

Identification des indices de collectivité dans la production d'art pariétal au Paléolithique supérieur : État de la question

Auteur : Abrassart, Emeline

Promoteur(s) : Rots, Veerle

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23058>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

Histoire de l'art et Archéologie

Identification des indices de collectivité dans la production d'*art pariétal* au Paléolithique supérieur : État de la question

Sous la direction du Professeur Pierre Noiret et du Professeur Veerle Rots

Lecteurs : Damien Flas et Olivier Touzé

Emeline Abrassart – S180143

Travail de fin d'études présenté en vue en vue de l'obtention
du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie,
orientation générale, à finalité approfondie

Année académique 2024-2025

Remerciements

Un mémoire est toujours le fruit de collaborations, d'échanges et de soutiens multiples. Je tiens ici à exprimer ma gratitude envers celles et ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à sa réalisation.

Je souhaite saluer tout particulièrement la mémoire de Monsieur Noiret, sans qui je ne me serais probablement jamais orientée vers la filière de Préhistoire. Il a su éveiller ma curiosité, nourrir mon intérêt et me guider avec rigueur et bienveillance durant ces années de Bachelier et de Master. Je garderai de lui le souvenir d'un professeur passionné et profondément humain.

Mes remerciements s'adressent également à Madame Rots, qui a accepté de reprendre la promotion de ce TFE et qui, malgré le peu de temps qu'il restait, m'a soutenue et conseillée afin de mener ce travail à bien.

Je tiens également à remercier Damien Flas et Olivier Touzé pour leur implication.

Ma gratitude va aussi à mes amies Justine, Anaïs et Marine, qui ont su m'écouter, me soutenir, et m'ont apporté légèreté et réconfort quand j'en avais le plus besoin.

Je remercie chaleureusement mon père, Guy, pour sa patience, ses encouragements et les relectures attentives qu'il a bien voulu consacrer à ce mémoire. Merci d'avoir été là, tout simplement.

Enfin, je tiens à rendre un hommage tout particulier à ma maman, Anne, dont le décès, survenu en cours de rédaction, fut une épreuve immense. Merci d'avoir toujours cru en moi. Ce mémoire est aussi pour toi.

Table des matières

<i>Table des matières</i>	5
<i>Introduction</i>	7
<i>Partie 1 - Qu'est-ce que l'art pariétal ? Définitions, débats et regards sur la collectivité.....</i>	9
<i>Chapitre 1. Comprendre l'« art pariétal » : définition du concept et débats</i>	11
1. L'« art pariétal » : une notion à définir.....	11
1.1. Qu'est-ce que l'« art pariétal » ?	11
1.2. Qu'est-ce que l'« art paléolithique » ?	15
2. Peut-on parler d'« art » pour la préhistoire ?	19
2.1. Les origines du conflit.....	19
2.2. Un « faux procès » ?	24
3. Conclusion.....	25
<i>Chapitre 2. Perception de la collectivité dans la production d'art pariétal à travers le temps.....</i>	27
1. La littérature scientifique	27
2. Les interprétations visuelles	32
3. Conclusion.....	38
<i>Partie 2 - Identification des indices de collectivité.....</i>	41
<i>Chapitre 3. Le cas de Lascaux</i>	43
1. La grotte de Lascaux	43
1.1. Découverte et premières recherches.....	43
1.2. La grotte	44
1.3. Les datations	46
2. Études des artefacts archéologiques.....	47
2.1. Objets lithiques	47
2.2. Objets osseux	48
3. La préparation et la production des images.....	49
3.1. L'accès aux parois.....	50
3.2. La préparations des matières colorantes.....	53
3.3. Les techniques.....	55
3.4. La gestion de la lumière	57
<i>Chapitre 4. Les expérimentations de M. Lorblanchet à la grotte du Pech Merle</i>	61
1. La grotte du Pech Merle.....	61
1.1. Découverte et premières recherches.....	61
1.2. La grotte	63
1.3. Les datations	64
2. Les expérimentations	65
2.1. La Frise noire.....	65
2.2. Le panneau des Chevaux ponctués.....	70
<i>Chapitre 5. Discussion.....</i>	79

Partie 3. – Quels intervenants dans la production d’art pariétal ?	85
Chapitre 6. Les auteurs des œuvres pariétales.....	87
1. Le naissance d’un statut	87
2. Qui sont ces <i>artistes</i> préhistoriques ?	92
1.1. Des hommes et des femmes ?	92
1.2. Des adultes et des enfants ?	96
Chapitre 7. Les collaborateurs de l’acte créatif	101
1. Des acteurs de l’ombre	101
2. Des <i>artistes</i> en devenir.....	102
2.1. Existait-il des écoles préhistorique ?	102
2.2. L’individualité des <i>artistes</i> préhistorique ?	107
Conclusion	111
Bibliographie	117
Figures.....	128

Introduction

Depuis sa reconnaissance au début du XXe siècle, l'*art* pariétal du Paléolithique supérieur a fait l'objet de nombreuses recherches. Ces études ont mené les chercheurs à reconnaître, dans ces productions, l'expression d'un imaginaire collectif et d'un système de représentations possiblement partagé au sein des groupes préhistoriques. Ce caractère symbolique et social représente un élément essentiel des interprétations contemporaines. Cependant, même si l'on reconnaît l'existence d'une pensée partagée, les modalités spécifiques de création de ces œuvres semblent moins fréquemment remises en question. En particulier, l'idée d'une production collaborative, impliquant une réalisation en équipe, reste encore assez inexplorée. Les dynamiques collaboratives qui auraient pu présider à leur exécution ne font l'objet que d'un nombre restreint d'études archéologiques.

C'est à partir de ce constat que nous posons la question de savoir quelles sont les traces archéologiques pouvant attester d'une production collective dans l'*art* pariétal du Paléolithique Supérieur ? Il ne s'agira pas ici simplement de déterminer si plusieurs artistes ont pu travailler simultanément, mais de chercher à comprendre et à identifier les indices archéologiques qui pourraient attester de l'intervention d'individus autres que les artistes eux-mêmes dans le processus de création, qu'il s'agisse de participants, d'aides, ou d'acteurs impliqués dans des étapes techniques, logistiques ou symboliques de la production.

Pour répondre à cette question, ce mémoire fera le point sur les recherches déjà existantes concernant cette problématique encore peu explorée. Nous diviserons ainsi notre mémoire en trois parties :

La première partie de ce mémoire s'attachera à définir les concepts fondamentaux liés à l'*art* pariétal. Elle interrogera notamment la pertinence du terme *art* lorsqu'il est appliqué à des productions anciennes, en prenant en compte les débats existants sur cette question. Cette réflexion sera suivie d'une analyse des sources écrites évoquant une possible dimension collective de l'*art* pariétal, ainsi que d'un examen de la manière dont celui-ci a été perçu à travers des interprétations visuelles modernes.

La deuxième partie mettra l'accent sur l'examen de deux grottes ornées emblématiques du Paléolithique Supérieur : Lascaux et Pech Merle. L'examen de Lascaux se fondera sur une méthode plus classique, axée sur l'étude des données archéologiques pour identifier les traces pouvant indiquer une collaboration entre plusieurs individus.

Par contre, l'étude de Pech Merle reposera sur les expériences menées par Michel Lorblanchet, notamment en ce qui concerne les panneaux de la Frise noire et des Chevaux ponctués. Nous chercherons à déterminer quels facteurs ont amené l'auteur à affirmer qu'au moins deux individus étaient indispensables pour la création du panneau des Chevaux ponctués, contrairement à la Frise noire.

Enfin, la dernière partie explorera les formes possibles d'organisation au sein de cette collectivité. Quels rôles ces individus pouvaient-ils occuper ? Qui étaient les auteurs de ces œuvres ? Peut-on envisager l'existence de potentiels *apprentis, assistants* ou spécialistes bénéficiant d'un statut particulier ? Cette dernière section cherchera ainsi à mieux saisir, certains aspects de la structuration sociale des groupes humains du Paléolithique supérieur.

En croisant approches théoriques, données et observations archéologiques, ce mémoire s'efforcera de mieux comprendre les modalités concrètes de production de l'*art* pariétal au Paléolithique Supérieur. Il visera également à ouvrir des pistes de réflexion sur l'organisation sociale des groupes préhistoriques impliqués dans la création de ces œuvres.

Partie 1

Qu'est-ce que l'*art* pariétal ? Définitions, débats et regards sur la collectivité.

Chapitre 1. Comprendre l'« art pariétal » : définition du concept et débats

Ce premier chapitre a pour objectif de poser les bases nécessaires à l'analyse de notre sujet. L'expression « *art pariétal* » peut être interprétée de différentes manières selon les auteurs et les intérêts de chacun. Il nous paraît essentiel d'en comprendre la définition afin d'éviter toute ambiguïté. En adoptant une perspective conceptuelle, nous analyserons les diverses définitions du terme afin d'assurer une compréhension précise et cohérente. Cette analyse nous aidera à définir le contexte théorique de notre recherche et à garantir une interprétation correcte des concepts traités.

1. L'« *art pariétal* » : une notion à définir

1.1. Qu'est-ce que l'« *art pariétal* » ?

Si nous n'avions aucune connaissance dans le domaine, notre premier réflexe serait de consulter une encyclopédie de référence afin d'obtenir une définition du concept. Nous pourrions lire : « Se dit du décor (peinture, sculpture, etc.) d'un mur, d'une paroi (en préhistoire, synonyme : rupestre.) »¹. Cette définition offre une approche sommaire de l'*art pariétal* mais elle permet d'entrevoir un premier lien entre l'*art pariétal* et les œuvres réalisées sur des parois.

Disposant déjà de certaines connaissances, nous avons choisi de rechercher une définition dans l'un des ouvrages consultés au début de nos études.

Dans un livre de Marcel Otte², on peut lire qu'il associe l'*art pariétal* à des représentations réalisées sur des surfaces rocheuses fixes et immuables, notamment sur les parois des grottes, des porches et des abri-sous-roche. Selon lui, les préhistoriens francophones ont progressivement lié le terme pariétal à la localisation des œuvres, le distinguant du terme rupestre qui désignerait des représentations effectuées sur des rochers en plein air. Cette différenciation serait également reprise dans le monde anglophone, où l'on oppose « Cave art », correspondant à l'*art pariétal*, à « Rock art », équivalent de l'*art rupestre*.

¹ Larousse, Encyclopédie. Récupéré sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/art_parietal/77042

² Otte, M. (2009). *La préhistoire*. Éditions de boeck, 3ème édition.

Dans cette définition, Marcel Otte met l'accent sur la localisation géographique des œuvres comme élément central pour définir l'*art* pariétal. Il nous parle de représentations mais n'avance pas plus d'information à ce sujet donnant ainsi l'impression que, pour lui, l'*art* pariétal se définit avant tout par son ancrage dans un environnement géographique spécifique, à savoir des espaces souterrains ou semi-abrités.

Cette distinction est récurrente chez beaucoup d'auteurs. Prenons par exemple le dictionnaire dirigé par Denis Vialou³, une source incontournable lorsqu'il s'agit de définir un concept. À l'instar d'Alain Testart⁴ dans le glossaire d'un de ses livres, il propose deux définitions distinctes entre *art* pariétal et *art* rupestre. Cependant, il ne se limite pas à une démarche exclusivement géographique mais étend la définition de l'*art* pariétal en y ajoutant de nouveaux critères comme l'adaptation des images à l'espace, la diversité des animaux représentés, l'absence de narration ou encore une puissante portée symbolique et culturelle. Ainsi, la définition ne se contente pas de décrire une simple position géographique, mais englobe une approche plus détaillée, s'inscrivant dans un processus comparable aux recherches et analyses scientifiques.

Par ailleurs, un point nous a particulièrement intrigué dans la définition de l'*art* rupestre : « Expression appliquée à toutes les représentations graphiques disposées sur support rocheux à l'air libre, essentiellement holocènes, par opposition à l'*art* pariétal qui désigne conventionnellement l'*art* des grottes. ». L'emploi du terme holocène suggère que l'*art* rupestre est majoritairement post-glaciaire, et donc plus récent que l'*art* pariétal. Ce choix de mot sous-entendrait une distinction chronologique nette entre ces deux formes d'*art*, en liant l'*art* rupestre à une période plus récente de l'*histoire humaine*.

Il en va de même pour Patrick⁵ qui, dans le glossaire d'un de ses livres, définit le terme rupestre en le divisant en deux phases. Selon lui, le terme est utilisé pour désigner les productions essentiellement gravées sur des roches à l'air libre lors d'une première période qui correspondrait au Pléistocène. À partir de l'holocène, on parlerait de «

³ Vialou, D. (2004). *La Préhistoire, Histoire et dictionnaire*. Éditions Robert Laffont S.A.

⁴ Testart, A. (2016). *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. Gallimard.

⁵ Paillet, P. (2018). *Qu'est-ce que l'*art* préhistorique ?* Édition du CNRS.

rupestre » pour désigner les représentations artistiques aussi bien dans les grottes et les abris, que pour les productions de pleins-air. Cela sous-entend donc que le terme *art* pariétal servirait uniquement à désigner les œuvres réalisées en grotte pendant le Pléistocène, avant d'être abandonné⁶ pour l'*art* rupestre à partir de l'holocène.

Dans cette optique, la définition actuelle de l'*art* rupestre, telle qu'elle est présentée par le ministère de la Culture en 2024⁷, s'inscrit parfaitement dans la logique de Paillet et Vialou. Dans cette publication, il y a une nette différence entre les définitions d'*art* pariétal et d'*art* rupestre. Là où la définition d'*art* pariétal reste concentrée sur la localisation et le support des représentations graphiques, celle de l'*art* rupestre ajoute : « Il est universel et sa pratique est restée continue jusqu'à nos jours. En métropole, il est généralement en lien avec le mégalithisme et relève des périodes du Néolithique et de la protohistoire (actuellement, il n'y a qu'un seul témoignage connu d' « art rupestre », de plein air daté du Paléolithique sur le territoire français) ; outre-mer, il relève le plus souvent de la période précolombienne. »

Un autre élément intéressant de la définition de Paillet est la suite des techniques qu'il liste : peinture, dessin, gravure et sculpture. Il met en avant une diversité des méthodes de production des figures pariétales soulignant ainsi la richesse des moyens d'expression employés par les sociétés préhistoriques là où d'autres auteurs se contentent de parler de « représentations » ou de « représentations graphiques ».

En comparaison, Timothy Taylor⁸ caractérise quant à lui l'*art* pariétal à la fois par son emplacement dans les grottes et par ses peintures. Ce dernier point illustre une confusion plus ou moins fréquente lorsqu'il est question d'*art* pariétal. Au fil de nos recherches, nous avons constaté que le grand public assimile souvent la peinture pariétale à l'ensemble de l'*art* pariétal, pouvant ainsi négliger les techniques de gravure et de sculpture. Pourquoi ? Est-ce dû à la visibilité et à l'impact visuel que produisent ces peintures ? Est-ce dû à cette spontanéité, quand on parle d'*art*, de penser d'abord aux

⁶ Grosos, P. (2023). *La première image. L'art préhistorique*. Presse Universitaire de Renne, Collection « Épures ».

⁷ Ministère de la Culture (2023). *La protection des sites ornés paléolithiques*. Ministère de la Culture, France. <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/archeologie/ressources-documentaires/introduction-a-l-archeologie/la-protection-des-sites-ornes-paleolithiques>

⁸ Taylor, T. (1998). *La Préhistoire du sexe*. Bayard Éditions.

peintres et aux tableaux, bien avant la sculpture ou la gravure ? C'est une question sur laquelle nous nous pencherons plus tard.

Malgré une base commune dans les définitions que nous avons étudiées, des divergences subsistent quant à la distinction entre art pariétal et *art rupestre*. Si la plupart des auteurs s'accordent sur une différenciation fondée sur la localisation des œuvres, cette séparation n'est pas universelle. Michel Lorblanchet⁹, par exemple, considère l'*art rupestre*, comme une notion englobant toutes les formes d'art réalisées sur des supports rocheux, qu'ils soient en grotte ou en plein air. Il précise toutefois que le terme *art pariétal* est employé spécifiquement pour désigner l'art des grottes ornées.

Cette approche contraste avec celle d'autres auteurs qui distinguent l'*art pariétal*, limité aux œuvres réalisées dans les grottes et abris jusqu'à l'Holocène, et l'*art rupestre*, qui ne concerne initialement que les représentations de plein air avant de s'étendre, à partir de l'Holocène, aux œuvres souterraines. En ne tenant pas compte de cette évolution chronologique et de l'élargissement progressif du concept d'*art rupestre*, la définition de Lorblanchet apparaît plus globale mais moins nuancée sur le plan historique. Également, dans un ouvrage dirigé par Alain Schnapp¹⁰, on retrouve cette absence de distinction nette, puisque les figures découvertes dans les grottes y sont également qualifiées d'*art rupestre* sans distinction chronologique.

Il est également évident que les définitions que nous venons de voir ne mentionnent pas explicitement la notion d'*art paléolithique*. Si ce lien peut sembler évident, il est pourtant essentiel de le souligner, car comprendre l'*art pariétal* implique de le replacer dans le cadre plus vaste de l'*art paléolithique*, dont il constitue une des expressions majeures. Cette mise en perspective permet non seulement d'en saisir la spécificité, mais aussi d'enrichir l'analyse des intentions et des contextes culturels qui l'ont vu naître.

⁹ Lorblanchet, M. (2017). *Les origines de l'art*. Éditions Le Pommier et Universcience, Collection « Le collège ».

¹⁰ Schnapp, A. (2011). *Préhistoire et Antiquité. Des origines de l'humanité au monde classique*. Éditions Flammarion.

1.2. Qu'est-ce que l'« art paléolithique » ?

Le concept d'*art* paléolithique apparaît en France vers 1864, à la suite de la découverte, dans la vallée de la Vézère¹¹, de bois de cervidés ainsi que d'ossements gravés et sculptés. Ces objets, bien que suscitant de nombreux débats, vont permettre la reconnaissance d'autre artefacts découverts dans les années 30 et vont unanimement être interprétés comme le résultat d'une impulsion esthétique, marquant ainsi le début des réflexions sur l'existence d'une expression artistique préhistorique. Toutefois, à cette époque, aucune définition claire et uniforme de l'*art* paléolithique n'existe encore.

Il faut se remettre dans le contexte de l'époque. Comme nous l'explique Palacio-Pérez¹², dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle, deux courants de pensée s'opposaient sur les origines et l'évolution de l'espèce humaine. D'une part, les partisans d'une vision fixiste et divine, pour qui l'origine de l'homme était le fruit d'une création divine, unique et simultanée, considérant ces productions artistiques comme une preuve que l'homme, dès son apparition, possédait une aptitude à créer. D'autre part, les évolutionnistes, convaincus que l'humanité était issue d'un processus de transformation continu, doutaient que les premiers hommes aient pu développer des capacités artistiques aussi précoces et développées que celles des contemporains.

Dans ce contexte, il était difficile d'établir une définition unanime de l'*art* paléolithique, qui reste floue et ouverte à de multiples interprétations. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, avec la reconnaissance de l'*art* pariétal, que le concept évolue. de Santuola

L'un des événements majeurs fut la découverte en 1879 des peintures de la grotte d'Altamira en Espagne par Marcelino Sanz de Sautuola¹³. Toutefois, loin d'être saluée, cette révélation suscita une vive polémique. De nombreux scientifiques de l'époque, influencés par l'idée que les hommes préhistoriques étaient trop primitifs pour créer des

¹¹ Lartet, E., & Christy, H. (1864). *Sur des figures des animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*. Didier et Cie.

¹² Paillet, P., & Robert, E. (2022). Conférence - Sapiens, artiste sans frontières ? Auditorium Jean Rouch, Musée de l'Homme, Paris.

¹³ De Santuola, M. (1880). *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Real Academia de la Historia

œuvres d'une telle qualité, rejetèrent l'authenticité de ces peintures. Certains allèrent jusqu'à accuser Sautuola d'avoir commandité ou réalisé lui-même les peintures, soupçonnant une fraude pure et simple. Cette méfiance illustre combien l'idée même d'un *art* préhistorique élaboré était inconcevable à l'époque.

Ce n'est qu'à partir des années 1890, avec la découverte d'autres grottes ornées en France (comme La Mouthe, Pair-non-Pair et Marsoulas), que la thèse d'un *art* authentiquement paléolithique gagna en crédibilité. En 1902, le préhistorien Émile Cartailhac, l'un des sceptiques les plus influents, publia son célèbre article « *Mea culpa d'un sceptique* »¹⁴, dans lequel il reconnaissait publiquement s'être trompé sur Altamira. Ce revirement contribua de façon décisive à la reconnaissance scientifique de l'*art* pariétal.

Avant cette reconnaissance, l'*art* paléolithique était souvent considéré comme une expression esthétique isolée, dénuée d'un impact culturel significatif. Il est désormais perçu comme un phénomène plus organisé, possédant des dimensions tant fonctionnelles que symboliques : il peut s'apparenter à des pratiques rituelles, magiques ou sociales, mettant en évidence une pensée sophistiquée chez les hommes préhistoriques.

Cette évolution bouleverse la perception de l'*art* préhistorique. Longtemps limité aux objets mobiliers, l'*art* paléolithique, est réévalué pour inclure les vastes compositions pariétales découvertes dans les grottes. Ce changement de perspective a permis de redéfinir le cadre de la recherche, notamment grâce aux travaux de chercheurs tels que Henri Breuil et André Leroi-Gourhan. Loin d'être de simples ornements, ces créations apparaissent alors comme des manifestations artistiques complexes, étroitement liées à leur environnement et probablement investies de significations symboliques.

Cette reconnaissance a permis le développement de définitions telles que celle proposée par Denis Vialou¹⁵ en 2006 :

¹⁴ Cartailhac, E. (1902). *Mea culpa d'un sceptique*. *l'Anthropologie* 13, pp. 348-354.

¹⁵ Vialou, D. (2006). *La Préhistoire*. Gallimard, Collection L'Univers des formes. Nous soulignons.

« 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'extrême 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.»

Dans cette définition, Vialou s'appuie sur trois aspects fondamentaux : la nature des formes produites, la période chronologique à laquelle elles appartiennent et leur répartition géographique.

À première vue, en ce qui concerne la temporalité, l'emploi du terme paléolithique pose les premières bases d'une limite chronologique. Le paléolithique est défini comme « la période au cours de laquelle l'espèce humaine s'est transformée physiquement, passant du stade Australopithète à celui de l'*Homo sapiens* moderne ».¹⁶ Si l'on s'en tient uniquement à l'emploi du terme paléolithique, toute production artistique antérieure à cette période serait exclue or, les propos de Vialou mettent l'accent sur les œuvres produites pendant le paléolithique supérieur. Ainsi, toute production ayant été réalisée avant (comme en Australie¹⁷, en Indonésie¹⁸, ou encore en Afrique du Sud¹⁹) ou après cette période n'entrerait pas en compte dans sa définition. Existe-t-il un lien entre cette restriction et le cadre géographique établi dans la définition de Vialou ?

En limitant l'*art* paléolithique à l'Europe, de l'Atlantique à l'Oural, avec quelques exceptions pour l'Asie centrale, Vialou exclut de sa définition des productions artistiques plus anciennes issues d'autres continents. Il juge inapproprié d'attribuer le qualificatif

¹⁶ Collectif. (1999). *Dictionnaire de la Préhistoire*. Encyclopædia Universalis et Albin Michel.
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/paleolithique/>

¹⁷ Ibid. 8

¹⁸ Oktaviana, A., Joannes-Boyau, R., Hakim, B., & all. (2024). *Narrative cave art in Indonesia by 51,200 Proceedings of the National years ago*. Nature, 631, pp. 814–818.

¹⁹ Textier, P.-J., Porraz, G., Parkington, J., & al. (2024). *A Howiesons Poort tradition of engraving ostrich eggshell containers dated to 60,000 years ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa*. Proceedings of the National Academy of Science 107(4), pp. 6180-6185.

paléolithique à des formes artistiques extra-européennes excepté dans les cas de continuité culturelle, comme en Russie orientale. La définition est dès lors essentiellement centrée sur l'Europe.

Jusqu'aux années 1970, l'*art* préhistorique était principalement associé à l'Europe, en grande partie parce que les recherches archéologiques se concentraient dans cette région.

L'*art* européen a longtemps été considéré comme l'expression par excellence de l'*art* préhistorique²⁰. Même après les découvertes de sites aussi anciens dans d'autres parties du monde, cette perception a perduré. L'une des raisons étant probablement la diversité des formes artistiques en dehors de l'Europe, contrastant avec l'unité stylistique et culturelle qui caractérise l'*art* paléolithique européen sur une période de près de 30 000 ans. Cette cohérence a contribué à ériger l'*art* européen en référence dominante.

Nous pouvons en déduire que la restriction chronologique sert à renforcer la cohérence du cadre géographique et inversement, permettant ainsi la construction d'une définition de l'*art* paléolithique fondée sur des critères d'unité culturelle et stylistique, au détriment d'une approche plus globale et inclusive.

Enfin, le troisième aspect avancé par Vialou dans sa définition est la distinction de deux grandes catégories de formes d'*art* paléolithique : l'*art* pariétal et l'*art* mobilier. Le Museum National d'Histoire Naturelle de Paris évoque brièvement cette distinction dans les premières lignes d'un de ses articles : « Aux côtés de l'*art* mobilier, cet art qui peut s'emporter avec soi et qui désigne les parures, les gravures et peintures sur la pierre, le bois ou l'os, il existe un art qui a choisi la roche pour toile de fond.[...] »²¹.

Cette distinction est essentielle, car elle met en avant un élément important pour la définition de l'*art* pariétal : son immobilité. Contrairement à l'*art* mobilier, qui peut être déplacé, l'*art* pariétal est fixe et immuable. Cette caractéristique, qui avait brièvement été

²⁰ Lepiller, S. (2018). *Penser l'humain à travers ses premières productions graphiques. Réflexions sur l'image paléolithique et son étude*. Dans Lequin M., *Penser l'humain*. Presse édité par Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 133-151.

²¹ Museum National d'Histoire Naturelle (Février 2023), *Qu'est-ce que l'*art* rupestre ? Et l'*art* pariétal ?* Musuem National d'Histoire Naturelle <https://www.mnhn.fr/fr/qu-est-ce-que-l-art-rupestre-et-l-art-parietal>

évoquée par Marcel Otte²², influence non seulement la façon dont ces œuvres devaient être perçues à l'époque, mais aussi la manière dont elles sont étudiées et conservées aujourd'hui. C'est probablement ce critère qui a joué sur l'intérêt plus prononcé des chercheurs pour l'*art pariétal* car en plus de disposer des œuvres, ils avaient en leur possession des « ateliers des artistes »²³, au contraire de l'*art mobilier* dont l'origine de production et le lieu de découverte ne sont pas forcément les mêmes.

Il est également intéressant de constater que les représentations gravées, peintes ou sculptées sur les parois de grottes et d'abris préhistoriques ont été traditionnellement considérées comme la naissance de l'*art*²⁴. Il suffit de regarder quelques titres et manuels de référence pour constater que les représentations préhistoriques ont été généralement décrites comme « les origines de l'*art* »^{25, 26}, inscrivant ainsi ces productions dans une continuité qui mènerait aux formes artistiques modernes.

Toutefois, cette assimilation pose question. Peut-on réellement parler d'*art* pour des productions issues d'un contexte où la notion même d'*art*, telle que nous la concevons aujourd'hui, n'existe probablement pas ? L'usage de ce terme, hérité de réflexions esthétiques et philosophiques bien plus récentes, ne risque-t-il pas d'introduire un biais dans notre compréhension de ces images pariétales ?

2. Peut-on parler d'« art » pour la préhistoire ?

2.1. Les origines du conflit

Depuis la fin du XX^{ème} siècle, de nombreux débats autour de la conceptualisation de l'*art* paléolithique ont émergé. Ce questionnement a été amorcé par Margaret Conkey²⁷ qui, dans une publication de 1987, a remis en cause le concept d'*art* appliqué aux périodes

²² Ibid. 2

²³ Kerner, J. (2024). *La Dame à la capuche. Et autres trésors de la Préhistoire*. Éditions Tallandier.

²⁴ Moro-Abadía, O. & González Morales, M.R. (2007). *L'art Paléolithique est-il un « art » ? : Reflections on a current debate*. L'Anthropologie, 111, pp. 687-704.

²⁵ Bazin, G. (1958). *Histoire de L'art. De la Préhistoire à Nos Jours*. Éditions Massin.

²⁶ Ibid. 9

²⁷ Conkey, M. W. (1987). New approaches in the search for meaning ? A review of research in 'Palaeolithic art', Journal of Field Archaeology, 14(4), pp. 413-430.

préhistoriques. D'autres chercheurs, tels que White²⁸, Soffer²⁹ ou encore Clifford³⁰, ont par la suite rejoint cette remise en question. Par ailleurs, ce n'est pas seulement le terme art qui a été critiqué, mais également tout un ensemble de notions issues de l'histoire de l'art, comme celles de style ou d'œuvre.

Selon l'analyse d'Oscar Moro-Abadía et de Manuel R. González Morales³¹, quatre phénomènes seraient soulevés par ces auteurs. Le premier, et le plus souvent évoqué, serait un problème d'anachronisme, c'est-à-dire le fait d'appliquer un concept moderne à une époque à laquelle il n'appartient pas. Le terme art est apparu à la Renaissance, mais le sens qu'on lui accorde aujourd'hui est en réalité encore plus récent. Shiner³² le dit, l'art tel que nous l'entendons généralement est une invention européenne qui a à peine 200 ans. Cette idée, que certains qualifient même de « concept bourgeois »³³, ne rendrait pas service aux scientifiques chargés de faire parler ces preuves³⁴ et continuerait de manière presque imperceptible, de nous brider et de guider notre perception et notre compréhension des marques sur les parois.³⁵

Le second problème est étroitement lié au premier puisqu'il porte sur la signification contemporaine du mot art. Ce terme trouve ses origines dans le latin « *ars* », qui signifie habileté, technique ou savoir-faire, et trouve son équivalent grec avec le mot « *technè* », également associé à la notion de technique. Par son étymologie, l'art renvoie donc avant tout à la maîtrise technique, ce qui n'a rien de surprenant, car l'artiste est celui qui maîtrise un savoir-faire. Le terme art, dans ce sens, renvoie autant à l'artiste qu'à l'artisan, tous deux ayant en commun la capacité de façonnner la matière pour créer une œuvre ou un ouvrage.

²⁸ White, R. (1992). Beyond Art : toward an understanding of the origins of material representation in Europe. Annual Review of Anthropology 21(1), pp. 537-564.

²⁹ Soffer, O., & Conkey, M. (1997). Studying ancient visual cultures. Dans M. W. Conkey, O. SoRer, D. Stratmann, & N. G. Jablonski, *Beyond art: Pleistocene image and symbol*. San Francisco: Allen Press.

³⁰ Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge : Harvard University Press.

³¹ Ibid. 24

³² Shiner, L. (2001). *The invention of Art. A Cultural History*. University of Chicago Press.

³³ Ibid. 12.

³⁴ Rigal, G. (2016). *Le temps sacré des cavernes. Biophilia*.

³⁵ Rosengren, M. (2019). *L'art des cavernes, Perception et connaissance*. Éditions Hermann.

Une consultation du Larousse met en évidence la complexité du terme art, qui intègre plusieurs définitions à la fois. D'une part, certaines des définitions mettent l'accent sur la maîtrise technique, considérant l'art comme une aptitude, un savoir-faire et une expertise appliqués à des domaines tels que la médecine, la cuisine, ou encore la négociation. Ainsi, l'accent est mis sur la rigueur, la méthodologie et la précision nécessaire pour accomplir une tâche avec succès. D'autre part, d'autres définitions mettent l'accent sur l'art en tant qu'expression esthétique et culturelle. L'art va au-delà de la simple maîtrise technique pour combiner la sensibilité, la créativité et la faculté à provoquer des émotions. Que ce soit en peinture, en musique ou dans d'autres formes d'expression, l'objectif est alors de provoquer une réaction esthétique et d'exprimer des idées ou des sentiments.

Les mots que nous utilisons sont polysémiques et peuvent rendre leur usage délicat en certaines circonstances.³⁶ Des tensions peuvent entourer le sens et l'application des termes utilisés pour décrire des groupes. Les mots changent au fil du temps à mesure que leur sens est contesté, débattu et reconstitué pour tenir compte de l'évolution des cultures et des mentalités.

Cette opposition entre l'art comme savoir-faire et l'art comme expression esthétique illustre bien les tensions autour de l'usage du mot « art » pour qualifier les productions paléolithiques : s'agit-il avant tout d'une démonstration de maîtrise technique ou d'une recherche d'expression esthétique ? Quand l'art a-t-il commencé à se diviser en deux sens distincts ?

Si l'on remonte à l'Antiquité ou au Moyen Âge, on trouve des individus reconnus pour leur capacité à produire des œuvres. Certains n'hésitent d'ailleurs pas à les signer. Pour les anciens, la notion d'art était très éloignée de celle que nous utilisons aujourd'hui. Certaines activités que nous qualifions aujourd'hui d'artistiques n'auraient pas été perçues ainsi à leur époque. Ce qui s'apparentait alors à l'idée d'art ne se limitait pas à la recherche du plaisir esthétique, mais intégrait également une dimension morale.

³⁶ Ibid. 5.

À la fin du XIII^e siècle, en Italie, un tournant majeur s'opère avec la distinction progressive entre artisans et artistes. Tandis que les arts mécaniques, principalement fondés sur le travail manuel et l'usage des machines, restent le domaine des artisans, les artistes cherchent à s'en émanciper en revendiquant leur appartenance aux arts libéraux, « Ceux où l'intelligence a le plus de part. ».³⁷ Le mot « artiste » vient ainsi désigner ceux qui possèdent la maîtrise du dessin, ce langage universel commun aux peintres, architectes, sculpteurs et graveurs. Plus qu'une simple habileté technique, cette maîtrise est perçue comme l'expression d'une véritable capacité intellectuelle : celle de concevoir des images élaborées.

Le terme artiste peut désigner la création humaine par opposition à celle de la nature, mais aussi les procédés techniques, le savoir-faire, les compétences spécifiques et l'effort intellectuel mobilisés pour réaliser une œuvre. Toutefois, la conception que nous en avons aujourd'hui est relativement récente. Depuis environ 1860, l'art a commencé à être considéré comme un domaine indépendant, hérité des idées des Lumières. Il se définit alors comme une activité régie par ses propres règles, mettant l'accent sur la création désintéressée, la recherche de l'esthétique et le désir d'atteindre des idéaux tels que la beauté ou le sublime. C'est précisément cette inclination pour l'esthétique et la quête du beau contre laquelle les chercheurs vont nous mettre en garde puisque cette quête pourrait déformer notre perception des productions paléolithiques, en leur prêtant à tort des intentions esthétiques qui ne correspondent pas aux motivations de leurs auteurs.

Le troisième point de préoccupation des auteurs concerne le réductionnisme, qui tend à regrouper une large variété de créations sous une seule désignation, comme la peinture, la gravure ou la sculpture. Même si cela pourrait sembler pratique, elle risquerait d'effacer les particularités et les différences entre ces différentes formes d'expression. En regroupant une série d'objets aussi variés sous la notion d'art, nous risquons de créer une illusion d'unité potentiellement inexistante, surtout si l'on considère que chaque forme d'art peut satisfaire des besoins ou des objectifs divers.

³⁷ Dictionnaire de l'Académie Française. Récupéré sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article>

Autrement dit, le danger du réductionnisme consiste à projeter une interprétation contemporaine de l'art sur des expressions qui n'ont peut-être pas été perçues sous ce même angle à l'époque de leur création. Ce manque de nuance empêche une compréhension plus fine des pratiques artistiques préhistoriques et de ce qu'elles peuvent nous dévoiler sur les communautés qui en sont à l'origine.

Enfin, le quatrième problème serait l'ethnocentrisme, qui conduirait à voir ces œuvres comme une étape primitive de l'histoire de l'art occidental. Cette approche a pu mener à des jugements biaisés, présentant les artistes préhistoriques comme naïfs ou maladroits, alors que leurs productions témoignent d'un système graphique structuré et codifié, révélant des intentions bien plus complexes qu'une simple recherche esthétique. Cette vision ethnocentrale a longtemps influencé l'interprétation de l'art préhistorique en le considérant comme une forme imparfaite menant à l'art classique, alors qu'il pourrait s'agir d'un mode de communication ou d'un système de pensée différent du nôtre. C'est justement cette réflexion sur « l'origine de l'art » qui nous a poussé à réaliser ce chapitre.

Tel que l'écrit Mats Rosengren³⁸ : « [...] quand nous appelons ce que nous trouvons dans les grottes paléolithiques de l'« art » nous en disons bien plus que la plupart d'entre nous auraient l'intention ou serait habilités à dire à ce sujet de l'« art » des cavernes. Car appeler « art » les marques trouvées sur les parois des grottes n'est pas une description neutre de ce qu'elles sont. ». Ce manque de neutralité, les chercheurs ont tenté de le compenser en proposant de remplacer le terme art par d'autres mots plus prudents tels que « image », « imagerie », « représentation » ou encore « figure ». Descola écrira d'ailleurs : « À la différence de l'art, qui demeure lié à des contextes historiques spécifiques, la figuration est une opération universelle au moyen de laquelle un objet matériel quelconque est investi de façon ostensible d'une « agence » socialement définie à la suite d'une action de façonnage, d'aménagement, de mise en situation ou d'ornementation ». ³⁹

³⁸ Ibid. 35

³⁹ Descola, P. (2009). *L'Envers du visible : ontologie et iconologie*. Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac.

2.2. Un « faux procès » ?

A l'opposé de ces réflexions, nous retrouvons des auteurs, principalement français, qui défendent avec ferveur l'emploi du terme « art ». Philippe Grosos⁴⁰, par exemple, argumente que nier les qualificatifs d'art et d'artiste à la préhistoire sous prétexte que ceux-ci ne pouvaient pas avoir au paléolithique le sens qu'ont ces termes actuellement est une erreur. Selon ce professeur de philosophie de l'université de Poitiers, avec un tel argument, autant réduire l'art à une spéulation immatérielle.

De même pour Michel Lorblanchet⁴¹ qui, tout en acceptant la nécessité de rester vigilant face à l'usage de ce mot, considère que l'utilisation du terme art n'est pas forcément réducteur. Il fait remarquer que ce mot n'est pas monolithique et que ce sont ceux qui rejettent ce terme qui adoptent une vision réductrice en projetant une vision esthétique du début du XXe siècle sur ce mot. Selon Lorblanchet, la notion d'art permettrait certes de reconnaître les capacités et la sensibilité esthétiques de nos ancêtres, mais il ne tient qu'à nous d'être objectifs en ne se laissant pas influencer par les goûts esthétiques de notre temps.

Une réflexion également partagée par Jean-Loïc Le Quellec pour qui le débat paraît presque sans intérêt et qu'il va tourner en dérision en prenant l'exemple du terme « artefact ».⁴² Il nous rappelle que ce terme souvent utilisé pour désigner différentes formes de découvertes archéologiques pendant les fouilles, est généralement défini comme toute chose produite par l'homme. Pourtant, ce terme est composé des mots latin « ars » et « factum » dont la traduction française est « art » et « fait ». Dans ce sens, l'ensemble des productions humaines qualifiées d' « artefacts » seraient alors de l'art et plus seulement les peintures, sculptures et gravures. Comme le dit Mats Rosengren, il s'agit plutôt « d'un problème de conscience critique, d'économie et de stratégie, plutôt que d'un problème de définition ou de signification ». ⁴³

⁴⁰ Ibid. 6

⁴¹ Lorblanchet, M. (1992). *Rock Art in the Old World*. Indira Gandhi National Centre for Arts.

⁴² Le Quellec, J.-L. (2022). *La grotte originelle. Art, mythes et premières humanités*. Éditions LA découverte, Collection Science sociale du vivant.

⁴³ Ibid. 35

3. Conclusion

Malgré son apparence simple, la définition de l'*art* pariétal est en réalité complexe. Les nombreuses descriptions que nous avons pu lire illustrent toute la difficulté de caractériser une telle notion. Toutefois, un point commun semble se dégager de la majorité de ces définitions : la localisation de ces représentations dans des grottes ou dans des abri-sous-roche. On pourrait penser que c'est précisément ce critère qui explique l'usage du terme pariétal, mais ce terme nous vient du mot « *paries* » qui signifie mur, ce qui nous renvoie donc à la surface, la paroi et non au lieu dans lesquels elles sont réalisées. Quant au terme rupestre, souvent mis en opposition avec pariétal, il nous vient du latin « *rupes* » signifiant roche. Ce n'est donc pas l'étymologie des mots qui nous permet de comprendre le sens qui leur est donné, mais plutôt un choix terminologique lié à la manière dont l'*art* pariétal a été reconnu et défini au fil du temps.

En analysant ces différentes définitions, il nous est apparu que la réelle difficulté résiderait dans le qualificatif « *art* » qui a engendré de nombreux débats. Certains chercheurs, notamment anglo-saxons, invitent à la prudence, estimant que l'utilisation de ce mot empêche les chercheurs d'être neutres et objectifs en projetant des concepts modernes qui nous influencerait, toujours inconsciemment, sur des pratiques anciennes. À l'inverse, d'autres auteurs défendent son utilisation, considérant qu'il n'est en rien restrictif. D'après eux, ce sont les chercheurs à l'origine de ce débat qui en restreignent le sens et le problème ne résiderait pas dans la définition du mot *art* mais dans l'usage que l'on en fait.

Le cœur du débat semble donc se trouver dans le choix des termes utilisés et dans la manière dont ils sont perçus. Il y a fréquemment une divergence entre l'intention de l'auteur et la perception du lecteur, un décalage qui peut être attribué à divers facteurs tels que le contexte historique, les intérêts individuels, le niveau d'instruction, les connaissances personnelles ou encore les références culturelles spécifiques à une société. Il en va de même pour l'*art* pariétal dont l'interprétation varie selon les individus et les époques.

