

Manuscript Number:

Title: Entretien avec Michel Lorblanchet

Article Type: Article original

Keywords: Symbolisation. Préhistoire. Naissance de la pensée. Naissance de l'art.

Corresponding Author: Dr. Jacques Boulanger, Dr

Corresponding Author's Institution:

First Author: Jacques Boulanger, Dr

Order of Authors: Jacques Boulanger, Dr

Abstract: Un psychanalyste et un préhistorien évoquent la symbolisation. Michel Lorblanchet, chercheur au CNRS, est un spécialiste des grottes ornées du Quercy qui a réalisé des missions en Australie et en Inde. Il évoque ses observations et ses réflexions sur la naissance de l'art et le processus de symbolisation au niveau de l'espèce. Le dialogue de ces deux personnalités permet de faire le lien entre le processus émergeant de la symbolisation aux deux niveaux, ontologique et phylogénétique.

# Interview de Michel Lorblanchet

## *Du temps du rêve au rêve du temps*

---

**Jacques Boulanger** : Je vous remercie Michel Lorblanchet, de nous avoir accordé cet entretien. Je vais d'abord, pour vous présenter, reprendre votre parcours académique. En 1972, vous avez présenté une thèse de troisième cycle intitulée "*Recherche d'une méthode d'étude des grottes ornées*" à l'université de Paris I-Sorbonne sous la direction d'André Leroi-Gourhan. Vous intégrez le CNRS en 1973 et, l'année suivante, vous êtes détaché à Canberra, auprès de l'Institut National d'Études Aborigènes. Vous y étudiez, entre autres sites, un des plus grands gisements d'art rupestre du monde, celui de Dampier, composé de centaines de milliers de gravures en plein air. En 1977, vous êtes conservateur du musée de préhistoire de Cabrerets dans le Lot, région dont vous êtes originaire. À partir de 1985, vous vous consacrez entièrement à vos recherches et publiez un nombre important d'ouvrages et d'articles sur les grottes ornées. Vous revenez trois fois en Australie pour compléter vos travaux sur le site exceptionnel de Dampier. Il en résulte une étude impressionnante de plus d'un millier de pages sur ce témoignage resté vif de l'avènement de la symbolisation dans la pensée humaine. En 1990, vous effectuez aussi cinq missions d'étude de l'art rupestre en Inde, au Madhya Pradesh, Tamil Nadu, Rajasthan ... Vos ouvrages sont nombreux et je laisse le lecteur en prendre connaissance dans la bibliographie en fin d'article. Vous venez de rééditer "*Les origines de l'art*" (Le pommier, 2017) ; ce livre sera, si vous le voulez bien, le fil rouge de notre discussion, notamment sur ce thème de la symbolisation, un concept qui fait pont entre psychanalyse et préhistoire.

**Michel Lorblanchet** : Je vous remercie de ce résumé de mes activités. J'ai bénéficié en effet d'une grande souplesse du système d'enseignement et de recherche. Un tel parcours semble aujourd'hui impossible aux nombreux jeunes qui souhaitent faire de la recherche en préhistoire. J'ajouterai que l'étude sur Dampier, qui m'a occupé pendant de nombreuses années, va être publiée en ligne en anglais et que nous sommes à la recherche d'un éditeur pour une version francophone. Effectivement, le concept de symbolisation peut nous servir de trait d'union. Qu'est-ce que symboliser ? C'est, selon moi, cette capacité qu'ont acquise les êtres du genre Homo à transformer une idée en quelque chose de concret. Ce fut un processus long pour l'espèce, mais également pour l'individu. Imaginons un Homo habilis réaliser un sphéroïde : il lui a fallu de longs mois pour y parvenir, de nombreux essais et échecs. Il y a de nombreuses techniques possibles et il a dû choisir en fonction de ses expériences passées, tout en gardant en tête l'idée maîtresse de la sphère. À propos de mes travaux en Australie, une chose m'a étonné. Ce fut de retrouver là-bas le fameux symbolisme sexuel que Leroi-Gourhan voyait partout. J'étais personnellement réticent à le suivre quand, inspiré de Freud, Lacan et De Saussure, et ayant repris les relevés de plus d'une centaine de grottes réalisés par l'abbé Breuil, il avait privilégié une lecture basée presque exclusivement sur la répartition masculin-féminin de tous ces dessins pariétaux. Puis, j'ai découvert l'étude que Nancy Munn<sup>1</sup> a réalisée sur l'iconographie des Walbiri où l'on retrouve cette répartition sexuelle. Ces symboles sont souvent des cercles et courbes pour le féminin, des bâtons et droites pour le masculin, chacun possédant une variété de significations potentielles, leur signification exacte étant déterminée par le contexte graphique dans lequel ils sont employés. Les grottes ornées du Quercy possèdent quelques symboles sexuels explicites, des silhouettes féminines à seins proéminents, des stalactites peintes en forme de seins ou parfois un exceptionnel triangle sexuel. La vraie question est dans doute celle de la place à donner, dans toute cette anthologie préhistorique, à ces symboles sexuels : celle d'images parmi d'autres ou celle d'une structure mentale universelle et essentielle comme le pensait Leroi-Gourhan ? Il faut compter avec le fait que la plupart de ces symboles apparaissent polysémiques. J'ai observé que dans le langage et l'art des Aborigènes le symbolisme sexuel est un complément de la signification, une

