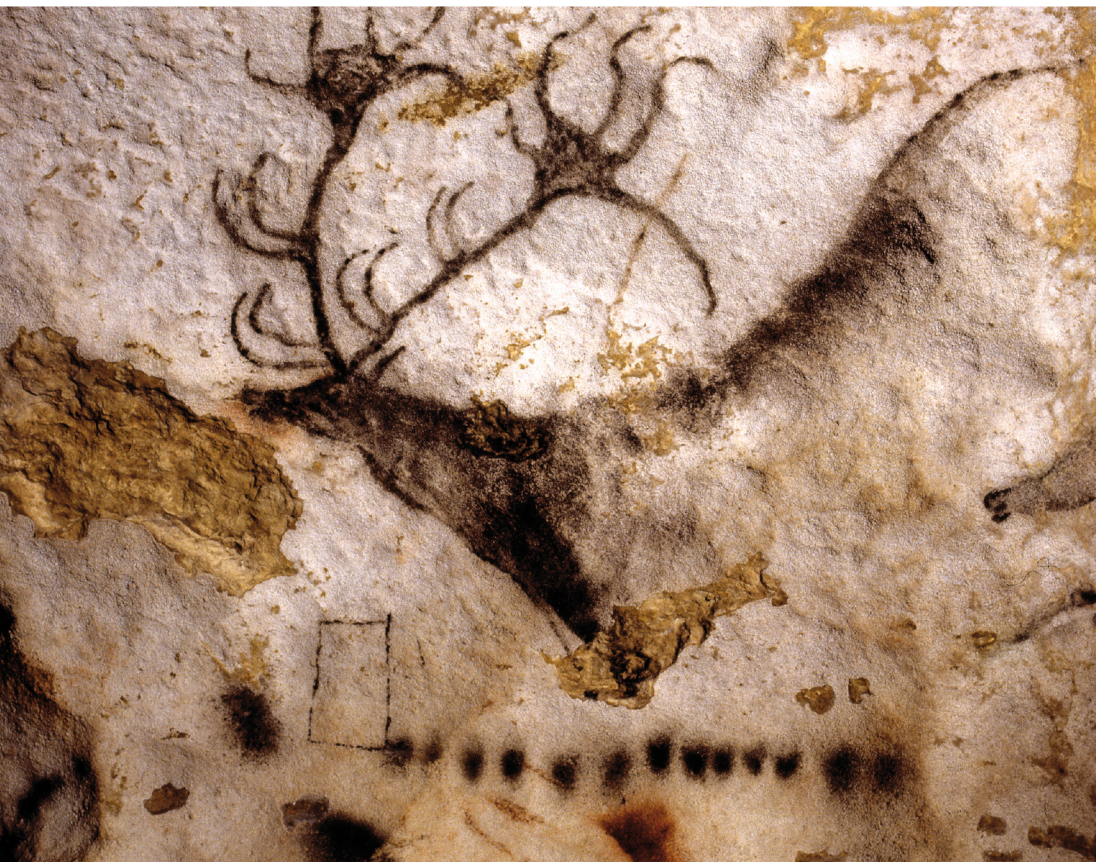


Jean-Paul Jouary

PRÉHISTOIRE DE LA BEAUTÉ

Et l'art créa l'homme



LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Réflexions faites

PRÉHISTOIRE DE LA BEAUTÉ

Et l'art créa l'homme

« RÉFLEXIONS FAITES »

Pratique et théorie

« Réflexions faites » part de la conviction que la pratique et la théorie ont toujours besoin l'une de l'autre, aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines. La réflexion ne tue pas la création, elle la prépare, la renforce, la relance. Refusant les cloisonnements et les ghettos, cette collection est ouverte à tous les domaines de la vie artistique et des sciences humaines.