Ces interprétations différentes nous montrent que le choix des mots n'est pas sans risque. Ce sont eux qui permettent la clarté du message et influencent la perception des idées. C'est pour cette raison que nous avons décidé de débuter ce travail par un premier chapitre dédié à la définition des termes et à la clarification de leur signification.

Ainsi, dans ce mémoire, nous avons choisi de conserver l'utilisation du terme art pour désigner ces productions préhistoriques, en prenant soin de l'écrire en italique. Ce choix, nous le faisons pour plusieurs raisons. Premièrement par souci de facilité. Le terme art, bien que discuté, est employé pour désigner les images pariétales depuis trop longtemps, il est ancré dans le vocabulaire préhistorique et ce peu importe la langue. Le supprimer pour le remplacer par un autre terme plus "neutre" nous semble difficile. Deuxièmement, la rédaction en italique nous permet de signaler une certaine réserve. Le terme art étant polysémique, il peut être utilisé dans le sens des beaux-arts ou dans celui de la maîtrise technique. L'écriture en italique est une manière pour nous de garder le terme tout en rappelant que son sens est sujet à débat, mais dans notre travail, il sera employé pour désigner un savoir-faire.

Il en va de même pour le terme artiste. Nous avons brièvement mentionné la distinction entre artiste et artisan ainsi que leur insertion dans les arts mécaniques et libéraux, phénomène qui s'opère durant la Renaissance. Le débat lié à l'art peut également être appliqué à l'artiste. Les arguments précédemment évoqués concernant l'art étant transposables ici. Bien qu'aujourd'hui ce terme renvoie généralement à la personne qui maîtrise une technique et crée de l'art dans le sens des beaux-arts. Nous l'entendrons ici simplement comme celui qui maîtrise une technique, un savoir-faire dans le sens de l'artisan.

Pour conclure, nous avons choisi d'employer le terme *d'art* pariétal selon la définition suivante : L'*art* pariétal est l'une des deux formes d'*art* qui composent l'*art* paléolithique avec l'*art* mobilier. Par opposition à l'*art* rupestre qui se situe en plein air, il est produit sur les parois des grottes ou des abri-sous-roche. Il est fixe, immuable et se caractérise par la production d'images et la maîtrise de techniques comme la peinture, la gravure ou la sculpture.

Chapitre 2. Perception de la collectivité dans la production d'*art* pariétal à travers le temps

Nous l'avons évoqué en introduction, l'idée de la collectivité dans la production d'*art* pariétal a été implicitement acceptée par un grand nombre d'archéologues sans pour autant que des recherches approfondies aient été réalisées sur le sujet. Mais ce n'est pas pour autant que le sujet n'a jamais été évoqué dans les textes, bien au contraire. Au fil du temps, la perception de ce que l'on se faisait des *artistes* préhistoriques a été évoquée, voire illustrée, à plusieurs reprises.

C'est au travers de cette documentation que nous allons commencer nos recherches d'identification des indices de collectivité. Pour cela, il nous a semblé pertinent de ne pas uniquement nous focaliser sur la lecture de texte, mais également de nous intéresser à l'iconographie produite à partir de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à nos jours, une iconographie qui, comme nous allons le voir, prend généralement ses sources dans les textes scientifiques.

1. La littérature scientifique

Dans son livre de 1985, l'Abbé Breuil⁴⁴ explique que l'*art* pariétal ne relève pas d'un fait individuel, mais bien d'un fait social et collectif. Selon lui, cet *art* témoigne d'une unité spirituelle et d'une forme d'académisme, supposant l'existence d'une institution encadrant des personnes naturellement douées et sélectionnées pour suivre un enseignement. Il affirme que ce ne sont pas des initiatives individuelles qui ont produit les cavernes peintes, mais bien cette institution qui a dirigé et uniformisé les expressions artistiques à chaque période. Son évolution témoignerait donc d'un contrôle collectif exceptionnel.

Dans le cas de Carole Fritz⁴⁵, elle présente l'*art* pariétal comme un système de représentations collectives, évoluant en un langage visuel codifié et structuré. Selon elle, ces images transportaient des récits mythiques et fondateurs qui, avec le temps, auraient

⁴⁴ Breuil, H. (1985). *400 siècles d'*art* pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Éditions Max Fourny, Art et Industrie.

⁴⁵ Fritz, C. (2017). *L'*art* de la préhistoire sous la direction*. Edition Citadelles et Mazenod.

acquis force de loi. Ce « fond commun », comme elle le dit, permettrait d'expliquer les caractéristiques communes de l'*art* retrouvées dans des régions éloignées les unes des autres. L'*art* préhistorique serait « d'abord une expression partagée par de nombreuses cultures, qui répond à des caractéristiques et à des règles communes ».

Mais tout comme Breuil, Fritz va approfondir ces propos en avançant l'idée d'un contrôle de l'*art* préhistorique par les groupes sociaux. Ainsi, les deux auteurs envisagent l'idée d'une prédisposition innée des pratiques artistiques chez certains individus. Ces dons auraient été repérés par les groupes sociaux. À partir de là, une transmission de savoirs et de codes établis entre un *spécialiste* et un *apprenti* aurait pu être mis en place.

En 2018, Jessica C. Williams et Liliana Janik⁴⁶ publient un article dans lequel elles abordent la question de l'identification des *artistes* préhistoriques et de la dimension collective de l'*art* pariétal. Selon elles, l'identification des *artistes* ne vise pas uniquement à individualiser la création, mais aussi à mettre en lumière une pratique collective, inscrite dans une dynamique sociale et culturelle.

Pour appuyer cette hypothèse, Williams et Janik ont étudié les marques digitales trouvées dans diverses grottes préhistoriques en France et en Espagne. Cette méthode, qui nécessite de tracer des lignes sur des surfaces malléables avec un ou plusieurs doigts, favoriserait la différenciation de divers participants et la reconnaissance d'une communauté artistique plutôt que d'*artistes* isolés. Dans cette perspective, l'*art* pariétal pourrait être perçu comme un phénomène collectif plutôt que comme le résultat d'actions individuelles.

De plus, elles mettent l'accent sur le fait que la création artistique aurait probablement impliqué des personnes de tous âges, y compris des enfants, qui auraient participé sous la direction et l'encouragement des adultes. Elles affirment que ce partage de techniques artistiques et symboliques constituait un processus d'apprentissage collectif au cours

⁴⁶ Janik, L., & Williams, J. (2018). *Community Art : Communities of practice, situated learning, adults and children as creators of cave art in Upper Palaeolithic France and Northern Spain*. Open Archaeology 4(1), pp. 217–238.

duquel les plus jeunes, bien qu'ils n'aient pas compris toutes les subtilités, contribuaient à la mémoire sociale et culturelle du groupe.

Cette recherche suggère selon Williams et Janik, que l'*art* pariétal pourrait être envisagé comme un moyen d'expression communautaire, intégré dans un processus de transmission et d'élaboration de la mémoire collective.

Marc Goren en partage cette idée, pour lui « L'exécution technique de ces motifs impose une logistique réclamant les forces conjuguées de plusieurs membres du groupe. »⁴⁷. Tout comme Marcel Otte⁴⁸ pour qui cette vision d'un *art* est ancré dans la vie sociale des groupes préhistoriques. Selon lui, l'*art* paléolithique ne se limitait pas à la représentation du passé, mais jouait un rôle important dans la structuration de la pensée et des croyances collectives. Il serait indissociable des rituels et des pratiques sociales, marquant ainsi toutes les sphères de la vie quotidienne.

Otte met particulièrement en avant l'idée d'un lien entre cet *art* et les rites d'initiation, qui marquent le passage de l'enfance à l'âge adulte avec cette idée de cérémonies impliquant des épreuves physiques et spirituelles destinées à intégrer les jeunes aux valeurs du groupe. Les grottes profondes, par leur atmosphère unique, auraient servi de cadre à ces initiations.

Williams, Janik et Otte, contrairement à Breuil et Fritz qui parlent d'individu sélectionné au sein d'un groupe, s'accordent sur l'idée d'un groupe impliqué physiquement dans une production. Un phénomène collectif, intégré aux structures sociales et culturelles des groupes humains. Que ce soit par l'apprentissage et la transmission des savoirs ou par des rituels initiatiques, l'*art* pariétal dépasse la simple représentation pour devenir un élément fondamental de la vie communautaire.

⁴⁷ Groenen, M. (2016). *L'art des grottes ornées du Paléolithique Supérieur*. Académie Royale des Sciences, Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸ Otte, M. (2020). *Sommes-nous si différents des hommes préhistoriques ?* Éditions Odile Jacob.

Grégory Curtis⁴⁹, quant à lui, écrivait en 2006 que les fresques de Lascaux ne pouvaient être l'œuvre d'un seul individu. Selon lui, leur réalisation nécessitait une organisation sociale impliquant plusieurs personnes pour accomplir différentes tâches. Alors que certains devaient préparer les pigments, d'autres devaient assister les *artistes* en assurant l'éclairage, en leur apportant le matériel, en stabilisant les *artistes* perchés ou en construisant des échafaudages et des échelles.

Cette collectivité, en plus de renforcer les liens de groupe, devait également, selon Curtis, nécessiter une coordination d'équipe qui aurait été le fait d'un maître ayant dirigé une équipe d'*artisans* spécialisés. Ainsi, ces réalisations seraient la preuve d'une organisation avancée et d'une transmission des savoir-faire au sein des communautés préhistoriques.

Dans cette même logique, Emmanuel Guy⁵⁰ va encore plus loin en proposant une lecture hiérarchisée de l'organisation sociale paléolithique autour de l'art. Pour lui, le niveau de maîtrise technique et d'observation de la nature dont font preuve les *artistes* pariétaux ne peut être le fruit d'une activité occasionnelle. Il paraît invraisemblable, selon lui, d'imaginer ces individus passant leur journée à chasser ou cueillir, puis se consacrant à la représentation minutieuse d'animaux dans l'obscurité des grottes. Ces *artistes* auraient donc constitué une caste spécifique, formée dès l'enfance à observer, représenter, imiter et surtout transmettre. Leur savoir-faire, très élaboré, suppose un long apprentissage libéré des contraintes matérielles du quotidien, rendu possible par la protection d'une autorité, clan ou groupe dominant, qui investissait dans leur formation. Cette autorité, disposant du contrôle des ressources et des territoires, utilisait l'*art* comme un moyen de marquage symbolique et d'affirmation sociale. D'après E. Guy, la présence d'une telle structure indiquerait un désir de maintenir et de diffuser un système de signes codifiés significatif pour l'ensemble de la communauté. Ce serait donc un *art* stratégique, porté par une élite, et conçu pour perdurer à travers les âges.

⁴⁹ Curtis, G. (2006). *The Cave Painters, probing the mysteries of the world's first artists*. Alfred A. Knoff.

⁵⁰ Guy, E. (2017). *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*. Éditions Flammarion.

Marc Buret, dans son étude sur l'*art pariétal*⁵¹ affirme que « L'œuvre de Lascaux est le fruit d'une entreprise collective ». Il défend l'idée que les réalisations dans les grottes ne sont pas le fruit d'initiatives individuelles isolées, ni de créations imaginatives désordonnées. Pour cela, il s'appuie sur plusieurs indices censés démontrer que ces fresques sont le résultat d'un travail structuré, nécessitant des connaissances partagées et une coordination précise.

L'un des premiers arguments de Marc Buret, également partagé par Curtis, concerne l'accès aux parois. Il souligne que certains dessins sont situés bien au-delà de la portée naturelle d'un être humain. Dans la Salle des Taureaux, par exemple, « les tracés les plus haut placés sont à quatre mètres au-dessus du niveau du sol moderne, lequel surmonte le sol préhistorique de soixante centimètres ». Ils avancent que sans échafaudages ou échelles, ces peintures n'auraient pas pu être réalisées. Et il en va de même pour l'Abside dont les figurines aux plafonds prouveraient la nécessité de telles structures.

Pour Buret, ces installations devaient impliquer la mobilisation de diverses compétences afin d'obtenir le matériel nécessaire, le transporter et l'assembler. Des actions allant bien au-delà des capacités d'un individu isolé et qui témoigneraient d'une forme de planification et d'anticipation des besoins de la production, et de ce fait, d'une organisation du travail. C'était également le cas pour la récolte, la transformation et le stockage des pigments, ainsi que pour la fabrication d'outils et l'aménagement d'un éclairage adapté. Un autre élément clé mis en avant est la cohérence et la continuité des motifs dans l'ensemble de la grotte dont la disposition et l'harmonie globale témoigneraient d'une préparation et d'une planification.

Les interprétations de Grégory Curtis et Marc Buret, à quelques nuances près, s'accordent sur la même idée. Pour eux, la décoration de Lascaux ne peut être attribuée à des initiatives individuelles désordonnées. Il s'agit d'un travail collectif, nécessitant une planification, une transmission des savoirs et une répartition des tâches, allant même pour Curtis, à évoquer une possible hiérarchisation du travail. Dans une interview de

⁵¹ Buret, M. (2023), *L'art des cavernes, Géométries et territoires (Essai)*. Éditions L'Harmattan

2020, Jean-Pierre Chadelle⁵² nous dit que « Ce n'est pas l'acte d'un artiste, ce sont presque des travaux publics ».

Et ce n'est pas Romain Pigeaud⁵³ qui va les contredire. D'après lui, peu importe le talent d'un *artiste*, il lui serait impossible de réaliser un tel ouvrage seul. Pour preuve, même Michel-Ange, un maître reconnu pour son talent, avait besoin d'assistants pour l'aider dans les tâches techniques et matérielles pendant la réalisation du plafond de la chapelle Sixtine. Une métaphore également partagée par Mario Ruspoli⁵⁴. Mais une telle comparaison n'est-elle pas risquée ? Tout comme l'emploi des termes d'aides, d'assistants ou d'apprentis pour désigner les personnes accompagnants les *artistes* dans leurs productions pariétales ? Peut-être, mais elles soulèvent une réflexion intéressante sur le rôle de certains individus dans l'organisation des sociétés préhistoriques et sur la possibilité d'un statut particulier qui leur serait attribué. Un sujet sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie de ce TFE.

2. Les interprétations visuelles

L'une des premières iconographies illustrant les *artistes* de la préhistoire est l'œuvre de 1903 de Paul Jamin, « *Un peintre décorateur à l'âge de la pierre : le portrait de l'auroch* » [Fig. 1]. Au centre de la composition, un homme vêtu de peaux de bêtes peint la figure d'un auroch sur une paroi rocheuse. Sept personnes l'entourent. Des enfants, un vieillard et quatre belles femmes nues ou partiellement dévêties, fixent l'*artiste* avec attention. L'un applaudissant, l'autre le désignant du doigt ou encore discutant avec lui. On pourrait presque croire que le vieillard lui donnerait quelques conseils. Seul un enfant, à l'extrême droite du tableau, concentré sur une tâche difficile à identifier, ne porte aucune attention à la prestation.

Cette œuvre, inspirée par les découvertes des peintures de Font-de-Gaume de Breuil, Peyrony et Capitan, est un bon exemple de la ferveur de la fin du XIX^{ème} siècle et du début XX^{ème} siècle, pour les nouvelles découvertes archéologiques et plus particulièrement

⁵² Lagarde Y, France Culture. (2020). *Lascaux les secrets d'une découverte exceptionnelle*. 3:04.
https://www.youtube.com/watch?v=ZJ5l5x4u_Uo&t=96s

⁵³ Pigeaud, R. (2017). *Lascaux, Histoire et archéologie d'un joyau préhistorique*. Édition du CNRS.

⁵⁴ Ruspoli, M. (1987), *Lascaux*, Bordas S. A.

pour la reconnaissance d'un *art* pariétal. Philippe Dagen écrira que « [...] la toile évoque bien plus une classique scène d'atelier qu'une grotte de Dordogne. Jamin a préféré le plein jour, quitte à manquer de vérité, et il a organisé sa composition de manière à mettre en évidence d'une part les peintures pariétales, l'enthousiasme général de l'autre. »⁵⁵.

Cette observation nous amène à une comparaison intéressante avec les représentations d'ateliers d'artistes. Prenons comme exemple « *L'atelier du sculpteur Houdon* » peint par Louis Léopold Boilly en 1808. [Fig. 2]. La composition met en avant Jean-Antoine Houdon, un célèbre sculpteur français, dans son atelier et entouré de cinq hommes. Deux d'entre eux observent avec attention les gestes de l'artiste sculptant un modèle masculin assis sur une petite estrade pendant que deux autres, d'apparence plus jeune, réalisent des croquis de ce même modèle.

À l'instar de la toile de Jamin, les spectateurs manifestent une forme de fascination pour l'*artiste* et son geste créatif. Au XIX^{ème} siècle, les ateliers d'artistes étaient très nombreux en Europe. Ouverts aux intimes, aux élèves ainsi qu'aux amateurs d'art, ils étaient considérés comme des lieux sociaux et culturels où l'on pouvait s'instruire, discuter et débattre de l'art et de l'esthétisme tout en observant le processus créatif de l'artiste qui les accueillait.

Plus contemporain de l'œuvre de Jamin, une photographie de l'Atelier de Mucha [Fig. 3], prise entre 1896 à 1906, témoigne de l'artiste assis devant une toile, en train de dessiner une figure féminine. Autour de lui, six hommes observent attentivement ses gestes. Cette image constitue également un bel exemple de cet intérêt porté à l'acte de création.

Par contre, dans la toile de Paul Jamin, ce ne sont pas des hommes qui sont représentés, mais des femmes, des enfants et un vieil homme, soit, des personnes longtemps perçues comme non-participantes aux activités de chasse au paléolithique. En revanche, dans les deux images précédentes, seuls des hommes sont représentés, ce qui reflète les normes sociales du XIX^e siècle, où l'art était principalement considéré comme une affaire masculine.

⁵⁵ Dagen, P. (1994). Le "Premier Artiste". *Le Primitif* 84, pp. 69-78.

Ainsi, à la question « La peinture de Paul Jamin évoque-t-elle une classique scène d'atelier ? » notre réponse serait : partiellement. Ce que cette œuvre a en commun avec les ateliers, c'est la fascination et l'émerveillement qu'elle semble déclencher chez les spectateurs. Dans cette optique, la toile de Jamin suggère que l'*artiste* est perçu avec admiration et que l'*art* pariétal, en tant que tel, provoque un enthousiasme sincère et une véritable fascination chez ceux qui l'observent, soulignant le rôle central de l'*art* dans la dynamique sociale de ces groupes préhistoriques. Certes, l'*artiste* est seul à produire les images, mais il est entouré de spectateurs, ce qui suggère que l'*art* pariétal n'était pas simplement l'œuvre d'un individu isolé, mais qu'il se produisait dans un contexte social et collectif.

Au-delà de la simple admiration de l'*artiste*, cette toile de Jamin s'inscrit dans une dynamique plus large et illustre un tournant important dans la perception de l'*histoire humaine* à la fin du XIX^{ème} siècle. Un tournant dans lequel l'*homme préhistorique* n'est alors plus entièrement perçu comme un sauvage ou un barbare mais comme un être capable de réfléchir et de produire du beau. Comme l'indiquent Claudine Cohen et Romain Pigeaud⁵⁶, ce tableau « résume tout l'*imaginaire* d'une époque en matière d'*art préhistorique*. [...] La gravure, la sculpture, le dessin ou la peinture pariétale sont présentés alors par les préhistoriens au grand public, comme autant d'« ornements », de « décors » façonnés par les « sauvages de la préhistoire » poussés par l'*instinct quasi biologique* de la parure, ou par une pulsion esthétique primitive.» Il en va également de même pour Dagen⁵⁷ qui écrira que « Le primitif change peu à peu de nature. Le rêveur succède à la brute, le poète au prédateur, l'*homme* doué d'une âme à l'*homme-animal*. ».

Quelques années plus tard, vers 1920, c'est Charles R. Knight, un artiste et illustrateur reconnu comment étant l'un des plus grands représentants américains du Paléoart⁵⁸, réalisera « *Cro-Magnon artists painting woolly mammoths in Font-de-Gaume* » [Fig.4]. Cette scène dépeint un groupe d'*hommes* réunis dans la grotte de Font-de-Gaume

⁵⁶ École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) & Centre de Recherches sur les Arts et le Language (CRAL) (2021). Introduction au programme du colloque international de 2021, « *L'ornement du 19e Siècle à la Préhistoire* ». https://cral.ehess.fr/system/files/2021-06/Ornement_programme%20colloque.pdf

⁵⁷ Ibid. 55

⁵⁸ Apparu dans les années 80, le Paléoart désigne des production artistique tentant de reconstituer des sujets liée à la paléontologie ou à la préhistoire sur base des connaissance et découvertes scientifiques.

reconnaissable par les mammouths sur les parois. Au cœur de la composition, on voit deux *artistes* en pleine activité. Le premier, sur la gauche, peint les fameux mammouths sur la paroi rocheuse à l'aide de pigments qu'il semble appliquer au moyen d'un pinceau tandis que de son autre main, il tient une palette. Le second, à l'extrême droite du tableau, le dos courbé, grave des motifs en dessous des mammouths. À leurs côtés, deux autres individus se tiennent accroupis, des lampes en pierre dans les mains. Ils fournissent la lumière nécessaire pour que les *artistes* puissent travailler efficacement. Un troisième homme se tient à la toute gauche de la composition, debout avec un bâton, il observe avec attention les *artistes* à l'œuvre.

En comparaison à l'œuvre de Jamin, ce tableau, nous offre une première hypothèse à exploiter dans notre recherche d'indices de collectivité, c'est-à-dire la gestion de la lumière. Les individus présents ne font pas que regarder les *artistes* peindre, ils sont physiquement impliqués dans cette production en apportant la lumière nécessaire à son exécution, là où, dans l'œuvre de Jamin, seul l'*artiste* était physiquement impliqué dans la production de la peinture.

Un autre célèbre illustrateur du XIX^{ème} siècle, et membre du Paléoart, est le Tchèque Zdeněk Burian qui réalisa plusieurs œuvres mettant en scène des *artistes* préhistoriques en plein acte de création, qu'ils soient représentés seuls [Fig.5, 6] ou accompagnés [Fig.7, 8]. Parmi ces illustrations, deux en particulier, dont nous n'avons trouvé ni le titre ni la date de production, présentent une forte similitude avec l'œuvre de Knight.

Dans ces deux scènes, trois personnages sont représentés avec à chaque fois un *artiste* peignant ou s'apprêtant à peindre la paroi. Les deux principales différences entre ces images résident dans la composition des scènes et la répartition des rôles : dans la première illustration [Fig. 7], les deux hommes qui accompagnent le peintre portent une source de lumière ; pourtant, ils demeurent en retrait, laissant persister ce sentiment d'admiration devant le geste de l'*artiste*. L'accent est mis sur le peintre placé au premier plan, c'est sur lui que se pose directement notre regard.

Dans la seconde figure [Fig. 8], il n'y a qu'un individu qui se charge d'apporter de la lumière, tandis que l'autre, dos à nous, au centre de la composition, semble broyer des

pigments à l'aide d'une pierre. Un équilibre s'établit entre les trois protagonistes : ils sont disposés sur un même plan, formant une composition en losange. Bien que leurs postures diffèrent, aucun ne semble dominer les autres en importance. Une harmonie se dégage de la scène, où chacun accomplit une tâche spécifique dans un effort collectif. Ainsi, cette œuvre nous offre un nouvel élément à explorer : la production de pigments et de matières colorantes.

Une autre œuvre de Zdeněk Burian, dont nous n'avons également trouvé ni le titre ni la date de production, représente une scène préhistorique plus complexe se déroulant au cœur de la grotte de Lascaux [Fig.9]. On y voit un groupe composé d'une douzaine d'individus parmi lesquels, à la droite de la scène, se trouve un homme peignant la paroi de la grotte. Il est juché sur ce qui ressemble à une échelle en bois stabilisée par un homme. Outre deux hommes qui lui tournent le dos, les autres personnages composant la scène regardent l'*artiste*, ce qui n'est pas sans nous rappeler ce que nous avons déjà vu, à la différence que l'ambiance y est bien différente. Les lances et les parures nous donnent l'impression de nous retrouver face à une scène de « rituel » mystique où des chasseurs feraient appel à la magie à travers ces représentations... Cette impression est accentuée par la lumière qui semble provenir d'un feu au pied de la paroi que nous ne pouvons voir, caché par des hommes et diffusant une lumière diagonale partant du coin inférieur gauche vers le coin supérieur droit de l'œuvre.

Ce qui retient particulièrement notre attention, c'est l'échelle permettant à l'*artiste* d'atteindre la paroi travaillée et qui fait écho aux propos sur Lascaux que nous avons pu lire dans les textes^{59,60,61}. Cela met en évidence un nouveau critère que nous pouvons exploiter : l'accès aux parois. Cet élément sera récurrent dans les illustrations modernes de Lascaux comme c'est le cas chez Christian Jégou⁶² [Fig.10] ou de Jean-Claude Golvin [Fig.11]. Dans les deux cas, les artistes sont placés sur des structures en bois que l'on pourrait identifier comme des échafaudages. À leurs pieds, plusieurs récipients contenant des pigments sont disposés ainsi que des lampes. Dans les deux illustrations,

⁵⁹ Ibid. 49

⁶⁰ Ibid. 51

⁶¹ Delluc, B., & Delluc, G. (1979). *L'éclairage*. Dans A. Leroi-Gourhan, & J. Allain, *Lascaux Inconnu*. Édition du CNRS, pp. 121-142.

⁶² Patou-Mathis, M. et Jégou, C. (2008). *Lascaux*. Groupe Fleurus.

ils sont accompagnés sur l'échafaudage, d'un homme tenant une lampe. Pourtant, une différence subsiste entre les deux scènes. Dans l'illustration de Jégou, il ne met en scène que deux hommes, tandis que Golvin présente quatre individus : *l'artiste*, deux personnes tenant des lampes et une dernière apportant de la matière colorante au peintre. On retrouve encore une fois les mêmes éléments que nous avons pu déjà observer : la gestion de la lumière, la gestion du matériel, plus précisément des pigments et matières colorantes, et l'accès aux parois.

Dans sa bande-dessinée, Éric Le Brun⁶³ retrace chronologiquement l'évolution de l'*art préhistorique* à travers la représentation de plusieurs grottes emblématiques. Parmi celles-ci, il illustre notamment la grotte de Pech Merle et le célèbre panneau des chevaux ponctués devant lequel il place trois individus. Parmi les trois, l'un peint avec la technique du crachis, un autre tient une lampe tandis que le dernier observe. Cette scène n'est pas très différente de ce que nous avons déjà vu, mais nous avons tout de même fait le choix de vous la présenter, car, comme nous le verrons dans la seconde partie de ce mémoire, Michel Lorblanchet a justement mené une expérimentation sur ce panneau et a démontré que sa réalisation avait très probablement nécessité l'intervention d'au moins deux personnes.

Enfin, il nous semble pertinent d'analyser une image représentant un *artiste* seul. Nous avons sélectionné l'aquarelle sur papier teinté de Benoît Clarys, un « Chaman magdalénien » [Fig.13] réalisé en 2001, mais réutilisé en 2016 et 2018 comme visuel pour l'exposition « Benoît Clarys, illustrateur. Le passé comme si vous y étiez ? ». On y voit représenté un homme seul, dessinant les traits d'un bison d'une main tout en tenant une lampe de l'autre. Cette illustration nous amène à nous interroger sur les conditions dans lesquelles la gestion de la lumière nécessite l'intervention d'une autre personne. D'après ce que nous avons pu observer, la technique employée semble être le principal facteur à considérer. Cela dit, il n'est pas exclu que, dans certains cas, comme le montre l'illustration de Burian représentant la grotte de Lascaux [Fig.9], d'autres éléments puissent aussi expliquer le besoin d'aide pour gérer la lumière, que ce soit pour garder la

⁶³ Le Brun, E. (2022). *L'art préhistorique en bande dessinée. De L'aurignacien au Magdalénien*. Éditions Glénat.

matière colorante à proximité ou simplement pour maintenir l'équilibre de l'*artiste* pendant l'exécution.

Bien que de nombreuses œuvres puissent encore être analysées, l'échantillon présenté ici nous paraît suffisant pour avancer que ces représentations mettent en évidence que la création de l'*art* pariétal, loin d'être perçue comme un acte purement individuel, est également imaginée et mise en scène comme un acte collectif. Notre analyse s'est volontairement centrée sur des illustrations représentant des scènes collectives, impliquant plusieurs individus autour de l'acte créatif. Ce choix signifie que nous avons délibérément omis un certain nombre d'images représentant des *artistes* isolés, cet échantillon ne représente donc qu'une portion réduite de l'ensemble des illustrations consacrées aux *artistes* préhistoriques.

Les répétitions iconographiques observées, gestion de la lumière, transport ou préparation des pigments, accès aux parois par des dispositifs tels que des échafaudages, ou encore simple présence de témoins témoignent et participent à la construction d'un imaginaire collectif autour de l'*artiste* préhistorique, mais aussi autour de la dynamique de groupe qui entoure cet acte créatif.

Elle constitue ainsi une base solide pour orienter nos réflexions et nos analyses dans les chapitres suivants. En partant de cet échantillon, nous pourrons élargir notre étude aux autres types de représentations, notamment celles où l'*artiste* est seul, et explorer comment ces œuvres influencent notre perception de l'*art* pariétal et des sociétés préhistoriques.

3. Conclusion

L'analyse des différentes sources, et plus particulièrement des textes, nous permet de constater que la collectivité dans l'*art* pariétal peut être interprétée de deux manières différentes ; elle peut être perçue comme le fruit d'une dynamique collective mais peut également être considérée comme le résultat d'une production collective. La nuance est faible pourtant importante afin de bien situer notre sujet de TFE.

Quand nous parlons de dynamique collective, nous entendons l'ensemble des interactions, croyances et pratiques partagées au sein d'un groupe pouvant influencer indirectement la création *artistique* sans nécessairement impliquer une participation directe de tous les membres. En revanche, parler de production collective revient à souligner une collaboration directe, concrète et structurée dans la réalisation des œuvres pariétales. Il y a une implication physique des membres du groupe qui vont participer aux différentes étapes du processus de création, qu'il s'agisse de la préparation des pigments, de la peinture, de la gestion de la lumière ou encore de l'organisation de l'espace de travail. Dans cette perspective, l'*art* pariétal ne se limite pas à être le produit d'un contexte social, mais résulte d'une véritable coopération technique et matérielle.

Ces deux approches, bien que subtiles dans leurs différences, traduisent des visions distinctes du rôle de la collectivité dans l'émergence de l'*art* pariétal. Elles invitent également à nous interroger sur l'organisation et l'importance de cet *art* au sein de ces sociétés. Dans cette perspective, on peut brièvement s'arrêter sur la dynamique collective : ne serait-ce pas elle qui a poussé certains groupes humains à pénétrer dans les grottes pour y représenter des images sur les parois ? Sans cette impulsion partagée, aucun *art* pariétal ne serait visible aujourd'hui. Malgré cela, ce travail ne portera pas sur cette dynamique en tant que telle, mais bien sur ce qu'elle a permis : la production collective des œuvres.

Dès lors, une question centrale émerge : quels sont les indices pouvant attester de cette production collective dans l'*art* pariétal ? Si l'analyse des interprétations visuelles nous offre un aperçu des éléments pouvant servir de base à notre réflexion, elle doit être abordée avec prudence. Peindre une scène à laquelle nous n'avons jamais assisté implique nécessairement une part d'interprétation. Il est donc tout à fait envisageable que, dans les représentations modernes d'*artistes* préhistoriques, certaines soient influencées par des conventions iconographiques modernes, voire par le contexte culturel et temporel de l'époque de réalisation. De même, cette influence peut se manifester dans notre propre manière d'aborder et de percevoir une image⁶⁴.

⁶⁴ Ibid. 35

Partie 2

Identification des indices de collectivité

Chapitre 3. Le cas de Lascaux

En nous fondant sur les observations précédentes, lorsqu'il est question de représenter les artistes de Lascaux, ils n'apparaissent jamais seuls. Cette idée se retrouve également dans les textes étudiés : pour plusieurs auteurs, la notion d'une création collective ne relève pas simplement de l'hypothèse, mais s'impose comme une évidence. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux découvertes archéologiques et nombreuses études consacrées à Lascaux afin de déterminer quelles sont les traces archéologiques pouvant appuyer l'hypothèse d'une production collective dans les grottes.

1. La grotte de Lascaux

1.1. Découverte et premières recherches

Le 12 septembre 1940, en pleine Seconde Guerre mondiale, Marcel Ravidat, Georges Agniel, Simon Coencas et Jacques Marsal, quatre adolescents accompagnés d'un chien nommé Robot, sont partis à la recherche de l'entrée des souterrains du château de Lascaux, près du village de Montignac en Dordogne dans le but de découvrir le trésor des comtes du Périgord, évoqué par une légende locale. Mais c'est un tout autre trésor qu'ils ont fini par révéler. À la lumière vacillante de leur lampe à huile, ce n'est pas un coffre-fort qui est apparu, mais des peintures aux couleurs encore éclatantes. Ils ne le savaient pas encore, mais ils avaient sous les yeux ce qui allait bientôt être surnommé la « Chapelle Sixtine de la Préhistoire ».

La découverte a fait du bruit et, rapidement, l'expertise de l'abbé Henri Breuil, un spécialiste français de l'*art* des cavernes, a été sollicitée. Dès sa première visite, le 21 septembre de la même année, il a constaté l'état de conservation remarquable des peintures et a désigné cette découverte comme majeure. Il a été le premier à réaliser des calques directs des œuvres, mais il a fallu attendre neuf ans avant que les premières fouilles, quoique rapides, aient lieu, avec pour objectif de trouver une éventuelle sépulture.

La grotte suscita l'intérêt du public et fut ouverte aux visiteurs en 1948. Des milliers de curieux affluèrent, il y eut en moyenne 2000 visiteurs par an. Parmi les quatre

découvreurs, Marcel Ravidat et Jacques Marsal devinrent les premiers gardiens et guides de la grotte. Ce sont eux qui signalèrent les premiers signes de la « maladie verte », en 1950. C'est la menace de cette « maladie » qui causa la fermeture définitive de la grotte le 20 avril 1963 et signa également la fin des missions de A. Glory. Par la suite, des répliques fidèles virent le jour : Lascaux II en 1983, une version itinérante (Lascaux III), et enfin Lascaux IV, inaugurée en 2016 au Centre International de l'Art Pariétal.

En 1952, à la demande de l'abbé H. Breuil, André Glory vint réaliser des relevés des gravures. Il passa finalement 11 ans à étudier la grotte avant de décéder en 1966. Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan ont également participé aux recherches à Lascaux, mais l'un des derniers à intervenir avant sa fermeture est Norbert Aujoulat, qui se consacra principalement aux images pariétales et non aux contenus des sols.

1.2. La grotte

La grotte de Lascaux, située sur une colline éponyme à 185 mètres d'altitude et à 1 km au sud-est de Montignac (Dordogne), domine de 110 mètres la vallée de la Vézère. [Fig. 16 ,17]. Son réseau souterrain, de 235m de long, fait partie d'un réseau karstique composé de plusieurs galeries d'orientations différentes. Elles se distinguent par des dimensions aux profils plus hauts que larges, particulièrement visibles dans la Salle des Taureaux, l'Abside et la Nef. Le sol de la cavité présente une pente avec une dénivellation de -13 m à l'extrémité du diverticule axial et de -19 m au fond du puits⁶⁵. [Fig. 18]

L'entrée principale actuelle, percée dans l'éboulis qui bouchait l'ancienne ouverture découverte en 1940, a remplacé un passage plus étroit, suivi d'une cheminée verticale. Cet élargissement réalisé durant les aménagements pour accueillir les visiteurs, a, en grande partie, détruit le sol et certains indices morphologiques. Toutefois, des fouilles archéologiques ont permis de reconstituer l'entrée paléolithique, probablement similaire à celles des grottes voisines : haute, discrète et située à flanc de colline⁶⁶[Fig. 19, 20].

⁶⁵ Lascaux site officiel. Récupéré sur <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/fr/la-grotte-de-lascaux-0>

⁶⁶ Jouteau, A. (2021). *Grottes ornées paléolithiques : espaces naturels, espaces culturels, art et déterminisme. L'apport des modélisations, l'exemple de Lascaux et de Cussac*. Archéologie et Préhistoire, Université de Bordeaux.

Une fois l'entrée franchie, la Salle des Taureaux [Fig. 21] est le premier espace orné que l'on rencontre. On y retrouve les motifs les plus imposants de la grotte, avec 130 figures, dont 36 représentations animales (« licorne », chevaux, aurochs, cerfs, bovins et même un ours) et une cinquantaine de signes géométriques. Prolongeant la Salle des Taureaux, le Diverticule Axial [Fig. 22] est une galerie de trente mètres de long aux parois exceptionnellement denses en figures. On y retrouve les mêmes animaux qu'auparavant, ainsi que des bouquetins et d'un hémione. C'est là que se trouvent également les célèbres Chevaux Chinois.

Un passage d'une quinzaine de mètres relie la Salle des Taureaux à la Nef, plus spacieuse d'une vingtaine de mètres. Ce secteur abrite la fresque de la Vache Noire [Fig. 23, 24], accompagnée d'une file de vingt chevaux aux robes variées, dominée par un bovin. C'est au pied de cette fresque, que des palettes de couleurs et des lampes à graisse ont été découvertes. Ici, le cheval domine le bestiaire avec 27 individus tandis que le bouquetin, le bison et le cerf sont représentés en moindre nombre.

L'Abside, salle ronde à la voûte en cloche située à la jonction du Passage et de la Nef, constitue l'un des secteurs les plus riches en représentations pariétales, avec plus de 1000 figures, dont 500 animaux et 600 signes géométriques. Elles sont pour l'essentiel gravées, mais il existe quelques représentations peintes telle celle du grand cerf que nous pouvons observer sur la paroi gauche, vers la nef [Fig. 25].

Accessible depuis l'Abside après une descente de 4 à 5 mètres, le Puits [Fig. 26], est l'un des rares endroits de la grotte où une composition semble raconter une scène.

Enfin, au-delà de la Nef, après une zone non décorée, se trouve le Diverticule des Félin [Fig. 27], une galerie étroite d'une vingtaine de mètres où ont été recensées 80 figures, dont 51 représentations animales. On y dénombre 29 chevaux, 9 bisons, 4 bouquetins et 3 cerfs. Contrairement aux autres secteurs, les félin y sont plus nombreux que dans le reste de la grotte, avec 6 à 8 individus.

1.3. Les datations

Les datations de la grotte de Lascaux, en raison des époques et du développement des nouvelles technologies, ont varié et rendu son cadre chronologique incertain. Les dernières analyses remontaient à 1998 et 2002, mais en 2018, le projet LAsCO⁶⁷, coordonné par les chercheurs Langlais et Ducasse⁶⁸, a permis d'entreprendre une nouvelle campagne de datation au carbone 14 dans le but de préciser la chronologie des occupations humaines. Cette étude s'est concentrée sur des ossements de renne issus de plusieurs secteurs de la grotte (Diverticule axial, Passage, Nef, Puits) et portant des traces d'exploitation humaine. Les échantillons ont été analysés par le Radiocarbon Accelerator Unit d'Oxford (ORAU), qui a utilisé un prétraitement par ultrafiltration avant de réaliser les mesures avec le MIni CArbon DAting System (MICADAS).

Les résultats obtenus, centrés autour de 21,8 et 21 cal ka BP, avec une certaine concentration autour de 21,5-21 cal ka BP, permettent d'attribuer l'occupation de la grotte à la transition entre le Badegoulien (21,5-21 cal ka BP) et le Magdalénien ancien (21 et 20,5 cal ka BP). [Fig. 28] Cette réévaluation vient ainsi remettre en question les estimations antérieures qui associaient les vestiges à une phase plus ancienne du Solutréen. Elle apporte également un nouvel éclairage sur la cohérence des industries lithiques et osseuses découvertes sur le site, en accord avec les caractéristiques typotechnologiques déjà identifiées.

Le site de Lascaux aurait été fréquenté à trois reprises. La première incursion très brève, est attestée par quelques fragments de charbon retrouvés dans le Passage, la Nef et le Puits, sans preuve d'une occupation prolongée.

⁶⁷ LAsCO (Lascaux, sols, Contextualisation) est un projet coordonné par Mathieu Langlais et Sylvain Ducasse (CNRS, PACEA), visait à recontextualiser le mobilier archéologique de la grotte de Lascaux, dispersé dans plusieurs institutions. Financé par la DRAC Nouvelle-Aquitaine, il a mobilisé une équipe pluridisciplinaire pour étudier les sols et objets paléolithiques dans une double perspective : **archéologique et conservatoire**. Les recherches ont permis de mieux situer chronologiquement certains vestiges et d'identifier des liens culturels avec d'autres sites. En collaboration avec le projet MicroPaGo, elles ont aussi exploré les conditions microclimatiques de la grotte pour améliorer sa conservation. Enfin, la création de LAsCOTek, une collection virtuelle en photogrammétrie, contribue à la préservation et à l'accessibilité des objets.

⁶⁸ Ducasse, S., & Langlais, M. (2019). *Tewnty years on, a new date with Lascaux. Reassessing the chronology of the cave's Paleolithic occupations through new 14C AMS dating*. PALEO 30-1, pp. 130-147.

La seconde période de fréquentation est la plus importante puisqu'elle correspond à la réalisation des œuvres pariétales. De nombreux vestiges archéologiques, tels que des colorants, des lampes, des silex et des ossements, témoignent de cette production pariétale. L'épaisseur du paléosol et du rythme des dépôts sédimentaires ont permis d'estimer une occupation entre 3 000 et 4 000 ans.

Les dernières traces humaines sont datées de l'Holocène. Elles se limitent à quelques vestiges charbonneux retrouvés à l'entrée de la grotte, dans le Passage et le Diverticule axial. Il pourrait s'agir d'une brève incursion ou d'une dispersion naturelle des éléments par l'écoulement des eaux.