connotation supplémentaire, mais il n'est pas la signification principale elle-même, qui est par contre généralement d'ordre mythologique, totémique, ou magique.

**JB.** En 1900, Freud, dans son ouvrage sur le rêve<sup>2</sup>, opération mentale nocturne de mise à jour des mémoires, dont le fonctionnement est éminemment une manipulation de symboles et d'affects, accorde, on le sait, une place prépondérante au symbolisme sexuel. C'est une des raisons de l'accusation de "*pansexualisme*" faite au freudisme. Pour lui, cette structure de pensée, effectivement universelle et intemporelle, provenait directement de l'observation par l'enfant de la différence anatomique des sexes. Cette observation anatomique laisse le petit d'homme perplexe et alimente une curiosité sexuelle qui amorçait la pulsion épistémophilique. Les enfants des hommes préhistoriques faisaient sans doute déjà les mêmes observations et en cherchaient le sens au moyen de la symbolisation. Devenus adultes, ils projetèrent ces symboles sur le matériau pariétal. L'enfant d'Homo Sapiens fait toujours les mêmes théories sexuelles infantiles.

**ML.** Vous parlez d'affect et d'émotion, cela m'amène à compléter ce qui occupait l'esprit de l'Homo habilis cherchant à réaliser un sphéroïde. Car on peut imaginer que c'est un plaisir particulier, celui de parvenir à une forme idéalisée, qui l'animait alors. Les préhistoriens ont fait de multiples recherches et hypothèses sur l'utilité de réaliser ces boules de pierre il y a deux millions d'années. Mon opinion est que ces sphéroïdes furent des objets inutiles et qu'il s'agit d'une toute autre motivation : le plaisir de la belle chose réussie. C'est, selon moi, ce qui définit l'homme devenu créateur. Il y a deux millions d'années, des hommes démunis, mobilisés pour la survie, dans un environnement hostile, se mettent à faire de boules de pierre qui ne servent à rien. Ce qui les a poussés à faire cela, c'est le plaisir d'accomplissement d'un rêve réalisé dans la pierre. Les premiers à faire des polyèdres, furent les Homo habilis ; Erectus et Neandertal suivirent. Des espèces humaines différentes réalisèrent le même modèle, ceci pendant des milliers d'années. Il doit s'agir de structures mentales ayant émergé à une époque de l'évolution et qui se sont conservées d'un monde "*culturel*" à l'autre. Tout en taillant puis polissant longuement leurs polyèdres et bolas, ces premiers humains devaient se répéter les vers de Boileau dans l'art poétique : "*Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage, polissez le sans cesse et le repolissez !*".

**JB.** La réalisation de ces sphéroïdes, était-ce en attendant l'arrivée des bifaces ?

**ML.** Non, leurs apparitions respectives sont décalées dans le temps, mais ensuite leurs évolutions sont parallèles. La survenue des bifaces n'a pas arrêté la fabrication des sphéroïdes qui deviennent de plus en plus aboutis.

**JB.** Lascaux n'est donc pas le commencement de l'art comme le pensait Georges Bataille dont vous parlez dans votre livre. Il reprend la théorie de Leroi-Gourhan qui imaginait une émergence soudaine de l'art au paléolithique supérieur.

**ML.** Je comprends l'admiration de Bataille pour Lascaux dont la découverte fit sensation dans les années quarante. C'est un art visuel, qui s'expose au regard, mais ce n'est pas tout l'art. Il s'agit là d'une position eurocentrée que l'on peut difficilement tenir aujourd'hui. Effectivement, pour Leroi-Gourhan, l'art est né avec Sapiens. Je m'insurge contre cette idée. Cela est en partie vrai, pour cet art visuel et l'accomplissement formel que Lascaux représente. C'est ainsi qu'en parle Yan Hariri qui évoque une "*révolution cognitive*" à -70 000 ans<sup>3</sup>. Mais c'est une position élitiste qui méconnaît toute l'antériorité et l'ancienneté du processus : Sapiens serait sorti vainqueur de la compétition évolutive et aurait éliminé ses rivaux.

