et de pouvoir.

Elles peuvent être caractérisées par des groupes d'animaux emblématiques différents, mais elles présentent une profonde unité stylistique et thématique d'un bout à l'autre des galeries et des salles d'un même site. Ces groupes emblématiques différents indiquent clairement que les créateurs préhistoriques ont codé leurs messages en fonction de leurs appartenances ethno-culturelles sans cesser de converger vers l'universalité. L'unité de cet art est incontestable autant qu'impressionnant. Elle a persisté pendant 25 000 ans dans toute l'Europe.

Nous avons évoqué la tentative de Leroi-Gourhan pour donner une interprétation de l'art paléolithique à partir d'une théorie du symbolisme sexuel fondé sur la complémentarité et l'opposition des principes féminins et masculins. Cette approche fit l'objet de critiques dans les années 1970. Plus récemment, Davis Lewis-Williams proposa une autre interprétation. L'art paléolithique serait l'expression d'une religion chamanique. Cette dernière repose sur la recherche d'états de conscience altérée telle la transe au cours desquels l'esprit du chaman voyage dans un monde surnaturel peuplé d'êtres mythiques, de chimères ou d'animaux plus ou moins fantastiques. Car le paléolithique est un univers peuplé d'animaux et, dans ce contexte, l'homme préhistorique ne pouvait que se sentir en relation duale avec l'animal ou même animal lui-même. Les mythes racontés sur les parois sont peut-être des récits du temps où hommes et animaux se confondaient encore. Ils représentent peut-être les mirages hallucinatoires des chamans, ces prêtres qui cherchaient à entrer en relation avec les puissances surnaturelles cachées derrière les parois de la grotte, à s'approprier des pouvoirs surhumains en provoquant leur possession par des esprits, esprits animaux notamment, avec lesquels ils s'identifiaient. Car les hommes croyaient probablement que les animaux peints existaient au-delà de la surface rocheuse vue comme une toile tendue entre leur monde et celui des esprits. D'ailleurs, certaines peintures semblent montrer qu'ils voyaient dans telle ou telle anfractuosité de la roche ou telle corniche, un ordre cosmique originel d'où sortaient peu à peu les animaux. Ainsi, ceux complétés à partir de contours naturels traduiraient les forces cachées dans la pierre.

Il est un autre niveau de lecture possible, contesté il est vrai, proposé par certains chercheurs, notamment la paléo-astronome Chantal Jégues-Wolkiewiez, lecture qui révèle les artistes de la grotte de Lascaux comme de remarquables observateurs du ciel. Ces contemporains de Cro-Magnon auraient peint sur la voûte circulaire de la salle des Taureaux une représentation du ciel d'alors en sa partie comprise dans la ceinture zodiacale, cette bande découpée dans la sphère céleste d'une largeur de 17°, centrée sur l'écliptique, inclinée de 23°26' sur l'équateur, et dans laquelle s'inscrit le mouvement apparent du soleil et de son cortège de planètes visibles à l'œil nu. Chacune des constellations du zodiaque à l'exception du Verseau et d'une partie des Poissons, serait figurée sous la forme d'un animal, choix fait avant la lettre pour ainsi dire puisque « *zodios* » signifie en grec « avoir affaire à des animaux ». Ainsi, la constellation du Capricorne est indiquée par la mystérieuse Licorne, le Scorpion est identifié à un taureau, etc., tandis qu'un bison rougeoyant marque le point où tombent les derniers rayons du Soleil au solstice d'été. Cette hypothèse de lecture présume que les hommes de l'époque magdalénienne auraient pris conscience de la particularité originelle de la ceinture zodiacale, qu'ils auraient su grouper les étoiles en constellations et en distinguer certaines pour doter le tout d'un dessin géométrique auquel ils auraient associé un animal, enfin qu'ils auraient su aligner chaque peinture de la salle avec la constellation

zodiacale qu'elle est censée indiquer. *A contrario*, cette lecture trouve ses arguments dans l'orientation nord-ouest de l'entrée de la grotte associée à la pente de 12° de la galerie. Ces deux facteurs permettent aux derniers rayons du soleil d'éclairer les peintures durant quelques jours lors du solstice d'été. Par ailleurs, la comparaison entre les cartes reconstituées des constellations d'alors et les relevés des orientations des peintures, a révélé de saisissantes correspondances. Milite également en faveur de cette hypothèse le fait que le bison rougeoyant évoqué plus haut invite de par sa position à emprunter un boyau étroit pour découvrir une figure animale inhabituelle, un cheval sur le dos, au corps en partie caché, qui indique le point où le soleil se lève au solstice d'hiver. De plus, au-dessus de ce cheval, s'en trouve un autre debout, dont la crinière pointe vers Arcturus, une étoile brillante visible en fin de nuit hivernale, au droit d'un point horizon où le soleil va se lever. En conclusion, si cette interprétation des peintures venait à être statistiquement confirmée, cela signifierait que le ciel avait son importance dans les croyances de ces hommes.