2. Étude des artefacts archéologiques

De nombreux objets ont été découverts dans la grotte de Lascaux, mais seuls ceux pouvant apporter des indices sur une éventuelle organisation collective dans la production de l'*art* pariétal seront retenus dans ce travail. Certains artefacts ne seront donc pas abordés ici, non parce qu'ils sont sans intérêt, mais parce qu'ils ne s'inscrivent pas dans le cadre de notre réflexion.

2.1. Objets lithiques

Les outils lithiques et les traces analysées sur ces derniers ne nous permettent pas de prouver une quelconque collectivité. Néanmoins, le projet LAsCO a permis de réaliser des remontages entre différents silex abandonnés sur le site, suggérant ainsi que certains outils auraient été confectionnés sur place [Fig. 29, 30]. Parmi ces éclats, certains, dont un présenté dans une vidéo à l'occasion de l'exposition « Lascaux hors les murs »⁶⁹, montre des traces d'utilisation sur une de ses extrémités [Fig. 31, 32, 33]. D'après une comparaison avec des expérimentations, ces traces correspondent au travail d'une matière minérale par raclage. L'hypothèse avancée est qu'elle avait possiblement servi à graver les parois de la grotte.

⁶⁹ Musée National de Préhistoire (2020). *Outilage à graver*. Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux.
<https://www.youtube.com/watch?v=YQjiGYiRbZ4>

Grace à ce remontage et cette idée que les silex étaient débités dans la grotte même, deux interprétations nous paraissent possibles. La première serait que l'*artiste* lui-même réalisait le débitage des outils en silex. Cela signifierait qu'il possédait un double savoir-faire, à la fois dans la production d'*art* pariétal et dans le travail de la pierre. Ceci impliquerait que l'*artiste* maîtrisait non seulement les techniques de gravure et de peinture, mais aussi celles de fabrication d'outils adaptés à son travail. On serait alors face à des personnes autonomes et polyvalentes.

La seconde hypothèse serait celle d'une organisation plus complexe et structurée du travail. Il est possible que l'*artiste* n'ait pas lui-même confectionné les outils retrouvés sur le site, ce qui impliquerait l'existence d'une tierce personne, spécialisée dans le débitage du silex et présente sur les lieux. Cet individu aurait alors joué un rôle essentiel en fournissant à l'*artiste* une partie des instruments nécessaires à son œuvre. Une telle répartition des tâches suggérerait alors une certaine forme de coopération et de collectivité.

2.2. Objets osseux

La découverte des ossements dans la grotte de Lascaux a, non seulement apporté des indices sur la datation du site, mais aussi sur le comportement des hommes préhistoriques lors de la production des œuvres pariétales. Des restes d'ossements ont été mis au jour dans plusieurs zones de la grotte, notamment dans le Diverticule axial, la Nef et le Diverticule des Félin [Fig. 34, 35]. D'après les analyses, neuf fois sur dix, ces ossements appartenaient à des rennes. Les 10 % restants pouvant appartenir à des chevaux ou des cerfs, et, plus rarement, à des chevreuils, des sangliers ou des lièvres. Les restes de bovins, en revanche, sont absents. Les analyses ont révélé que les rennes consommés étaient jeunes (entre 1 et 3 ans) et avaient été abattus en automne. Ce qui suggérerait que certaines parties de Lascaux aient été décorées à cette saison, bien que des indices botaniques, comme la présence d'armoises et de graminées dans le Diverticule axial et le Passage, indiquent également une fréquentation estivale du site.

Selon Jean Bouchud⁷⁰, les conditions particulières du chantier : obscurité, humidité, atmosphère pesante, et éclairage limité provenant des lampes à graisse nécessitaient une forte motivation de la part du groupe. Du temps et de l'énergie ont été investis et les restes, retrouvés dans une grotte qui n'a jamais servi d'habitat, seraient les témoins de séjours prolongés sous terre. Brigitte et Gilles Delluc confirment cette hypothèse dans leur Dictionnaire de Lascaux⁷¹. Selon eux, la quantité des vestiges retrouvés laisse suggérer qu'un groupe de personnes a consommé des « casse-croûte » à l'occasion d'un séjour prolongé nécessitant une alimentation sur place. Par conséquence, le temps considérable qui aurait été consacré à la réalisation de ces figures serait la preuve de la détermination et de l'importance accordée à ce projet, d'autant plus qu' « il est certainement plus confortable pour les artistes et les manœuvriers de se restaurer à l'air libre, à la lumière du jour ».

Toutefois, il demeure impossible de déterminer avec certitude quand ces repas ont eu lieu. Ces restes pourraient être le résultat de plusieurs passages successifs dans la grotte ou d'un seul séjour prolongé. Bien que cette découverte soit précieuse pour comprendre les habitudes des hommes préhistoriques, elle reste trop imprécise pour être utilisée comme un argument déterminant dans la recherche sur l'occupation de la grotte ou encore pour prouver une quelconque collectivité dans la production d'*art pariétal*.

3. La préparation et la production des images

Bien que ces artefacts offrent des premiers éléments intéressants, leur interprétation demeure très hypothétique et ne permet pas de confirmer l'existence d'une organisation collective. Dans la continuité de notre étude, il est donc primordial d'analyser les contraintes physiques associées à l'environnement souterrain ainsi que les diverses phases de création dans le but de saisir plus clairement les conditions dans lesquelles ces œuvres ont vu le jour et de déterminer si leur fabrication nécessitait une forme de collaboration entre plusieurs personnes. Pour ce faire, nous poursuivrons l'étude des artefacts, non plus en cherchant à comprendre pourquoi ils se trouvent dans la grotte ou

⁷⁰ Bouchud, J. (1979). *La faune de la grotte de Lascaux*. Dans A. Leroi-Gourhan, & J. Allain, *Lascaux Inconnu*. Éditions du CNRS, pp. 147-152.

⁷¹ Delluc, B. & Delluc G. (2019). *Dictionnaire de Lascaux* . Éditions Sud Ouest.

ce que leur présence peut signifier, mais en nous intéressant à la manière dont ils ont été utilisés, et à ce que cette utilisation peut révéler d'une possible organisation collective.

3.1. L'accès aux parois

Les premiers travaux sur la grotte de Lascaux ont mis en évidence plusieurs interprétations sur l'accès aux parois. Certaines des images retrouvées se situent généralement entre 2,50 m, et 3,50 m de hauteur et même un peu plus pour la Salle des Taureaux où les traits les plus hauts se trouvent entre 3,50 et 4 m de hauteur. Dans les textes étudiés au chapitre 2, il apparaît que l'accès aux parois constitue l'argument principal ayant conduit les chercheurs à évoquer une dimension collective dans la production des œuvres de Lascaux.

Il existait à l'origine une nette différence entre le niveau du sol ancien et celui observé aujourd'hui. En effet, de nombreux aménagements ont été réalisés lors de l'ouverture du site de Lascaux au public, modifiant sensiblement la configuration initiale et accentuant la difficulté d'accès aux œuvres pariétales. Ainsi, dans la Salle des Taureaux, l'enlèvement d'une butte d'argile qui recouvrait la base des banquettes a eu pour effet d'augmenter la hauteur apparente des peintures. Une tranchée d'un mètre de profondeur sur deux mètres de large a été creusée dans l'axe de la galerie du Passage tandis qu'un décaissement de près d'un à un mètre cinquante a été réalisé sur toute la superficie de l'Abside et du fond de la salle afin de faciliter l'accès au Puits. La Nef a également été abaissée pour réduire la pente.

Cependant, dans l'état initial de la grotte, l'accès aux œuvres ne posait pas de problème dans plusieurs secteurs : dans le Passage, le Puits et le Diverticule des Félixins, les images pariétales se situaient à moins de 1,50 mètre du sol. Dans l'Abside, peintures et gravures étaient, à l'origine, à portée de main ou accessibles à l'aide d'outils à l'exception du grand cerf situé à l'aplomb du carrefour. Dans la Nef, trois panneaux étaient aisément accessibles, notamment celui de la Vache noire et les chevaux, répartis sur une bande de 7 mètres et surmontant une banquette dont la largeur pouvait varier de 50 centimètres aux extrémités à un mètre en son centre, offrant un appui suffisant pour atteindre les

parois. Sur la paroi opposée, la frise des cerfs nageant était également accessible grâce à la présence de vires.

C'est principalement dans la Salle des Taureaux et le Diverticule axial que subsistent les principales interrogations quant aux dispositifs d'accès aux parois pour la réalisation des œuvres.

La position en hauteur de ces œuvres, souvent hors de portée directe, interpelle. Quelles motivations ont conduit à une telle disposition ? Il est possible que les parois facilement accessibles ne se prêtaient pas à la réalisation de figures peintes ou gravées en raison de leur état ou de leur texture. Il est probable que les auteurs préhistoriques aient privilégié les sections supérieures des parois, et parfois même la voûte, qui étaient plus adaptées à l'accueil des pigments.

La nature même du support aurait donc joué un rôle déterminant dans le choix des techniques utilisées. Certaines pratiques, telles que le crachis ou le tamponnage, exigeaient une proximité physique avec les surfaces travaillées. Il est probable que ces contraintes techniques aient mené à l'instauration de dispositifs visant à atteindre ces hauteurs, démontrant ainsi d'une capacité d'adaptation face aux contraintes de la grotte.

Pour ce qui est de la méthode employée pour accéder à ces hauteurs, c'est la découverte, en 1940 par A. Glory, d'emplacements stalagmitiques qu'il a interprété comme étant des trous de poutrelles entrecroisées dans la Galerie Axiale qui a permis d'avancer les premières hypothèses [Fig. 36]. Cette découverte a fait émerger l'hypothèse d'une construction d'échafaudages ayant servi à peindre le Grand Taureau noir de la galerie. Les fouilles archéologiques menées entre 1989 et 1999 ont aussi permis de révéler des fragments de charbon de bois dans diverses sections de la grotte, notamment dans le Diverticule axial, le Puits et le Passage : principalement du chêne à feuilles caduques et du genévrier, mais aussi du pin, du bouleau, de l'aulne et du noisetier. Ces fragments ont été analysés et la taille des cernes ainsi que la forme des fragments ont permis de suggérer des usages variés comme des mèches pour lampes ou de potentielles solives pour soutenir un plancher surélevé ou des structures temporaires, comme des échelles de perroquet par exemple, utilisées pour accéder à des zones plus difficiles. Toutefois, il

convient de souligner que ces matériaux n'ont pas été retrouvés partout dans la grotte. Cela permet de déduire que l'usage d'échafaudages, bien que possible, n'était pas systématique.

Comme l'écrivait Buret, ces aménagements nécessitaient probablement la mobilisation du groupe pour gérer la confection de madriers et de poutrelles obtenus par le débitage de bois dans la nature, leur transport, ainsi que leur assemblage. Une expérimentation présentée par B. et G. Delluc⁷² a d'ailleurs démontré qu'il était possible, en exploitant les accidents rocheux du Diverticule Axial, d'édifier un plancher composé de 14 madriers, rendant ainsi les peintures accessibles. De plus, dans leurs dictionnaires sur Lascaux⁷³, ils ont également affirmé qu'il est expérimentalement possible de couper des baliveaux de 10 cm de diamètre avec des outils de silex. [Fig. 37]

C'est principalement en raison du transport et de l'assemblage que se pose la question d'une intervention collective. En effet, il est compliqué d'imaginer qu'un homme seul ait été capable de gérer le poids du matériel, de le transporter jusqu'à l'entrée de la grotte puis jusqu'au Diverticule Axial avant de l'assembler et de le monter sans aucune aide. On peut également se poser la question de savoir si, une fois l'installation effectuée et le peintre en hauteur, celui-ci devait systématiquement grimper et descendre de son échafaudage pour récupérer ses outils ou ajuster la lumière, ou si quelqu'un lui offrait son aide pour simplifier sa tâche ?

Toutefois, il semble que ces structures aient été limitées à certaines zones spécifiques. Cette constatation laisse penser que les échafaudages étaient employés en fonction des parois et n'était pas un dispositif appliqué partout mais répondant à un besoin. Dans l'exemple du Diverticule Axial, les peintures se trouvant dans le fond du Diverticule sont à portée de main d'un homme debout sur le sol paléolithique, sur des parois avec une qualité suffisante rendant ainsi inutile la mise en place d'un tel dispositif.

De nombreux reliefs naturels présents sur les parois, tels que des avancées ou des plates-formes étroites, auraient également permis aux artistes de travailler sans recourir

⁷² Delluc, B. & Delluc, G. (1979). *L'accès aux parois*. Dans A. Leroi-Gourhan, & J. Allain, *Lascaux Inconnu*. Éditions du CNRS, pp. 175-184.

⁷³ Ibid. 71

à des aménagements. On en retrouve notamment dans la Salle des Taureaux et le Diverticule axial, où les *artistes* pouvaient se tenir debout sur des petites plateformes naturelles, se plaçant à une hauteur suffisante pour travailler directement sur les parois sans avoir besoin d'échafaudages. Il semble néanmoins que, dans certaines zones où la qualité des parois, l'exiguïté de l'espace ou la difficulté d'accès rendaient leur approche complexe, la réalisation des œuvres est nécessité des ajustements techniques. Des outils tels que des pinceaux à long manche ont probablement été employés pour augmenter la surface d'action et atteindre certaines zones sans avoir à se déplacer sur de grandes distances.

Les *artistes* ont ainsi su adapter leurs techniques aux particularités de chaque espace, exploitant au mieux leur champ d'action sans toujours recourir à des échafaudages. On peut toutefois se demander si, en équilibre sur un rebord ou penchés depuis une échelle, ils n'auraient pas eu besoin d'une aide extérieure, une personne présente pour les stabiliser et prévenir tout risque de chute.

3.2. La préparation des matières colorantes

Parmi les artefacts préhistoriques découverts à Lascaux, plusieurs ont été identifiés comme étant des objets directement liés à la production des œuvres. Au total, on compte 5 broyeurs ou broyons [Fig. 38], 5 godets, 24 plaquettes de schiste et de calcaire à la surface desquelles ont été retrouvées des traces de pigments, raison pour laquelle elles sont parfois interprétées comme des *palettes d'artistes*, enfin, plusieurs morceaux d'oxydes de manganèse avec des traces d'usure suggérant une utilisation sous forme de crayon. [Fig. 39]. L'ensemble de ces outils attesterait d'une pratique organisée et maîtrisée.

La palette de couleurs utilisée par les hommes du Paléolithique est relativement restreinte, composée essentiellement d'éléments minéraux. Elle associe le noir à un éventail de teintes chaudes, allant du brun foncé au jaune paille, en passant par toutes les nuances du rouge. La caractérisation des matériaux prélevés sur les peintures de la grotte a révélé que les pigments noirs étaient essentiellement à base de manganèse.

Des travaux de prospection réalisés dans la région de la Nouvelle-Aquitaine ont permis de constater que les oxydes de fer, tels que l'hématite ou la goethite, sont courants et répartis de manière diffuse sur presque tout le territoire. Les prospections ont été plus particulièrement menées sur les secteurs élevés, les zones de plateaux, où de nombreux sites susceptibles de fournir ces pigments ont été découverts. Ce sont des minéraux issus principalement des formations de surface et des cavités karstiques. Ils sont abondants entre Vézère et Dordogne, ainsi que, de manière plus ponctuelle, dans le quart nord-ouest de la zone étudiée. La région autour de Lascaux semble avoir été particulièrement riche en manganèse, avec plusieurs gisements proches du site, certains exploités dès la période moderne. Le manganèse, utilisé par les hommes du Paléolithique, était abondant et facilement accessible, notamment sous forme de petits galets indurés dans la vallée de la Vézère. Dans la région de Lascaux, le pigment était très abondant. Il fut utilisé sans charge, hormis l'eau faisant office de liant.

Les recherches sur l'utilisation exclusive du manganèse pour les pigments noirs à Lascaux révèlent, non seulement, une large disponibilité de ce matériau mais aussi un savoir-faire qui permettait aux *artistes* de l'exploiter efficacement avec les moyens limités dont ils disposaient. L'absence de charges minérales dans les pigments trouvés à Lascaux, par contraste avec d'autres sites comme Niaux, suggère que les *artistes* du Périgord avaient une ressource abondante à leur disposition, ce qui explique la qualité et la pureté des pigments utilisés.

Concernant le traitement des pigments, des blocs colorés et des tubes de poudre ont été retrouvés dans les couches archéologiques. La plupart des poudres étaient grossières et difficilement utilisables en l'état pour la peinture. Il pourrait s'agir de résidus de broyage ou de lavage.

Des expérimentations réalisées en 1963 ont permis d'évaluer le temps et les ressources nécessaires à la fabrication des pigments utilisés dans les grottes ornées. Pour obtenir un kilogramme d'ocre rouge, deux heures de travail ont été nécessaires, mais seulement 200 grammes de cette quantité se sont révélés exploitables, les 800 grammes restants étant considérés comme des déchets. Même constat pour l'hématite : cinq heures de broyage ont permis d'obtenir 500 grammes de matière brute dont seulement 300

grammes étaient exploitables. On comprend que le broyage des minéraux, tel que l'ocre ou l'hématite, était un processus long et laborieux, nécessitant une connaissance approfondie des matériaux et des techniques adaptées.

La question se pose de savoir si les colorants étaient préparés en amont, en quantité suffisante, ou s'ils étaient fabriqués directement sur place. La présence du matériel de broyage suggère que les colorants auraient été préparés sur place, ou du moins en partie. Or, si l'on si l'on considère le temps nécessaire à la transformation des pigments en poudre, on peut se demander si les *artistes* étaient eux-mêmes chargés de cette préparation. Pourquoi, dès lors, auraient-ils choisi de le faire dans la grotte, plutôt qu'à l'extérieur, à la lumière naturelle ?

Deux hypothèses peuvent être envisagées. La première est que les *artistes* auraient préparé leurs pigments en amont, à l'extérieur, mais qu'ils se soient retrouvés à court de matière en pleine réalisation, les obligeant à broyer sur place ce qui leur manquait afin de ne pas interrompre leur travail trop longtemps. La seconde hypothèse suppose l'intervention d'une autre personne, chargée exclusivement de la préparation des pigments pendant que l'*artiste* peignait. Cette répartition des tâches permettrait ainsi de répondre aux besoins matériels de l'*artiste* tout en optimisant le temps et l'efficacité du travail.

3.3. Les techniques

Les *artistes* de Lascaux ont eu recours à différentes techniques graphiques qu'ils utilisaient seules ou combinées selon les besoins. Ce recours varié témoigne d'une capacité d'adaptation mais aussi d'une connaissance fine des propriétés physiques des parois et des contraintes qu'elles pouvaient imposer.

Les matières colorantes étaient appliquées à l'aide d'outils variés : pinceaux fabriqués à partir de poils d'animaux ou de fibres végétales, tampons pour apposer des touches de pigment ou encore techniques de pulvérisation. Cette technique de pulvérisation, probablement réalisée avec des tubes creux ou directement avec la bouche, permettant une couverture uniforme, l'obtention de contours diffus, des effets de modelé et une meilleure adaptation aux reliefs irréguliers de la roche.

Monique Peytral, lors de la réalisation de Lascaux II, a notamment expérimenté la pulvérisation au moyen d'un petit tuyau en os d'oiseau. [Fig. 40,41]. Le soufflage était aussi très efficace pour atteindre les anfractuosités profondes ou couvrir de larges surfaces avec un minimum de matière.

Norbert Aujoulat⁷⁴ expliquait que le deuxième « cheval chinois » de la paroi droite du Diverticule axial avait été réalisé en plusieurs étapes : soufflage de la crinière et du chanfrein, pinceau rouge pour une esquisse légère du corps, soufflage d'un aplat jaune pour le remplir puis pinceau noir pour matérialiser les contours, les sabots et la queue. Cette maîtrise des superpositions illustre la richesse du savoir-faire *artistique* de l'époque et l'organisation planifiée nécessaire à l'exécution des figures, malgré l'absence d'esquisses préparatoires.

Les gravures, quant à elles, nécessitaient des outils en pierre ou en os capables d'inciser la surface parfois très dure des parois avec précision. Elles étaient surtout employées dans les zones où la texture ou la friabilité du support rendait l'usage de la peinture ou du pinceau impossible, comme dans le Passage, l'Abside ou le Diverticule des Félin. Là, les artistes combinaient souvent soufflage et gravure, réservant cette dernière à la structuration des contours afin d'éviter d'endommager la fine couche de calcite recouvrant la roche.

Quelques indices suggèrent qu'une collaboration entre plusieurs individus était envisageable (voire parfois nécessaire). Des méthodes comme la pulvérisation à la bouche ou à l'aide de tubes exigeaient une grande proximité avec la paroi, réduisant ainsi fortement la visibilité. Dans un tel contexte, il paraît probable que des assistants aient été sollicités pour assurer un éclairage constant ou pour transmettre les outils et les pigments. De même, lors de l'application à l'aide d'un pinceau ou d'un tampon, une aide pouvait s'avérer nécessaire pour préparer, maintenir les instruments ou encore pour se ravitailler rapidement en pigments. Ce soutien aurait ainsi permis de préserver la fluidité et la continuité du geste.

⁷⁴ Aujoulat, N. (2004). *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps.* Éditions du Seuil.

3.4. La gestion de la lumière

D'après ce que nous venons de voir, l'éclairage semble être l'un des éléments le plus probables pour attester d'une forme de collectivité dans la production d'*art* pariétal. En effet, sans un dispositif lumineux adapté aux contraintes du milieu souterrain et aux techniques employées, l'*art* pariétal n'aurait pu voir le jour. On retrouve cette idée dans de nombreuses sources traitées dans le chapitre deux.

L'étude des systèmes d'éclairage présents dans la grotte de Lascaux révèle l'utilisation de diverses sources de lumière comme les feux, les torches et les lampes à graisse (ou brûloir) qui sont d'ailleurs les plus documentés dans la grotte.

Les travaux d'aménagement de Lascaux menés par André Glory⁷⁵ ont mis au jour plus de 200 plaquettes calcaires supposées avoir servi de luminaires. Ces plaquettes étaient généralement regroupées par deux ou trois, posées à plat sur le sol ou bien entassées le long des parois rocheuses. La majorité d'entre elles étaient renversées, recouvrant des débris charbonneux, ce qui a conduit Glory, aidé de l'abbé Breuil, à les interpréter comme des supports de combustion. Toutefois, ce chiffre doit être nuancé car seulement 34 pièces ont été conservées et, selon l'analyse de Brigitte et Gilles Delluc, une vingtaine d'entre elles ne présentent aucune trace évidente de combustion tandis qu'une dizaine montrent des indices charbonneux suffisants pour envisager un usage comme luminaire.

La majorité de ces lampes étaient des dalles de calcaire brut, non façonnées, parfois légèrement concaves et fonctionnant en circuit ouvert.⁷⁶ Elles étaient utilisées avec de la graisse animale comme combustible et du genévrier comme mèche. Ces lampes diffusaient une lumière rougeâtre, à basse température de couleur (entre 1500 et 2000° Kelvin), à laquelle l'œil humain s'adapte bien, comme l'a confirmé l'expérimentation menée dans le fac-similé du diverticule axial de Lascaux Inconnu.⁷⁷

En complément de ces lampes rudimentaires, des modèles façonnés témoignent d'une volonté de perfectionnement technologique. C'est le cas du célèbre « brûloir » en grès

⁷⁵ Glory, A. (2008), *Les recherches à Lascaux (1952-1963). Documents recueillis et présenté Le rôle par Brigitte et Gilles Delluc*. Éditions du CNRS.

⁷⁶ Beaune, S., & White, R. (1993). *Ice Age Lamps*. Scientific American 268(3), pp. 108-113.

⁷⁷ Ibid. 61

rose découvert dans le Puits, sculpté comme une grosse cuillère, finement poli, et présentant une poignée décorée de signes identiques à ceux retrouvés dans d'autres parties de la grotte. [Fig. 42, 43]. Un second exemplaire fragmentaire a également été retrouvé. Ces lampes façonnées, en circuit fermé, rappellent les lampes à huile antiques par leur conception : une cuvette creusée pour la graisse et un bec pour la mèche. Elles permettaient une combustion stable et durable, renforçant l'hypothèse d'un éclairage fixe pour certaines zones de la grotte. [Fig. 44].

Plusieurs dispositifs archéologiques confortent cette hypothèse. Dans le Puits, Glory a mis au jour un ensemble formé de deux plaquettes calées par des pierres calcaires et des boulettes d'argile, accompagnées d'un chapelet de bâtonnets de charbon de bois. Le sol rubéfié sous cet ensemble indique une exposition prolongée à la chaleur, ce qui suggère un usage comme point lumineux fixe.⁷⁸ Ce type d'éclairage semble nécessaire pour la réalisation de compositions complexes comme les immenses aurochs noirs de la Salle des Taureaux dont le plus grand mesure 4,60 mètres de long. Selon Juan-María Apellániz⁷⁹, ces figures, réparties sur les deux parois de la salle, pourraient être l'œuvre d'un seul artiste, ce qui suppose un éclairage large et stable, et non une lumière mobile déplacée au fil du travail.

La répartition des lampes dans la grotte n'est pas aléatoire. Elles sont particulièrement concentrées au pied du panneau de la Grande Vache Noire dans la Nef et au fond du Puits, soit les deux zones où la concentration en dioxyde de carbone est la plus élevée (entre 1 et 6 %). Puisqu'une flamme commence à vaciller à partir de 2 % de CO₂ et s'éteint à 3 %, la présence de gaz et la faible luminosité auraient imposé le recours à plusieurs dispositifs lumineux, ainsi que l'a noté Norbert Aujoulat.⁸⁰

L'usage de torches, bien que longtemps évoqué, reste difficile à démontrer. Aucun mouchage de torche n'ayant été identifié sur les parois.⁸¹ La présence de nombreux fragments charbonneux dans toutes les galeries laisse penser que des foyers temporaires

⁷⁸ Ibid. 75

⁷⁹ Apellániz, J. (1984). *L'auteur des grands taureaux de Lascaux et ses successeurs*. L'Anthropologie 88, pp. 539-561.

⁸⁰ Ibid. 74

⁸¹ Ibid. 53

ont pu être installés pour chauffer ou éclairer les *artistes*. André Glory avait d'ailleurs interprété l'accumulation de pierres et de charbons dans certains points, notamment dans le Puits, comme des chandeliers ou des restes de torches. Henri Breuil, dès 1950, mentionnait la présence de petits tas de bois, initialement considérés comme des éléments d'échafaudage, mais qui pourraient aussi être des copeaux de torches. De plus, un bâtonnet de charbon de bois retrouvé dans un luminaire de fortune pourrait représenter une ultime trace de leur usage.

L'abondance des résidus charbonneux dépasserait ce que pouvaient produire les seules lampes à graisse, suggérant que d'autres méthodes d'éclairage ont été utilisées de manière complémentaire. Romain Pigeaud rappelle que si aucune figure pariétale n'a été dessinée au charbon, alors ceux retrouvés pourraient bien provenir d'un éclairage destiné à illuminer les galeries ou à réchauffer les *artistes*.

Tous ces éléments nous amènent à nous interroger sur les conditions pratiques de cette gestion de la lumière : une seule personne aurait-elle suffit pour maintenir et manipuler ces éclairages ou une seconde personne était-elle nécessaire ? Il est peut-être possible qu'un seul individu ait pu, par moment, gérer l'ensemble du processus, en alternant les phases de préparation (placement et allumage des lampes) et de création artistique, mais cela supposerait une production morcelée dans le temps, avec des pauses fréquentes pour entretenir les lumières.

Si certaines lampes, en circuit fermé, permettaient une combustion plus longue et stable, la majorité devaient être à circuit ouvert et devaient nécessiter une surveillance et un entretien plus poussés en raison de leur instabilité, de leur consommation rapide de combustible et des risques de débordement. Cela suppose qu'une ou plusieurs personnes auraient été présentes pour gérer l'éclairage pendant qu'un *artiste* travaillait. C'est d'autant plus probable dans les zones où le dioxyde de carbone était le plus élevé. Le besoin de compenser la faible luminosité par une multiplication des lampes a dû forcément demander un entretien constant, impliquant une attention soutenue et une gestion rigoureuse de ces nombreuses sources lumineuses.

Enfin, la gestion de l'éclairage ne se limitait pas à son utilisation dans la grotte : elle commençait bien en amont avec la recherche de dalles calcaires pouvant servir de

support et parfois avec la fabrication des lampes comme dans le cas des brûloirs ainsi que la collecte préalable de quantités suffisantes de graisse avant toute expédition souterraine. Si certaines de ces tâches pouvaient théoriquement être accomplies individuellement, d'autres, comme l'obtention de la graisse issue de la chasse, nécessitaient certainement la collaboration de plusieurs personnes, cette activité étant rarement pratiquée en solitaire. Dans l'ensemble, la réalisation de ces étapes aurait sans doute été plus efficace grâce à la participation coordonnée de plusieurs membres du groupe.

Chapitre 4. Les expérimentations de M. Lorblanchet à la grotte du Pech Merle

1. La grotte du Pech Merle

1.1. Découverte et premières recherches

Découverte en 1922 par des adolescents du village de Cabrerets [Fig. 45], la Grotte du Pech Merle, dans le département du Lot au sud de la France [Fig. 46,47], est l'une des rares grottes ornées encore accessibles aujourd'hui. Dès sa découverte, des recherches furent entreprises pour étudier et documenter les peintures et les gravures qu'elle renfermait. Ces études scientifiques furent d'abord menées par l'abbé Amédée Lemozi, curé de Cabrerets, archéologue et préhistorien français. Il fut l'un des premiers à reconnaître l'importance des œuvres retrouvées à Pech Merle et réalisa plusieurs travaux dont il publia les résultats dans « La grotte temple du Pech Merle, un nouveau sanctuaire préhistorique en 1929 ».

À partir des années 1970, les recherches se sont intensifiées grâce à Michel Lorblanchet. Sa méthode scientifique et expérimentale pour déchiffrer les techniques de peinture préhistorique a complété les travaux de ses prédécesseurs. À l'opposé de Lemozi, qui a principalement documenté les fresques, Lorblanchet a tenté de reproduire ces œuvres en employant les mêmes instruments et matériaux que les *artistes préhistoriques*, dans le but de comprendre au mieux leurs techniques et leur démarche *artistique*.

C'est en 1990, à l'occasion du cinquantenaire de la découverte de Lascaux, qu'il décida de reproduire le panneau des Chevaux ponctués du Pech Merle. Avec cette expérience, il espérait mieux comprendre le processus technique des hommes préhistoriques et valider, ou invalider, les hypothèses sur les phases de réalisation élaborées à la suite des relevés précédents. Il chercha également à analyser les gestes, les outils et les pigments utilisés tout en explorant l'intention *artistique* et symbolique des peintures. Il publia les résultats de son expérimentation dans un ouvrage de 1993 intitulé « Art pariétal : grottes ornées du Quercy » – republié dans une édition augmentée en 2018 puis en 1995 dans « Les grottes ornées de la préhistoire ».

Dans la conclusion de son expérimentation du panneau des Chevaux ponctués, Michel Lorblanchet mit en lumière plusieurs éléments. Outre la confirmation de la technique employée, il présenta la nature des pigments utilisés, leur origine naturelle ainsi que leur toxicité potentielle. Il mesura également le temps nécessaire à la réalisation des peintures, soulignant les implications physiques et techniques tout en affirmant le caractère réfléchi, composé et maîtrisé de la construction du panneau. Le résultat le plus intéressant fut son affirmation sur la participation de plusieurs individus dans la réalisation des chevaux :

« L'expérimentation a révélé que deux personnes au minimum avaient collaboré à la réalisation du panneau. »⁸²

Au contraire, dans son expérimentation de la Frise noire, Lorblanchet avance qu'une seule personne aurait suffi à sa réalisation. Quelles différences séparent cette expérimentation de celle des Chevaux ponctués ? Quels éléments lui permirent d'évaluer si un ou plusieurs individus avaient participé à la création de ces œuvres ? Pour mieux comprendre, nous explorerons en détail chaque étape des expérimentations menées, en examinant les contraintes spécifiques à chaque réalisation.

Nous baserons nos propos sur deux ouvrages de Michel Lorblanchet dans lesquels sont présentés en détail ces expérimentations. Le premier, paru en 1995, s'intitule « Les grottes ornées de la préhistoire : nouveaux regards », ne concerne que l'expérimentation du panneau des Chevaux ponctués. Le second, « Art pariétal. Grottes ornées du Quercy. Edition Augmentée »⁸³, paru une première fois en 2010, puis en 2018 dans une édition augmentée, traite à la fois de l'expérimentation de la Frise Noire et du panneau des Chevaux ponctués. Outre ces deux ouvrages, les expérimentations de Michel Lorblanchet n'ayant produit que peu ou pas d'autres écrits, nous appuierons l'essentiel de nos propos sur ces publications, ainsi que sur des interviews et des conférences qu'il a données.

⁸² Lorblanchet, M. (1995). *Les grottes ornées de la préhistoire : nouveaux regards*. Éditions Errance. Nous soulignons

⁸³ Lorblanchet, M. (2018). *Art pariétal. Les Grottes ornées du Quercy*. Éditions du Rouergue.

1.2. La grotte

La grotte de Pech Merle fait partie d'un vaste réseau karstique fossile se développant sur environ 2 km de galeries [Fig. 48] et dont les ouvertures ont été comblées à la fin de la dernière période glaciaire, ce qui a permis la conservation des peintures préhistoriques. Elle constitue l'élément principal d'un ensemble de 7 cavités proches les unes des autres, dont la grotte de Marcenac⁸⁴. La grotte de Pech Merle est composée de deux étages ; l'étage supérieur par lequel elle fut découverte en 1922 et l'étage inférieur où se trouve l'entrée préhistorique et où se concentrent les figures pariétales.

En explorant la grotte, on accède d'abord à la Galerie du Combel, située à droite de l'entrée actuelle. Cet espace renferme des peintures désormais inaccessibles au public, mais dont des reproductions sont visibles au musée. Plus loin, un couloir mène à l'Ossuaire, une salle reliée à la galerie principale, où une importante concentration d'ossements d'ours a été mise au jour.

Après la Galerie principale, nous longeons la Frise noire [Fig. 49, 50], avant d'atteindre la salle des Peintures. On y observe le panneau des Chevaux ponctués [Fig. 51, 52], les Femmes-bisons, des dessins réalisés au trait noir ainsi que des tracés digitaux sur le plafond.

Non loin de là se trouve la Salle des disques, où l'on peut observer des formations de calcite en forme de disques ainsi que des empreintes de pas attribuées à des enfants ou adolescents [Fig. 54] dont l'authenticité est garantie par la fermeture naturelle de la grotte à la fin de la dernière période glaciaire.

En poursuivant la visite, on pénètre dans le couloir menant à la Galerie de l'Ours, où l'on distingue une gravure représentant vraisemblablement une tête d'ours.

Enfin, l'homme blessé, un dessin mettant en scène un humain traversé par quatre flèches, se trouve dans un espace reculé au niveau de l'intersection de la Galerie de l'Ours et de la salle des peintures.

⁸⁴ Cavaillé, A., & Renault, P. (1964). *Étude morphologique de la grotte de Cabrerets-Lot*. Spelunca mémoires n°4, pp. 129-138.

1.3. Les datations

Les premières datations au radiocarbone de Pech Merle, réalisées en 1979, furent limitées par la quantité insuffisante de charbon disponible, rendant les résultats peu fiables et probablement trop récents. Les échantillons des sondages I et VII donnèrent des âges respectifs de $11\,380 \pm 390$ BP et $11\,200 \pm 800$ BP, correspondant au Magdalénien final. Mais en raison des faibles quantités et de la possibilité de pollution du sol de la grotte, perturbé par des aménagements récents, ces résultats ne permirent que de confirmer la période paléolithique du site sans fournir de datation précise.

En 1989, grâce à l'amélioration des techniques, de nouveaux échantillons de charbon et d'ossements furent analysés. Notamment, un charbon découvert près de l'entrée fut daté à $9\,070 \pm 130$ BP, probablement post-paléolithique. En 1990, la datation d'un os de renne donna un âge de $18\,400 \pm 350$ BP, suggérant une occupation humaine magdalénienne ancienne. Cependant, les représentations pariétales de Pech Merle, notamment les figures des Chevaux ponctués, furent attribuées à une époque plus ancienne, confirmée par des datations supplémentaires, comme celle obtenue sur l'échantillon PM1.

En vue de dater directement les figures pariétales, cinq prélèvements très minutieux furent réalisés sur le panneau des Chevaux ponctués, rendus possibles grâce à la présence de charbon de bois détectée par analyses physico-chimiques. Ces prélèvements discrets, visant des points spécifiques pour limiter les risques de contamination par des retouches, permirent la datation de l'échantillon PM1, situé au contour du poitrail du cheval de droite, à $24\,640 \pm 390$ BP. Ce résultat inscrit la figure dans le Gravettien (28 000 à 23 000 BP), corroborant la présence d'*art* pariétal de cette période dans la grotte.

Enfin, l'analyse pollinique des sédiments de la grotte révéla des traces de végétation introduites par des passages humains à diverses époques, confirmant une fréquentation intermittente et prolongée de Pech Merle. L'ensemble de ces analyses attesta de la complexité des datations dans un contexte de fréquentations humaines étalées sur plusieurs millénaires.

2. Les expérimentations

2.1. La frise noire

La Frise noire, surnommée Chapelle des Mammouths par Lemozi, s'étend sur 7 mètres de longueur et 3 mètres de hauteur sur la paroi sud de la Galerie principale de Pech Merle. Elle abrite une fresque remarquable composée de 25 figures d'animaux : 11 mammouths, 5 bisons, 4 chevaux et 4 aurochs, accompagnés de ponctuations rouges, de gravures, et de 17 dessins tracés en noir. Cette frise est logée dans une alcôve en cul-de-sac formée entre la paroi et un massif de concrétions atteignant 4 mètres de hauteur, et dont les surfaces courbes et régulières à mi-hauteur favorisaient l'exécution de peintures.

La fresque se déploie sur trois grandes zones naturelles. À l'est, le réduit forme un espace exigu avec une corniche inclinée et un pan rocheux descendant vers le sol où l'on observe six figures (3 aurochs et 3 mammouths) dont un grand mammouth dressé qui lui a donné son surnom de « *Réduit du Mammouth dressé* ». La partie centrale, la plus favorable aux peintures par son relief homogène et sa rareté en concrétions, regroupe 17 des figures (4 chevaux, 1 auroch, 7 mammouths et 5 bisons). À l'ouest, une zone accidentée aux reliefs calcitiques ne présente qu'un seul mammouth à cause de la paroi moins adaptée. Une large fissure subhorizontale au milieu de la paroi, correspondant à un joint de stratification, a servi de ligne de force dans la composition de la frise, guidant l'agencement des figures au-dessus et en dessous de cet axe naturel.

L'étude de la Frise noire de Pech Merle favorisa une approche pluridisciplinaire associant l'archéologie et l'analyse de l'environnement naturel des œuvres pariétales. Cette étude ne révéla pas seulement des détails non observés auparavant, mais permit également de rectifier certaines erreurs de relevés antérieurs, notamment en ce qui concerne l'interprétation de figures incomplètes, effacées ou mal définies. En soulignant ces erreurs, Lorblanchet insista sur l'importance de prendre en compte les phénomènes naturels de la paroi et leur impact sur l'*art pariétal*, afin d'éviter les biais d'interprétation.

L'analyse détaillée de la paroi, y compris les motifs, l'état de conservation et le microclimat, souligne les relations entre les œuvres et leur substrat naturel. Cela approfondit notre connaissance des actions humaines durant la préhistoire. Cette

méthode a été avantageuse non seulement pour les spécialistes de la préhistoire, mais également pour les géologues et climatologues, encourageant une coopération fructueuse qui a dynamisé les recherches de chacun. Par exemple, la recherche a permis de différencier les œuvres retouchées des esquisses incomplètes, mettant en évidence l'impact des conditions environnementales sur la clarté des œuvres.

L'approche pluridisciplinaire facilite également une meilleure compréhension des techniques de dessin, dévoilant comment la texture du support a influencé le style des œuvres. Par conséquent, les formes dessinées sur des surfaces irrégulières semblaient plus schématiques que celles exécutées sur des murs lisses. En prenant en compte ces observations, Lorblanchet et son équipe diminuèrent la portion subjective dans l'interprétation de la Frise noire. Cette étude méthodologique a mis en évidence la cohérence des méthodes utilisées dans les peintures noires de Pech Merle et a reconstitué minutieusement les phases de création de cette vaste frise, conduisant à une analyse plus stricte et contemporaine de ce remarquable groupe d'*art* préhistorique.

2.1.1. Analyses et relevés archéologiques en vue de l'expérimentation

L'étude technique de la Frise noire de Pech Merle a mis en évidence divers aspects significatifs concernant les superpositions, les méthodes d'exécution et l'arrangement des figures. Pour commencer, une analyse approfondie des superpositions a révélé que les figures rouges étaient constamment couvertes par des figures noires, ce qui a permis de déchiffrer l'ordre de superposition des couches de peinture, de la plus récente à la plus ancienne. Les dessins rouges, comprenant des chevaux et des ponctuations, furent datés de la première phase picturale de Pech Merle. Bien que plus anciens, ils furent respectés et partiellement contournés par les *artistes* postérieurs, qui ajoutèrent des figures en noir sans recouvrir entièrement les œuvres rouges existantes.

La composition de la Frise noire de Pech Merle a suivi une structure en spirale, développée graduellement autour d'un point central, avec un empilement progressif de strates d'animaux de différentes espèces. Cette progression s'effectua du centre vers les frontières naturelles de l'alcôve, avec une éventuelle régression vers le centre à l'issue du processus. Les figures centrales, principalement des chevaux et des bisons, furent créées en premier, notamment le grand cheval CH1, situé au centre de la Frise, qui ne

recoupe aucune autre figure mais qui fût lui-même partiellement recouvert en faisant le point de départ et l'élément central de cette composition.