**JB.** En tous cas, ce serait une vision très freudienne : Œdipe a supplanté l'ancêtre et montré qu'il savait faire beaucoup mieux.

**ML.** Cette compétition a développé la spiritualité, l'art, le besoin de développer des cultures, des croyances. Ce que je veux dire, c'est qu'il s'agit d'un processus évolutif, probablement de nature neurophysiologique, d'une succession très étalée dans les temps préhistoriques de mutations génétiques ayant abouti à cette capacité de symbolisation propre à l'homme. Mais je ne dis pas à l'homme moderne. Neandertal a sans doute commencé à peindre dans les grottes. Le genre Homo, bien avant Sapiens, est par nature artistique et a développé cette aptitude, ce qui a abouti à Cro-Magnon et Lascaux.

**JB.** Dans votre livre, vous liez l'apparition de l'art rupestre à un stress économique. En Australie, il y a 50 000 ans, la raréfaction de la mégafaune supprimée par l'homme aurait provoqué un stress économique et un renforcement des rites. En Europe, il y a 40 000 ans, l'arrivée de Sapiens et sa cohabitation obligée avec Neandertal aurait engendré une pression démographique, période critique qui, là aussi, aurait produit l'émergence de l'art paléolithique. Les perturbations du milieu naturel peuvent-elles avoir une influence sur la capacité de symbolisation humaine et sur l'évolution de l'art ?

**ML.** Bien sûr. Dans le désert central australien, on peut voir de très anciennes figurations de crocodiles, en Europe des mammouths. L'homme vit au milieu de la nature. Aux temps préhistoriques, il se considère comme un de ses éléments et il peint ce qu'il voit autour de lui, même s'il attache ces productions figuratives à des croyances porteuses de théories cosmogoniques. Cette articulation entre perception et imagination se retrouve dans toutes les formes d'art.

**JB.** Pour Freud, il y a là un mécanisme psychique fondamental. Toute perception est attribuée sous forme brute et éclatée aux différentes mémoires sensorielles où elle est comparée à celles qui les ont précédé en mémoire. C'est un temps introjectif. Le deuxième temps, projectif, celui du geste sur la paroi par exemple, est une reconstruction déformée du réel. L'image produite est en grande partie imaginaire. Et quand Freud parle de mémoire, il parle aussi de la mémoire de l'espèce qui constitue pour lui l'inconscient primaire, héritage de la lignée humaine. Pour Christophe Dejours<sup>4</sup>, cette mémoire de l'espèce est consultée chaque nuit dans ce qu'il appelle d'une jolie expression que vous avez apprise en Australie, "*le temps du rêve*".

**ML.** Pour les Aborigènes, cette expression, "*le temps du rêve*", signifie le temps des ancêtres à l'origine de la création du monde et de la lignée des hommes. Ils leur portent une grande vénération, jadis comme aujourd'hui. Par analogie à la fonction onirique, effectivement, ils fréquentent certains lieux pour demander conseil aux anciens. Mais ils approchent les abris sous roche ou les sites préhistoriques avec un infini respect car pour eux c'est le présent.

**JB.** À propos du lien entre production artistique et contrainte écologique, il semble que l'on puisse reconstituer la séquence suivante : croissance démographique, augmentation des échanges, amplification du langage, lutte pour l'exploitation des ressources, conflits identitaires, renforcement des croyances, besoin de sanctuaires à vocation de renforcement identitaire. Cet enchevêtrement d'éléments reste contemporain.

**ML.** Cette séquence est fondamentale. Dans un contexte de lutte identitaire, on observe une multiplicité de styles différents. Comme si les divers clans s'étaient poussés mutuellement à créer des divinités. On découvre à ce sujet un art néandertalien, même si ce dernier n'a jamais permis aux individus de réaliser une œuvre aussi formellement achevée que Lascaux.