Cet ouvrage est publié
avec l'aide de la Fédération Wallonie-bruxelles

Cahier élaboré avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication, Direction régionale des affaires culturelles de Rhône-Alpes, Service régional de l'archéologie

Graphisme : Mélanie Dufour
Couverture : Lascaux, Panneau des chevaux chinois, Le Cerf noir.
Photo © Norbert Aujoulat@CNP-MCC

© Les Impressions Nouvelles – 2012
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Jean-Paul Jouary

PRÉHISTOIRE DE LA BEAUTÉ

Et l'art créa l'homme

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

À Catherine

AVERTISSEMENT

Ce livre s'adresse à tous ceux que l'humanité intéresse, autant dire qu'il n'a pas la prétention d'apporter quelque découverte scientifique que ce soit sur la préhistoire. Il est l'œuvre d'un philosophe qui depuis longtemps estime que la naissance de l'art paléolithique n'est pas qu'une question de datation, d'analyse des styles, de compréhension des gestes, mais avant tout, depuis André Leroi-Gourhan, un sujet où se joue la compréhension de ce que nous sommes et devenons. Que les préhistoriens de l'art ne s'offusquent pas de mes propos. Je ne prétends nullement en savoir plus qu'eux pour la simple raison que je tiens d'eux le peu que je sais de l'art paléolithique. Parfois, il est vrai – mais sans cela aurait-on besoin de philosophes ? – je me permettrai d'écrire que telle ou telle de leurs affirmations me paraît discutable, ou bien peu évidente. Ayant lu leurs travaux et réfléchi leurs disputes, je m'efforce de penser à un niveau philosophique ce qu'ils ont su penser eux-mêmes à un autre niveau. Cela n'abaisse ni n'élève un type de discours par rapport à un autre. Le bouillonnement de toutes ces recherches et la virulence des querelles qu'elles suscitent me paraissent parfois occulter les connexions possibles entre ces démarches et ces hypothèses multiples. Articuler tout cela ne peut se faire sans examen critique, mais la seule finalité d'un tel examen est la valorisation de cet immense travail collectif. Que des préhistoriens s'élèvent contre telle ou telle idée de ce livre, loin de me contrarier, serait mon vœu le plus cher, dans la mesure où cela impliquerait des débats dont je regrette

justement qu'ils tiennent si peu de place dans une discipline qui a pour objet rien moins que la genèse de notre humanité la plus profonde. Que ceux qui ne sont pas préhistoriens découvrent la portée et les enjeux de ce champ de réflexion et y puisent de quoi approfondir la compréhension de ce que sont les humains est mon plus grand espoir. J'avais déjà en 2002 publié sur ces questions un petit livre, *L'art paléolithique, réflexions philosophiques*, puis prononcé une série de douze conférences au Collège International de Philosophie et quelques communications dans des colloques. Tout cela m'a conduit à refondre et prolonger mes analyses, en particulier grâce aux discussions que j'ai eu la chance de partager avec des préhistoriens et penseurs que ces sujets passionnent. Je tiens ainsi à remercier tout particulièrement Emmanuel Anati, Jean Clottes, Dominique Baffier, le regretté Norbert Aujoulat, Pierre Daix, Henri et Marinette Cueco, François Jeune, François Bouillon, Romain Pigeaud, Denis Vialou, Jean-Pierre Jouffroy, Jean Gaudaire-Thor et Jean-Paul Coussy enfin, le découvreur de la grotte de Roucadour, qui m'accompagne et me stimule dans toute cette démarche.

LA DÉCOUVERTE DE LASCAUX

Le 8 septembre 1940, quatre copains, un chien et un lapin découvrent un trou qui visiblement conduit à une vaste cavité souterraine. Nous sommes à Montignac, non loin du château de Lascaux. Quatre jours plus tard, l'un d'eux, Marcel Ravidat, revient avec d'autres amis et contemple les peintures qui s'y trouvent. Il ne peut savoir encore qu'il a devant lui ce que l'on considère encore comme le plus bel ensemble de peintures préhistoriques jamais découvertes au monde. L'abbé Henri Breuil, qui fuit l'occupant nazi, se trouve dans les parages et y descend à son tour à plusieurs reprises, accompagné par plusieurs autres préhistoriens. Ses travaux seront poursuivis jusqu'à nous par André Glory, Annette Laming-Empéaire, André Leroi-Gourhan, Norbert Aujoulat.