En parallèle de l'étude des phases de production, Michel Lorblanchet s'intéressa également aux postures de l'*artiste* pendant l'exécution des figures qu'il tenta d'illustrer dans un schéma [Fig. 55]. Les conditions d'exécution des animaux de la Frise soulignèrent l'impact des caractéristiques du support naturel sur les choix *artistiques*. Des figures telles que le mammouth dressé et la vache tombante furent localisées dans des espaces étroits, contraignant l'*artiste* à adopter des positions inconfortables, parfois accroupies ou allongées, pour s'ajuster aux contours rocheux de la grotte. Cette position a eu un impact non seulement sur la disposition mais également sur l'orientation atypique de certaines figures, comme la vache A1 qui a été représentée au ras du sol. Dans ces régions, la configuration naturelle et les limitations physiques de la paroi ont déterminé sans ambiguïté la forme et l'agencement des illustrations, engendrant une collection touffue et inégale de figures qui paraissent suspendues hors du temps et de l'espace, évoquant des idées spirituelles spécifiques à l'imaginaire du Paléolithique.

Les phases de composition montrèrent une succession réfléchie : après les chevaux centraux, les bisons B2 et B1 furent ajoutés dans une position debout de l'*artiste*, sans déplacement. Par la suite, des mammouths entourèrent cette première accumulation de chevaux et bisons, créant une sorte d'auréole extérieure. Pour dessiner ces mammouths, l'*artiste* se mit en mouvement, s'est probablement déplacé latéralement et a adopté différentes postures pour couvrir chaque recoin accessible de la paroi. Cette phase, exclusivement dédiée aux mammouths, renforça leur rôle d'encadrement de la composition.

L'achèvement de la Frise intervint avec l'ajout de quatre aurochs (A1 à A4) superposés aux mammouths, formant la dernière strate décorative caractérisée par un jeu d'espèces animales et a dévoilé une intention *artistique* et symbolique dans l'arrangement des figures. Les éléments principaux, plus anciens, étaient entourés par des figures ultérieures, créant un mouvement naturel dicté par la configuration de l'alcôve et le geste de son auteur.

Enfin, l'analyse des profils gravés de mammouths (M5 et M11) a permis de déterminer leur place dans la chronologie des figures : le mammouth M5 fut postérieur à une autre figure peinte en noir (M3), tandis que le M11 précéda des vaches noires. Cette étude a non seulement mis en évidence des éléments techniques et stylistiques, mais elle a aussi dévoilé les pratiques et croyances potentielles des *artistes* du Paléolithique, tout en soulignant la nécessité d'une analyse prenant en compte les conditions naturelles du support pour une interprétation plus exacte de l'*art rupestre*.

2.1.2. Préparation de l'expérimentation

Outre les relevés préalables, il a fallu, dans un premier temps, trouver une surface similaire afin de s'approcher au maximum des conditions de créations préhistoriques. Dans le cas de la Frise noire, il s'agissait donc de trouver une paroi régulière, sans concrétions, non accidentée de fissures et facile d'accès⁸⁵. Fort heureusement, Michel Lorblanchet a réussi à trouver une paroi identique à celle de la Frise noire parmi les grottes régionales connues. Toutefois, cette recherche lui a permis de constater que ce genre de surface était particulièrement rare à trouver et pouvait avoir limité les possibilités de cavités aptes à recevoir les décorations pariétales. Cette réflexion sous-entend donc que le ou les *artistes* du Lot avait donc établi des critères de sélection quant aux parois utilisées pour leurs œuvres.

La seconde étape de cette préparation fut de se replacer dans des circonstances adéquates, autrement dit, il a fallu qu'il se place dans des conditions lumineuses les plus similaires possibles à celles des *artistes* préhistoriques. Pour ce faire, il a utilisé, tout le long de son expérience, une lampe de pierre tenue dans l'une de ses mains tout en réalisant les figures de l'autre [Fig. 56].

Enfin, la dernière étape devait consister en l'acquisition et la préparation des outils nécessaires à la reproduction. Malheureusement, aucune information concernant cette partie de l'expérimentation n'a été partagée dans les différents ouvrages ou dans les documents et documentaires vidéos auxquels nous avons eu accès.

⁸⁵ La nom ou la localisation de la grotte où a été réalisée l'expérimentation n'a pas été communiquée. Il est probable que la reproduction de la Frise noire est été effacée une fois l'étude terminée.

2.1.3. Exécution de l'expérimentation

Cette étape de l'expérimentation est faible en informations. Dans ses ouvrages, Lorblanchet explique qu'une première ébauche avec un bâtonnet de bois a été réalisée avant l'exécution des figures et en respectant minutieusement le nombre de coups de crayon et les détails observés préalablement.

Aucune explication n'est ensuite donnée concernant la reproduction même des différentes figures ou les gestes techniques employés. Rappelons que l'auteur ne porte pas son attention sur les étapes d'exécution de la Frise, comme ce fut le cas pour le panneau des Chevaux ponctués, mais sur une estimation du temps nécessaire à sa réalisation. Ainsi, les explications fournies sur l'exécution de l'expérimentation se concentrent uniquement sur le chronométrage des différentes opérations enregistrées au fur et à mesure de l'expérimentation. Un chronométrage qui comprend également les préparations avec la mise en place des ébauches et l'entretien de la lampe.

2.1.4. Résultats de l'expérimentation

Les résultats sont présentés dans un tableau illustrant le temps total nécessaire à la reproduction complète de la frise, depuis la mise en place des figures jusqu'aux finitions. Une seule personne a mis 59 minutes pour accomplir ce travail. Michel Lorblanchet, en ajoutant le temps consacré à l'entretien de la lampe, avance qu'il aurait suffi d'une période de 1 à 1 heure et demie pour créer la Frise noire en totalité.

Cette estimation comprend non seulement le temps de réalisation du dessin, mais aussi les ajustements liés à l'éclairage. Lors d'une conférence de 2022⁸⁶, il ajoutera que c'est au travers de cette expérimentation qu'il s'est aperçu de la grande maîtrise de trait demandée pour ces représentations. Aucun semblant d'hésitation, aucun retour en arrière, pas de répétitions ni de traces. Outre l'ébauche, les traits ont été fait d'un jet. Pour lui, seul un *artiste*, un maître du trait pouvait en être l'auteur. Il alla même plus loin en comparant l'auteur de cette Frise à Picasso.

⁸⁶ Lorblanchet, M. (2022). Conférence - *Le Préhistorien au milieu des grottes ornées du Quercy. Méthode d'étude*. Auditorium du Pôle International de la Préhistoire, Les Eyzies.

2.2. Le panneau des Chevaux ponctués

Ce panneau s'étend sur une surface de 3,60 m de longueur sur 1,65 m de hauteur et est constitué de 263 motifs : 2 chevaux, 6 mains négatives (que Jacques Jaubert attribue à une seule est même personne), 7 pochoirs de pouces repliés, 1 poisson, 241 ponctuations rouges et noires (dont 72 à l'extérieur des chevaux)⁸⁷, trois tracés rouges, deux signes rouges rectangulaires pleins et un signe quadrangulaire ponctué noir.

Le bloc sur lequel le panneau se trouve occupe un espace central dans la salle des peintures de Pech Merle. Caractérisée par ses piliers stalagmitiques et ses concrétions, la salle a été décrite comme un véritable "temple de la nature" par l'abbé Lemozi. La surface disponible est bordée par des nappes de calcite blanche, particulièrement présentes sur la gauche du panneau, et le sommet du bloc présente un dépôt de graviers et de galets de quartz, vestiges d'anciens alluvions déposés par un cours d'eau.

L'une des particularités de cette surface calcaire est un décrochage naturel de la paroi évoquant la tête d'un cheval, que l'*artiste préhistorique* a exploité en y plaçant l'un des deux chevaux. Aucune retouche n'a été réalisée sur ce bec rocheux qui semble avoir inspiré l'auteur sans pour autant avoir contraint le reste de la composition. Le cheval dessiné par l'*artiste préhistorique* ne respecte pas les proportions imposées par le calcaire qui aurait pourtant pu accueillir un cheval réaliste et non déformé⁸⁸. Ainsi, cette déformation semble être un choix volontaire de la part du créateur, voire, pour certains chercheurs, la preuve d'une convention stylistique que l'on retrouverait auprès d'autres figures du Pech Merle, et même dans d'autres grottes ornées du Quercy.

Tout au long des années, le panneau a été étudié au travers de relevés, d'observations à la loupe binoculaire, de photographies détaillées, d'analyses de pigments, de datation au radiocarbone et de reproductions grandeur nature. Des fouilles menées au pied du panneau ont révélé la présence d'un mince niveau paléolithique contenant de minuscules fragments charbonneux, une lame de silex et quelques débris d'os de renne. Lorblanchet nous explique qu'en ensemble, ces travaux ont révélé un processus créatif

⁸⁸ La tête et l'encolure sont plus petites et plus longues que celles des chevaux sauvages, les pattes sont également trop courtes.

sophistiqué, où l'*artiste préhistorique* a intégré harmonieusement les éléments naturels et graphiques, affirmant un style unique et maîtrisé.

2.2.1. Analyses et relevés archéologiques en vue de l'expérimentation

Les relevés effectués sur le panneau des Chevaux ponctués ont montré qu'il a été exécuté en quatre phases successives : le dessin des chevaux, les six mains négatives noires, les points noirs, et enfin les dessins rouges. Cette observation a servi de base à Michel Lorblanchet pour sa reproduction minutieuse. Il a également relevé, comme dans le cas de la Frise noire, qu'une préparation préalable avait été réalisée. De très légers tracés rouges, servant de guides pour la composition finale, mettent en évidence l'anticipation et la planification de l'ensemble du panneau par son ou ses créateurs. Plus tard, dans son édition augmentée de 2010, il décidera de présenter cette ébauche comme la première phase de la composition, ne la divisant plus en quatre, mais en cinq étapes.

Michel Lorblanchet va également inclure dans cette phase d'ébauche l'image du poisson rouge. Cette figure, réalisée sur la partie haute du panneau, est en partie recouverte par le cheval de droite. C'est cette superposition qui a laissé supposer aux chercheurs que le poisson puisse avoir été la première image représentée sur cette surface.

Une étude préliminaire des pigments a révélé la relation entre la composition et les méthodes d'application. Les surfaces courtes auraient été réalisées avec un oxyde de manganèse épais et pâteux, tandis que les surfaces plus larges ont été exécutées à l'aide de la technique dite du crachis (ou du soufflé), avec une proportion notable de charbon de bois. Leur analyse a montré l'utilisation de matériaux variés. Outre les pigments liquides utilisés pour le crachis, de minuscules paillettes de charbon de bois, identifiées comme un colorant sec, témoignent d'une seconde phase d'application, soit par crachis, soit par trait au fusain.

Selon Michel Lorblanchet, l'analyse détaillée des peintures, réalisée à l'aide de la loupe binoculaire et de macrophotographies, a mis en lumière la richesse des techniques utilisées pour la création des motifs. La technique dominante semble avoir été le crachis. Cette méthode a permis de produire les mouchetures visibles sur la majorité des motifs,

notamment les chevaux et les mains négatives, démontrant une continuité dans l'exécution.

Cependant, certaines parties des dessins, comme les lèvres, la ganache et les antérieurs des chevaux, ont été réalisées par lissage au doigt, exigeant une précision graphique accrue. Lorblanchet a également identifié des zones où ces techniques se combinent, par exemple, sur le ruban ventral d'un cheval qui comporte un crachis initial rehaussé de petites barres verticales tracées au doigt. Dans certains cas, des retouches ou rénovations ponctuelles sont évidentes. Ainsi, la croupe d'un cheval présente un empâtement de pigment noir lissé au doigt, suggérant une intervention ultérieure.

Enfin, il a été noté que les noirs ont toujours été superposés aux tracés rouges, ce qui a parfois compromis leur adhérence, laissant transparaître le rouge dans certaines lacunes. Ces observations révèlent la complexité des procédés picturaux, combinant des techniques initiales et des interventions postérieures tout en apportant des informations précieuses sur les matériaux et la méthodologie des *artistes préhistoriques*.

Lorblanchet a également expliqué que la technique du crachis utilisée pour la production du panneau était similaire à celle qu'il avait apprise auprès des Aborigènes du Queensland, en Australie. Cette méthode permet une application sur n'importe quelle surface. Elle consiste à prendre des pigments dans la bouche (dans ce cas-ci de la poudre de charbon) qui sont mâchés et dilués avec la salive servant de liant, à laquelle une gorgée d'eau peut être ajoutée pour assurer une fluidité optimale. Le liquide coloré est ensuite vaporisé en soufflant des jets brefs, une action souvent répétée pour obtenir un résultat homogène.

2.2.2. Préparation de l'expérimentation

Pour réaliser l'expérimentation, il fallait disposer d'une paroi plane d'environ 4 m sur 1,70 m, mais aucune grotte correspondant à ces critères n'a pu être trouvée. Michel Lorblanchet a donc finalement réalisé son expérimentation sur une surface imparfaite, accidentée de fissures et de concavités, mais dont les dimensions lui permettaient tout de même de reproduire le panneau à échelle réelle.

La deuxième étape a consisté à trouver et préparer les matières colorantes qui allaient être appliquées sur cette surface. D'après les rapports, du charbon de genévrier et de chêne fut finement pulvérisé à l'aide d'un broyon constitué d'un bloc de calcaire. Au total, trois quarts de litre de poudre, soit environ 180 grammes de charbon, furent utilisés pour l'ensemble de la reproduction⁸⁹. Quant au pigment employé pour la reproduction des motifs rouges, il provenait d'ocre extraite des sédiments sidérolithiques situés à proximité de la grotte de Cougnac, également dans le Lot.

Un aspect particulier de cette expérimentation consiste à la prise en compte et l'application des conditions d'éclairage de la préhistoire. En reproduisant l'environnement lumineux de l'époque, Michel Lorblanchet a cherché à mieux s'immerger afin de comprendre l'impact de l'éclairage sur l'organisation et la manière de produire les images.

2.2.3. Exécution de l'expérimentation

Notre objectif étant d'analyser l'expérimentation réalisée dans les années 1990, dans l'intérêt de produire une analyse la plus fidèle possible, nous respecterons les quatre phases établies à l'époque mais commencerons quand même en parlant d'une phase 0, ou phase de préparation, afin, malgré tout, de rester en adéquation avec les informations de 2010/2018.

Phase 0 ou phase de préparation : le guide et le poisson

Comme énoncé précédemment, la seconde phase de production consistait à réaliser le contour des chevaux. C'est dans ce contexte que M. Lorblanchet explique que la technique du crachis implique de positionner le visage et la bouche à environ une vingtaine de centimètres de la paroi, rendant ainsi difficile la vue d'ensemble du dessin en cours. Selon lui, c'est pour pallier cette difficulté, que des ébauches ont été dessinées

⁸⁹ À l'origine, les chercheurs avaient décidé d'utiliser de l'oxyde de manganèse afin de reproduire les peintures. Cependant, le centre antipoison de Paris a déconseiller l'emploi de cette matière dangereuse pouvant causer des irritations des voies respiratoires, du système digestif et pouvant même impacter le système nerveux.

par les *artistes préhistoriques*. Dans le cadre de son expérimentation, il réalisa donc également un guide des formes à l'aide d'un rapide trait charbonneux⁹⁰.

Pourtant, une différence notable est visible entre les deux ouvrages dans lesquels sont présentées ses expérimentations. Dans l'édition la plus ancienne, celle de 1995, M. Lorblanchet inclut la réalisation du poisson dans la dernière phase de réalisation, regroupant l'ensemble des motifs rouges, raison pour laquelle, lors de son expérimentation, il reproduisit le poisson dans cette dernière phase. Pourtant, dans son édition augmentée de 2018, la figure du poisson est présentée comme antérieure au chevaux et est reliée à la première phase de production. Le site officiel de la grotte Pech Merle⁹¹ lui-même affirme la position première du poisson dans la chaîne opératoire.

Phase 1 : Le contour des chevaux

Une fois l'ébauche réalisée, le tracé des chevaux fut débuté par une succession de ponctuations libres et connectées, suggérant les poils de la crinière par le biais de la technique du soufflage. Ensuite, l'encolure fut réalisée en deux étapes : d'une part, par une série de ponctuations nettes à l'extérieur, effectuées à la main et, d'autre part, par un remplissage en teinte plate, toujours avec la technique du crachis mais complétée par un léger frottement du doigt sur la pointe inférieure. [Fig. 57a]

Le profil dorsal, quant à lui, fut tracé avec des ponctuations serrées et continues, contrôlées par la main gauche, créant ainsi un contraste entre les bords nets et les bords vaporeux. Concernant la croupe, dont le profil anguleux fut obtenu par projection de pigment dans l'angle formé par la main contre la paroi, une surcharge fut ajoutée, lissée au doigt. De même, la queue et la cuisse furent réalisées en soufflant du charbon entre les mains ou en appuyant les mains verticalement contre la paroi pour éviter les bavures. [Fig. 57b, 57c]

⁹⁰ Dans ces relevés, il explique que ces ébauches prennent la forme de très légers tracés rouges dont le matériau n'est pas précisé. On peut donc constater qu'il n'a pas utiliser les mêmes matériaux pour ces propres ébauches.

⁹¹ Pech Merle site officiel. Récupéré sur <https://www.pechmerle.com>

Le ventre fut traité en deux étapes : d'abord une bande soufflée, puis un frottement du pigment pour créer une texture grise sur laquelle des traits noirs figurant la toison furent dessinés. Seule la tête du cheval et ses pattes avant furent formées par lissage au doigt.

En ce qui concerne le second cheval, Michel Lorblanchet explique qu'il fut dessiné en commençant par la croupe et en employant une technique similaire. Cependant, le résultat final s'avéra moins soigné que pour le premier, notamment au niveau de la crinière et de l'encolure. Toutefois, la séparation des cuisses et des plans, réalisée par le crachis, permis d'ajouter de la profondeur et de la perspective. [Fig. 57d]

Phase 2 : Les mains négatives

Pour la réalisation des mains négatives, une autre technique que celle du crachis fut testée. Il s'agirait de la technique du flocage qui consistait à souffler du pigment sec, souvent à l'aide d'un instrument. Le résultat, en comparaison à celui obtenu avec le crachis, parut bien moins ressemblant aux images originales. Alors qu'avec la technique du crachis, le pigment, fixé par la salive, adhérait immédiatement à la surface de la paroi, permettant de reproduire précisément les contours des mains, avec la technique du flocage, un nuage de pigment se forma qui se répandit et déforma l'image, rendant les doigts plus fins qu'en réalité [Fig. 57d].

Une autre qualité du crachis réside dans la souplesse de la méthode, qui permit l'application sur des positions diverses de la main en fonction des désirs de l'exécutant et des conditions des parois. Lors de l'expérimentation, la main n°2, en raison de sa localisation dans une concavité, fut réalisée non pas avec la main droite, mais avec la main gauche, paume vers le haut.

D'après les recherches, si l'on envisagea un placement en circuit continu, les six empreintes étudiées purent attester d'une certaine alternance dans la disposition des pouces, soulignant un souci de composition. Ainsi, d'après l'analyse des calques, les mains négatives semblent appartenir à un seul et même individu.

Phase 3 : Les ponctuations noires

Tout comme dans l'étape précédente, le flocage et le crachis ont tous les deux été testés lors de cette troisième phase d'expérimentation. La première technique, le flocage, a démontré que l'utilisation de la diaphyse d'un fémur de jeune bovidé permettait de projeter de la poudre de charbon afin de créer des ponctuations régulières de 5 à 6 cm de diamètre en se plaçant à environ 15 cm de la paroi. Cependant, les ponctuations du Pech Merle n'étaient pas uniformes, avec des diamètres variant de 2 à 8 cm, ce qui laisse entendre que l'utilisation d'un tube manquait de flexibilité. De plus, en s'éloignant davantage de la paroi, les taches devenaient irrégulières et perdaient leur forme circulaire.

La seconde technique, celle du crachis, a permis de constater que la production de points par la méthode du crachis direct avec la bouche était facile, mais présentait un risque élevé de bavures et de projections indésirables sur les surfaces environnantes. Pour réaliser avec précision les points remplissant les silhouettes de chevaux, on utilisait un écran de cuir percé d'un trou de 3 cm de diamètre. Cet écran permettait d'éviter les bavures et d'obtenir des ponctuations denses et relativement arrondies. Il permettait également, en variant la distance entre la bouche et la paroi, de jouer sur le calibrage, la forme, la densité ou encore la taille des points. L'utilisation du bord de l'écran facilita également la création d'intervalles spécifiques, comme celui séparant la croupe du second cheval des ponctuations du premier. L'expérimentation confirma que ces points furent réalisés après le dessin des chevaux. [Fig. 57g]

Phase 4 : Les motifs rouges

Les 29 points rouges furent obtenus avec la même méthode que les points noirs. Néanmoins, l'exécution des 7 pochoirs de pouces repliés posa des difficultés. Ces empreintes, identifiées comme des pouces repliés grâce à des détails comme une limite nette à la base correspondant au bord de la paume, furent comparées à des empreintes similaires trouvées à Gargas et aux Trois Frères. La réalisation de ces motifs, qui nécessitait une souplesse ligamentaire souvent propre aux femmes et aux jeunes, fut reproduite par une femme au cours de l'expérimentation. l'angle ainsi obtenu se révéla

moins aigu que celui des empreintes paléolithiques ce qui, d'après l'auteur, permet également d'avancer que ces mains n'appartiennent pas à ma même personne que pour les mains négatives.

En ce qui concerne le poisson, le cercle et les courbes rouges furent tracés à l'aide d'un pinceau rigide fabriqué à partir d'un rameau mâché, selon une technique encore utilisée par les Aborigènes d'Australie. Les photographies infrarouges révèlent que la tête du poisson fut réalisée en deux étapes : d'abord, un bâtonnet racla la nappe noire de l'encolure du cheval, puis de l'ocre rouge humide fut appliqué au fond de l'incision. Cette méthode permit d'éviter le mélange des pigments, comme l'aurait provoqué un crayon d'ocre sec. [Fig. 57h]

2.2.4. Résultats de l'expérimentation

Au total, 32 heures réparties sur une semaine furent nécessaires pour réaliser l'ensemble du panneau. Michel Lorblanchet estima que les préhistoriens, à raison de six heures quotidiennes, durent consacrer cinq à six jours à ce travail. La tâche, qu'il qualifia d'ardue, nécessita une grande concentration dans la pénombre et demanda des pauses fréquentes en raison de l'effort physique et du souffle requis pour la technique du crachis. Pour chaque élément du tableau, des durées spécifiques furent calculées : dix heures pour les chevaux, environ quatre heures pour les mains négatives (une simple main négative nécessitant plus de trente minutes de travail), et quatorze heures pour les points noirs.

Pour l'éclairage, deux dispositifs lumineux furent requis : un éclairage mobile (une lampe à graisse), primordial pour suivre les tracés, et un éclairage fixe (feu ou plusieurs lampes disposées sur le sol) pour maintenir une clarté raisonnable de l'espace. Il fut constaté lors de cette expérimentation que, pour maintenir un éclairage mobile, l'intervention d'au moins deux individus s'avère nécessaire : le peintre et un assistant tenant la lampe ou préparant les pigments, avec éventuellement un troisième participant, possiblement jeune ou féminin, pour les pochoirs. Un autre indice a confirmé cette théorie : la trouvaille de reliques au fond de la paroi. On a découvert des résidus de charbon et des restes humains, indiquant une présence durable de plusieurs personnes dans la grotte. Ces

preuves archéologiques ont renforcé l'opinion que le processus de création a nécessité la participation de plusieurs intervenants.

D'après les résultats obtenus, l'emploi des différentes techniques, notamment celle du crachis, confirma l'aspect réfléchi et composé du panneau. Les ébauches, les contours nets et le modelé des motifs en furent autant de preuves. De plus, le relief et la texture de la paroi influencèrent l'organisation et le placement de ces figures.

Un élément surprenant de l'expérience a été la toxicité éventuelle de l'oxyde de manganèse employé en tant que pigment. Cette matière, lorsqu'elle est en contact prolongé avec les muqueuses de la bouche lors du crachat, peut entraîner de graves problèmes neurologiques, appelés « Parkinson manganique ». Par ailleurs, les analyses toxicologiques et pigmentaires effectuées réfutèrent l'idée que cette toxicité ait pu induire des hallucinations comparables à celles observées dans les transes chamaniques. Bien que l'hypothèse d'un usage rituel ou hallucinatoire des pigments ait été évoquée, les données scientifiques actuelles n'appuieraient pas une telle interprétation dans le cadre de la production du panneau des Chevaux ponctués du Pech Merle.

Finalement, selon M. Lorblanchet, cette reconstitution a souligné la signification symbolique de la méthode du crachis. Au moyen du souffle, expression fondamentale de la vie humaine, l'*artiste* préhistorique aurait insufflé de la vie à la paroi, établissant un rapport intime et individuel avec sa création. L'interaction entre le matériau, l'action et l'*artiste* donne au panneau une dimension qui est à la fois *artistique* et spirituelle.

Chapitre 5. Discussion

Plusieurs indices présents à la fois à Lascaux et à Pech Merle suggèrent que la réalisation de l'*art pariétal* pourrait avoir impliqué plusieurs personnes.

À Lascaux, l'attention s'est d'abord portée sur le matériel lithique, un aspect qui n'a pas été abordé dans notre analyse de Pech Merle. Nous pouvons tout de même nous appuyer sur les propos de Michel Lorblanchet :

« La présence de plusieurs personnes pendant plusieurs jours au pied d'une paroi devait avoir laissé des traces sur le sol. Effectivement, les sondages réalisés devant le panneau ont mis en évidence l'existence d'un mince niveau paléolithique contenant de minuscules débris charbonneux provenant sans doute de petits feux d'éclairage, une lame de silex et quelques débris d'os de renne introduits par l'homme dans la caverne. »⁹²

Les fragments retrouvés au pied des parois pourraient constituer des indices intéressants, mais leur analyse n'entrait pas dans les objectifs de l'expérimentation menée par Michel Lorblanchet. Si, à Lascaux, certains remontages ont été possibles, suggérant que des outils y ont été taillés sur place et qu'une autre personne, distincte de l'*artiste*, a pu être présente pour les façonner, cela ne semble pas être le cas à Pech Merle. Il convient toutefois de préciser que, même à Lascaux, ces remontages ouvrent des pistes de réflexion, sans pour autant suffire à démontrer une production collective.

Concernant les restes osseux, l'hypothèse d'un repas pris sur place a été envisagée tant à Lascaux qu'à Pech Merle. À la fin de son expérimentation, Michel Lorblanchet a d'ailleurs symboliquement conclu son travail en partageant un repas avec un collègue dans la grotte même de son expérimentation, abandonnant volontairement les restes alimentaires sur place là où il avait reproduit le panneau des Chevaux ponctués. Bien que la présence de tels vestiges dans les deux grottes permette d'envisager certaines hypothèses, ces éléments restent trop ténus pour constituer des preuves solides d'une

⁹² Ibid. 82

intervention collective, mais elles sont surtout invérifiables. C'est précisément pour cette raison que ces éléments ont été écartés dans de notre argumentation.

La même observation vaut pour la production de matière colorante. L'expérimentation menée sur le broyage des pigments, conjuguée à la découverte de broyeurs dans la grotte de Lascaux, invite à réfléchir à l'organisation du travail avant la production. Une question centrale émerge alors : pourquoi ces pigments auraient-ils été préparés à l'intérieur de la grotte plutôt qu'à l'extérieur, dans des conditions sans doute plus confortables ? Le choix d'un tel lieu de préparation suppose une certaine anticipation et, surtout, une gestion précise du temps et de l'énergie. En effet, si l'on considère qu'un même individu devait à la fois entretenir les lampes, broyer les pigments et réaliser les peintures, la charge de travail devient considérable. En revanche, l'hypothèse d'une intervention collective permet d'envisager une organisation bien différente : pendant que l'un peignait, un autre pouvait se consacrer à la préparation des colorants. Ce scénario, bien que spéculatif, rend plus plausible une production en contexte collaboratif, structurée autour d'une division fonctionnelle des rôles même si cela reste invérifiable.

En revanche, d'autres indices se sont révélés beaucoup plus probants, notamment ceux relatifs à l'accès aux parois, aux techniques utilisées et à la gestion de la lumière. Dans le cas de Lascaux, nous avons commencé en étudiant chacun de ces éléments séparément afin d'en appréhender les spécificités. Toutefois, il est vite apparu que leur mise en relation offrait une lecture bien plus éclairante du phénomène collectif. Analysés séparément, ces indices livrent une compréhension fragmentaire mais mis rassemblés, ils permettent d'entrevoir un véritable processus de collaboration.

Parmi ces éléments, le choix des techniques picturales semble jouer un rôle primordial. Certaines méthodes, telles que la projection de pigments ou l'usage de tampons, nécessitent une grande proximité avec la paroi. Or, cette contrainte technique génère une série de difficultés, en particulier dans des environnements à l'accès restreint, à faible luminosité, ou lorsque les mouvements sont limités. Il suffit, par exemple, de rapprocher son visage d'un mur pour constater combien la perception visuelle est entravée. Dans ce contexte, une source lumineuse proche devient indispensable, mais si les deux mains sont mobilisées pour guider le geste pictural, comme ce fut le cas lors de la reproduction

des chevaux par Lorblanchet, la présence d'un assistant chargé de maintenir l'éclairage s'avère alors nécessaire. Ces techniques impliquent non seulement un haut niveau de maîtrise, mais également une forme de coordination, voire une répartition des rôles entre plusieurs individus : l'un éclaire pendant que l'autre peint. C'est exactement le constat que Michel Lorblanchet a formulé à la fin de son expérimentation sur les Chevaux ponctués :

« Ici les deux mains de l'opérateur, servant d'écran, sont presque constamment occupées dans la réalisation des peintures. Il s'ensuit qu'un aide doit tenir la lampe, la porter à la hauteur du visage du peintre et la déplacer constamment selon les besoins. Cet aide est également indispensable pour l'entretien des lampes et pour la préparation du pigment en poudre. »⁹³

Si l'on prend en compte une méthode moins restrictive, comme le pinceau, le dessin au crayon ou la gravure, qui permettent un certain recul et libèrent une main, l'intervention d'un assistant devient alors superflue. L'expérimentation de la Frise Noire l'a d'ailleurs confirmé : l'*artiste* pouvait gérer à la fois l'éclairage et la réalisation des figures [Fig. 56] :

« On ne peut pas et tenir la lampe et utiliser les deux mains pour la peinture soufflée, ce n'est pas une gravure ou une peinture au trait qui ne demande qu'une main. »⁹⁴

Ainsi, ce sont les exigences propres à chaque technique qui conditionneraient ou non la nécessité d'une intervention collective. Certaines techniques mobilisaient entièrement l'*artiste*, exigeant un soutien pour l'éclairage ou la préparation du matériel, tandis que d'autres laissaient une plus grande liberté gestuelle, permettant un travail en autonomie. Les expérimentations de Michel Lorblanchet semblent confirmer l'hypothèse selon laquelle les contraintes techniques rencontrées ont pu favoriser, voire rendre nécessaire, une organisation collective des productions pariétales.

On peut également observer cette logique dans les défis posés par l'accès à certaines surfaces ornées. Si l'on admet l'hypothèse de l'utilisation d'un échafaudage à Lascaux, il convient d'envisager les différentes étapes requises pour sa mise en place : collecte des

⁹³ Ibid. 83

⁹⁴ Ibid. 83

matériaux, transport, assemblage et stabilisation de la structure. Autant de tâches que de nombreux chercheurs jugent difficilement réalisables par un seul individu. Cette hypothèse pose aussi certaines limites. Elle constitue un indice précieux pour penser à la collaboration, mais elle reste, à ce jour, spécifique à ce site. Aucun aménagement comparable n'a été identifié de manière aussi claire dans d'autres grottes ornées ce qui rend délicate toute généralisation à partir de ce seul exemple. À Pech Merle, par exemple, les parois ornées sont bien plus accessibles, ce qui exclut, a priori, la nécessité de tels dispositifs.

La position en hauteur de certaines œuvres pourrait aussi s'expliquer par l'inadéquation des parois accessibles dont l'état ou la texture ne se prêtait pas à l'*art* pariétal. Les artistes ont donc pu privilégier les zones supérieures, mieux adaptées aux pigments, mais nécessitant la construction de dispositifs afin d'atteindre ces hauteurs. Même dans l'éventualité d'un dispositif plus simple, comme une échelle de perroquet ou une avancée naturelle dans la paroi, les difficultés persistent : assurer son équilibre, manier les outils et gérer l'éclairage relèveraient d'un véritable tour de force s'ils devaient être accomplis en solitaire. Ce n'est donc pas tant l'accès aux parois qui permettrait d'identifier une organisation collective, mais plutôt le choix des surfaces et les contraintes imposées.

Le choix des parois, les contraintes qu'elles imposent, les techniques utilisées et la gestion de la lumière constituent ainsi les indices les plus pertinents les plus pertinents pour identifier une possible production collective de l'*art* pariétal. Contrairement aux vestiges lithiques, osseux ou à la production de matières colorantes, dont l'interprétation demeure incertaine en l'absence de possibilités de vérification directe, ces indices peuvent être validés ou invalidés par le biais de l'expérimentation.

C'est précisément ce que les travaux de Michel Lorblanchet ont permis de mettre en évidence. Sans viser initialement cet objectif, ses expérimentations ont permis d'identifier et de mesurer concrètement les contraintes techniques, spatiales et logistiques liées à la réalisation des œuvres. Ces conditions, complexes à gérer seul, laissent entrevoir la nécessité d'une collaboration entre plusieurs individus.

Ce qui rend l'expérimentation de Michel Lorblanchet singulière, c'est son caractère immersif, unique en son genre. Contrairement à d'autres recherches souvent centrées sur des aspects bien spécifiques comme la technique, la superposition des tracés, ou la diffusion de la lumière, Lorblanchet a choisi de recréer, autant que possible, les conditions réelles de production des œuvres de Pech Merle. En se plaçant dans la peau des *artistes* préhistoriques, il a pu tirer des conclusions qui dépassent les questions initiales de sa recherche.

L'expérimentation apparaît dès lors comme un outil essentiel pour appréhender la notion de collectivité dans l'*art* pariétal. À ce titre, les différents projets de reconstitution de la grotte de Lascaux offrent un contraste intéressant. Lascaux IV, inauguré en 2016 et conçu par Snøhetta et Casson Mann en collaboration avec l'Atelier des Fac-similés du Périgord, est le premier fac-similé à reproduire l'ensemble de la grotte. Réalisé à partir de relevés numériques et photographiques, il repose sur une projection d'images en taille réelle sur des blocs de polystyrène, avec quelques procédés de reproduction, comme l'utilisation d'éponges pour imiter la technique du crachis. Toutefois, cette restitution, bien que spectaculaire sur le plan muséographique, n'a donné lieu à aucune expérimentation visant à comprendre les gestes, les contraintes ou les dynamiques collectives de création.

À l'inverse, Lascaux II, initié dans les années 1970 et ouvert au public en 1983, s'est avéré être un véritable terrain d'expérimentation. Pendant onze ans, Monique Peytral, peintre formée aux Beaux-Arts, y a reproduit les œuvres pariétales en utilisant les mêmes pigments et outils que les *artistes* préhistoriques. Sa démarche cherchait à s'approcher le plus fidèlement possible des gestes originels. Bien qu'elle ait travaillé dans un environnement éclairé et non clos, ce qui la plaçait dans des conditions différentes de celles du Paléolithique, son engagement a contribué à enrichir la compréhension de ces œuvres, du point de vue technique et artistique.

Ce contraste souligne une évolution dans les objectifs de restitution : là où Lascaux II offrait un véritable espace d'expérimentation, Lascaux IV se limite à une reproduction fidèle sur le plan visuel, sans visée scientifique ou expérimentale. Pourtant, comme le montrent les travaux de Lorblanchet, c'est précisément l'expérimentation, notamment

lorsqu'elle recrée les conditions de production, qui permet d'ouvrir de nouvelles pistes d'analyse, en particulier sur la question de la collectivité.

Même sans reproduire une expérimentation aussi complète et immersive que celle de Pech Merle, des essais ciblés pourraient apporter des éléments précieux à la recherche. En combinant l'expérimentation de techniques *artistiques* préhistoriques avec la reconstitution de conditions lumineuses proches de celles des grottes, on pourrait mieux comprendre l'organisation nécessaire à ces productions et ainsi tester l'hypothèse d'un travail collectif, incluant une possible répartition des rôles.

Bien que l'expérimentation ouvre la possibilité à une interprétation collective de l'*art pariétal*, elle met aussi en lumière ses limites. L'expérimentation de la Frise noire conduite par Lorblanchet a prouvé qu'une réalisation autonome est tout à fait possible dans certains contextes techniques. Il convient également de souligner que toutes les œuvres pariétales n'ont pas été créées dans des zones difficiles d'accès. Certaines images se trouvent dans des espaces particulièrement étroits, accessibles uniquement en rampant et ne permettant le passage que d'une seule personne à la fois (comme le Grand Plafond de Rouffignac⁹⁵ ou encore pour les gravures dites du « sorcier » et de la « femme acéphale » à Gabillou.⁹⁶). À l'inverse, d'autres ont été réalisées dans de vastes salles, bien plus accessibles et susceptibles d'accueillir plusieurs individus simultanément. Cette diversité de contextes topographiques et techniques invite à ne pas systématiser l'idée d'une production collective.

En définitive, la question de la collectivité dans l'*art pariétal* ne peut être tranchée de manière définitive. Si certains indices convergent vers une organisation collaborative, d'autres suggèrent que des productions solitaires étaient non seulement possibles, mais parfois inévitables.

⁹⁵ Barrière, C. (1980). *Le Grand Plafond de Rouffignac*. Bulletin de la Société préhistorique française 77, pp. 269-276.

⁹⁶ Gaussen, J. (1984). *La grotte ornée de Gabillou (près Mussidan, Dordogne)*.

Partie 3

Quels intervenants dans la production d'*art* pariétal ?

Chapitre 6. Les auteurs des œuvres pariétales

Comme nous venons de le constater, l'étude de certaines traces archéologiques suggère que l'*art* pariétal ne fut pas systématiquement un acte isolé, mais un processus collectif organisé. S'intéresser aux personnes à l'origine de cet *art* nous amène à réfléchir plus largement sur la vie préhistorique et les dynamiques internes en reconSIDérant le rôle de l'*art* dans les sociétés préhistoriques, plus seulement comme une expression individuelle, mais aussi comme le reflet d'une coopération structurée au sein d'un groupe.

Cette réflexion ouvre la voie à de nombreuses questions : comment les tâches étaient-elles réparties entre les différents intervenants ? Peut-on identifier des spécialisations ? Existait-il des statuts spécifiques attribués à certains individus en raison d'un savoir-faire reconnu ? Était-il possible qu'un savoir-faire particulier ait pu être transmis auprès de quelques membres d'un groupes, voire enseigné selon des codes spécifiques ? Existait-il un système de hiérarchisation sociale autour de la pratique *artistique* ?

Ce sont là des questions auxquelles nous allons tenter d'apporter des éléments de réflexions afin de mieux comprendre et d'évaluer les implications et l'importance sociale de l'*art* pariétal pour les sociétés préhistoriques.

1. La naissance d'un statut

Beaucoup de chercheurs s'accordent à reconnaître que les auteurs d'*art* pariétal étaient de véritables experts. Pour Jean-Jacques Cleyet-Merle,⁹⁷ la qualité d'exécution des images de Font-de-Gaume serait caractéristique d'une imagination et d'une conception réalisée par des professionnels. Selon lui, un tel niveau de maîtrise technique ne pouvait pas être à la portée du premier venu.

Romain Pigeaud renforce cette idée en soulignant que, même si chaque membre d'un groupe paléolithique devait être relativement polyvalent, le niveau de technicité observé dans les productions pariétales impliquerait une spécialisation des tâches. Il compare

⁹⁷ Molia, M., Vans, L., & ARTE, F. (2012). Homo sapiens : l'artiste - Sur les traces des Hommes de la Préhistoire. Documentaire complet. S1E4. <https://www.youtube.com/watch?v=0ODwRYTg6Xo&t=640s>

d'ailleurs cette spécialisation à celle observée chez les tailleurs de pierre, montrant que l'*art*, tout comme la fabrication d'objets lithiques, nécessitait une maîtrise rigoureuse probablement obtenue par de nombreux entraînements. Il explique : « Les peintres et graveurs de Lascaux ne sont pas des artistes parce qu'ils savaient dessiner et reproduire avec habileté les animaux qu'ils côtoyaient. Car sinon, que penser des œuvres plus schématiques ou incomplètes ? Que parfois, ils étaient maladroits ? Non, c'étaient des artistes parce qu'ils possédaient un savoir-faire et une compétence [...] »⁹⁸. Il souligne que même si l'émergence de l'*art* a pu commencer avec quelques individus naturellement doués, son développement relèverait d'un soutien et d'une organisation sociale.

Cette idée d'une compétence acquise et perfectionnée sur le long terme suggère l'existence d'un véritable apprentissage. Pour atteindre un tel niveau de maîtrise, ces personnes ont dû s'exercer énormément. Cela implique que pour leur dégager du temps, ils auraient pu être dispensés de certaines tâches, peut-être même, dangereuses comme la chasse, prises en charge par d'autres membres. Cette interprétation met ainsi en évidence l'idée que leur rôle, quel qu'il soit, et leurs créations étaient reconnues, valorisées et peut-être même préservées au point de générer une division sociale.

Comme l'affirmait Henri Breuil⁹⁹, ce n'est pas simplement l'imagination individuelle qui a permis la production de ces grottes ornées mais une forme d'institution qui la dirigeait et l'unifiait. Si la société préhistorique confiait à certains individus un rôle différent des autres, en leur permettant de se consacrer à leur travail et en tentant de préserver leur intégrité physique, c'est bien que le résultat de leur travail eût une certaine importance pour le groupe.