Les signes, très nombreux, constituent, eux aussi, une constante du message paléolithique avec leur persistance, caractère d'une motivation affirmée et bien enracinée. Ils seraient aussi des marqueurs ethniques attestant l'appartenance à un clan, à un groupe, à un peuple. En effet, la répartition géographique des plus complexes d'entre eux suggère la dispersion des grands courants culturels. Ainsi les signes tectiformes, c'est-à-dire en forme de toit, composent une symbolique régionale qu'on trouve dans le Périgord, tandis que les signes claviformes, i.e. en forme de massue, se cantonnent dans les Pyrénées et les signes cloisonnés dans la région cantabrique, la province de Santander. Les « blasons » peints en rouge, jaune, noir sont propres à Lascaux.

Les associations d'animaux, leur disposition sur la paroi, leur liaison avec les signes, tous ces caractères participent d'une sorte de syntaxe que l'on a essayé d'analyser par des voies graphiques, mais les lectures qui ont été faites des structures obtenues n'ont conduit à aucune interprétation définitive. Les figures et les signes qui ornent les grottes se rapportent très vraisemblablement à des histoires sacrées ou initiatiques, véhicules de la tradition orale des peuples, car dans toutes les sociétés sans écriture l'art est indissociable des mythes fondamentaux qui permettent de résoudre les contradictions existentielles de la communauté entre le jour et la nuit, entre les animaux et les humains, entre la vie et la mort.

L'art préhistorique, celui des grottes notamment, est un phénomène universel bien établi, insensible au temps et ne connaissant pas les distances. Bien qu'étalé sur 250 siècles et tout en offrant une certaine diversité, il jouit d'une unité incontestable, celle d'une même tradition artistique perpétuée à travers le complexe des faciès culturels attachés aux civilisations successives, celle aussi des techniques et des styles de l'Oural jusqu'à l'Andalousie.

Le caractère universel de toutes les manifestations artistiques de l'homme *Sapiens sapiens*, ses connaissances empiriques des lois de l'acoustique, le caractère répétitif de son industrie lithique et du travail des matières dures animales, tout cela nous invite-t-il à suivre Dominique Lambert lorsqu'il dit: « Et s'il fallait chercher l'origine des mathématiques, non pas en Grèce, mais dans les grottes préhistoriques où l'homme a tracé des symboles qui "font voir" le réel ? »?

## **I-2. Un calendrier vieux de 300 siècles.**

En guise de réponse anticipée à la question de Dominique Lambert, et parce qu'il eut l'intuition de s'interroger sur l'éventuel caractère saisonnier ou périodique de la fréquentation des cavernes en adéquation avec celui probablement cyclique de la célébration des mythes dépeints par l'art pariétal, un chercheur solitaire, Alexandre Marshack, dans un ouvrage très passionnant, révolutionnaire, intitulé « *Les Racines de la Civilisation* », nous propose de rejeter au paléolithique supérieur

ancien, l'accession de l'homme à un niveau développé d'aptitude cognitive et symbolique. Cette notion de saison l'amena à voir des juments gravides dans les trois chevaux dits « chinois », chinois parce que leurs pattes très courtes et leur corps très épais et ventrus leur donnent une allure de peintures chinoises anciennes, selon l'abbé Breuil, telles celles attribuées à Han Gan qui vécut au VIII<sup>ème</sup> siècle. De même, il voit dans les signes barbelés associés à ces chevaux, l'image de branches dépouillées. Il les interprète comme des signes indiquant la fin du printemps et l'époque de la mise-bas.

Dans la première vitrine de la salle Mauss du musée des Antiquités nationales, à Saint-Germain-en-Laye, repose depuis plus de soixante dix ans, dans le coin gauche de l'étagère supérieure, un fragment d'os en forme de plaquette façonnée, grêlée de petites marques d'apparences diverses mais globalement arrondies et semblant, au premier abord, réparties aléatoirement comme on peut le voir sur la figure I-2.1.

Ce bout d'os, suffisamment petit pour qu'on puisse le tenir dans le creux de la main, fut trouvé en Dordogne, à l'abri sous roche Blanchard, dans des couches typiquement aurignaciennes. Il a été travaillé par un des premiers hommes de Cro-Magnon. Trouvés également dans le même abri, des blocs de pierre détachés de la paroi rocheuse qui portaient des peintures représentant deux bovidés. Trouvées aussi dans cet abri, des gravures sur pierre en forme de vulve. C'était là autant d'indices signifiant que ce fragment d'os était le produit d'une culture relativement complexe et évoluée, riche en art symbolique.

Convaincu que les marques gravées sur cet os ne se fussent pas voulues seulement décoratives, Marshack les examina au microscope en 1965 et releva l'empreinte balistique de chacune d'entre elles. Ce travail donna lieu au relevé schématique reproduit à la figure I-2.2.



*Fig. I-2.1. L'os de l'abri sous roche Blanchard. Aurignacien.*

Ce relevé indique les différences dans les points de gravure et dans les impacts qui structurent une forme en lacets non accidentelle mais plutôt conçue à dessein. Ce travail allait révéler sur la face principale de l'os 69 marques faites de 24 façons différentes, les unes taillées soit avec des pointes fines et aiguës, soit avec des pointes moins acérées, les autres poinçonnées avec ou sans mouvement tournant. De plus Marshack devait déceler dans la disposition de ces marques un agencement