Cela fait alors plusieurs décennies que l'idée d'un art préhistorique est admise, comme on le verra plus loin. Mais les chefs-d'œuvre de Lascaux ont définitivement bouleversé l'idée que l'on pouvait se faire des capacités esthétiques d'ancêtres aussi lointains : ainsi, il y a plus de 15 000 ans, notre espèce portait en elle la possibilité de créations artistiques aussi élaborées et originales que celles qui illuminent notre histoire récente. Qu'il ait ou non visité la grotte, Picasso, au vu de ces œuvres, eut des mots qui demeurent l'expression de cet énigmatique constat : « Nous n'avons donc rien inventé ! ». Certes, on peut lire ici ou là qu'il n'est pas pertinent de parler d'« art » pour la préhistoire. Cette proposition est absurde en général, et

ahurissante lorsqu'on envisage Lascaux. « En pénétrant dans Lascaux, nul n'échappe à une émotion esthétique intense ; il s'agit bien d'art » rétorque Denis Vialou¹, comme Picasso ou Georges Bataille, Michel Lorblanchet, Norbert Aujoulat ou Leroi-Gourhan.

Bien sûr, cette découverte de Lascaux a créé en même temps bien des illusions. On a cru qu'il s'agissait du point d'arrivée d'un processus ascendant et tâtonnant beaucoup plus pauvre, idée que la découverte de la grotte Chauvet par exemple anéantira. On a cru que l'espace franco-espagnol était le berceau de l'art humain, idée que balaira la découverte de milliers de sites répartis sur l'ensemble du globe. On a aussi trop souvent réduit cet art à des messages, ou des pratiques magiques, ou à des balbutiements pré-conceptuels. On a anachroniquement attribué aux auteurs des œuvres une conscience artiste qui a pu surgir il y a quelques siècles seulement.

Autant dire qu'entre la découverte des œuvres d'art paléolithiques et la compréhension de ce qu'elles nous apprennent sur l'humanité, la distance est vaste, qu'il ne sera pas aisé de parcourir. De fait, il faut bien admettre qu'il y a *deux* arts modernes et contemporains : l'art du XX^e siècle et l'art paléolithique que l'on a découvert au même moment. Si bien que, nous l'examinerons plus loin dans ce livre, l'art paléolithique a tant influencé les peintres du XX^e siècle que leurs œuvres deviennent incompréhensibles sans cette imprégnation stylistique. Du coup, l'art paléolithique nous pose une question beaucoup plus générale et essentielle : si notre espèce *homo sapiens sapiens* n'a jamais pu vivre sans création artistique depuis plus de trente mille ans (et sans doute plus, on le découvrira bientôt), la beauté artistique

1 Denis Vialou, *Dictionnaire de la préhistoire*, Robert Laffont, collection « Bouquins », Paris, 1999, p. 614.

a forcément joué un rôle éminent dans la formation même de ce que nous sommes. Cette préhistoire de la beauté nous interpelle donc à propos de notre vie présente. Il y a là, fixée sur la roche, une part essentielle de notre intériorité, raison pour laquelle sans doute nul ne s'en approche sans ressentir de violentes émotions. Comment et pourquoi ces œuvres créées il y a si longtemps et fixées sur la pierre touchent-elles si universellement notre vie intérieure ? N'y a-t-il pas pour tout philosophe une invitation à la réflexion sur cette création de l'humanité ?

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, concentrons-nous sur une idée simple en apparence, et qui cependant est de nature à provoquer en chacun de nous un étonnement profond, une fascination intime, un bouquet de questions déroutantes. Cette idée est censée être connue de tous : il y a plus de trente-cinq mille ans – sans doute plus de quarante mille – il s'est produit un événement prodigieux, aussi bizarre qu'important pour peu qu'on y réfléchisse, quelque chose qui n'était pas inscrit avec nécessité dans le cours antérieur des choses : des êtres vivants, nos ancêtres directs *homo sapiens sapiens*, ont fait exister des objets sans utilité immédiatement liée aux besoins vitaux (*immédiatement*, car il est bien d'autres façons d'intercaler des médiations entre nos besoins et ce qui peut les satisfaire). Ces objets mobilisent pourtant des capacités, des moyens, du temps, des efforts sans précédent, et ne sont pas seulement des œuvres comme celles que l'on produisait depuis fort longtemps. On les qualifie de *chefs-d'œuvre*, œuvres les plus élevées, parce qu'elles peuvent produire sur nous (*nous* du Paléolithique supérieur, comme nous du XXI^e siècle) des plaisirs d'un type nouveau. Ces plaisirs, on le verra, sont certes liés à un bel enchevêtrement d'autres phénomènes mentaux et intellectuels, mais ils présentent des spécificités propres à l'esthétique, une façon bien particulière de *sentir*. De même qu'avoir le plaisir de

boire lorsqu'on a soif n'est pas de même nature que tirer du plaisir d'un enchaînement de sons ou d'une organisation de traits et de couleurs, produire un outil efficace pour gratter ou couper et en tirer une satisfaction intéressée n'est pas de même nature que peindre sur une paroi un « beau » cheval ou une « belle » vache.