D'après Marc Groenen¹⁰⁰, la grande efficacité représentative démontrée par les *artistes* de la préhistoire serait le résultat d'une maîtrise graphique obtenue par l'expérience et des règles socialement codifiées, entretenues et transmises. La réalisation de ces œuvres était l'occupation principale de ces *artistes*. Il avance également l'argument que

⁹⁸ Ibid. 53

⁹⁹ Breuil, H. & Lantier, R. (1959). *Les hommes de la pierre ancienne. (Paléolithique et Mésolithique)*. Payot.

¹⁰⁰ Ibid. 47

l’investissement du groupe serait la preuve de la reconnaissance de la valeur du travail de l’*artiste*.¹⁰¹

C’est là toute la complexité de la question du statut social qui est étroitement liée à la vision que nous nous faisons des sociétés préhistoriques. Pour de nombreux chercheurs, ces groupes sont considérés comme égalitaires. On imagine que les membres de ces groupes développaient des capacités reconnues et mises au service de la communauté, sans pour autant bénéficier d’un statut supérieur aux autres. Pour d’autres, on estime qu’une certaine forme de hiérarchisation dans les chaînes opératoires pouvait exister. C’est cette même vision que l’on retrouve chez d’autres auteurs. Curtis¹⁰², par exemple, propose l’idée d’un « maître » entouré d’« assistants » ou d’« apprentis ». Cette hypothèse ouvre alors un autre débat fondamental : les auteurs de ces œuvres bénéficiaient-ils d’un statut particulier au sein de leur groupe ?

Le terme le plus fréquemment employé pour désigner ce rôle est celui d’*artiste*. Cette désignation nous renvoie inévitablement au débat sur l’usage d’un concept moderne pour décrire des réalités de sociétés anciennes, dont les structures sociales et les valeurs nous sont inconnues. Sans revenir sur un débat déjà abordé à propos de la notion d’*art*, il reste important de comprendre ce que les chercheurs entendent aujourd’hui par le terme *artiste* préhistorique.

Pour Camille Bourdier¹⁰³, le terme *artiste* désigne une catégorie socioprofessionnelle. Les personnes possédant ce statut seraient des spécialistes dont l’identité sociale serait née de la production graphique ou plastique. Pour elle, les œuvres pariétales sont construites et pensées.

De son côté, Romain Pigeaud¹⁰⁴, s’éloigne de l’interprétation moderne, c'est-à-dire une personne dotée d’ « une individualité singulière, douée d’un certain don et d’une vision particulière sur le monde. », pour se rapprocher de la notion antique où l’*artiste* était

¹⁰¹ Groenen, M. (2007). *Réalisme et réalité : l a notion de mimèsis à l'épreuve de l'art des grottes*. Dans T. Lenain, & D. Lories, *Mimèsis : Approches actuelles*. La Lettre volée, pp. 129-155.

¹⁰² Ibid. 49

¹⁰³ Galanopoulo, L. (2018). *Qui fut le premier artiste ?*. CNRS Le journal.

<https://lejournal.cnrs.fr/articles/qui-fut-le-premier-artiste>

¹⁰⁴ Ibid. 53

davantage un *artisan*, un individu maîtrisant un savoir-faire et répondant à des codes précis plutôt qu'un créateur singulier animé par une vision personnelle. Il insiste ainsi sur l'importance de la maîtrise technique plutôt que du talent ou l'habileté manuelle.

Les époux Delluc¹⁰⁵ définissent le terme comme désignant des professionnels, au service d'une grande idée. Probablement déchargés des besognes quotidiennes, ces personnes seraient de bons observateurs de la nature, des chasseurs, et donc, plus probablement des hommes que des femmes écrivent-ils. Comme le prouverait la rareté des repentirs, ces chasseurs/*artistes* devaient connaître l'anatomie des animaux et leur comportement. Ils travailleraient de mémoire, sans carnets de croquis ni écoles attestées. Ces *artistes* connaissent et maîtrisent différentes techniques, savaient s'adapter aux surfaces travaillées, jouant parfois avec les reliefs et les proportions. Ils étaient également capables d'utiliser des conventions stylistiques telle que la perspective pour représenter les animaux de manière fidèle, mais sans chercher à en faire une reproduction exacte. La main de l'*artiste*, selon les Delluc, venait compléter l'œil du chasseur.

Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, des chercheurs comme Breuil ou Clottes¹⁰⁶ estiment que les *artistes* ne seraient pas des chasseurs qui peignaient pour passer le temps, mais bien des hommes entraînés et voués à cette tâche comme le prouverait justement la qualité artistique des dessins de Lascaux. De plus, cette idée d'un « art de la chasse » ou d'un « art des chasseurs » est fortement remise en question puisque les animaux représentés ne correspondent pas toujours aux espèces chassées et consommées. À Lascaux, la majorité des restes retrouvés étaient du renne, pourtant, cette espèce est assez peu représentée dans la grotte.

Certes, comme le soulignent les époux Delluc, représenter ces espèces animales suppose une certaine connaissance anatomique. Toutefois, l'argument de la chasse, bien que possible pour quelques espèces, ne suffit pas pour expliquer la qualité des représentations observées. Chasser ne nécessite pas une compréhension aussi détaillée

¹⁰⁵ Ibid. 71

¹⁰⁶ Lison, C. (2016). *Lascaux, la "chapelle Sixtine de la préhistoire"*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/lascaux-la-chapelle-sixtine-de-la-prehistoire>

des formes animales. On pourrait évoquer le dépeçage ou le traitement des carcasses comme source de cette connaissance, mais le ratio entre animaux représentés et ceux consommés n'est pas suffisant pour appuyer cette hypothèse.

Il semble alors possible d'imaginer que l'observation attentive des animaux ait suffi à obtenir cette connaissance morphologique. De la même manière qu'ils ont su maîtriser les outils et les techniques de représentation, les *artistes* ont pu affiner leur regard anatomique grâce à un processus d'apprentissage et de tentatives répétées leur permettant de mémoriser et de comprendre les formes animales dans leurs moindres détails. Avant de graver ou de peindre avec tant de précision sur les parois des grottes, ces *artistes* ont sans doute mémorisé, analysé et intégré les formes animales dans les moindres détails.

Ce qui sous-entend aussi que l'*art* pariétal peut être perçu comme un « art de mémoire » : les *artistes* préhistoriques devaient s'appuyer sur une capacité à mémoriser les formes, les caractéristiques et les mouvements des animaux. En effet, lorsqu'ils produisaient leurs œuvres, les auteurs n'avaient pas les animaux sous les yeux. Ils devaient, par conséquent, se fier à leur mémoire et leurs connaissances, ce qui suggère une remarquable capacité à retenir des détails observés sur des sujets vivants.

Il est également possible que ces connaissances anatomiques aient été transmises de manière collective à travers des processus d'enseignement et de répétition. Dans cette situation, les *artistes* auraient pu s'appuyer sur des représentations déjà existantes et sans avoir forcément étudié les animaux dans la réalité. Ce modèle d'apprentissage pourrait avoir impliqué une sorte de transmission orale ou visuelle, au cours de laquelle les jeunes *artistes* reproduisaient, corrigeaient et amélioraient leur technique, tout en intégrant les connaissances anatomiques, sur base du savoir-faire des aînés.

En fin de compte, ces interprétations ont un seul inconvénient, elles ne sont pas vérifiables. Ainsi, comme le suggèrent les différents auteurs, l'existence du statut d'*artiste* ne se caractériserait pas par la capacité à reproduire la réalité mais plutôt par la reconnaissance d'un savoir-faire maîtrisé leur permettant de s'adapter à des supports variés et aux contraintes qu'ils imposent.

2. Qui sont ces *artistes* préhistoriques ?

1.1. Des hommes et des femmes ?

Il a longtemps semblé logique d'affirmer que l'*art* pariétal avait été produit par des hommes adultes. La peinture de Paul Jamin [Fig. 1], que nous avons analysée dans le second chapitre, en est un parfait exemple ; les femmes et les enfants n'y sont représentés que comme de simples admirateurs. Pourtant, alors que le vieil homme est assis, l'*artiste*, lui, est debout prêt à peindre. Il en va de même pour toutes les illustrations que nous avons pu examiner. Dans chaque cas, le ou les *artistes* y sont représentés comme des hommes adultes, parfois d'apparence jeune ou avec les cheveux grisonnants, mais jamais des enfants, des adolescents ou des femmes.

Plusieurs arguments avançaient cette vision masculine de l'*artiste* pour la préhistoire. L'un des premiers explique que pour connaître et maîtriser aussi bien l'anatomie et les proportions animales, il fallait avoir été au plus proche de ces derniers, ce que seuls des chasseurs auraient pu faire. Nous savons à quel point les sociétés peuvent être genrées. Bien que ces divisions varient d'une société à l'autre, il existe tout de même une grande majorité qui associe la cueillette et le soin des enfants aux femmes, tandis que la chasse, et particulièrement la chasse de gros gibier, était un domaine réservé aux hommes. La femme n'étant autorisée qu'à prendre des petits animaux sans verser leur sang.¹⁰⁷ Ainsi, dans les premières interprétations des sociétés préhistoriques, les *artistes* étant des chasseurs, ils ne pouvaient s'agir que d'hommes. Une hypothèse aujourd'hui remise en question, car, comme nous l'avons déjà brièvement expliqué, il existe peu de représentations de scènes de chasse à la préhistoire et les animaux représentés ne sont pas forcément ceux chassés et consommés.

Dans cette même idée, la capacité physique est un argument qui a été avancé encore récemment. On peut lire que les conditions d'accès difficiles à certains sites ne les

¹⁰⁷ Ibid. 42

rendaient atteignables que par des jeunes hommes sportifs, sous-entendant que les femmes et les hommes plus âgés ne possédaient pas la force nécessaire pour cela.¹⁰⁸

Le second argument voyait dans les figures féminines l'expression d'un désir sexuel, soit l'équivalent paléolithique du *Play-Boy* comme l'écrivait R.D. Guthrie.¹⁰⁹ Le premier à avoir avancé cette hypothèse fut Freud selon qui, la dureté de la vie pendant l'âge glaciaire devait engendrer une forme de frustration sexuelle, les représentations féminines étant alors perçues comme une forme d'érotisme. Par la suite, Guthrie ira plus loin en affirmant que les Vénus paléolithiques, qu'il considérait comme les premiers « *erotica* » de l'Humanité, devaient avoir été réalisées par des jeunes hommes, voire des adolescents, subissant les « effets de la testostérone ». Il ira même jusqu'à les comparer aux tags modernes à connotation érotique. Une vision également partagée par S. Nelson¹¹⁰ qui concluait que la nudité était synonyme d'érotisme et que les statuettes étaient créées par des hommes pour des hommes, traduisant ainsi une vision masculine du monde, dans laquelle les femmes étaient faites pour répondre au désir sexuel et érotique des hommes.

Pourtant, depuis les années 1980, des chercheurs tentent de réévaluer la place des femmes en préhistoire. Des auteurs comme Claudine Cohen^{111,112} ou Marylen Patou-Mathis¹¹³, remettent en question les divisions de genres que l'on a attribuées aux sociétés paléolithiques. Selon elles, il n'existe pas de preuves solides permettant d'attribuer exclusivement aux hommes ces activités *artistiques*, tout comme il n'existe aucune preuve solide permettant d'exclure les femmes de ces productions.

Cependant, pour LeRoy McDermott¹¹⁴, les statuettes de Vénus seraient les indices d'une possible implication féminine. Selon lui, ces Vénus préhistoriques auraient pu être des

¹⁰⁸ Duhard, J.-P., Delluc, B., & Delluc, G. (2017). *Représentation de l'intimité féminine dans l'art paléolithique en France*. Presse Universitaire de Liège.

¹⁰⁹ Guthrie, D. (2005). *The Nature of Paleolithic Art*. University of Chicago Press.

¹¹⁰ Nelson, S. (1990). *Diversity of the Upper Paleolithic « Vénus » Figurines and Archaeological Mythology, Powers of Observation: Alternative Views in Archaeology*. Dans S. Nelson, & A. Kehoe, *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*. Wiley and American Anthropological Association, pp. 11-22.

¹¹¹ Cohen, C. (2013). *Qui est l'artiste ? Art paléolithique et différence des sexes*. Paléthnologie 5.

¹¹² Cohen, C. (2019 et 2021). *Femmes de la Préhistoire*. Éditions Tallandier, Collection Texto.

¹¹³ Patou-Mathis, M. (2020). *L'homme préhistorique est aussi une femme*. Éditions Allary.

¹¹⁴ McDermott, L. (1996). *Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines*. Current Anthropology 37(2), pp. 227-275.

autoportraits féminins, basés sur la perception subjective de leur propre corps. Dans cette même idée d'*artiste* féminine, Randall White et Michael Bisson¹¹⁵ ont suggéré que certaines statuettes auraient pu avoir une fonction de talismans protecteurs pendant la grossesse. Ils ont ainsi avancé l'idée que ces talismans aient peut-être été créés par des femmes pour des femmes.

Mais l'un des raisonnements ayant fait le plus de débat est sans conteste la détermination du sexe des auteurs au travers l'étude des mains négatives. Les premières analyses ont consisté à déterminer le genre des propriétaires des mains à l'aide des mesures absolues, c'est-à-dire en évaluant la largeur de la paume et la gracilité ou la robustesse des doigts, les femmes ayant globalement des mains plus étroites et plus petites que les hommes.

Par la suite, en 2006, le chercheur américain Dean Snow^{116,117} a présenté une autre méthode suscitant d'importants débats. Son étude consistait à se baser sur des méthodes biométriques modernes, fondées sur la différence sexuelle observable dans les proportions des doigts. Il a notamment utilisé l'indice de Manning¹¹⁸, qui repose sur l'idée que l'exposition hormonale prénatale influencerait la longueur relative des doigts. En mesurant le rapport entre la longueur de l'index et celle de l'annulaire, il serait ainsi possible de déterminer le sexe d'un individu. Ainsi, l'annulaire des hommes serait en général plus long que l'index tandis que chez les femmes, les deux doigts seraient plus ou moins de la même longueur.

En appliquant cette méthode dans plusieurs grottes ornées (d'abord Combarelles, Font-de-Gaume, et l'Abri du Poisson, ensuite el Castillo, Gargas et Pech Merle), Snow a observé que la majorité des empreintes de mains étaient féminines. Cette conclusion est venue

¹¹⁵ Bisson, M. & White, R. (1996). *L'imagerie féminine du paléolithique : Étude des figurines de Grimaldi*. Culture, 16(2), pp. 5-48.

¹¹⁶ Snow, D. (2006). *Sexual Dimorphism in Upper Palaeolithic Hand Stencils*. Antiquity, 80(308), pp. 390-404.

¹¹⁷ Snow, D (2013). *Sexual dimorphism in European Upper Paleolithic cave art*. American Antiquity, 78(4), pp. 746-761.

¹¹⁸ Manning, J.T. (2002), *Digit Ratio, a Pointer to Fertility, Behaviour and Health*. New Brunswick, Rutgers University Press.

confirmer les théories qui supposaient qu'à Pech Merle les mains entourant le panneau des Chevaux ponctués seraient majoritairement féminines.

Ces résultats ont rapidement suscité un certain engouement, poussant d'autres chercheurs à entamer des recherches similaires. Jean-Michel Chazine^{119,120} a exploité l'indice de Manning dans différentes grottes comme Gargas, Bornéo ou Cosquer où il a noté l'association de ces mains avec des symboles féminins, suggérant des rituels ou des déplacements de groupes de femmes.

Toutefois, cette méthode s'avère peu fiable : les différences entre hommes et femmes sont faibles et largement dépassées par la variabilité individuelle de chaque sexe. De plus, de nombreuses études reposant sur cet indice présentent des failles méthodologiques, des résultats non-reproductibles et des mesures approximatives. Des expériences précises ont également montré qu'une même main peut produire des résultats très différents selon la façon dont elle est mesurée.¹²¹ Brůžek et al. affirmaient « L'analyse morphologique de cette partie anatomique dans un contexte médico-légal d'identification démontre qu'il est impossible de déterminer l'âge et le sexe d'un individu uniquement par la forme de sa main. »¹²²

Outre les mains négatives, les cannelures ont elles aussi fait l'objet d'analyses par plusieurs chercheurs. Dans la grotte de Rouffignac, l'étude de la physiologie des doigts aurait permis de déterminer que sur sept tracés digitaux, deux seraient attribuables à des hommes et cinq à des femmes.¹²³ Une étude similaire aurait également permis de constater la présence de femmes et même d'enfants dans la grotte de Gargas.¹²⁴ C'est également le cas pour l'étude menée par Williams et Janik¹²⁵ sur plusieurs grottes de

¹¹⁹ Chazine, J.-M. (2006). *Grottes ornées : le sexe des mains négatives*. Archéologia 429.

¹²⁰ Chazine, J.-M. (2021). *Des hommes et des femmes dans la grotte de Cosquer ?* Dossier d'Archéologie 408, pp. 48-51.

¹²¹ Pigeaud, R. (2014). *Femmes des cavernes*. Archéologia, 518.

¹²² Brůžek, J., Lázničková-Galetová, M., Galeta, P., & Maestracci, J. (2012). Les empreintes de mains dans l'art pariétal : possibilités et limites d'interprétations mises en relief par l'anthropologie médico-légale. Palethnologie 5, pp. 1198-1206.

¹²³ Van Gelder, L. (2009). *Women and Girls as Upper Palaeolithic Cave ‘Artists’: Deciphering the Sexes of Finger Flutings in Rouffignac Cave*. Oxford Journal of Archaeology 28, pp. 323 – 333.

¹²⁴ April, N. & Van Gelder, L. (2020). *Entanglements: The role of finger flutings in the study of the lived lives of Upper Paleolithic peoples*. Journal of Archaeological Method and Theory 27, pp. 585–606.

¹²⁵ Ibid. 46

France et d'Espagne et pour qui l'implication d'individus de tout âge, même des enfants, est envisageable.

Cette diversité d'études et d'interprétations remet en question l'image longtemps véhiculée de l'*artiste* préhistorique exclusivement masculin. Bien que toutes ses recherches soient plus ou moins discutées et débattues, un argument est à retenir : rien ne prouve que les femmes n'ont pas participé à la production d'*art* pariétal tout comme rien ne prouve que les hommes soient les seuls à avoir produit ces œuvres. Il en va de même pour la question de l'âge. Beaucoup de préhistoriens estiment que la durée de vie des hommes préhistoriques ne devait pas dépasser les 40 ans, bien que ce ne soit qu'une estimation, on peut tout à fait imaginer que dans de telles circonstances, l'entrée des enfants dans la vie active de la société soit arrivée assez tôt. Ainsi, imaginer que des enfants aient pu être impliqués dans les processus de création n'est pas impossible, une hypothèse qui mérite d'être examinée.

1.2. Des adultes et des enfants ?

Ces dernières années ont vu apparaître une augmentation notable des études sur les enfants et leur rôle dans les sociétés du Paléolithique supérieur. Les résultats de ces études semblent démontrer que les enfants, loin d'être de simples spectateurs passifs, auraient pu participer aux activités sociales et culturelles des groupes du Paléolithique supérieur.

De nombreuses empreintes découvertes dans des grottes comme Aldène, Niaux, Rouffignac, Fontanet, Cosquer, Gargas ou encore Ardales et Bayol, ont été identifiées comme appartenant à des enfants ou des adolescents. Dans le cas de Lascaux, Claude Barrière¹²⁶ aurait identifié des empreintes de pieds et de mains juvéniles dans plusieurs zones de la grotte. Il ne demeure aujourd'hui de ces empreintes que des clichés considérés comme assez peu convaincants.

Par ailleurs, les recherches successives menées dans la grotte de Pech Merle ont permis une identification progressive des empreintes humaines, passant de quatre traces

¹²⁶ Barrière, C. (1964). *Les empreintes humaines de Lascaux. Hommage à l'abbé Breuil*. Barcelone.

observées par Vallois, en 1931, à douze recensées par Duday et Garcia¹²⁷ en 1983. Plus récemment encore, en 2015, l'équipe d'Andreas Pastoors¹²⁸ s'est servie du scan 3D du sol pour préserver une image fidèle des traces, avant de faire appel à trois pisteurs Ju/'Hoansi-San de Namibie, experts dans la lecture d'empreintes humaines et dont les résultats ont été validés à 98 % de fiabilité par l'Université de Cambridge. En quelques minutes, Ciqae, Kxunta et Thao ont identifié cinq empreintes supplémentaires, portant le total à 17, ainsi que l'âge et parfois le sexe approximatif des individus : un homme d'environ 35 ans, une femme de 25 an marchant lentement, un garçon de 9 à 10 ans accélérant le pas, un homme de plus de 50 ans se déplaçant rapidement, et une femme de 30 ans probablement chargée d'un poids.

Par ailleurs, si la présence de ces empreintes permet de confirmer la possible fréquentation des grottes par des individus de tout âge, y compris d'enfants et d'adolescents, elle ne permet pas, à elle seule, de déterminer le rôle de ces jeunes et d'affirmer que ces derniers aient participé à la production d'images pariétales. La question est toute autre quand on questionne les représentations pariétales elles-mêmes. En 2005, Dale Guthrie¹²⁹ a affirmé que 92,5 % des mains négatives étudiées étaient celles de jeunes de moins de 17 ans, renforçant l'idée que les grottes étaient fréquentées par des gens de tout âge et pas uniquement par des adultes.

En 2022¹³⁰, plusieurs auteurs ont proposé une nouvelle approche pour explorer la place de l'enfance dans les sociétés du Paléolithique supérieur. L'objectif principal est de démontrer l'implication active des enfants dans la production artistique, en s'appuyant sur l'analyse biométrique des pochoirs de mains présents dans cinq grottes d'Espagne. Pour ce faire, ils ont utilisé des modèles photogrammétriques 3D de haute précision ainsi qu'un protocole expérimental ambitieux impliquant 545 participants de différentes

¹²⁷ Duday, H. & Garcia, M.-A. (1983). *Les empreintes de l'homme préhistorique. La grotte du Pech-Merle à Cabrerets (Lot), une relecture significative des traces de pieds humains*. Bulletin de la Société préhistorique française 80(7).

¹²⁸ Pastoors, A., et al. (2016). *Experience based reading of Pleistocene human footprints in Pech-Merle*. Quaternary International 430, pp. 155-162.

¹²⁹ Ibid. 109

¹³⁰ Fernández-Navarro, V., Camarós, E. & Garate, D. (2022). *Visualizing childhood in Upper Palaeolithic societies: Experimental and archaeological approach to artists' age estimation through cave art hand stencils*. Journal of Archaeological Science 140.

classes d'âge invités à réaliser des pochoirs de mains sur support rocheux. Grâce au croisement des données obtenues, les auteurs auraient ainsi pu mettre en évidence la présence d'enfants, d'adolescents et de jeunes adultes dans ces productions, suggérant ainsi une pratique à la fois collective et intergénérationnelle.

En janvier 2025¹³¹, certains de ces chercheurs ont publié une nouvelle étude, toujours basée sur la morphométrie des doigts de mains négatives, concernant des grottes d'Europe et d'Asie. Cette fois-ci, ils ne s'intéressaient plus uniquement à la détermination de l'âge des individus, mais également à leur genre. Les résultats ont révélé qu'une proportion significative de ses mains appartiendrait à des femmes et à des adolescents.

Ces recherches, ainsi que d'autres^{132,133}, bien que non acceptées par tous¹³⁴, remettent en question l'image longtemps véhiculée d'un *art* pariétal exclusivement réalisé par des hommes adultes. Toutefois, il nous faut garder une certaine prudence. Même si la présence d'enfants dans les grottes est bien attestée et que certaines mains négatives ou traces digitales soient bien d'eux, rien ne prouve qu'ils aient été les auteurs d'œuvres élaborées. À ce titre, on peut envisager que ces enfants aient pu entrer dans la grotte dans un but social, culturel ou religieux sans forcément avoir participé à la création des œuvres pariétales ou seulement de manière partielle.

Par ailleurs, si l'on considère que les *artistes* préhistoriques étaient des experts dans leur domaine, ils devaient faire preuve d'observation, de mémoire et d'une grande maîtrise technique. Des compétences difficiles à imaginer chez des jeunes enfants, mais plus plausibles pour des adolescents et des jeunes adultes dans un contexte d'apprentissage aux côtés d'adultes plus expérimentés. Dans cette perspective, les grottes ne seraient plus uniquement des lieux de création ou de culte, mais également des espaces où des

¹³¹ Navarro, V., Casares, D., Martínez, D., & all. (2025). *Decoding Palaeolithic Hand Stencils : Age and Sex Identification Through Geometric Morphometrics*. J Archaeol Method Theory 32(24), pp. 1-28.

¹³² Whisher, I., Riede, F., Matthews, J., Pagnotta, M. & Tylén, K. (2024). *Children as playful artists: Integrating developmental psychology to identify children's art in the Upper Palaeolithic*. Hunter Gatherer Research 11(1), pp. 1-39.

¹³³ Nowell, A. (2021). *Growing Up in the Ice Age: Fossil and Archaeological Evidence of the Lived Lives of Plio-Pleistocene Children*. Oxbow Books.

¹³⁴ Walshe, K., Nowell, A., & Floyd, B. (2024). *Finger Fluting in Prehistoric Caves: A Critical Analysis of the Evidence for Children, Sexing and Tracing of Individuals*. J Archaeol Method Theory 31, pp. 1522–1542.

experts offriraient une démonstration de leur savoir-faire dans un but de transmission des connaissances.

Cette idée de transmission soulève une question essentielle : quel était le statut des individus à qui sont transmis ces connaissances ?

Chapitre 7. Les collaborateurs de l'acte créatif

Reconnaitre la dimension collective de l'*art* pariétal, c'est admettre que les œuvres n'étaient pas réalisées par un seul individu, mais par un *artiste* possédant un statut particulier et accompagné d'individus dont les rôles sont flous. Ces "autres" sont pourtant des témoins importants de l'intérêt et des moyens accordés à ces productions « pariétales » par les sociétés du Paléolithique Supérieur. Il est donc pertinent de s'interroger sur le rôle et la reconnaissance de ces individus. À la différence que là où les images pariétales suffisent à témoigner de la présence des *artistes*, les traces laissées par le reste du groupe sont plus complexes à percevoir et à interpréter.

L'hypothèse de ces collaborateurs présence dans les grottes ornées conduit tout de même à se poser une série de questions : pourquoi étaient-ils là ? Qu'elle était leur rôle dans cette production ? Leur contribution était-elle strictement technique, organisationnelle, ou bien prenaient-ils aussi part aux choix esthétiques, narratifs ou symboliques de l'œuvre collective ? Peut-on envisager une forme d'enseignement au sein des groupes paléolithiques, comparable dans son intention, sinon dans sa forme, à ce que l'on observera dans les sociétés historiques ?

1. Des acteurs de l'ombre

Nous l'avons constaté, de nombreuses empreintes attestent du passage de plusieurs individus, mais l'inconvénient est qu'elles ne nous disent rien quant au statut ou l'implication réelle de ces personnes dans la création des œuvres. Si l'on prend en compte les études que nous venons d'analyser, alors oui, des femmes, des hommes et des enfants sont probablement entrés dans les grottes, mais ces empreintes ne nous disent rien de plus que : « nous sommes passés par ici ».

En revanche, les indices relevés dans les sites de Lascaux et de Pech Merle fournissent des indications bien plus pertinentes quant à la participation et les fonctions de ces accompagnateurs. Sans reprendre la liste de ces indices, nous avons clairement pu constater qu'en fonction de l'accès aux parois et de la technique employée, l'organisation et la gestion de l'espace pendant la production pouvait nécessiter l'intervention d'une

tierce personne, l'*artiste* n'étant dans ce cas pas capable de gérer tout en même temps. Dans ce contexte, il est tout à fait plausible que certaines personnes aient été présentes non pour contribuer directement à l'œuvre, mais pour aider et seconder le ou les *artiste(s)*.

Il serait donc possible de considérer ces individus comme des « assistants », dans la mesure où ils auraient assumé des rôles techniques simples mais cruciaux tels que le transport du matériel, la maintenance des sources lumineuses à proximité de l'*artiste*, la préparation et l'apport des pigments et des outils. Par conséquent, leur présence n'aurait pas nécessairement exigé une compétence *artistique*, mais plutôt une assistance physique ou organisationnelle.

Si cette hypothèse se confirme, la présence d'assistants prend tout son sens quant à la place accordée à ces productions dans les sociétés préhistoriques. Le fait que certaines personnes aient été mobilisées pour soutenir les auteurs, au détriment d'autres tâches essentielles au groupe, suggère que ces créations revêtaient une importance particulière. Cela révèle un engagement collectif, non seulement au niveau du temps et des efforts, mais aussi sur le plan organisationnel puisqu'il fallait être en mesure de réorganiser les activités du groupe pour compenser l'absence de ceux mobilisés pour la création. Autrement dit, le recours à des individus, même dépourvus de compétences « artistiques », montre que le processus créatif relevait d'une dynamique sociale structurée, où l'*art* justifiait une répartition spécifique des rôles.

2. Des *artistes* en devenir

2.1. Existait-il des écoles préhistoriques ?

À la lumière des découvertes récentes, une hypothèse intéressante se dessine : et si les grottes ornées étaient les témoins d'une transmission de savoirs ? La présence d'enfants dans les grottes ornées, la standardisation des images et la fixité des conventions dans le temps et dans l'espace¹³⁵ renforcent le sentiment de productions de maîtres et suggèrent qu'il ne s'agissait pas d'actes isolés. Il est plausible que ces indices témoignent

¹³⁵ Ibid. 50

d'un processus d'apprentissage structuré, où des personnes en formation apprenaient par observation et imitation des gestes des plus expérimentés.

On en arrive alors à se demander s'il ne pouvait pas exister une forme de hiérarchie dans la production d'*art* préhistorique. Peut-on envisager l'idée d'un *artiste* et de son *assistant*, voire d'un rapport *maître* et *élève*, si semblables aux structures d'apprentissage que l'on retrouve beaucoup dans l'histoire de l'*art* ? Où est-ce que, encore une fois, cette dynamique ne serait-elle pas trop récente pour être appliquée à des structures aussi anciennes ?

La notion d'apprentissage préhistorique a surtout été explorée à partir des années 1980, notamment à travers l'étude des technologies lithiques. Selon Fritz, la formation des jeunes dans les sociétés préhistoriques avait longtemps été négligée faute d'un cadre théorique suffisamment abouti, du moins, jusqu'à ce que les études sur les techniques de taille du silex mettent en évidence une phase d'initiation et de formation qui pourrait s'étendre à d'autres domaines comme l'*art* pariétal.^{136,137}

Dans le domaine de l'*art* préhistorique, les chercheurs n'ont pas tardé à employer les termes d'« *apprenti* », de « *maître* », ou encore d'« *école artistique* ». Emmanuel Guy¹³⁸ souligne, par exemple, que le très haut niveau de savoir-faire observé dans certaines grottes comme Chauvet, Lascaux et Niaux suppose l'existence d'un enseignement du dessin. La codification stylistique, la précision des gestes ou encore le peu de repentir, plaideraient en faveur d'une expertise acquise plus qu'innée. L'auteur ira jusqu'à affirmer que cette transmission ne relevait pas uniquement de préoccupations esthétiques, mais jouait un rôle fondamental dans la reconnaissance des symboles de pouvoir et dans la structure des sociétés. Une affirmation qu'il appuie en prenant l'exemple ethnographique des artistes de la côte Nord-Ouest d'Amérique.

¹³⁶ Fritz, C., Tosello, G., & Conkey, M. (2016). *Reflections on the Identities and Roles of the Artists in European Paleolithic Societies*. J Archaeol Method Theory 23, pp. 1307–1332.

¹³⁷ Ibid. 45

¹³⁸ Guy, E. (2021). Réflexion sur la fonction sociale des « écoles artistiques ». PALEO, Hors-série, pp. 190–198.

Cela vaut également pour Fritz et al.¹³⁹, pour qui l'apprentissage repose sur la transmission de connaissances d'un individu expérimenté à un « apprenti ». Leur étude sur l'*art mobilier* magdalénien, et plus particulièrement des gravures sur matière osseuse, s'appuie sur des observations menées à l'aide de microscopes électroniques à balayage (SEM). La présence d'erreurs techniques récurrentes telles que des incisions irrégulières, des angles d'incision inadaptés, ou encore l'usage de supports osseux de qualité inférieure auraient permis aux chercheurs de distinguer les productions d'individus confirmés de celles attribuables à des novices.

L'étude montre également que l'ordre d'exécution des gravures suivait une séquence standardisée (de la tête vers l'arrière de l'animal) ce qui suggère une transmission structurée de savoirs et une codification rigoureuse des gestes. Cette homogénéité à travers différents sites magdaléniens laisse penser que les graveurs formaient un groupe spécialisé, détenteur de compétences à la fois techniques et symboliques. Toutefois, le processus exact d'apprentissage reste incertain, notamment en raison de l'absence de vestiges associés à une phase d'initiation.

D'autres études des plaquettes d'os gravées issues de plusieurs sites archéologiques auraient également permis de réaliser cette distinction. Dans les grottes de La Marche¹⁴⁰, d'Enlène¹⁴¹ et de Parpalló^{142,143} certaines gravures présentent un niveau d'exécution très inégal, alternant maladresse et maîtrise, ce qui suggère la participation d'individus à différents stades d'apprentissage. Une hypothèse fréquemment avancée consiste à y voir des exercices d'apprentis.

Dans le cas de Parpalló, plus de 6 000 plaquettes gravées, retrouvées dans des niveaux allant du Gravettien au Magdalénien, témoignent d'une production continue sur près de 13 000 ans. Le niveau général des gravures y est souvent faible, et l'on observe peu de progrès stylistiques notables à travers les couches, ce qui rend peu plausible l'idée que

¹³⁹ Ibid. 136

¹⁴⁰ Chisena, S., & Delage, C. (2018). *On the Attribution of Palaeolithic Artworks : The Case of La Marche (Lussac-le-Château, Vienne)*. Open Archaeology 4(1), pp. 239-261.

¹⁴¹ Bégoyen, R., Briois, F., Clottes, J., & Servelle, C. (1984-85). *Art mobilier sur support lithique d'Enlène*. Dans R.-P. E., *Ars Praehistorica : anuario internacional de arte prehistórico*. Ausa, pp. 25-80.

¹⁴² Ibid. 50

¹⁴³ Ibid. 138

seules des œuvres maladroites y aient été déposées pendant des millénaires pour des raisons strictement rituelles. L'hypothèse d'un lieu d'apprentissage transgénérationnel semble alors plus pertinente, d'autant plus que l'on y retrouve de nombreuses plaquettes vierges ou à peine utilisées comme si elles avaient été destinées à une utilisation future. Le cadrage des gravures montre aussi que l'inachèvement n'est pas toujours lié à la fragmentation postérieure des supports, mais résulte parfois d'un choix intentionnel.

Cette interprétation n'exclut pas la possibilité d'un rôle symbolique ou rituel des dépôts. L'examen d'autres sites, tels qu'Isturitz ou La Marche, soutient cette vision : Rivero^{144,145} a révélé des niveaux de compétence variés parmi les graveurs et un accès différencié aux matériaux dans ces lieux. Les *artistes* les plus expérimentés sculptaient sur des matériaux de choix tels que l'ivoire ou l'os poli, alors que les débutants employaient des substances plus courantes, souvent des morceaux dénichés sur le lieu même. Cette classification des outils laisse supposer une valorisation sociale de l'habileté artistique, tout en impliquant un système structuré d'apprentissage.

Rivero va plus loin en proposant que certains grands sites, tels que Las Caldas, La Garma ou Isturitz, aient pu fonctionner comme des centres d'apprentissage, où l'on formait de jeunes *artistes* avant qu'ils ne diffusent leur savoir-faire ailleurs. Cela expliquerait la présence, dans des sites périphériques comme Laugerie-Basse ou Hornos de la Peña, de figures techniquement moins assurées, mais stylistiquement proches de celles issues de ces centres. Par ailleurs, l'une de ces études expérimentales a montré que la gravure exige un apprentissage technique spécifique, distinct des compétences artistiques modernes : même des artistes contemporains confirmés produisent des dessins de meilleure qualité, sans pour autant présenter de différences motrices significatives par rapport aux non-artistes, ce qui souligne l'importance de l'entraînement ciblé à cette technique.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Rivero, O., & Gárate, D. (2014). *L'art mobilier gravettien sur support lithique de la grotte d'Isturitz (Saint-Martin-d'Arberoue, Pyrénées-Atlantiques, France)*. PALEO 25, pp. 247-276.

¹⁴⁵ Rivero, O. (2016). *Master and apprentice : Evidence for learning in palaeolithic portable art*. Journal of Archaeological Science 75, pp. 89-100.

¹⁴⁶ Rivero, O., Beato M.-S. (2024). *Experimental insights into cognition, motor skills, and artistic expertise in Paleolithic art*. Scientific Reports volume 14, pp. 1-16.

Rivero fait également un constat simple mais pertinent en rappelant que sans un enseignement régulier, les codes de représentation paléolithiques auraient dû s'estomper progressivement; cependant, les observations archéologiques témoignent de leur maintien sur de longues périodes.¹⁴⁷

Enfin, l'idée d'un enseignement structuré serait également perceptible dans le cas des statuettes en terre cuite de Dolní Věstonice, en Moravie.¹⁴⁸ La présence à la fois d'une certaine complexité d'exécution et de marques laissées par des enfants et des adolescents sur certaines pièces ont fait naître l'hypothèse d'une participation guidée des jeunes dans le processus créatif. La fragmentation fréquente des objets et le niveau inégal d'exécution renforcent là encore l'hypothèse d'un processus d'apprentissage.

Ainsi, loin d'être de simples supports d'expression individuelle ou des objets strictement rituels, les plaquettes gravées de ces sites pourraient refléter des dynamiques collectives de transmission du savoir artistique, structurées dans l'espace comme dans le temps, au sein de sociétés où l'apprentissage, la compétence et la maîtrise symbolique des formes étaient socialement codifiés.

Il faut néanmoins souligner que ces observations concernent principalement l'*art mobilier*, en particulier la gravure sur des plaquettes. Ces cas sont donc très spécifiques et ne peuvent être directement extrapolés à l'*art pariétal* sans précaution. On peut certes supposer que si une telle organisation de l'apprentissage existait dans le domaine de la gravure et qu' alors, un processus similaire devait logiquement exister pour l'*art pariétal*. Mais les œuvres figurant sur les parois des grottes ornées ne nous permettent pas de le démontrer avec certitude. Ce ne sont ici que des hypothèses fondées sur des indices indirects, issus notamment des analyses de niveaux d'expertise ou de répétitions stylistiques.

Malgré ces limites méthodologiques, certains chercheurs ont tenté de reconnaître des « mains » ou des « écoles » artistiques dans l'*art pariétal*, en s'appuyant sur l'analyse

¹⁴⁷ Rivero, O. (2015). *Art Mobilier des chasseurs magdaléniens de la façade atlantique*. Presses universitaires de Liège.

¹⁴⁸ Bougard, E. (2011). *Les céramiques gravettiennes de Moravie : derniers apports des recherches actuelle*. L'Anthropologie 115, pp. 465-504.

détaillée de styles graphiques et de techniques spécifiques. Des travaux récents menés sur des sites majeurs comme Chauvet-Pont-d'Arc vont dans ce sens, suggérant non seulement la récurrence de certains gestes ou conventions, mais aussi l'existence possible de groupes d'*artistes* spécialisés, maîtrisant des techniques codifiées et intervenant selon des règles partagées.

Cette interprétation, invite à ne plus voir l'*art* préhistorique comme le produit d'un talent unique et isolé, mais comme un processus socialement structuré, collectif et potentiellement enseigné. On pourrait dès lors envisager que les grottes ornées, souvent perçues comme des sanctuaires symboliques, aient aussi joué le rôle d'espaces éducatifs où l'on apprenait à observer, à comprendre et à créer en respectant des conventions établies.

Si tel était le cas, on peut imaginer qu'il devait exister une différence stylistique, et peut-être même technique, entre les œuvres des maîtres et celles des apprentis (les premières étant généralement plus sophistiquées alors que les secondes peuvent démontrer un déficit d'expérience ou une étape de formation), mais dans l'hypothèse où plusieurs *artistes* auraient fréquenté une même grotte, Des différences stylistiques entre les *artistes* auraient pu être observés.

2.2. L'individualité des *artistes* préhistoriques ?

L'idée d'un système semblable à une « école » dans l'*art* préhistorique, encadré par des normes et conventions esthétiques, pose une question cruciale : serait-il envisageable de reconnaître une sorte d'individualité dans les œuvres des grottes ornées ? En d'autres termes, y a-t-il des *artistes* ayant marqué leurs œuvres d'un style ou de préférences visuelles répétitives, pouvant être reconnues comme une sorte de « marque » artistique ? Chercher cette individualité revient à interroger l'intention derrière le geste : l'*artiste* suivait-il uniquement des codes, ou exprimait-il, consciemment ou non, une sensibilité propre ? Même dans un contexte ritualisé, il reste possible que certains aient marqué les parois de leur originalité par de légers écarts, des choix techniques ou des traits stylistiques propres.

Cette recherche de l'individualité conduit à un débat majeur. Si certaines figures se distinguent par leur style unique, comme le grand taureau de 5,60 mètres à Lascaux, remarquable par sa posture et l'expressivité de son regard, cela signifie-t-il pour autant que leur auteur en avait conscience ? A-t-il cherché, délibérément, à marquer son œuvre ? Cette question rejoint un problème fondamental de l'*histoire de l'art* : celui de la relation entre maître et élève, entre transmission des savoirs et expression personnelle. À ce titre, Pigeaud évoque la célèbre relation entre Verrocchio et Léonard de Vinci, où l'élève aurait éclipsé le maître. Une dynamique similaire aurait-elle pu exister à Lascaux ? Un maître aurait-il pu superviser des apprentis, imposant un cadre tout en leur laissant une marge de liberté ?