Bien entendu ces plaisirs, ce sentiment de « beauté », cette notion d'« intérêt » n'ont pas pu être vécus, ressentis et conçus il y a plusieurs dizaines de millénaires de la même façon qu'aujourd'hui. Mais il demeure que tailler un silex pour percer le cuir d'un fauve et graver dans la pierre des formes animales et humaines, comme des graphismes réguliers ou des alignements de points rouges par exemple, sont deux activités essentiellement distinctes, qui manifestent des préoccupations et des capacités symboliques d'ordres différents. Or cela explose littéralement sur toute la planète, partout où s'installent ou passent nos ancêtres directs. Comment ? Pourquoi ? Au bout de quels types de processus ? Cette quête esthétique, quels qu'en aient pu être le vécu et le sens, manifeste l'existence d'un *goût* qui n'a pu, comme c'est ensuite le cas, se former au contact des œuvres d'art environnantes qui n'existent pas encore. D'où vient ce goût, comment a-t-il pu être engendré à si vaste échelle et produire ces plaisirs nouveaux ? Quel rapport y voir avec les autres modes d'expression humaine alors existants ? Autre question : puisque ces pratiques artistiques ont occupé toujours et partout nos ancêtres directs et eux seuls, ont-elles contribué à la genèse des autres particularités qui singularisent notre espèce ? Allons plus loin : on a coutume de dire que l'art est apparu parce que les *homo sapiens sapiens* possédaient des capacités propres qui le rendaient possible. Et si au contraire ces capacités propres n'avaient été rendues possibles que grâce au développement des pratiques artistiques ?

I.
ON NE SAIT JAMAIS DE QUOI
LE PASSÉ SERA FAIT

On ne sait jamais de quoi le passé sera fait... Ce n'est pas forcément l'invention d'un proverbe paradoxal : après tout le passé n'existe plus, on ne peut en parler que d'après ce que l'on en découvre à partir de traces présentes, et grâce à des initiatives intellectuelles d'ordre théorique. Ce sont ainsi les hommes qui construisent ce que l'on appelle le passé, lequel évolue donc au rythme des découvertes et inventions.

Ainsi, lorsque, au début des années 1970 j'ai commencé à travailler sur l'art paléolithique, il y avait un certain passé : avant Lascaux il n'y avait qu'un schématisme évoluant vers le naturalisme, tout partait de France et d'Espagne. Si j'avais travaillé 70 ans plus tôt, il n'y aurait pas eu d'art dans la préhistoire. Il y a une quinzaine d'années, il n'y avait aucun chef-d'œuvre de plus de vingt cinq mille ans. Aujourd'hui tout cela est balayé. *Notre image du passé a changé*, et ne cesse de réserver des surprises. C'est d'ailleurs cette relative incertitude qui sans doute fait des sciences de la préhistoire des sciences à part entière. Notre passé ne cesse de changer, et on ne sait jamais de quoi il sera fait. On le verra plus tard, la seule découverte des chefs-d'œuvre plus de trente fois millénaires de la grotte Chauvet a imposé une transfiguration de cette représentation du passé humain. Les fouilles actuellement conduites au proche et moyen Orient risquent d'apporter leur lot de bouleversements. La petite gravure de Blombos, en Afrique du Sud, pourrait bien réserver aussi quelques surprises, lorsqu'on aura bien réalisé ce que signifie

l'existence d'une activité de gravure symbolique vieille de 75 000 ans.

Il y a pourtant, depuis que j'étudie personnellement ces questions, une chose qui change très peu : la presque totale indifférence réciproque des préhistoriens de l'art et des philosophes. On pourrait même dire qu'au temps des grandes œuvres d'André Leroi-Gourhan et d'Annette Laming-Empéaire, il y a plus de quarante ans, les philosophes y étaient plus attentifs ; sans doute parce que ces deux préhistoriens incluait eux-mêmes dans leurs travaux de préhistoriens une puissante réflexion d'ordre philosophique. Or, aujourd'hui, grâce aux recherches des préhistoriens, nous disposons de données infiniment plus suggestives pour les philosophes qu'à cette époque. Parallèlement, les réflexions philosophiques sur l'esthétique foisonnent comme jamais. On ne peut donc que s'étonner de la persistance d'une telle ignorance réciproque. Quelques textes comme ceux de Georges Bataille du côté des philosophes ou d'Emmanuel Anati du côté des préhistoriens, ne peuvent combler à eux seuls le fossé existant. Le présent livre vise avant tout à inviter à ce dialogue, pour que le gigantesque travail collectif qui me paraît possible et nécessaire s'engage enfin.

Cela dit, avant même de dire quelques mots sur l'intérêt d'un tel travail, je voudrais préciser que mon propos est guidé par une évidence première qui a inspiré le sous-titre de ce livre – *et l'art créa l'homme* –, évidence qui précède toute préoccupation philosophique ou scientifique : ce n'est pas parce que l'on est humain que l'on crée ou que l'on aspire aux divers plaisirs esthétiques possibles. C'est sans doute d'abord parce qu'ils créent ou ressentent ce type spécifique de plaisir, que les êtres que nous sommes deviennent proprement humains, avec toutes les autres capacités qui nous caractérisent.

Dans l'expérience vivante de l'espèce humaine, l'éclosion de cet art représente donc un événement majeur, d'abord parce qu'elle atteste des capacités créatrices en tout point comparables à celles qui se manifesteront ultérieurement, et jusqu'à nous. Si tant de peintres du XX^e siècle ont été bouleversés et stimulés, voire directement influencés comme on le verra plus loin, par la découverte des œuvres paléolithiques, c'est tout simplement parce qu'elles manifestent d'emblée tout ce que nous entendons par création artistique. Le visage féminin de Brassempouy, les vaches, cerfs, chevaux de Lascaux, les lionnes ou rhinocéros de Chauvet, les bisons d'Altamira, Vilhonneur ou Cosquer, le petit bouquetin de Roucadour et tant d'autres figurations continuent de fasciner et créer un plaisir esthétique au même titre que les chefs-d'œuvre des derniers siècles.

Bien entendu, toutes les œuvres du Paléolithique supérieur n'égalent pas cette vertigineuse créativité, mais on pourrait admirer des centaines d'œuvres aussi élevées, créées entre 35 000 et 10 000 ans avant notre ère. Il faut retenir cette durée pour mesurer la place que cet art a pu occuper dans la formation de nos capacités culturelles. Si l'on symbolise cette durée en unités de longueur, et si l'art contemporain s'étale sur une longueur de 1 mètre, la Renaissance est à 5 mètres de nous, et l'Antiquité grecque à plus de 25 mètres. Alors, selon ces proportions, il faut réaliser que l'art paléolithique étale ses créations sur une longueur de 250 mètres, les premières manifestations d'un goût esthétique apparaissent à 2 kilomètres, et les premiers outils à 28 kilomètres environ. Peut-on sérieusement parler de l'histoire de l'art en consacrant quelques mots distraits à ces milliers de générations ou en faisant l'impasse sur elles ?

Si l'on veut à présent se faire une idée de son extension géographique, la chose est simple : cet art occupe toute la

planète, contrairement à ce que l'on pouvait croire il y a quelques décennies. Selon les relevés de graphèmes préhistoriques (et pas seulement d'œuvres d'art) répertoriés dans un récent rapport de l'UNESCO, sur 45 millions de graphèmes¹, 4 millions seulement se trouvaient en Europe, contre 6 en Asie, 7 en Amérique, 12 en Océanie et 16 en Afrique. On en répertoriait 10 millions seulement vingt ans plus tôt. Au début de 2008, ce nombre s'élevait à plus de 70 millions, et beaucoup plus lorsque paraîtra ce livre. À deux cents kilomètres de Paris par exemple, dans la seule grotte d'Arcy-sur-Cure, on en dévoile plusieurs par an, et l'on ne cesse de découvrir des grottes, des sites, des ensembles de sites, avec le développement des fouilles sur tout le globe. Dans le seul Botswana, 5000 abris sont étudiés actuellement, et les cinq cents premiers relevés comptaient 2 millions de graphèmes ! Il semblerait que dans le Zimbabwe voisin on s'apprête à en relever plus encore, et autant en Amérique.