Si la diversité stylistique observée dans certaines grottes laisse supposer une forme d'apprentissage et de transmission, Pigeaud¹⁴⁹ rappelle toutefois qu'il faut se garder de tout anachronisme. L'idée de l'*artiste* comme individu créatif et affirmé est une construction historique née dans l'Antiquité et pleinement réalisée à la Renaissance. À l'époque préhistorique, il serait plus juste de parler d'*artisans* que d'*artistes*, ces derniers œuvrant davantage au service d'un besoin collectif qu'à l'expression d'une sensibilité personnelle. Cela n'exclut pas la possibilité de personnalités *artistiques* fortes au sein de ces communautés. La véritable question reste donc celle du degré de liberté dont disposaient ces créateurs pour affirmer un style propre au sein d'un programme iconographique commun.

En l'absence de documents écrits ou de témoignages directs, la reconnaissance d'individualités reste incertaine. Des chercheurs comme Carole Fritz¹⁵⁰ ont tenté d'identifier des « mains » ou des « écoles » d'*artistes* à travers les similitudes graphiques dans certaines grottes. À Chauvet-Pont d'Arc, par exemple, des traits communs dans les représentations de chevaux et de lions suggèrent l'intervention de quelques individus seulement. Mais cette démarche reste difficile en raison de l'absence de repères chronologiques précis et de formats clairement définis.

¹⁴⁹ Ibid. 53

¹⁵⁰ Ibid. 136

Curtis¹⁵¹, de son côté, souligne les limites de ce type d'analyse : à Lascaux, bien que certaines peintures présentent des ressemblances frappantes, il est impossible de dire avec certitude combien d'*artistes* y ont travaillé. Les conventions stylistiques, comme la représentation des sabots, des cornes ou des corps, pourraient très bien avoir été suivies par différents *artistes* anonymes, tous soucieux de respecter un langage visuel collectif plutôt que d'affirmer leur originalité. Il remarque par exemple que les oreilles des bovins et des cervidés sont toujours représentées selon une convention maladroite : une entaille noire, en forme de lame de couteau, placée derrière les cornes. Une telle répétition suggère que les *artistes* connaissaient d'autres moyens plus efficaces pour figurer ce détail, mais ont choisi de rester fidèles à la tradition.

L'image d'un « maître » dirigeant un groupe ou des « assistants » est parfois évoquée, mais elle reste hypothétique. André Leroi-Gourhan admet lui-même qu' « on n'est jamais à l'abri d'un coup de génie », suggérant qu'un individu particulièrement doué aurait pu être à l'origine de certaines œuvres majeures. Le préhistorien Juan María Apellániz¹⁵², quant à lui, s'efforce depuis des années de retrouver les auteurs de l'*art* paléolithique à travers l'analyse stylistique. Il propose ainsi que certains taureaux de Lascaux auraient été peints par un même *artiste*, reconnaissable à son goût pour les formes massives et rigides, tandis que les vaches rouges seraient dues à un autre peintre, au style plus souple.

Malgré ces hypothèses, aucun de ces *artistes* supposés ne semble avoir laissé d'autres traces connues dans l'*art* préhistorique. Ainsi, la question de l'individualité artistique à la Préhistoire demeure ouverte, entre tradition collective, apprentissage encadré et éclats possibles de génie individuel.

¹⁵¹ Ibid. 49

¹⁵² Apellániz, J. (1991). *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*. Universidad de Deusto .

Conclusion

Ce travail de fin d'études, conçu comme un état de la question, avait pour objectif principal d'interroger l'hypothèse d'une production collective dans l'*art* pariétal du Paléolithique supérieur. Nous avons ainsi cherché à identifier les indices matériels, techniques ou contextuels susceptibles de témoigner de la participation de plusieurs individus à l'élaboration de ces œuvres pariétales. Ce mémoire n'avait donc pas pour but de fournir une réponse définitive, mais d'examiner, à travers les travaux existants, comment la notion de collectivité pouvait offrir un nouveau regard sur l'*art* pariétal.

Pour ce faire, nous avons d'abord commencé par revenir sur les notions fondamentales qui constituent ce champ de recherche. Le premier chapitre a eu pour but de définir clairement les notions principales, notamment celles d'*art* et d'*art* pariétal, tout en examinant les divergences concernant l'emploi de termes actuels dans un cadre historiquement et culturellement si différent du nôtre. Nous avons remarqué que ces termes, bien qu'ils soient pertinents pour décrire certains phénomènes visuels du passé, peuvent aussi transmettre des idées spécifiques à notre époque. La complexité du terme *art* ainsi que les débats sur son application dans le domaine de la préhistoire montre qu'il ne s'agit pas seulement d'une question de définition ou d'interprétation, mais qu'elle renvoie surtout à des problématiques de perspective critique et de choix méthodologiques. Cela nous a amenés à adopter une attitude prudente, en écrivant les mots *art* et *artiste* en italique.

Le second chapitre a ensuite exploré la manière dont l'idée de communauté a été envisagée et illustrée au fil du temps, tant dans les discours académiques que dans l'imaginaire collectif. L'étude la littérature scientifiques a révélé que plusieurs auteurs ont reconnu la possibilité d'une collectivité dans l'*art* pariétal accompagnant leur propos d'une interprétation basée sur des traces archéologiques. Le site de Lascaux a été l'exemple le plus mis en avant pour témoigner de cette collectivité, et ce, tant dans les sources écrites que dans les représentations iconographiques, ce qui a permis d'orienter le début de nos recherches sur ce site. De plus, nous avons fait la distinction entre dynamique collective et production collective : si l'ensemble d'un groupe peut participer

à l'interprétation ou à l'assistance logistique des œuvres, cela ne signifie pas qu'il soit forcément engagé directement dans le processus de création lui-même. Cette différenciation conceptuelle a été essentielle pour affiner notre interrogation et préciser les indices que nous avons cherché à identifier par la suite.

Dans la seconde partie de ce chapitre, nous nous sommes attachés à analyser deux cas de figures emblématiques : les grottes de Lascaux et du Pech Merle. L'objectif était d'observer, à travers des exemples concrets, les éléments archéologiques et expérimentaux susceptibles de soutenir l'idée d'une production collective dans le cadre de l'*art pariétal*. Ces deux sites, bien que très différents dans leur approche méthodologique, se sont révélés particulièrement riches pour notre réflexion.

Pour ce qui est de Lascaux, les données issues des fouilles et des études menées sur le site ont révélé diverses contraintes techniques rendant difficile l'hypothèse d'une production strictement individuelle. La disposition des œuvres à l'intérieur de la grotte, la hauteur à laquelle certaines ont été peintes ainsi que leur accessibilité nécessitent des installations spécifiques comme des échafaudages, des plateformes et divers systèmes d'éclairage sur mesure. La complexité des techniques picturales, superpositions, tracés précis, choix des pigments, témoignent également d'un savoir-faire avancé nécessitant du temps, de la préparation et vraisemblablement l'intervention de plusieurs personnes. La production des œuvres semble ainsi relever d'un véritable effort collectif, organisé autour d'une planification rigoureuse, d'une attribution précise des tâches et d'une collaboration étroite. Ces aspects soutiennent l'idée d'un processus collectif, allant de la préparation des matériaux à la réalisation graphique.

Ensuite, le cas de la grotte du Pech Merle, analysé par le biais des travaux expérimentaux de Michel Lorblanchet, a offert une autre approche, une autre perspective, basée non seulement sur une étude préalable des marques archéologiques, mais également sur la reconstitution concrète des gestes techniques. Lorblanchet, en essayant de reproduire le panneau des Chevaux ponctués, a démontré que certaines mises en scène picturales nécessitaient l'action simultanée de deux personnes, l'une plaçant le pochoir ou la main, l'autre diffusant la matière colorante. Cette expérience ne repose donc pas sur des suppositions, mais sur une démonstration pratique de faisabilité qui met en évidence

l'importance de la coordination corporelle et de la collaboration gestuelle. L'expérimentation archéologique prend ici tout son sens, en permettant de tester et d'invalider certaines hypothèses.

Ces deux études, bien que très différentes dans leur méthodologie, se révèlent donc complémentaires. D'un côté, les indices matériels de Lascaux permettent de déduire une organisation logistique complexe qui dépasse les capacités d'un individu seul, de l'autre, Pech Merle démontre expérimentalement qu'une action artistique apparemment simple peut, en réalité, nécessiter une action humaine coordonnée. Cette combinaison renforce la probabilité d'une création collective de l'*art* pariétal, en comparant les preuves archéologiques avec les démonstrations expérimentales. En procédant de la sorte, nous avons pu approfondir notre connaissance, non seulement des conditions techniques de réalisation, mais également du contexte social dans lequel ces créations ont pu voir le jour.

Finalement, en interrogeant les rôles, les fonctions et les statuts des divers participants dans le processus créatif, nous avons évoqué l'éventualité d'une spécialisation au sein des groupes paléolithiques et la présence d'une transmission de compétences ou d'un processus d'apprentissage. Dans cette perspective, la dimension collective de ces productions témoignerait d'une société organisée. Loin d'être une activité marginale ou purement utilitaire, l'*art* pariétal révèle ainsi la complexité des groupes humains du Paléolithique supérieur : une société capable de coopération, de logistique, peut-être de rituels, et surtout capable d'attribuer des fonctions ou des statuts spécifiques à ceux qui participaient à la création de ces images.

La problématique posée au départ : « Quelles sont les traces permettant d'identifier une production collective dans l'*art* pariétal du Paléolithique supérieur ? » a ainsi trouvé des éléments de réponse, non dans une démonstration absolue, mais dans l'accumulation de faisceaux d'indices convergents. Ces indices indirects, qu'ils soient matériels (échafaudages, matériel d'éclairage), expérimentaux (démonstration de coopération nécessaire), ou théoriques (lectures anthropologiques), vont tous dans le sens d'une réévaluation du rôle du groupe dans la production de ces images. Il ne s'agit plus de voir ces œuvres comme les créations d'individus isolés, mais bien comme le fruit d'un acte

collaboratif, structuré et partagé, au sein de sociétés où la transmission et la ritualisation étaient fondamentales.

Notre recherche comporte pourtant plusieurs limites. Le recours à des notions issues du vocabulaire moderne, telles que *artiste*, *apprenti*, *école*, ou *atelier*, bien que maniées avec précaution, reste problématique. Elles peuvent orienter la lecture des faits archéologiques selon des modèles culturels anachroniques. Par ailleurs, les preuves archéologiques disponibles demeurent fragmentaires et ouvertes à interprétation. Nous nous heurtons à la fois à la rareté des données directes sur les modes de production, et à la difficulté d'accéder aux intentions ou aux représentations mentales des populations préhistoriques.

En tant qu'état de la question, ce mémoire s'est essentiellement fondé sur la littérature et l'analyse de deux d'études de cas très spécifiques, ce qui réduit ces conclusions à un contexte plus restreint. Tout cela reste très hypothétique. Plusieurs *artistes* auraient-ils pu travailler en même temps et donc s'entraider dans la construction d'un échafaudage ou dans la préparation des pigments, par exemple ? Peut-être. Selon nous, l'indice le plus efficace pour identifier les traces de collectivité est la mise en commun de l'emploi des techniques et la gestion de la lumière.

Bien que notre étude soit centrée sur l'hypothèse d'une collectivité dans la production d'*art pariétal*, il est toutefois nécessaire de rappeler que toute production pariétale n'est pas, par principe, le fruit d'un travail collectif. En archéologie comme en histoire, les généralités doivent être maniées avec prudence et il serait réducteur de considérer que toutes les œuvres pariétales ont été nécessairement réalisées par la collaboration de plusieurs personnes.

Certains contextes archéologiques semblent au contraire indiquer des conditions de production solitaire. C'est notamment le cas du site du Portel, dans lequel certaines œuvres se trouvent dans des espaces extrêmement exigus. Pour accéder à ces peintures, il faut se glisser dans une étroite anfractuosité qui ne peut accueillir qu'une seule personne à la fois. Dans une telle configuration, l'intervention de plusieurs individus simultanément est techniquement impossible.

Cet exemple illustre la diversité des modalités de production dans l'*art* pariétal paléolithique. Il est donc fondamental de considérer que la création collective ne constitue pas une règle absolue, mais plutôt une configuration possible parmi d'autres. Elle doit être envisagée comme une hypothèse à activer en fonction des contraintes matérielles, des indices contextuels et des types de représentations en présence. Cette approche nuancée permet d'éviter les généralisations excessives et rappelle que chaque site archéologique a ses propres caractéristiques, tant sur le plan technique que symbolique.

Au terme de cette étude, il apparaît que la question de la collectivité dans la production d'*art* pariétal constitue aujourd'hui une piste prometteuse pour explorer les dynamiques sociales du Paléolithique et renouveler nos lectures de l'image préhistorique. Si les indices que nous avons identifiés ne permettent pas de trancher de manière définitive, ils ouvrent la voie à une nouvelle réflexion sur les dynamiques sociales et techniques dans la création pariétale. En envisageant les grottes comme des lieux de collaboration potentielle, notre étude encourage à dépasser l'idée d'*art* et la figure de l'*artiste* préhistorique, en s'interrogeant sur les modes d'organisation, de transmission et de coopération dans ces productions pariétales. La diversité des configurations observées montre qu'il est nécessaire de multiplier les études de cas, d'adopter différentes méthodologies et de poursuivre les expérimentations.

Finalement, reconnaître une dimension collective à l'*art* pariétal, c'est déplacer notre regard : du geste isolé vers la coordination, de l'auteur vers le groupe, de l'image vers le réseau humain qui l'a rendue possible.

Bibliographie

- Abadía, O. M., & González, M. (2011). *Les origines de l'art et les théories sur l'évolution humaine : le cas français*. L'anthropologie 115, 343-359.
- Anati, E. (2003). *Aux origines de l'art*. Éditions Fayard.
- Apellániz, J. (1984). *L'auteur des grands taureaux de Lascaux et ses successeurs*. L'Anthropologie 88, pp. 539-561.
- Apellániz, J. (1991). *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*. Universidad de Deusto .
- Augereau, A., & Darmangeat, C. (2022). *Aux origines du genre*. Presse Universitaire de France (PUF), Collection la vie des idées.
- Aujoulat, N. (2004). *Lascaux. Le geste l'espace et le temps*. Éditions du Seuil.
- Bahn, P. G. (2016). *L'art de l'époque glaciaire* . Éditions Errance, Collection Pierres tatouées.
- Balzau, A. (2022). *Brève histoire des origines de l'humanité*. Tallendier.
- Barrière, C. (1964). *Les empreintes humaines de Lascaux. Hommage à l'abbé Breuil*. Barcelone.
- Barrière, C. (1980). *Le Grand Plafond de Rouffignac*. Bulletin de la Société préhistorique française 77, pp. 269-276.
- Bazin, G. (1958). *Histoire de L'art. De la Préhistoire à Nos Jours*. Éditions Bazib.
- Beaune, S., & White, R. (1993). Ice Age Lamps. *Scientific American* 268(3), pp. 108-113.
- Bégoyen, R., Briois, F., Clottes, J., & Servelle, C. (1984-85). *Art mobilier sur support lithique d'Enlène*. Dans R.-P. E., *Ars Praehistorica: anuario internacional de arte prehistórico*. Ausa, pp. 25-80.
- Bisson, M., & White, R. (1996). *L'imagerie féminine du paléolithique : Étude des figurines de Grimadi*. Culture 16(2), pp. 5-48.
- Bouchud, J. (1979). *La faune de la grotte de Lascaux*. Dans A. Leroi-Gourhan, & J. Allain, *Lascaux Inconnu*. Éditions du CNRS, pp. 147-152.
- Bougard, E. (2011). *Les céramiques gravettiennes de Moravie : derniers apports des recherches actuelle*. L'Anthropologie 115, pp. 465-504.

- Brůžek, J., Lázničková-Galetová, M., Galeta, P., & Maestracci, J. (2012). *Les empreintes de mains dans l'art pariétal : possibilités et limites d'interprétations mises en relief par l'anthropologie médico-légale*. Palethnologie 5, pp. 1198-1206.
- Breuil, H. (1985). *400 siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Éditions Max Fourny, Art et Industrie.
- Breuil, H., & Lantier, R. (1951). *Les hommes de la pierre ancienne. (Paléolithique et Mésolithique)*. Payot.
- Breuil, H., & Lantier, R. (1959). *Les hommes de la pierre ancienne. (Paléolithique et Mésolithique)*. Bibliothèque scientifique.
- Buret, M. (2023). *L'art des cavernes. Géométries et territoires (Essai)*. Éditions L'Harmattan.
- Cartailhac, E. (1902). *Mea culpa d'un sceptique*. l'Anthropologie 13, pp. 348-354.
- Cavaillé, A., & Renault, P. (1964). *Étude morphologique de la grotte de Cabrerets-Lot*. Spelunca mémoires n°4, pp. 129-138.
- Centre de préhistoire et grotte du Pech Merle. Récupéré sur <https://www.pechmerle.com>
- Chazine, J.-M. (2006). *Grotte ornées : le sexe des mains négatives*. Archéologia 429.
- Chazine, J.-M. (2021). *Des hommes et des femmes dans la grotte de Cosquer ?*. Dossier d'Archéologie 408, pp. 48-51.
- Chisena, S., & Delage, C. (2018). *On the Attribution of Palaeolithic Artworks : The Case of La Marche (Lussac-le-Châteaux, Vienne)*. Open Archaeology 4(1), pp. 239-261.
- Cirotteau, T., Kenner, J., & Pincas, E. (2023). *Lady Sapiens*. Collection Proche.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge : Harvard University Press.
- Clottes, J. (2003). *De « l'art pour l'art » au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique*. La revue pour l'histoire du CNRS 8 .
- Clottes, J. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique ?*. Éditions Gallimard.
- Cohen, C. (2013). *Qui est l'artiste ? Art paléolithique et différence des sexes*. Palethonologie 5.
- Cohen, C. (2019 ; 2021). *Femmes de la Préhistoire*. Éditions Tallendier, Collection Texto.
- Collectif. (1999). *Dictionnaire de la Préhistoire*. Encyclopædia Universalis et Albin Michel.

- Conkey, M. (1987). *New approaches in the search for meaning? A review of research in 'Palaeolithic art'*. Journal of Field Archaeology 14(4), pp. 413-430.
- Culture, M. d. (2023). *La protection des sites ornés paléolithiques*. Ministère de la Culture.
- Curtis, G. (2006). *The Cave Painters, probing the mysteries of the world's first artists*. Alfred A. Knoff.
- Dagen, P. (1994). *Le "Premier Artiste"*. Le primitif 84, pp. 69-78.
- Davidson, I. (2023). *Humans Making History through Continuities and Discontinuities in Art*. Cambridge Archaeological Journal 33, pp. 637–654.
- De Santuola, M. (18080). *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Real Academia de la Historia
- Delluc, B. & Delluc G. (2019). *Dictionnaire de Lascaux*. Éditions Sud Ouest.
- Delluc, B. & Delluc, G. (1979). *L'accès aux parois*. Dans A. Leroi-Gourhan, & J. Allain, *Lascaux Inconnu*. Éditions du CNRS, pp. 175-184.
- Delluc, B. & Delluc, G. (1979). *L'éclairage*. Dans A. Leroi-Gourhan, & J. Allain, *Lascaux Inconnu*. Édition du CNRS, pp. 121-142.
- Delluc, B. & Delluc, G. (2003). *Lascaux retrouvé*. Pilote 24.
- Delporte, H. (1993). *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Éditions Picard.
- Descola, P. (2009). *L'Envers du visible : ontologie et iconologie*. Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac.
- Dictionnaire de l'Académie Française. Récupéré sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article>
- Ducasse, S., & Langlais, M. (2019). *Tewnty years on, a new date with Lascaux. Reassessing the chronology of the cave's Paleolithic occupations through new 14C AMS dating*. PALEO 30-1, pp. 130-147.
- Duday, H., & Garcia, M.-A. (1983). *Les empreintes de l'homme préhistorique. La grotte du Pech-Merle à Cabrerets (Lot), une relecture significative des traces de pieds humains*. Bulletin de la Société préhistorique française 80(7).
- Duhard, J.-P., Delluc, B., & Delluc, G. (2017). *Représentation de l'intimité féminine dans l'art paléolithique en France*. Presse Universitaire de Liège.
- École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) & Centre de Recherches sur les Arts et le Language (CRAL) (2021). Introduction au programme du colloque international de 2021, « *L'ornement du 19e Siècle à la Préhistoire* ».

https://cral.ehess.fr/system/files/2021-06/Ornement_programme%20colloque.pdf

- Fernández-Navarro, V., Camarós, E., & Garate, D. (2022). *Visualizing childhood in Upper Palaeolithic societies: Experimental and archaeological approach to artists' age estimation through cave art hand stencils*. Journal of Archaeological Science 140.
- Fernandes, A. (2018). *The Entrapment of Art : Rock-Art, Order, Subversion, Creativity, Meanind, and the Appeal of Illusive Imagery*. De Gruyter.
- Ferrara, S. (2023). *Avant l'écriture. Signes, figures, paroles. Voyage aux sources de l'imagination*. Éditions du Seuil.
- Freankel, B. (2007). *L'invention de l'art pariétal préhistorique. Histoire d'une expérence visuelle*. Gradhiva 6, pp. 18-31.
- Fritz, C. (2017). *L'art de la préhistoire*. Citadelles et Mazenod.
- Fritz, C., Tosello, G., & Conkey, M. (2016). *Reflections on the Identities and Roles of the Artists in European Paleolithic Societies*. J Archaeol Method Theory 23, pp. 1307–1332.
- Galanopoulo, L. (2018). *Qui fut le premier artiste ?* CNRS Le journal .
- Gaussin, J. (1984). *La grotte ornée de Gabillou (près Mussidan, Dordogne)*.
- Gelder, L. V. (2009). *Women and Girls as Upper Palaeolithic Cave 'Artists': Deciphering the Sexes of Finger Fluters in RouVignac Cave*. Oxford Journal of Archaeology 28, pp. 323–333.
- Glory, A. (1961). *Le brûloir de Lascaux*. Dans *Gallia préhistoire*, tome 4 (pp. 174-183). Édition du CNRS.
- Glory, A. (2008). *Les recherches à Lascaux (1952-1963). Documents recueillis et présenté Le rôle par Brigitte et Gilles Delluc*. Éditions du CNRS.
- Groenen, M. (2007). *Réalisme et réalité : la notion de mimèsis à l'épreuve de l'art des grottes*. Dans T. Lenain, & D. Lories, *Mimèsis : Approches actuelles*. La Lettre volée, pp. 129-155.
- Groenen, M. (2016). *L'art des grottes ornées du Paléolithique Supérieur*. Académie Royale des Sciences, Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.
- Groenen, M. (2017). *Le rôle de la lumière dans l'art des grottes au Paléolithique supérieur*. Dans C. Beaufort, & M. Lebré, *Ambivalences de la lumière*. Presse Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, pp. 231-249.
- Grosos, P. (2023). *La première image. L'art préhistorique*. Presse Universitaire de Renne, Collection « Epures ».

- Guthrie, D. (2005). *The Nature of Paleolithic Art*. University of Chicago Press.
- Guy, E. (2017). *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*. Éditions Flammarion.
- Guy, E. (2019). Conférence - *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*. Auditorium Jean Rouch, Musée de l'Homme, Paris.
- Guy, E. (2021). *Réflexion sur la fonction sociale des « écoles artistiques »*. PALEO, Hors-série, pp. 190-198.
- Hoffmann, D., Standish, C., Pike, A., García-Diez, M., & all. (2018). *Dates for Neanderthal art and symbolic behaviour are reliable*. Nature Ecology and Evolution 2(7), pp. 1044-1045.
- Janik, L., & Williams, J. (2018). *Community Art : Communities of practice, situated learning, adults and children as creators of cave art in Upper Palaeolithic France and Northern Spain*. Open Archaeology 4(1), pp. 217–238.
- Jouteau, A. (2021). *Grottes ornées paléolithiques : espaces naturels, espaces culturels, art et déterminisme. L'apport des modélisations, l'exemple de Lascaux et de Cussac*. Archéologie et Préhistoire, Université de Bordeaux.
- Kerner, J. (2024). *La Dame à la capuche. Et autres trésors de la Préhistoire*. Éditions Tallendier.
- Lagarde Y, France Culture. (2020). *Lascaux les secrets d'une découverte exceptionnelle*. https://www.youtube.com/watch?v=ZJ5l5x4u_Uo&t=96s
- Larousse, Encyclopédie. Récupéré sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/art_parietal/77042
- Lartet, E., & Christy, H. (1864). *Sur des figures des animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*. Didier et Cie.
- Lascaux site officiel*. Récupéré sur <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/fr/la-grotte-de-lascaux-0>
- Le Brun, E. (2022). *L'art préhistorique en bande dessinée. De l'Aurignacien au Magdalénien*. Éditions Glénat.
- Ledoux, L. (2019). *L'ichnologie préhistorique et les traces d'activités au sein des cavités ornées : les grottes de Fontanet (Ariège) et de Cussac (Dordogne)*. Archéologie et Préhistoire, Université de Bordeaux.
- Leppiler, S. (2018). *Penser l'humain à travers ses premières productions graphiques. Réflexions sur l'image paléolithique et son étude*. Dans M. Lequin, *Penser l'humain*. Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 133-151.

- Le Quellec, J.-L. (2022). *La caverne originelle : Art, mythes et premières humanités*. Éditions La Découverte, Collection Sciences sociales du vivant.
- Leroi-Gourhan, A. (2012). *Dictionnaire de la Préhistoire*. Éditions Quadrige/puf.
- Leroi-Gourhan, A., & Allain, J. (1979). *Lascaux inconnu*. Éditions du CNRS.
- Lewis-Williams, D. (2022). *L'esprit dans la grotte. La conscience des origines de l'art*. Éditions du Rocher.
- Lison, C. (2016). *Lascaux, la "chapelle Sixtine de la préhistoire"*. National Geographic.
- Lorblanchet, M. (1992). *Rock Art in the Old World*. Indira Gandhi National Centre for Arts.
- Lorblanchet, M. (1995). *Les grottes ornées de la préhistoire : nouveaux regards*. Éditions Errance.
- Lorblanchet, M. (2017). *Les origines de l'art*. Éditions Le Pommier et Universcience, Collection « Le collège ».
- Lorblanchet, M. (2018). *Art pariétal. Les Grottes ornées du Quercy*. Éditions du Rouergue.
- Lorblanchet, M. (2020). *Naissance de la vie, Une lecture de l'art pariétal*. Éditions du Rouergue.
- Lorblanchet, M. (2022). Conférence - *Le Préhistorien au milieu des grottes ornées du Quercy. Méthode d'étude*. Auditorium du Pôle International de la Préhistoire, Les Eyzies.
- Manning, J. T. (2002). *Digit Ratio: A Pointer to Fertility, Behavior, and Health*. Rutgers University Press.
- McDermott, L. (1996). *Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines*. *Current Anthropology* 37(2), pp. 227-275.
- Milks, A., Lavi, N., Lew-Levy, S., & Reckin, R. (2021). *Hunter-gatherer children in the past : an archeological review*. *Journal of Anthropological Archaeology* 64, pp. 1-24.
- Molia, M., Vans, L., & ARTE, F. (2012). *Homo sapiens : l'artiste - Sur les traces des Hommes de la Préhistoire*. Documentaire complet. S1E4.
<https://www.youtube.com/watch?v=0ODwRYTg6Xo&t=640s>
- Moro-abadía, O., & González, M.M. (2007). *L'art Paléolithique est-il un « art » ? : Reflections on a current debate*. *L'Anthropologie* 111, pp. 687-704.
- Musée National de Préhistoire (2020). *Des rennes dans la grotte. Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux*. <https://www.youtube.com/watch?v=Q3fXCpcsZJc>

Musée National de Préhistoire (2020). *Outilage à graver*. Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux. <https://www.youtube.com/watch?v=YQiiGYiRbZ4>

Museum d'Histoire naturelle (2023). *Qu'est-ce que l'art rupestre ? Et l'art pariétal ?* Museum National d'Histoire Naturelle, <https://www.mnhn.fr/fr/qu-est-ce-que-l-art-rupestre-et-l-art-parietal>.

Navarro, V., Casares, D., Martínez, D., & all. (2025). *Decoding Palaeolithic Hand Stencils : Age and Sex Identification Through Geometric Morphometrics*. J Archaeol Method Theory 32(24), pp. 1-28.

Nelson, S. (1990). *Diversity of the Upper Paleolithic «Vénus» Figurines and Archaeological Mythology, Powers of Observation : Alternative Views in Archaeology*. Dans S. Nelson, & A. Kehoe, *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*. Wiley and American Anthropological Association, pp. 11-22.

Nowell, A. (2021). *Growing Up in the Ice Age: Fossil and Archaeological Evidence of the Lived Lives of Plio-Pleistocene Children*. Oxbow Books.

Nowell, A., & Gelder, L. V. (2020). *Entanglements: The role of finger flutings in the study of the lived lives of Upper Paleolithic peoples*. Journal of Archaeological Method and Theory 27(5), pp. 585–606.

Nowell, A., & Van, L. G. (2020). *Entanglements: The role of finger flutings in the study of the lived lives of Upper Paleolithic peoples*. Journal of Archaeological Method and Theory 27, pp. 585–606.

Oktaviana, A., Joannes-Boyau, R., Hakim, B., & all. (2024). *Narrative cave art in Indonesia by 51,200 Proceedings of the National years ago*. Nature, 631, pp. 814–818.

Otte, M. (2009). *La préhistoire*. Éditions de boeck, 3ème édition.

Otte, M. (2020). *Sommes-nous si différents des hommes préhistoriques ? : pour une nouvelle alliance avec la nature*. Éditions Odile Jacob.

Paillet, P. (2018). *Qu'est-ce que l'art préhistorique ?* Édition du CNRS.

Paillet, P., & Paillet, E. (2024). *La grotte de Font-de-Gaume (Les Eyzies, Dordogne) : quelques jalons pour une histoire sans fin et emblématique*. PALEO 33, pp. 92-123.

Paillet, P., & Robert, E. (2022). *Art et Préhistoire*. Museum National d'Histoire Naturelle (Mnhn) Éditions Grand Public Musum.

Paillet, P., & Robert, E. (2022). Conférence - *Sapiens, artiste sans frontières ?* Auditorium Jean Rouch, Musée de l'Homme.

- Palacio-Pérez, E. (2013). *The Origins of the Concept of ‘Palaeolithic Art’: Theoretical Roots of an Idea*. Journal of Archaeological Method and Theory 20(4), pp. 683-714.
- Pastoors, A., & all. (2016). *Experience based reading of Pleistocene human footprints in Pech-Merle, Quaternary International*. Quaternary International 430, pp. 155-162.
- Patou-Mathis, M. (2020). *L'homme préhistorique est aussi une femme*. Éditions Allary.
- Patou-Mathis, M., & Jégou, C. (2008). *Lascaux*. Groupe Fleurus.
- Pech-Merle site officiel. Récupéré sur <https://www.pechmerle.com>
- Pigeaud, R. (2005). *Immédiat et successif : le temps de l'art des cavernes*. Bulletin de la Société préhistorique française 102(4), pp. 813-828.
- Pigeaud, R. (2014). *Femmes des cavernes*. Archéologia 518.
- Pigeaud, R. (2017). *Lascaux, Histoire et archéologie d'un joyeux préhistorique*. Édition du CNRS.
- Porr, M. (2019). *Rock art as art*. Time and mind 12(2), pp. 153-164.
- Rieber, A. (2022). *L'art avant l'art. Le paradigme préhistorique*. Ens Éditions.
- Rigal, G. (2016). *Le temps sacré des cavernes*. Biophilia.
- Rivero, O., Beato M.-S. (2024). *Experimental insights into cognition, motor skills, and artistic expertise in Paleolithic art*. Scientific Reports volume 14, pp. 1-16.
- Rivero, O. (2015). *Art Mobilier des chasseurs magdaléniens de la façade atlantique*. Presses universitaires de Liège.
- Rivero, O. (2016). *Master and apprentice : Evidence for learning in palaeolithix portable art*. Journal of Archaeological Science 75, pp. 89-100.
- Rivero, O., & Gárate, D. (2020). *Motion and Gesture : Analysing Artistic Skills in Palaeolithic art*. Journal of Archaeological Method and Theory 27, pp. 561-584.
- Rivero, O., & Gárate, D. (2014). *L'art mobilier gravettien sur support lithique de la grotte d'Isturitz (Saint-Martin-d'Arberoue, Pyrénées-Atlantiques, France)*. PALEO 25, pp. 247-276.
- Rosengren, M. (2019). *L'art des cavernes. Perception et connaissance*. Éditions Hermann.
- Ruspoli, M. (1987). *Lascaux*. Bordas S.A..
- Schnapp, A. (2011). *Préhistoire et Antiquité. Des origines de l'humanité au monde classique*. Éditions Flammarion.

- Shiner, L. (2001). *The invention of Art. A Cultura History*. University of Chicago Press.
- Snow, D. (2006). *Sexual dimorphism in Upper Palaeolithic hand stencils*. Antiquity 80(308), pp. 390-404.
- Snow, D. (2013). *Sexual dimorphism in European Upper Paleolithic cave art*. American Antiquity 78(4), pp. 746-761.
- Soffer, O., & Conkey, M. (1997). *Studying ancient visual cultures*. Dans M. W. Conkey, O. SoRer, D. Stratmann, & N. G. Jablonski, *Beyond art: Pleistocene image and symbol*. San Francisco: Allen Press.
- Taylor, T. (1998). *La préhistoire du sexe*. Éditions Bayard .
- Testart, A. (1986). *Essai sur les fondements de la division sexuelle du travail chez les chasseurs-cueilleurs*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales Cahiers de l'hommes : ethnologie, géographie, linguistique.
- Testart, A. (2016). *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. Gallimard.
- Textier, P.-J., Porraz, G., Parkington, J., & al. (2024). *A Howiesons Poort tradition of engraving ostrich eggshell containers dated to 60,000 years ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa*. Proceedings of the National Acadademy of Science 107(4), pp. 6180-6185.
- The Britannica dictionary. Récupéré sur <https://www.britannica.com/dictionary/art>.
- Van Gelder, L. (2009). *Women and Girls as Upper Palaeolithic Cave 'Artists': Deciphering the Sexes of Finger Fluters in Rouffignac Cave*. Oxford Journal of Archaeology 28, pp. 323 – 333
- April, N. & Van Gelder, L. (2020). *Entanglements: The role of finger flutings in the study of the lived lives of Upper Paleolithic peoples*. Journal of Archaeological Method and Theory 27, pp. 585–606.
- Vialou, D. (2004). *LA Préhistoire, Histoire et dictionnaire*. Éditions Robert Laffont S.A. .
- Vialou, D. (2006). *La Préhistoire*. Gallimard, Collection L'Univers des formes.
- Vignaud, C., Salomon, H., Chalmin, E., Geneste, J., & Menu, M. (2006). *Le groupe des « bisons adossés » de Lascaux. Étude de la technique de l'artiste par analyse des pigments*. L'anthropologie 110, pp. 482–499.
- Walshe, K., Nowell, A., & Floyd, B. (2024). *Finger Fluting in Prehistoric Caves: A Critical Analysis of the Evidence for Children, Sexing and Tracing of Individuals*. J Archaeol Method Theory 31, pp. 1522–1542.
- Whisher, I., Riede, F., Matthews, J., Pagnotta, M. & Tylén, K. (2024). *Children as playful artists: Integrating developmental psychology to identify children's art in the Upper Palaeolithic*. Hunter Gatherer Research 11(1), pp. 1-39.

White, R. (1992). *Beyond art : toward an understanding of the origins of material representation in Europe*. Annual Review of Anthropology 21(1), pp. 537-564.

White, R. (2002). *L'art préhistorique dans le monde*. Éditions de la Martinière, Collection Pierres tatouées.

Figures

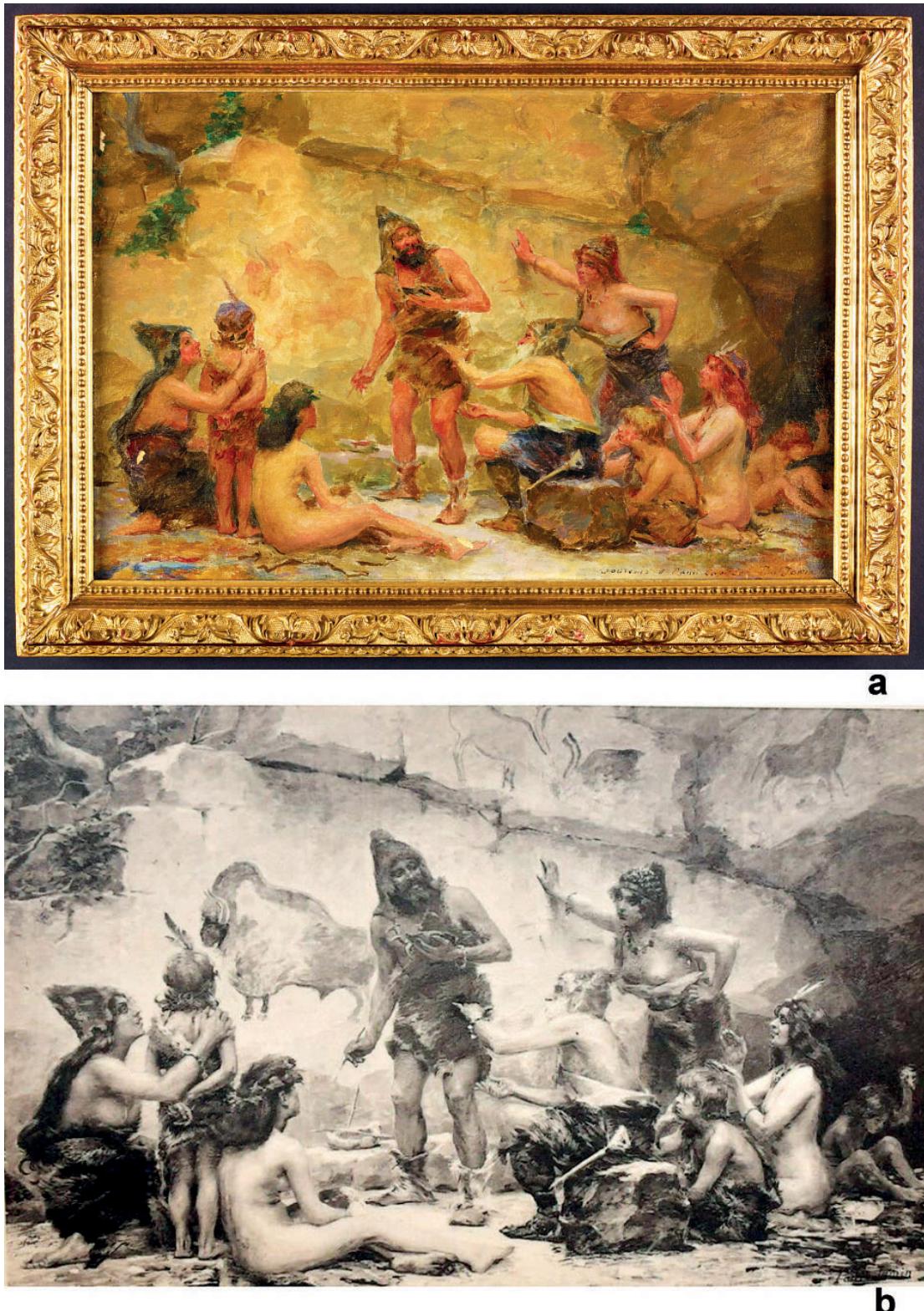


Figure 1 : a. *Un peintre décorateur à l'âge de la pierre : le portrait de l'auroch*, 1903, Original de la dernière toile de Paul Jamin intitulée ; b. Reproduction de M. Ruckert d'après une photo prise par P. Jamin, photo Bibliothèque centrale du Muséum.