Peut-on imaginer qu'un tel phénomène culturel puisse être plus longtemps écarté de la réflexion philosophique sur l'art, et sur la part qu'il a pu prendre dans la formation même de l'homme ? Comment imaginer que l'on puisse collecter toutes ces œuvres et signes divers sans avoir besoin, pour les interroger, des outils théoriques d'ordre philosophique dont nous disposons après vingt-cinq siècles de réflexion sur l'art ? Par exemple, suffit-il de constater avec admiration et étonnement l'in vraisemblable unité de cet art à ses étapes les plus anciennes ? Quel sens a cette unité, et à quels types de besoins ou de désirs universels son explosion a-t-elle pu répondre ? Il est saisissant en effet de *voir* cette unité originelle de l'esprit humain, ainsi que nous le ferons dans ce livre.

1 Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art*, Fayard, Paris, 2003, p. 26.

Voir des mains peintes selon les mêmes procédés sur des parois en Australie, en Espagne, en Patagonie, en France ou au Mexique ; voir des femmes enceintes sculptées selon la même inspiration en France, en Ukraine, en Allemagne ou dans le cercle arctique ; voir des signes en forme de zigzag ou de points identiques en Sibérie, en France, en Arizona ou en Australie ; voir des sexes de femme schématisés de la même manière en Chine, en Bolivie, en France ou en Amérique du Nord. Dans cette possibilité de *voir* notre unité humaine originelle à travers ce que nous conservons d'œuvres d'art et de symbolisations diverses, il y a à la fois une source d'émotions profondes et un champ d'interrogations fondamentales sur ce que nous sommes. En effet, il y a là, forcément, des caractéristiques universelles qu'il nous faut cerner pour penser l'humain par-delà la diversité historique et géographique des cultures. L'enjeu d'un tel travail est donc présent, et ne saurait se réduire à une simple curiosité quant à nos origines. On se saurait trop appeler les philosophes et les préhistoriens à appréhender la question de l'art paléolithique à ce niveau essentiel².

1 – EUX ET NOUS

Dans un pays comme la France, au Paléolithique supérieur, nous sommes dans un climat glaciaire. Malgré des périodes plus tempérées, la survie devient plus difficile, au point que les Néandertaliens pourtant robustes et fort développés culturellement disparaîtront en moins de cinq mille ans. La plupart des gros gibiers effectuent des migrations saisonnières, la plupart de nos ancêtres aussi, qui vivent de la grande chasse. Or c'est à ce moment-là, dans

2 Lire l'annexe consacrée à cette double interpellation à la fin de ce livre.

ces conditions-là, que les activités artistiques explosent, avec tout ce que cela suppose d'efforts et de créativité. L'art, encore une fois, a donc été nécessairement *vital*, et ce qui nous a été légué en ce domaine suffit à faire de cette époque un moment essentiel de l'histoire humaine. Ces œuvres sont le seul fait de nos ancêtres directs, même si nos cousins néandertaliens cultivaient des sentiments proprement esthétiques. Comment comprendre cet événement ? Pourquoi la médiation de l'émotion esthétique a-t-elle été soudain nécessaire dans le rapport actif des humains à leurs conditions de vie ? Comment s'est formée cette capacité esthétique ? Et cela est-il sans rapport avec le fait que les *homo sapiens sapiens* ont finalement pu continuer à vivre cette période sans réelle menace de disparition ?

Aujourd'hui, cette capacité esthétique se forme dans l'enfance, au contact des formes esthétiques diverses présentes dans l'environnement, et elle se nourrit de toutes les dimensions sociales, idéologiques, affectives, etc., du développement de la personnalité individuelle. Ce que l'on sait de cette intériorisation ne nous est donc d'aucune utilité pour comprendre la naissance même du goût et des œuvres esthétiques. De même, l'étude des pratiques artistiques des tribus dites primitives contemporaines est fort suggestive lorsqu'elles découlent plus directement que les nôtres des pratiques paléolithiques. Mais là encore, il est question de modes de transmission de pratiques, de croyances et d'émotions qui se sont formées il y a plusieurs dizaines de millénaires, dans des conditions locales particulières dont l'art porte la marque. Les étudier permet de découvrir des pistes de réflexion et d'interprétation, mais ne peut en rien témoigner de ce qui a pu faire naître le processus lui-même.