Figure 2 : *L'atelier du sculpteur Houdon*, 1808, Louis Léopold Boilly Peinture à l'huile sur toile, 87x105 cm, Musée des beaux-arts Thomas Henry (Cherbourg, France). ©Daniel Sohier



Figure 3 : Atelier Mucha, 1896/1906, mon père Jules Bocquin, Maître Mucha, Entre 1896 et 1906, Anonyme, Photographie, Épreuve sur papier albuminé, 11,8 x 16,9 cm, Musée d'Orsay (Paris). © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Figure 4 : Cro-Magnon artists painting woolly mammoths in Font-de-Gaume, 1920,
Charles R. Knight

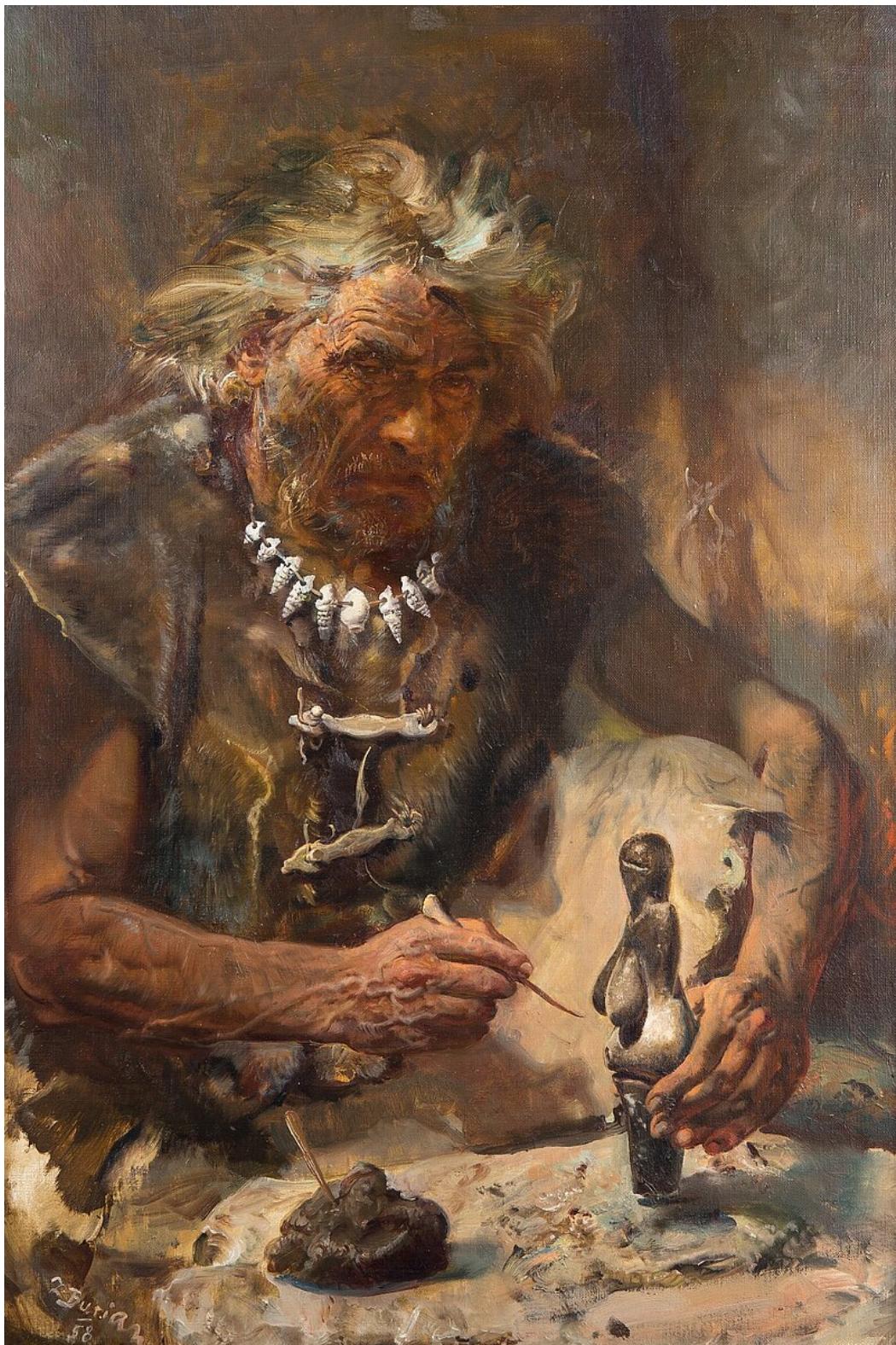


Figure 5 : *The Vestonice Venus*, vers 1960, Zdeněk Burian, Peinture à l'huile sur toile, Moravské zemské muzeum, Pavilon Anthropos , République tchèque. ©moravské zemské muzeum
Existe aussi sous forme de lithographie - Josef Augusta, illustration de Zdeněk Burian (1966), *Les hommes préhistoriques*, Éditions de la Farandole, Paris



Figure 6 : Prehistoric artist, Zdeněk Burian,

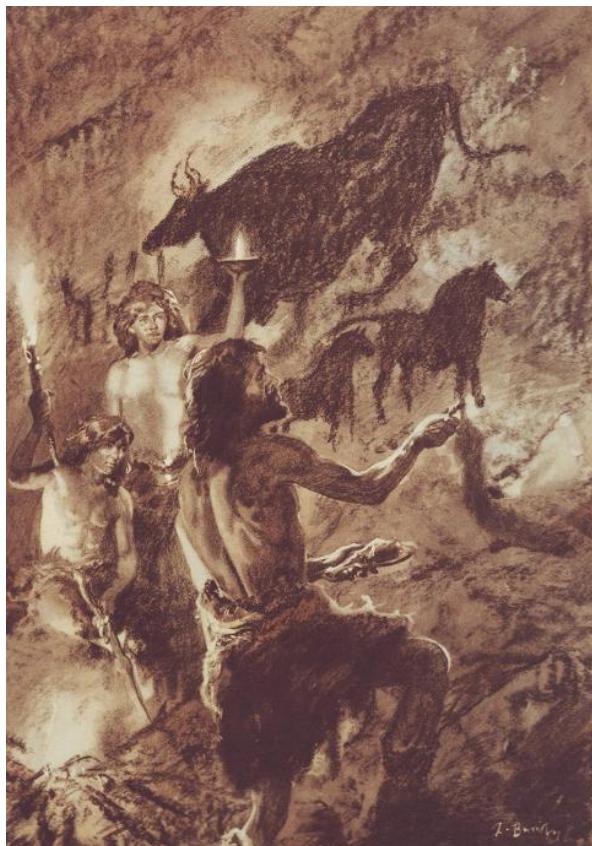


Figure 7 : Zdeněk Burian

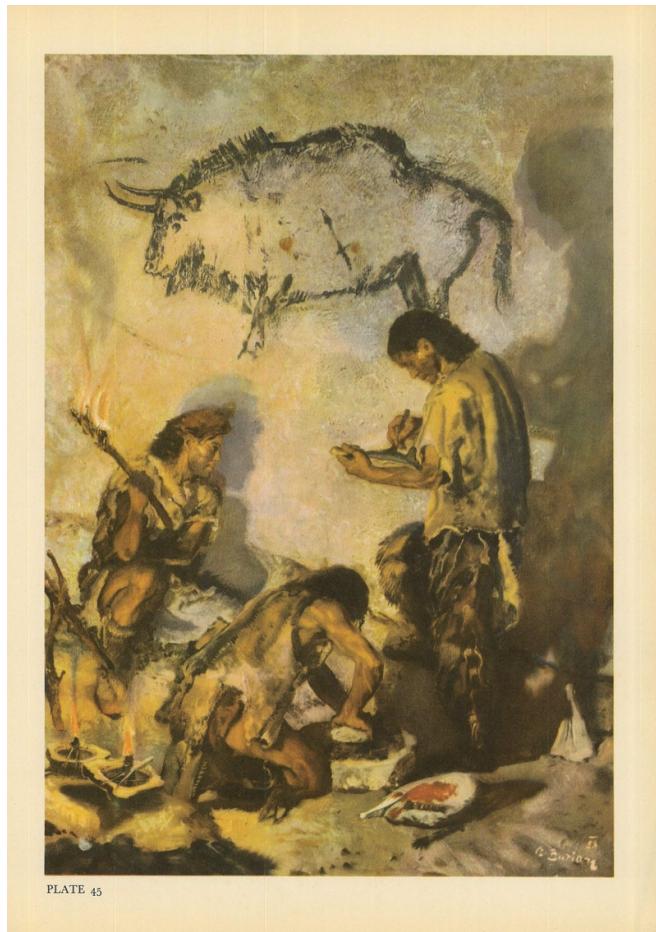


Figure 8 : Zdeněk Burian
Illustratée dans (1974), *De grote encyclopedie van de mens in de oertijd*, Published by Haarlem: Uitgeversmaatschappij



Figure 9 : Zdeněk Burian, Moravské zemské muzeum, Pavilon Anthropos , République tchèque.

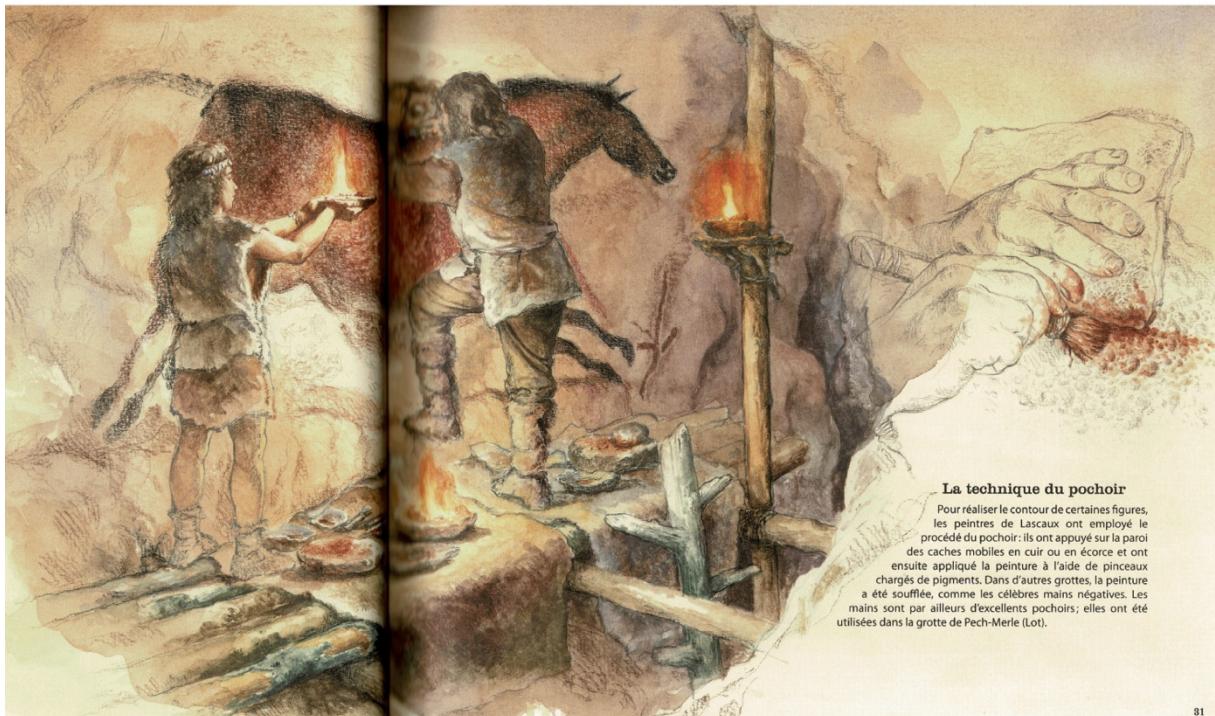


Figure 10 : © Jégou - Patou-Mathis M. et Jégou C. (2008), Lascaux, Groupe Fleurus, pp. 81.

La technique du pochoir
Pour réaliser le contour de certaines figures, les peintres de Lascaux ont employé le procédé du pochoir: ils ont appuyé sur la paroi des caches mobiles en cuir ou en écorce et ont ensuite appliqué la peinture à l'aide de pinceaux chargés de pigments. Dans d'autres grottes, la peinture a été soufflée, comme les célèbres mains négatives. Les mains sont par ailleurs d'excellents pochoirs; elles ont été utilisées dans la grotte de Pech-Merle (Lot).

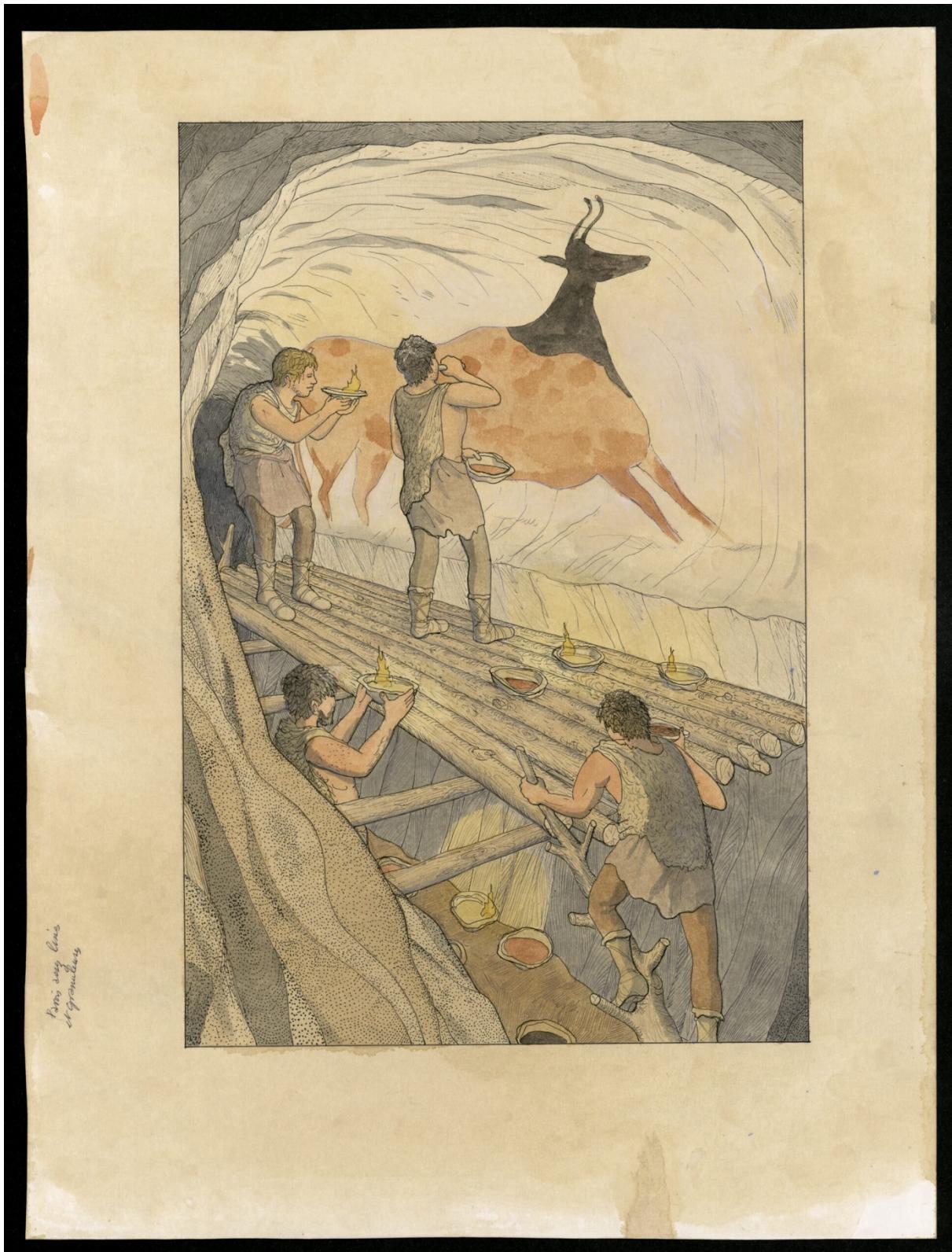


Figure 11 : Lascaux, La décoration de la grotte, 37,5 × 25,1 c, aquarelle de ©Jean-Claude Golvin.

UN AUTRE CHEVAL EST ADOSSE AU PREMIER...

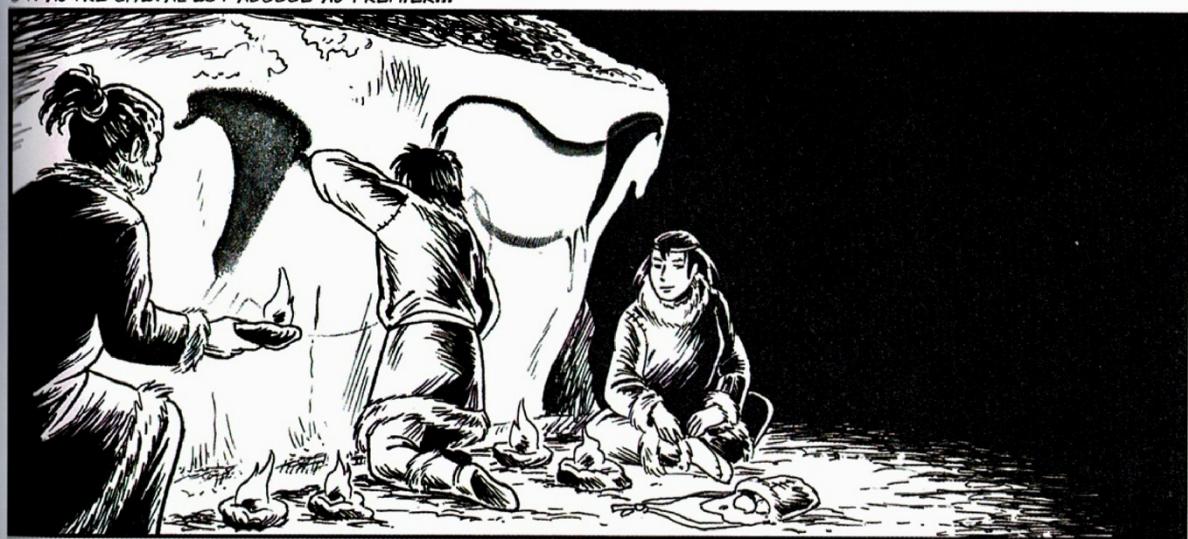


Figure 12 : © Le Brun - LeBrun, E. (2022). L'art préhistorique en bande dessinée. De l'Aurignacien au Magdalénien. Éditions Glénat, pp 53.

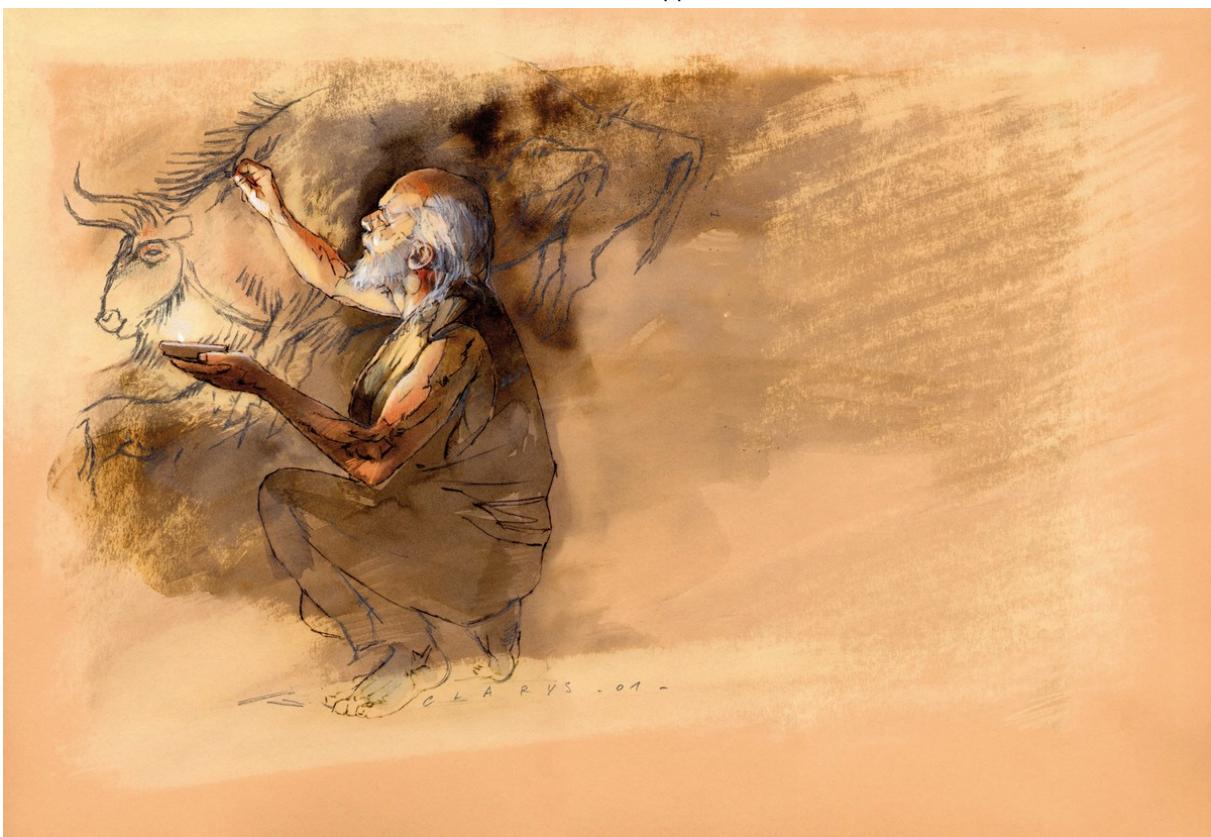


Figure 13 : Chamane magdalénien, 2001, Benoît Clarys, Aquarelle sur papier teinté, Visuel de l'exposition de 2016 - 2018 « Benoît Clarys, illustrateur. Le passé comme si vous y étiez ? » © Benoît Clarys

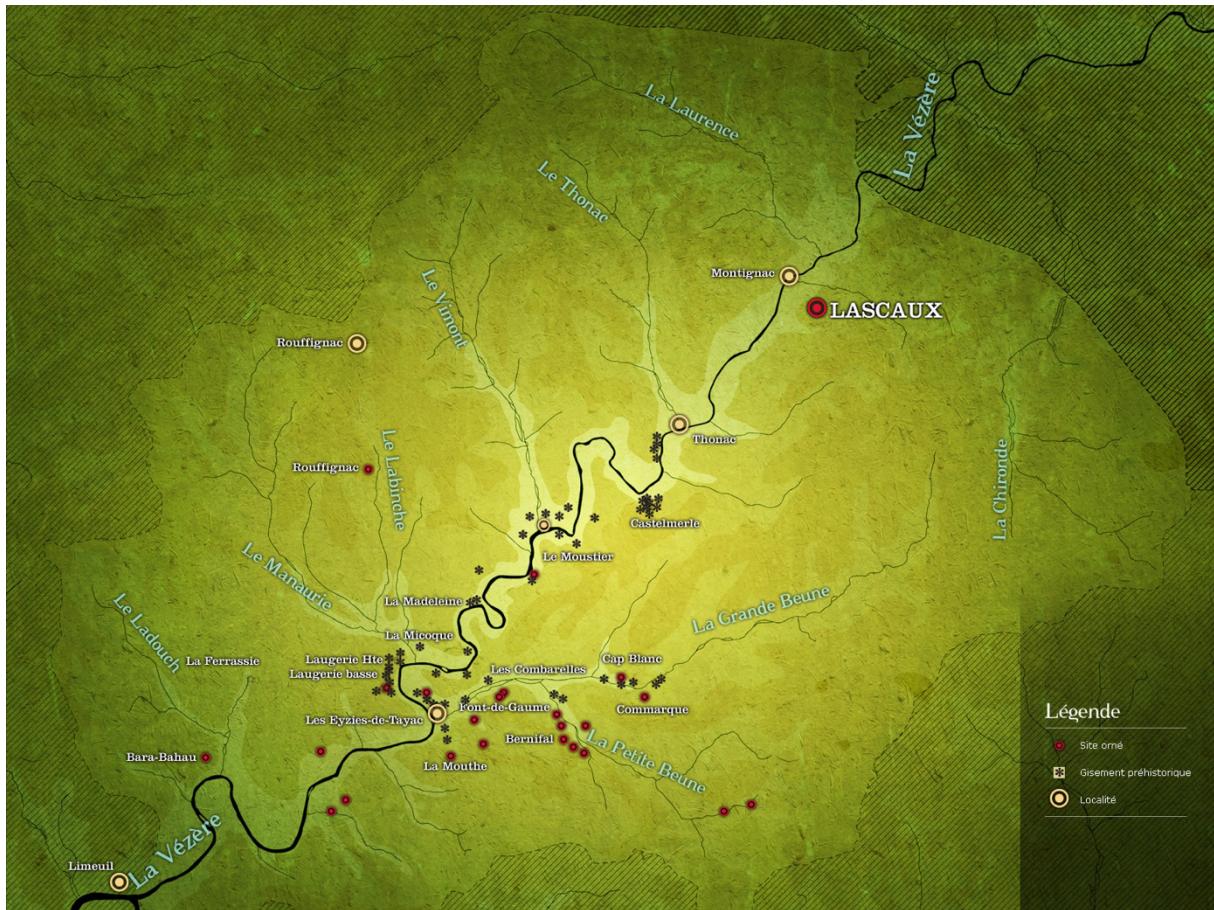


Figure 16 : Carte de localisation des sites préhistoriques, Vallée de la Vézère. Carte de répartition des grottes et des abris. © Ministère de la Culture/centre national de la préhistoire, Norbert Aujoulat

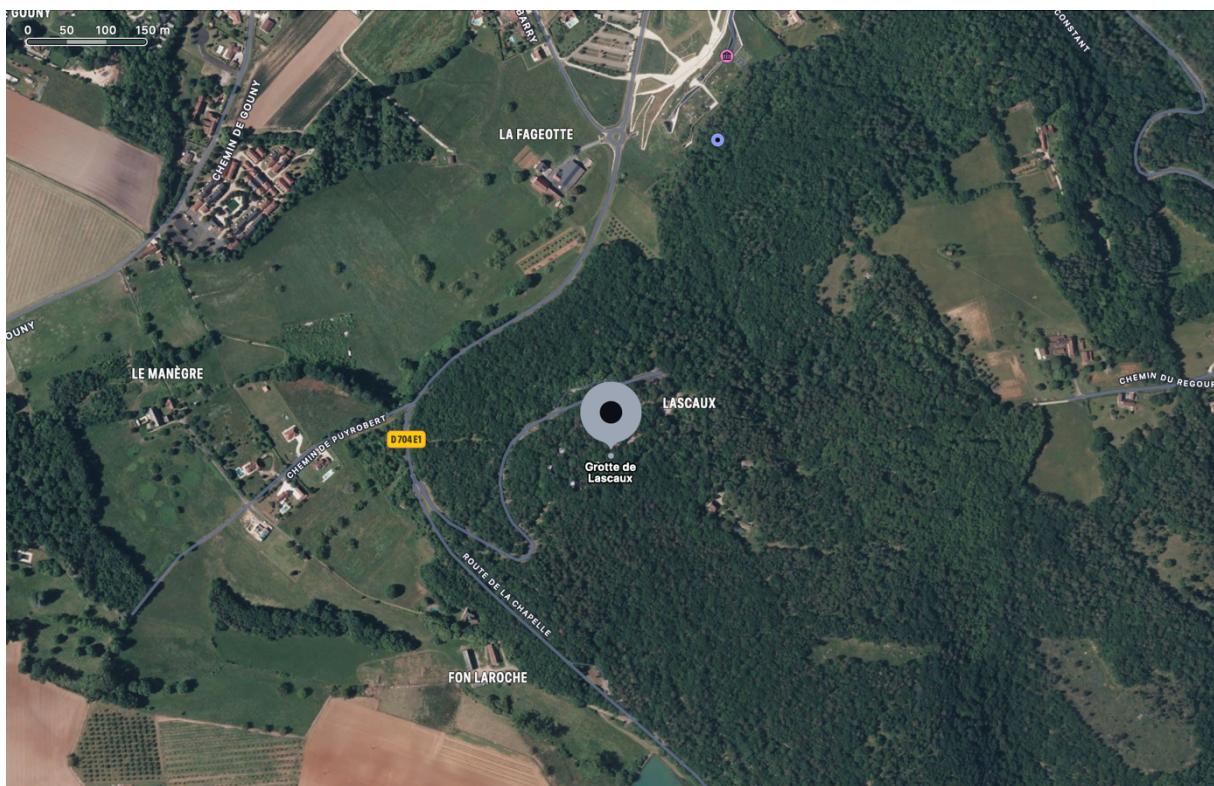


Figure 17 : Capture d'écran (2025), vue satellite de la Grotte de Lascaux © Plans

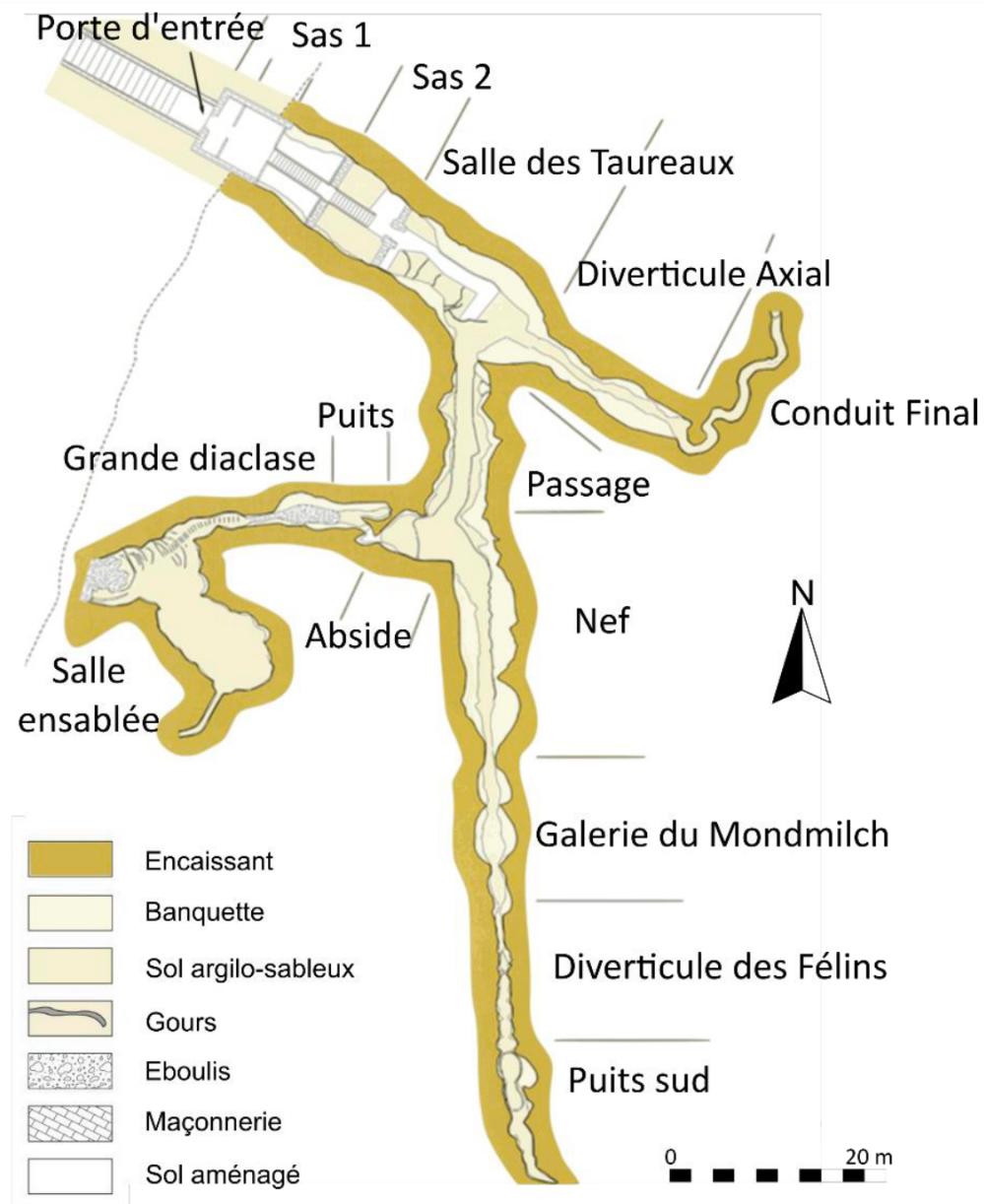


Figure 18 : Lascaux. Plan de la cavité, d'après N. Aujoulat sur un fond topographique de Claude Bassier de 1966 - Aujoulat, N. (2004). Lascaux. Le geste l'espace et le temps. Éditions du Seuil.



Figure 19 : Figure X : Évolution de l'entrée : Premier agrandissement en 1940 (photographie en haut à droite ; Ph. M. Larivière/CNP), Travaux d'aménagement pour l'accueil du public en 1947 (photographie de gauche ; © D.R.), et état actuel de l'entrée (photographie en bas à droite : O. Huard/Centre National de la Préhistoire/Ministère de la Culture).

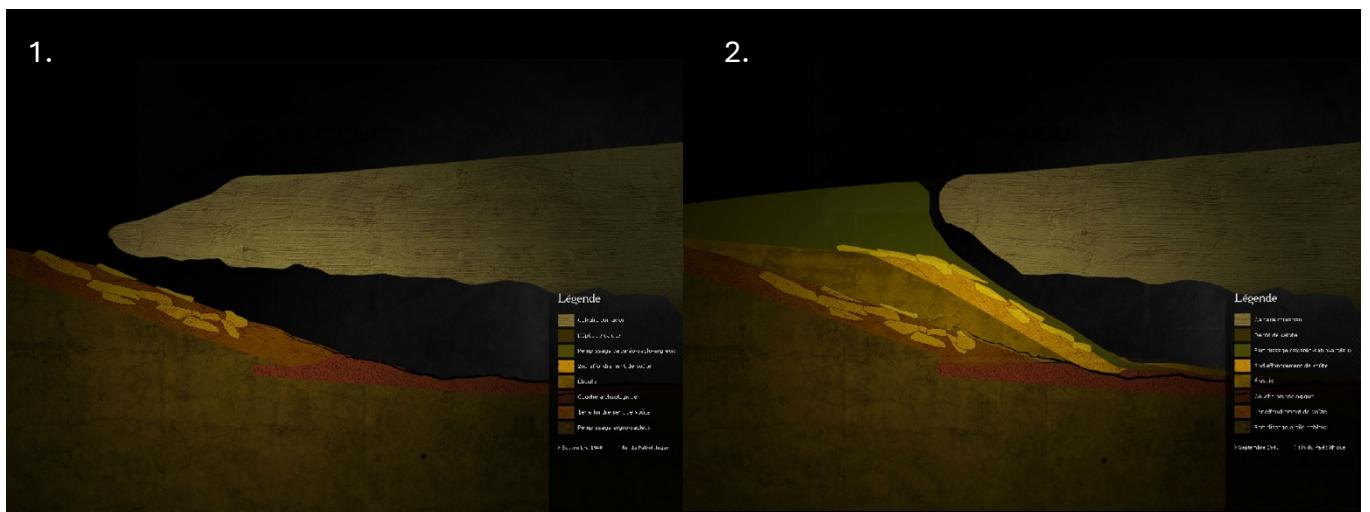
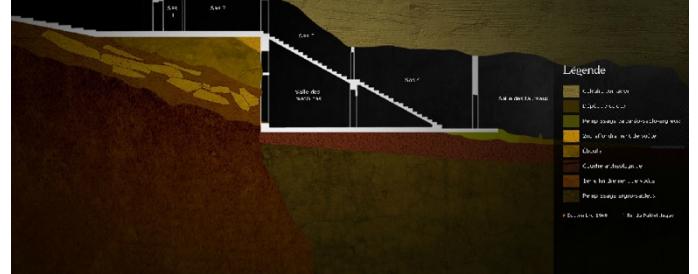


Figure 20 : Coupe de l'entrée de la grotte.

1. Coupe de l'entrée de la grotte à la fin du Paléolithique.
2. Coupe de l'entrée de la grotte en septembre 1940.
3. Coupe de l'entrée de la grotte à l'heure actuelle.

© Ministère de la Culture/centre national de la préhistoire,
Norbert Aujoulat



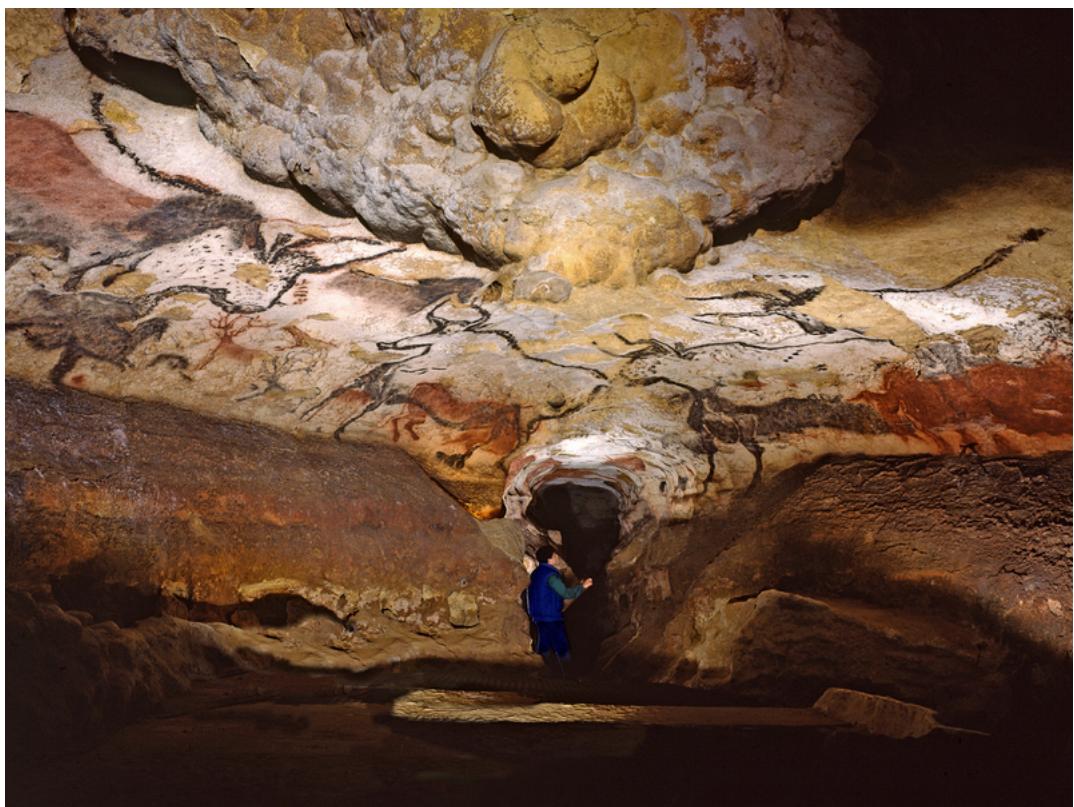


Figure 21 : La salle des Taureaux, vue de l'entrée, photographie © Ministère de la Culture/centre national de la préhistoire, Norbert Aujoulat



Figure 22 : Vue sur la voute du Diverticule Axial (2011). © Ministère de la Culture et de la Communication (France)



Figure 23 : Vue générale de la Nef depuis l'entrée de la Galerie © Ministère de la Culture/centre national de la préhistoire, Norbert Aujoulat



Figure 24 : Panneau de la Grande Vache noire de la Nef, paroi gauche – 06/01/11 – © Ministère de la Culture et de la Communication (France)



Figure 25 : L'abside © Ministère de la Culture et de la Communication (France)



Figure 26 : La scène du puits de la grotte de Lascaux (Dordogne) - © N. Aujoulat - Centre National de préhistoire - MC



Figure 27 : Le Diverticule des Félines © Ministère de la Culture et de la Communication (France)

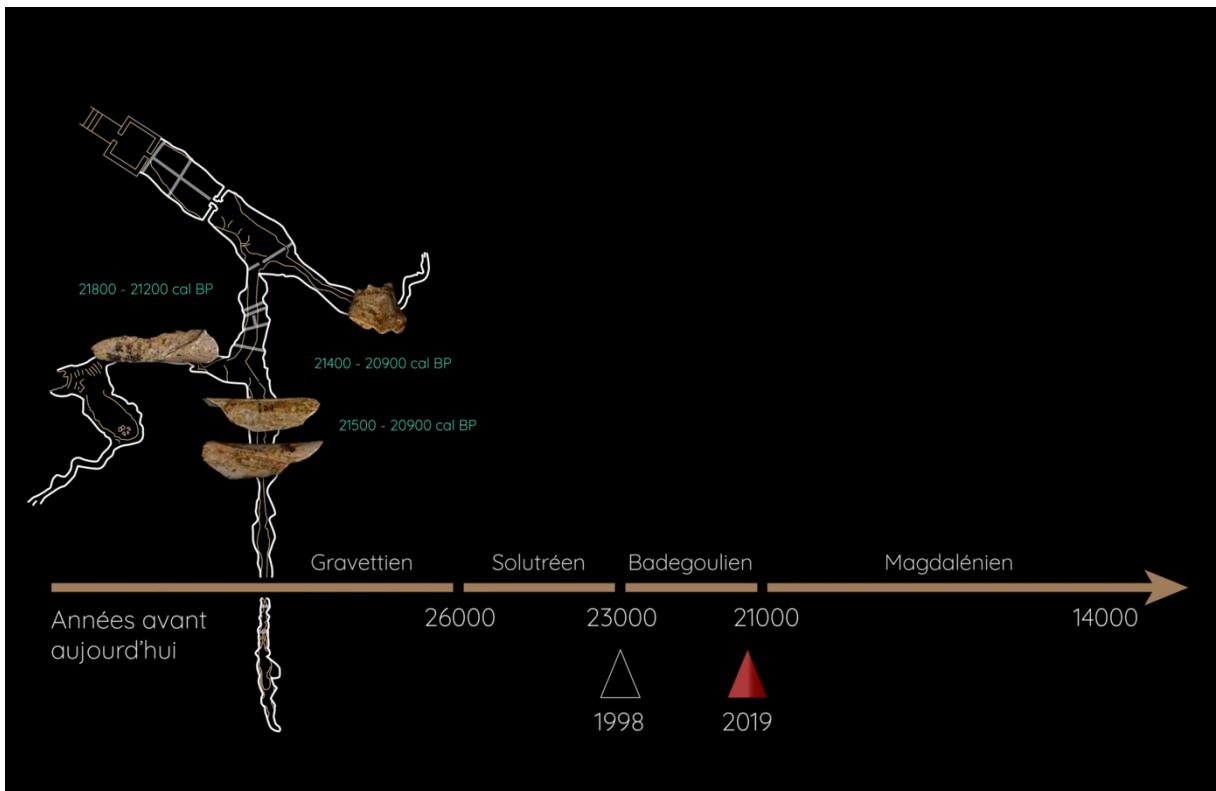


Figure 28 : Des rennes dans la grotte. Exposition. (2020). Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux.



Figure 29 : Outilage à graver. Exposition. (2020). Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux.



Figure 30 : Outilage à graver. Exposition. (2020). Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux.



Figure 31 : Outil à graver. Exposition. (2020). Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux.



Figure 32 : Outil à graver. Exposition. (2020). Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux.



Figure 33 : Outil à graver. Exposition. (2020). Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux.