De deux choses l'une : soit ce processus fut inscrit dans notre « esprit » ou dans nos gènes, et alors le problème

est résolu avant même d'être posé (c'est ce que paraissent supposer beaucoup trop de travaux consacrés à cette question), soit il convient d'en rechercher la genèse dans des processus antérieurs. Étant donné que les deux variantes spiritualiste ou génétique de la première hypothèse sont aussi gratuites qu'incohérentes, il nous faudra consacrer une large place à la seconde hypothèse.

Autre question qui découle de ce qui précède : s'il faut bien considérer que ces ancêtres directs qui sont « comme nous » ont dû être en même temps « autres que nous », comment imaginer que la « beauté » fut conçue et vécue par eux comme elle l'est pour nous ? Nous, nous savons que nous ne trouverons pas la même chose en entrant au CNRS, au Musée d'Orsay ou dans Notre Dame de Paris. Nous savons que fabriquer un moteur, étudier les cellules, prier, écouter du Mozart ne relèvent pas des mêmes processus mentaux, même si Notre Dame est aussi une œuvre d'art, si la musique suppose de la technique et si pour certains les cellules témoignent d'une création divine. Les genres s'entremêlent souvent, mais les spécificités sont perçues consciemment. C'est pour cette raisons que nous avons tendance à projeter ces distinctions sur tout être humain, de quelque culture qu'il soit. Or rien n'est moins pertinent. Emmanuel Anati rapporte ainsi une belle anecdote³ : l'ethnologue Lewis Mountford observe un jour un Aborigène qui dessine un animal sur un galet avant d'aller le chasser. Il lui demande pourquoi il dessine ainsi sa proie avant de partir à sa recherche. L'Aborigène, effaré, lui demande s'il est possible de chasser sans dessiner avant. Son étonnement nous étonne, parce que les logiques qui sont les nôtres ne sont pas du tout les siennes. De même, Philippe Descola observe-t-il, chez les Indiens Achuar par exemple, que « le

3 Emmanuel Anati, *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*, Albin Michel, Paris, 1989, p 10.

savoir-faire technique est indissociable de la capacité à créer un milieu intersubjectif où s'épanouissent des rapports réglés de personne à personne : entre le chasseur, les animaux et les esprits maîtres du gibier (...) »⁴. Comment peut-on si souvent interpréter la préhistoire à partir d'analogies avec les sociétés tribales récentes, tout en ignorant justement que si l'on observe celles-ci, on ne peut plus projeter sur nos ancêtres plus lointains les distinctions et spécificités qui nous apparaissent « naturelles », mais sont en réalité des acquisitions finalement fort récentes de notre espèce ? Ce qui est subjectif et ce qui est objectif, ce que nous sentons face à un Monet, ce que nous pensons à l'aide de concepts, ce que nous croyons intérieurement, tout cela est pour nous distinct, même si cela se chevauche et si les distinctions ne sont jamais franches. Rien ne dit que l'idée même de leur distinction ait eu un sens pour les humains du Paléolithique supérieur. Seulement, pour en parler, nous disposons de concepts qui justement les distinguent. Si je veux désigner le mode de fonctionnement mental probable qui a présidé aux premières œuvres d'art, je devrai alors inventer le concept de *senti-cru-pensé*. C'est un seul mot, fait de trois mots, ou encore, j'aurai besoin de ces trois mots qui sont pour moi distincts pour désigner quelque chose d'antérieur à cette distinction. C'est là une contradiction qu'il est nécessaire d'assumer pour éviter d'attribuer aux artistes paléolithiques ce qui n'est devenu évident que bien plus tard, et de se méprendre sur le sens même de l'émergence de l'art. La chose est d'autant plus importante que, nous le verrons, si cet art a joué un rôle décisif dans la genèse de l'humain, se méprendre sur lui pourrait conduire à se méprendre sur l'humain.

En effet, derrière ces précautions, on ne saurait voir seulement des problèmes de méthode. Interpréter

4 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005, p. 22.



Chauvet, Salle du Fond, Panneau des Félines.
Photo © Jean Clottes



Chauvet, Salle du Fond, Panneau des Rhinocéros, détail