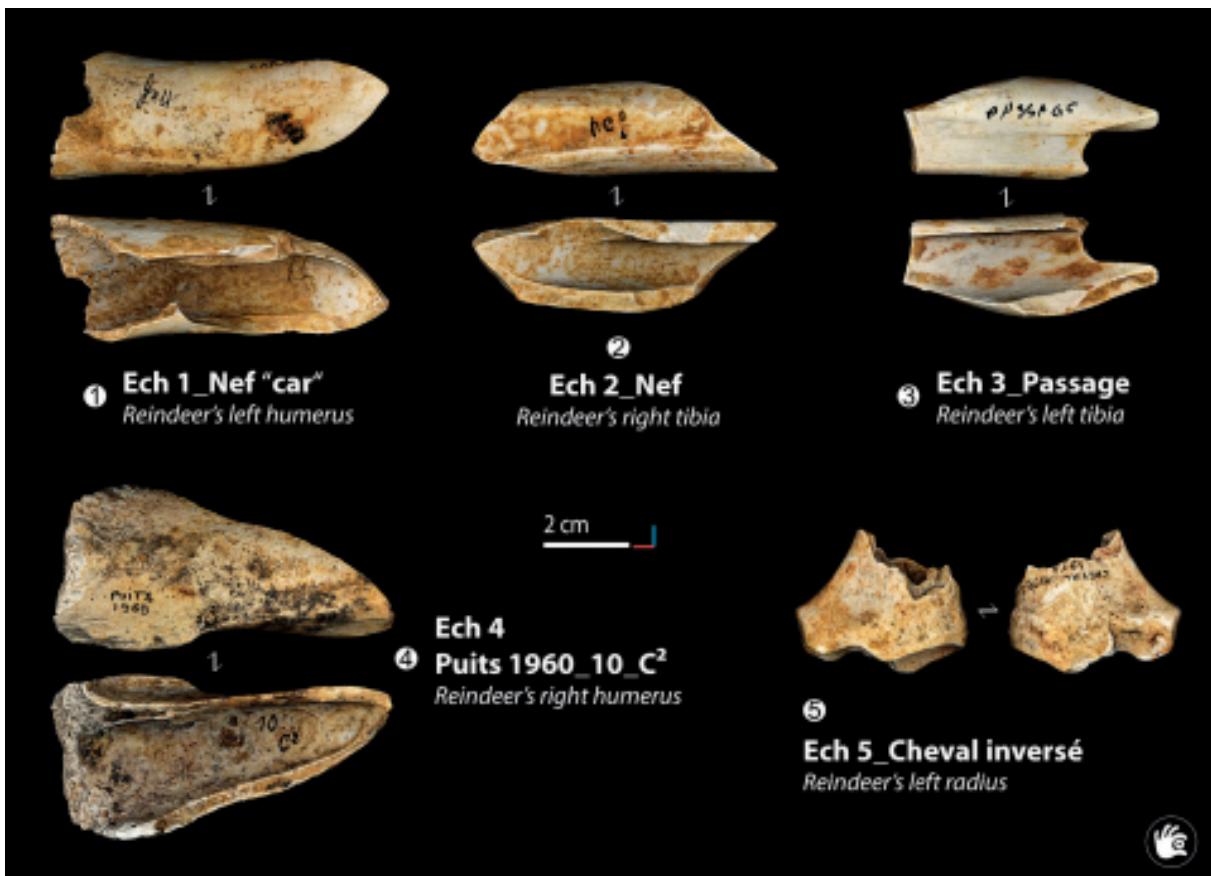


Figure 34 : Des rennes dans la grotte. Exposition. (2020). Exposition organisée par Le Musée National de Préhistoire en 2021 à l'occasion des 80 ans de la découverte de Lascaux. X. Muth, ©Get In Situ; infographie S. Ducasse

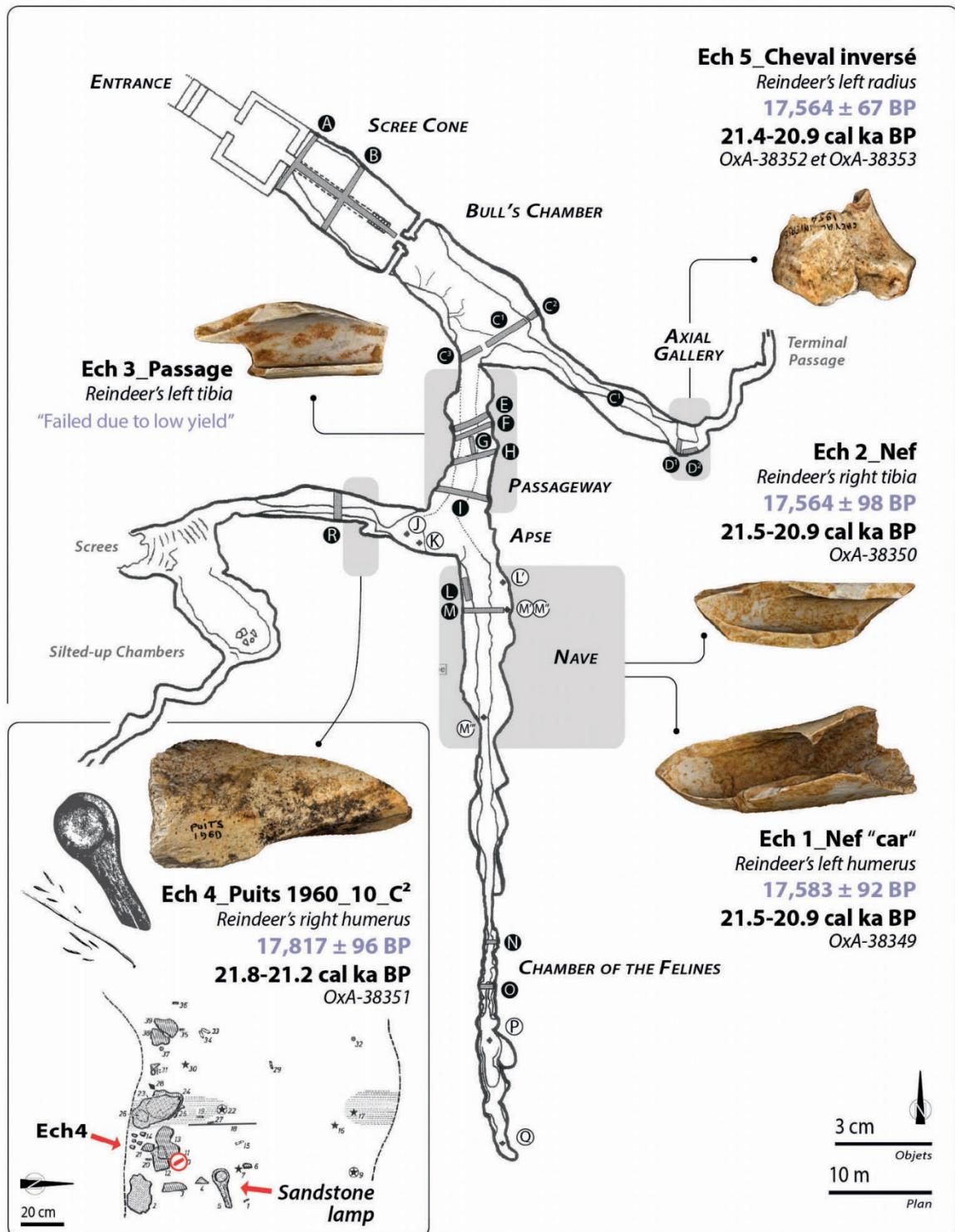


Figure 35 : Localisation des échantillons datés et des mesures obtenues au sein des principaux secteurs de la grotte ; les lettres blanches sur fond noir correspondent aux coupes stratigraphiques relevées par Glory (plan de la grotte d'après Leroi-Gourhan et Allain 1979, figure 22, modifié).

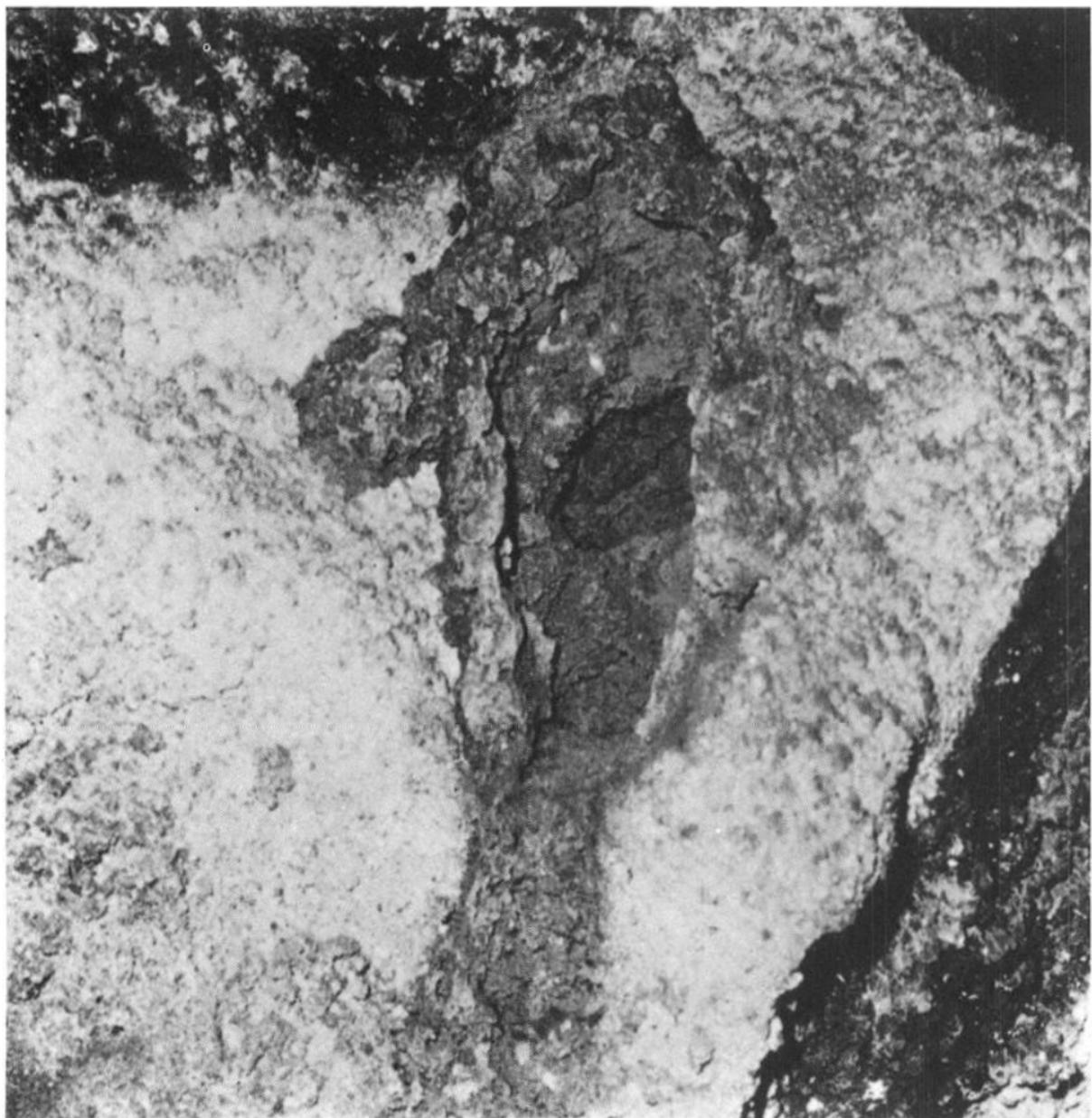


Figure 36 : Trou n° 7, paroi nord du Diverticule Axial. Dans l'angle formé par les deux antérieurs du grand taureau noir, cette petite cavité naturelle apparaît remplie d'un bouchon argileux lui-même excavé en son centre. - Leroi-Gourhan, A., & Allain, J. (1979). *Lascaux inconnu*. Éditions du CNRS.

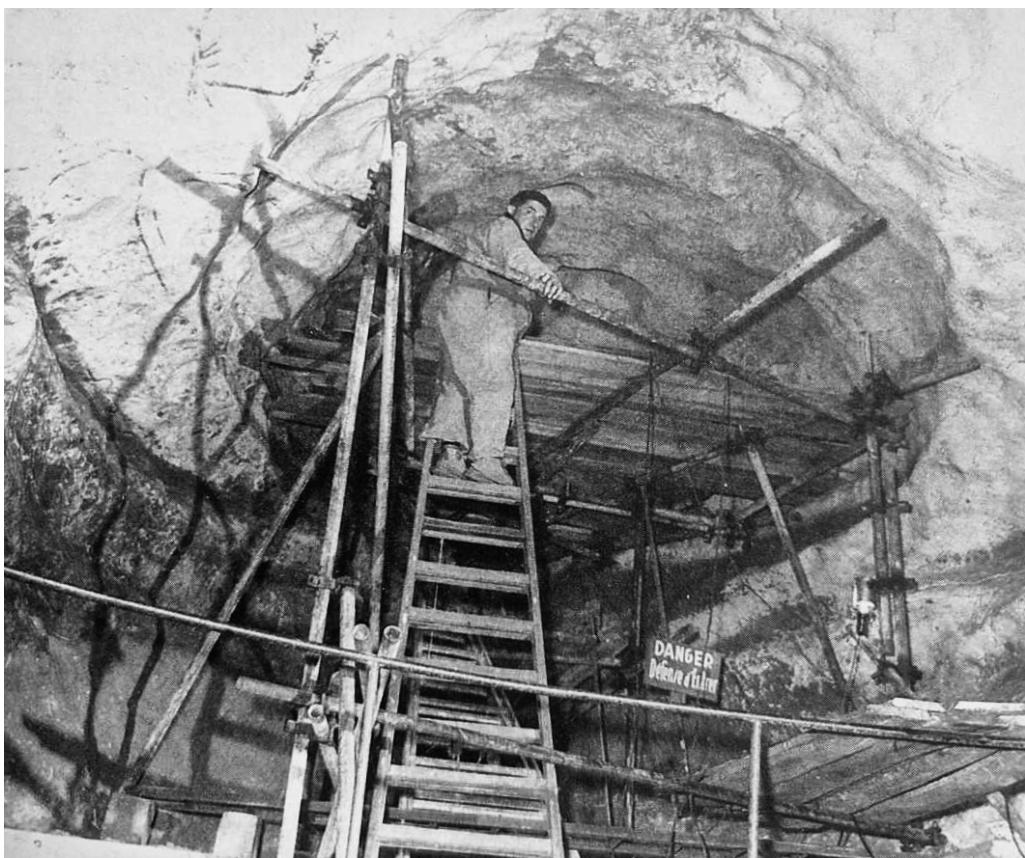


Figure 37 : L'abbé Glory dans l'Abside. Les échafaudages magdaléniens devaient se trouver à peu près à la même hauteur. Ph. © J. Lagrange.



Figure 38 : broyons © Musée National de la Préhistoire

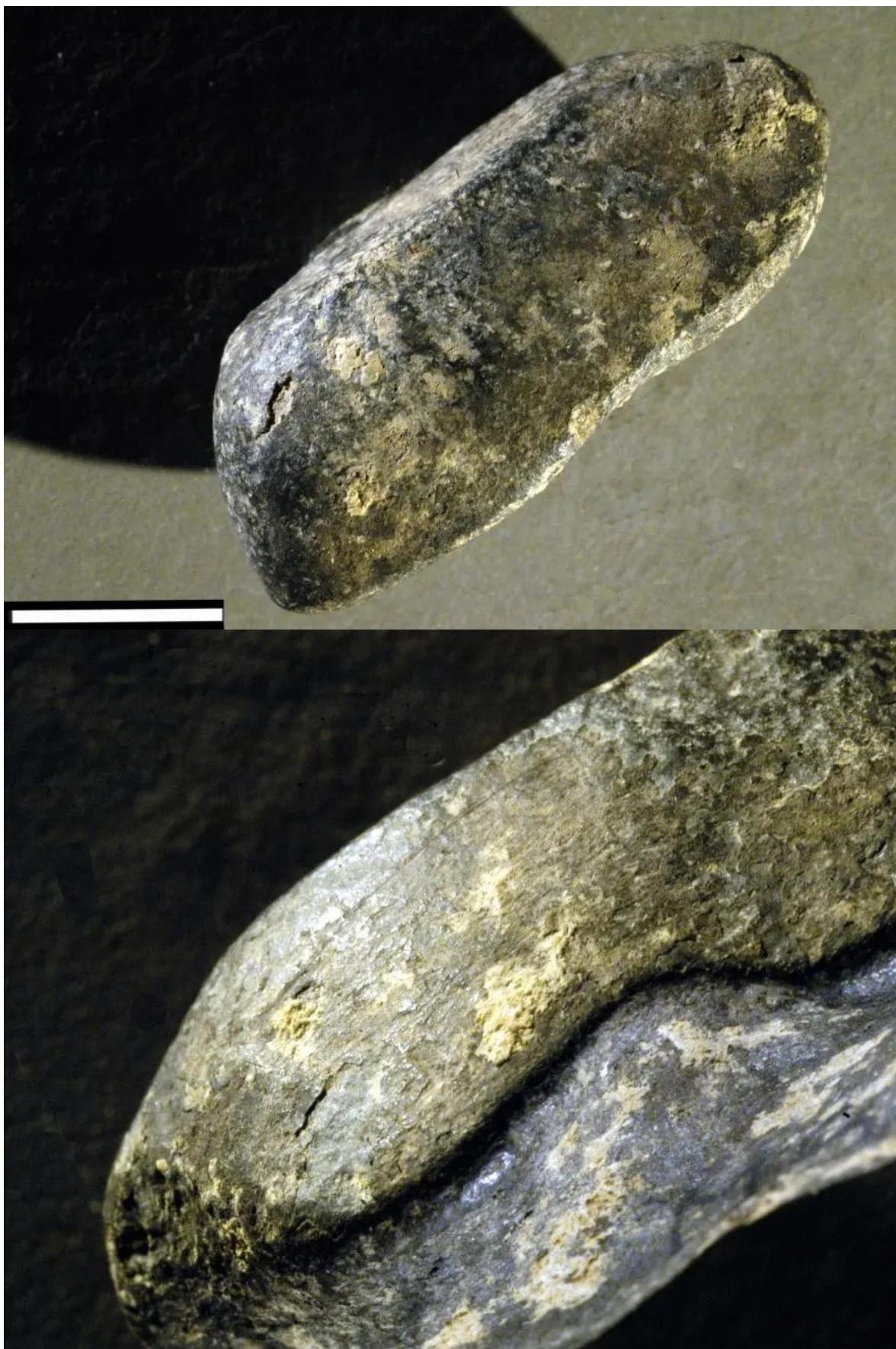


Figure 39 : Crayon de manganèse ©RMN, dist. RMN-GP, cliché P. Jugie



Figure 40 : Le peintre Monique Peytral, pulvérisant de la couleur dans Lascaux II. Reproduction Sud Ouest/DR



Figure 41 : Monique Peytral a régulièrement rafraîchi ses peintures du fac-similé de Lascaux en utilisant les mêmes procédés que les artistes d'il y a 18 000 ans. ©F3Aquitaine/Archives



Figure 42 : Le « brûloir » de Lascaux, découvert dans le Puits par l'abbé Glory en 1960, 22,4 cm x 10,6 cm de dimensions générales, 3 cm d'épaisseur - © Photos MNP Les Eyzies- Distr. RMN - Ph. Jugie

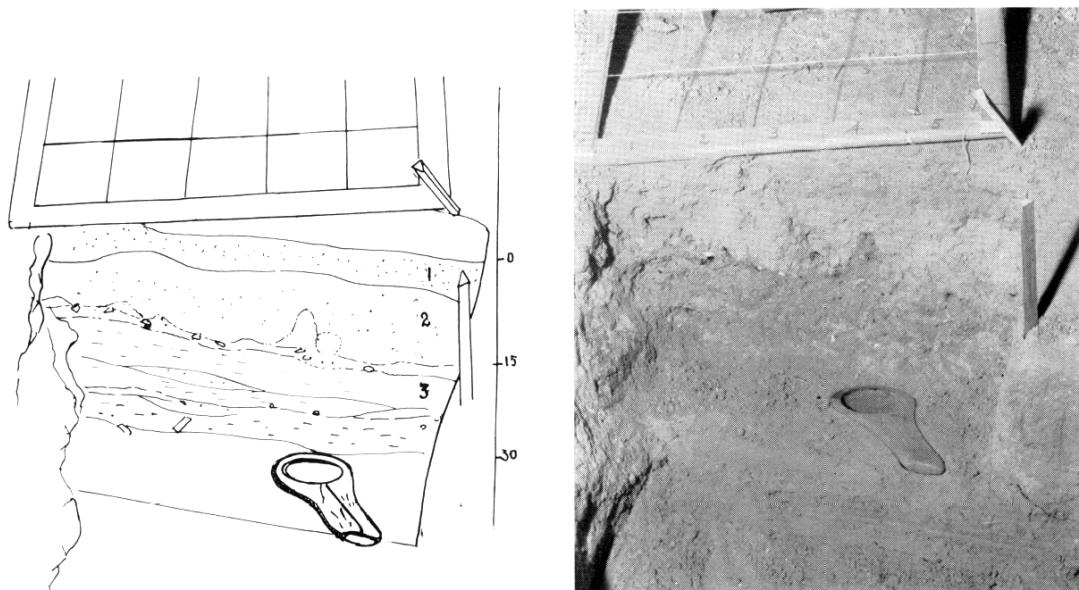


Figure 43 : Emplacement de l'objet dans le paléosol du Puits de Lascaux. Profondeur de 0 m. 30 et à 0 m. 30 de la paroi rocheuse, à gauche. © Glory

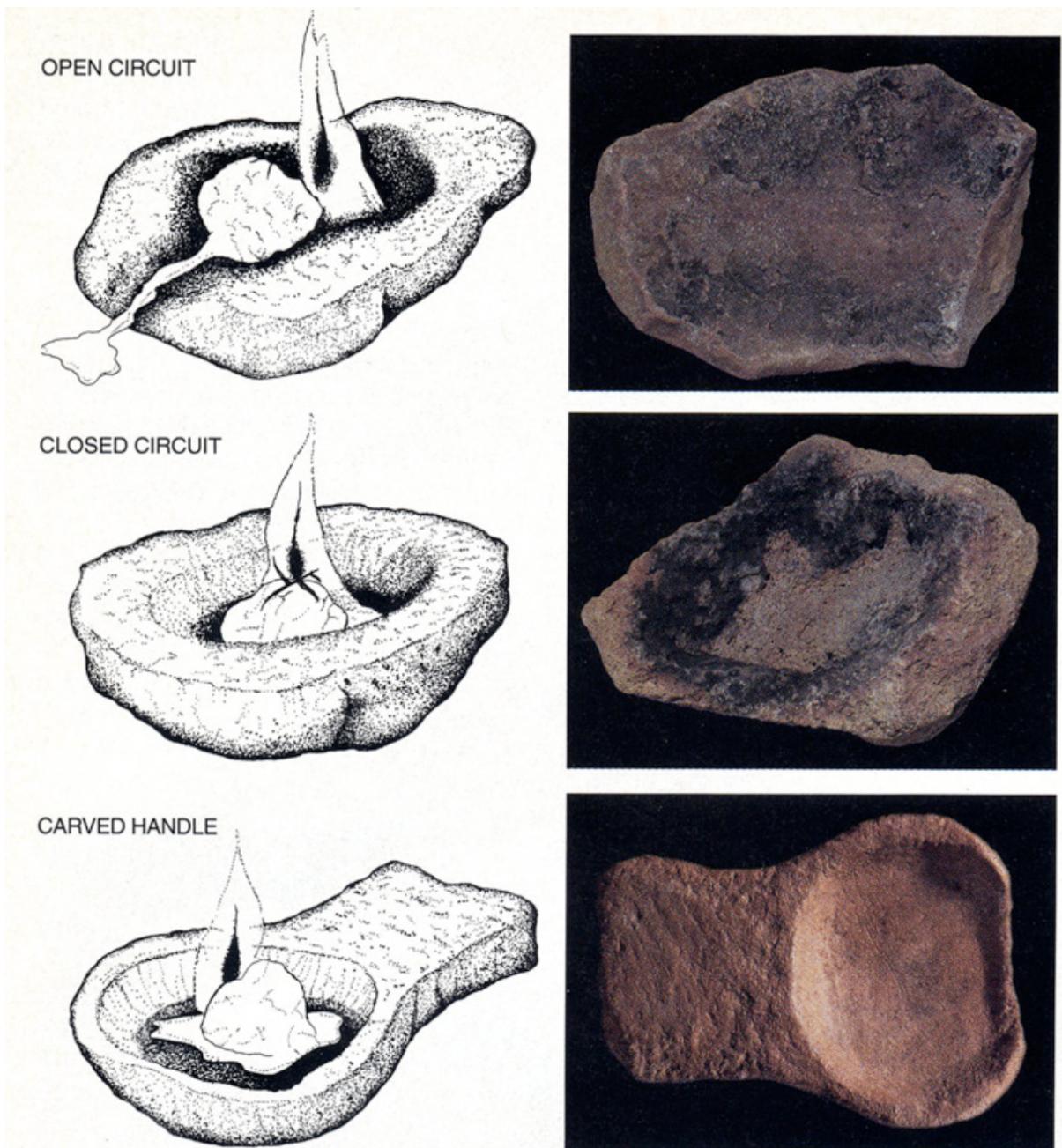


Figure 44 : Les modèles de lampes se répartissent en trois catégories principales : les lampes à circuit ouvert (en haut), les lampes à circuit fermé (au milieu) et les lampes à circuit fermé à poignée sculptée (en bas). © Beaume & White



Figure 45 : André David, photographié sur l'iga d'accès au réseau supérieur de la grotte du Pech Merle (1922 ou 1923)
©Centre de Préhistoire du Pech Merle.

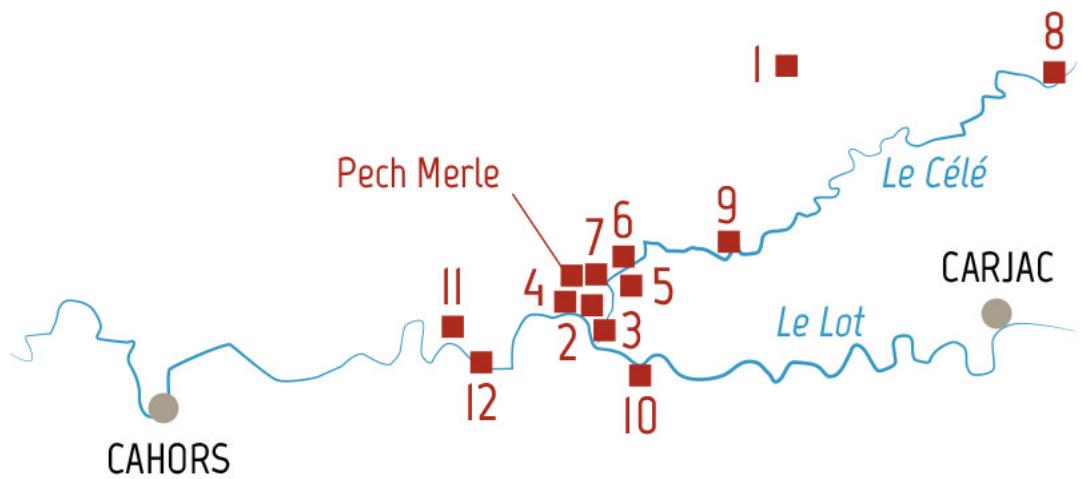


Figure 46 : Indications d'après Michel Lorblanchet, *L'art des cavernes*, Imprimerie Nationale, Paris, 1984, sauf indication contraire. Photos et relevés : © Michel Lorblanchet



Figure 47 : Capture d'écran (2025), vue satellite de la grotte du Pech Merle © Plans

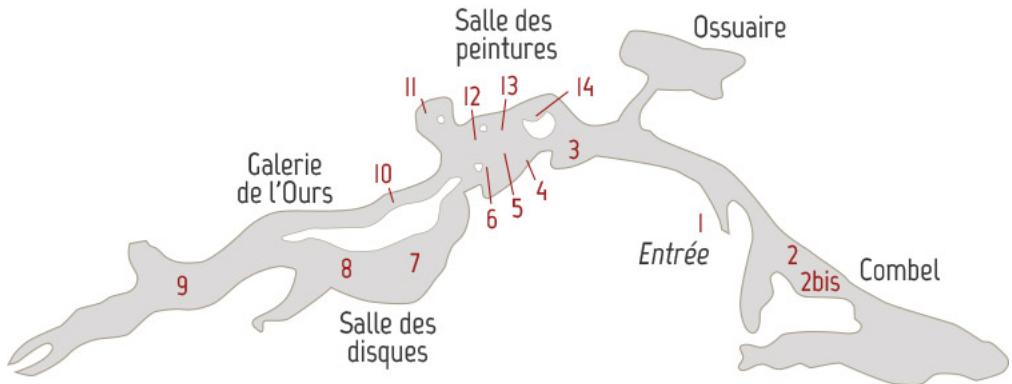


Figure 48 : Plan de la grotte ©Centre de Préhistoire du Pech Merle.

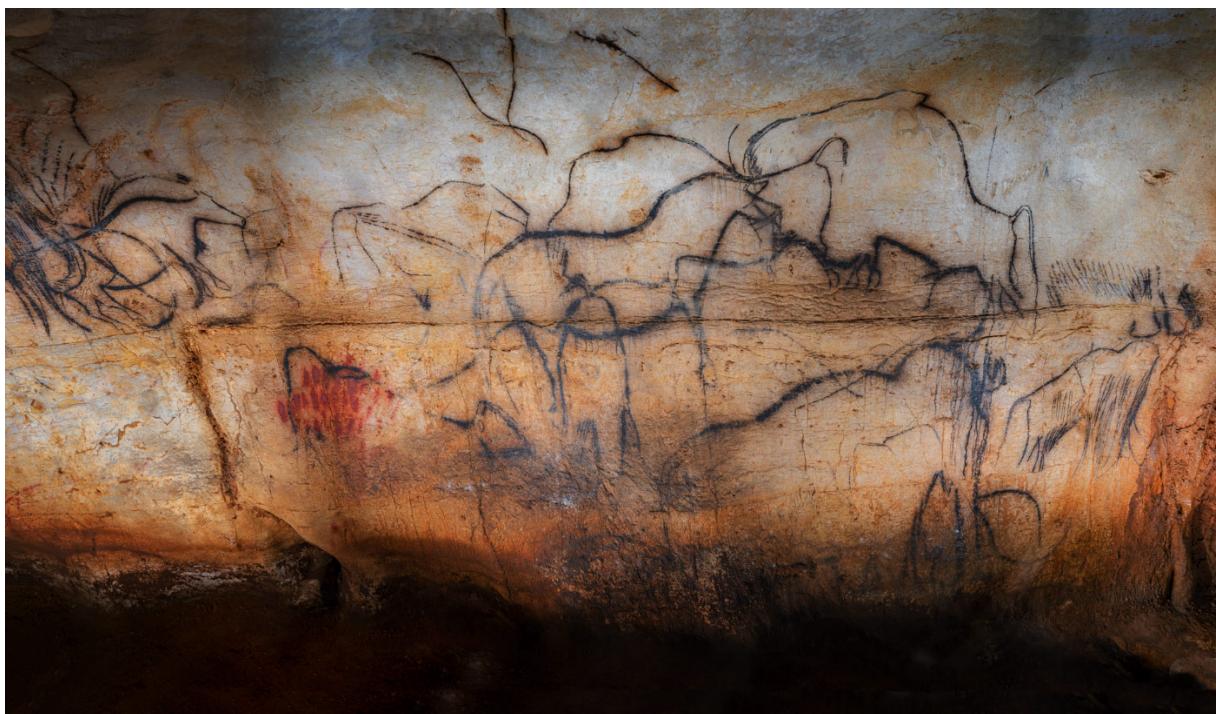


Figure 49 : Frise Noire. ©Centre de Préhistoire du Pech Merle., P. Cabrol



Figure 50 : Frise Noire ©Centre de Préhistoire du Pech Merle.,

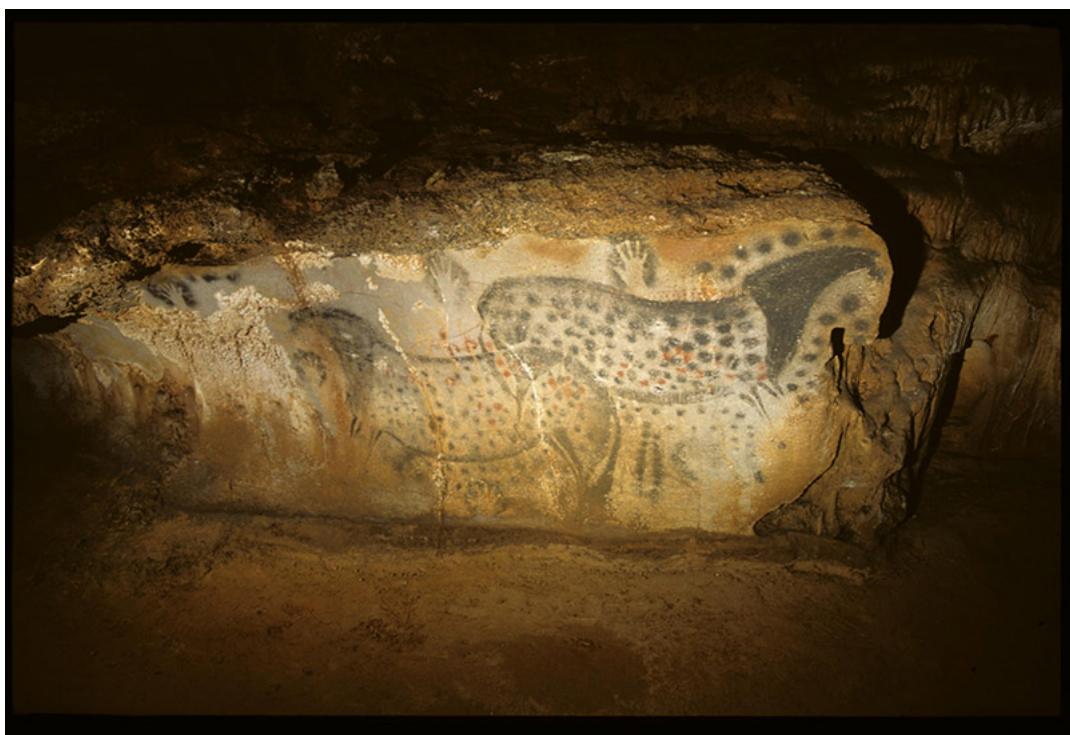


Figure 51 : Panneau des Chevaux ponctués ©Centre de Préhistoire du Pech Merle.,



Figure 52 : Le panneau des Chevaux ponctués ©Centre de Préhistoire du Pech Merle.



Figure 54 : Empreinte de pas ©Philippe Crochet

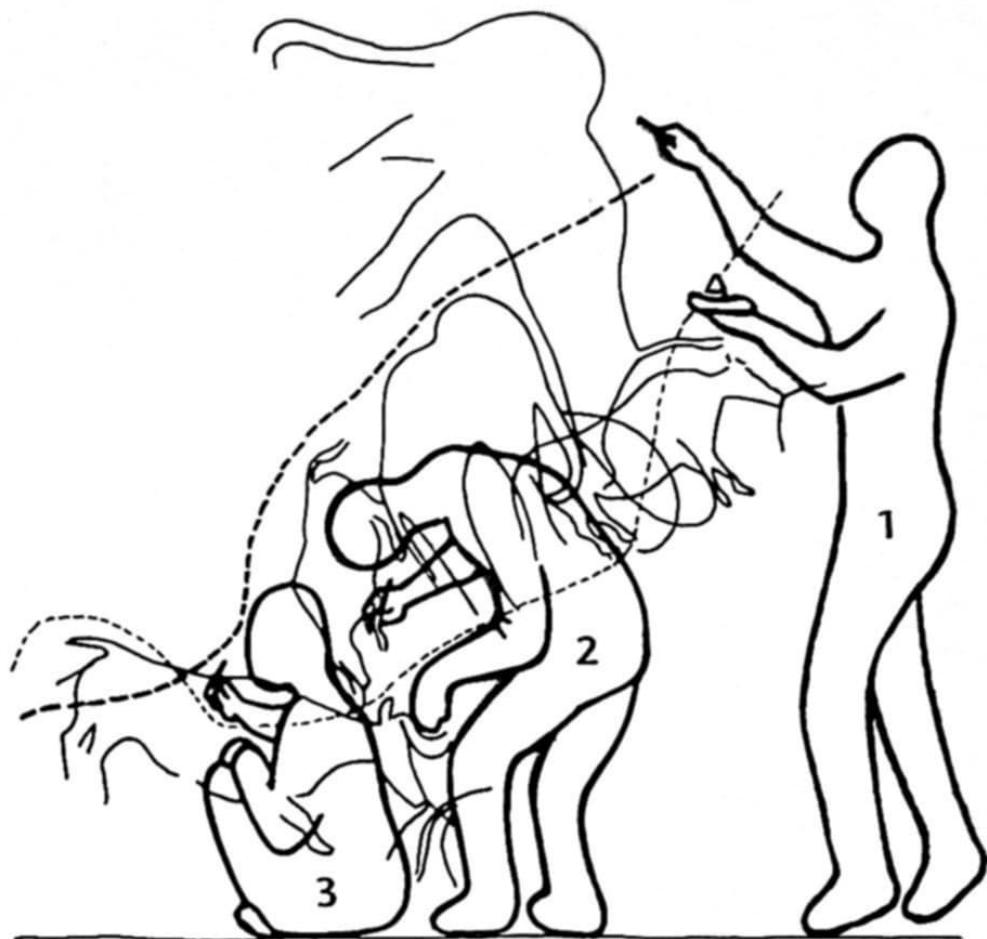


Figure 55 : Positions successives du dessinateur s'adaptant à la topographie naturelle du lieu
Lorblanchet M. (2018), Art pariétal. Les Grottes ornées du Quercy. Édition Augmentée, Éditions du Rouergue, p.77.



Figure 56 : Michel Lorblanchet reproduisant la Frise Noire de Pech Merle. Capture vidéo de Michel Lorblanchet.
CERIMES. (1985, 1 janvier). Interroger l'art pariétal - La frise noire du Pech Merle. [Vidéo]. Canal-U.
<https://doi.org/10.60527/m3b7-sh83>.

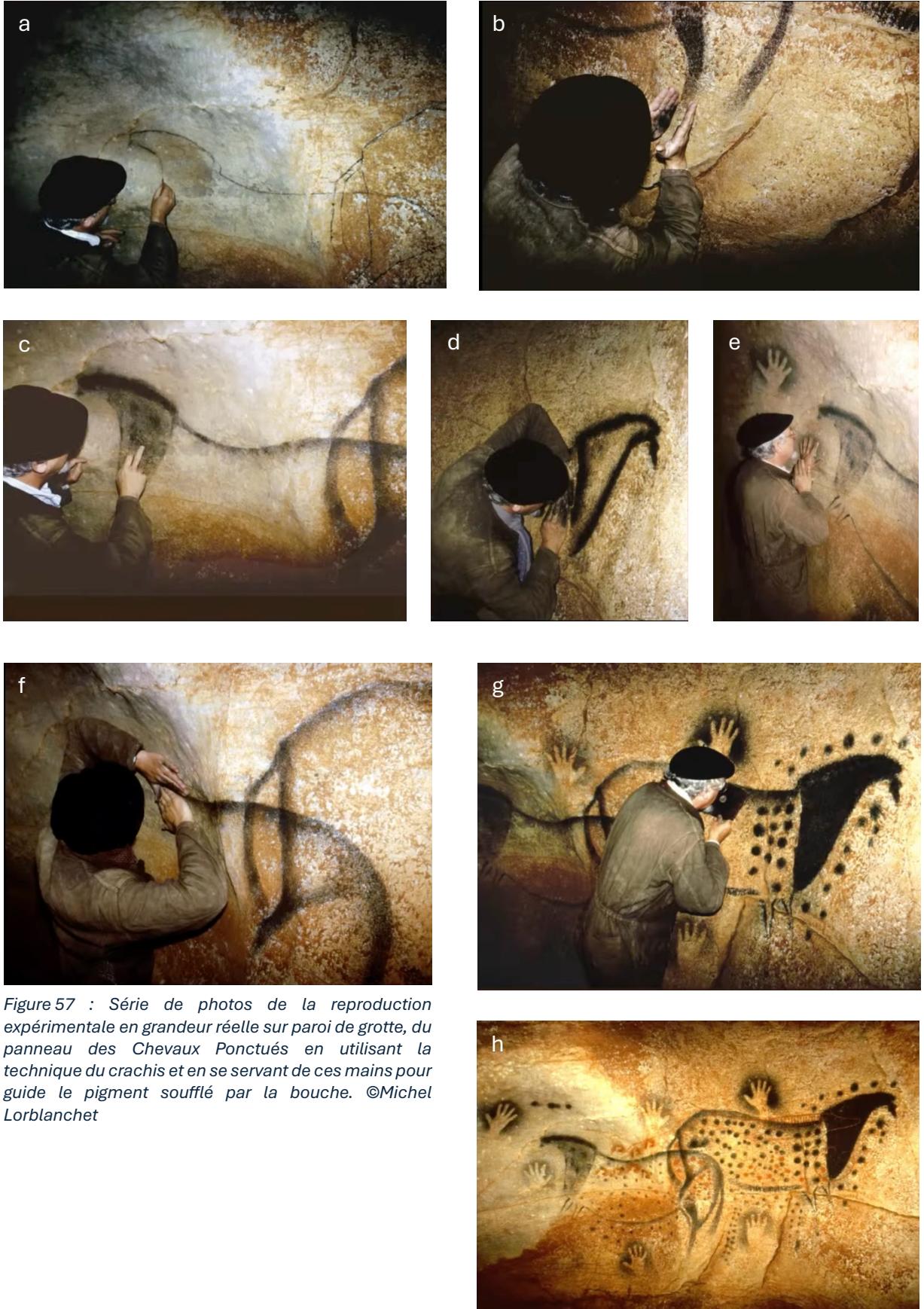


Figure 57 : Série de photos de la reproduction expérimentale en grandeur réelle sur paroi de grotte, du panneau des Chevaux Ponctués en utilisant la technique du crachis et en se servant de ces mains pour guide le pigment soufflé par la bouche. ©Michel Lorblanchet