**JB.** Que sait-on des capacités cognitives de Neandertal ?

**ML.** Elles sont certaines. Homo Naledi, découvert en 2015 près de Johannesburg par Lee Rogers Berger, est un erectus de 400 000 ans. Il est contemporain du site sépulcral d'Atapuerca en Espagne (qui contient une offrande, le fameux "*Excalibur*", un biface en quartz rose qui n'a jamais servi et fut déposé au milieu des squelettes). Ce site aurait été habité par Homo antecessor, considéré comme le plus ancien représentant du genre homo en Europe occidentale. Neandertal l'y a suivi plus tard et a été, dans nos régions, le premier à enterrer ses morts. Il est l'auteur d'outils finement taillés qui sont déjà des œuvres d'art, comme ce biface moustérien taillé dans de jaspe multicolore de Fontmaure (Vienne). Le jaspe, roche sédimentaire siliceuse aux jolis coloris, est beaucoup plus difficile à travailler que le silex, matériau que les hommes préhistoriques avaient à profusion. C'est bien la couleur, la valeur esthétique du matériau qui est ici exploitée volontairement par Neandertal. Son attrait pour le beau se retrouve avec les tailles moustériennes du cristal de roche de la Chapelle aux Saints (Corrèze). Le beau et le sacré sont souvent liés : ces objets avaient peut-être une utilisation rituelle.

**JB.** Il faut donc dépasser le dogme d'une "*trajectoire stylistique univoque*" ainsi que le posait Leroi-Gourhan ?

**ML.** Il faut dépasser ce dogme. Il faut imaginer de multiples lignées évolutives dans le développement de l'art préhistorique. Comme pour l'évolution des espèces, et de l'espèce humaine en particulier, il s'agit d'une évolution buissonnante.

**JB.** Ce constat d'une équivalence entre l'évolution d'une grande diversité des formes corporelles et des manifestations de l'esprit est un argument qui plaira aux physicalistes de tout poil, autant du côté des psychanalystes adeptes du matérialisme freudien que du côté des neurocognitivistes comme Stanislas Dehaene quand il dit : "*En premier lieu interviennent des lois physiques, chimiques et biologiques. L'ancrage de la pensée dans la biologie du cerveau implique que les principes d'organisation du vivant contraignent notre vie mentale*".<sup>5</sup> Concernant cette diversité, vous affirmez, dans votre livre, que l'art préhistorique ne se résume pas à l'art rupestre figuratif.

**ML.** Effectivement. Il existe dans la nature beaucoup d'objets curieux, remarquables et remarquables : des colorants, des "*pierres-figures*", des objets curieux, des matières premières disponibles, des fossiles. Ils sont des créations de la nature et l'homme les perçoit et se les attribue. Il en fait la collection, comme s'il voulait en devenir le créateur. Il y a une pulsion créatrice en lui qui alimente ce désir du bel objet.

**JB.** Pulsions, désir, objet, à l'origine et dès l'origine. Voilà des mots de la métapsychologie freudienne qui se retrouvent projetés aux temps préhistoriques. Ces analogies de vocabulaire nous mettent sur une piste précieuse : là encore, les recherches des préhistoriens montreraient que ces processus psychiques, largement inconscients, sont en place depuis la nuit des temps. Pour vous, le plaisir est biologiquement associé à la création artistique ; il en est le moteur, de même que la pulsion à comprendre le monde dans lequel l'homme se retrouve à vivre.

**ML.** Vous parliez de physiologie : l'œil humain est un détecteur d'objets génétiquement équipé pour repérer les contrastes de couleurs. Une sensation de plaisir est biologiquement associée à la vision du contraste des couleurs. Tous ces éléments naissants se bousculent et s'articulent dans le cerveau d'*homo erectus*. Dans un ouvrage collectif sur le chamanisme et l'art préhistorique<sup>6</sup>, j'ai rapporté par exemple l'histoire de la divinité indienne Jal Yasun. Elle est invoquée lorsque quelqu'un est malade. Le prêtre répond à l'impétrant : "*Pour que ta femme guérisse tu dois faire une peinture à Jal Yasun qui te punit parce tu n'as pas fait de rites en son honneur*". L'homme exécute des peintures, s'applique, et représente une scène de mariage de Jal Yasun avec force détails. Le chaman revient, voit la peinture et dit : "*Tu dois faire un effort supplémentaire. Des personnages sont mal peints*". Il reprend les dessins, ajoute des personnages. Sa femme guérit car Jal Yasun était satisfait. Plus une peinture est belle, plus elle rend hommage à la divinité, plus son efficacité magique est grande. La beauté est une façon d'honorer la divinité. Ici, je dois faire une remarque : Leroi-Gourhan était très critique envers l'interprétation chamannique à propos des grottes paléolithiques, comme je le suis moi-même. Lorsque je publie cette histoire de Jal Yasun, je relate un événement actuel, concernant des peintures murales qui se trouvent dans des maisons contemporaines. J'utilise cet épisode étudié par les ethnologues pour montrer que cela ne concerne pas des peintures datant de plusieurs millénaires. En Sibérie, berceau originel du chamanisme, les premières traces de chamanisme dans des gravures et peintures rupestres datent de 2500 ans.

**JB.** Ce que je remarque, c'est que l'homme représente la scène de mariage de la divinité invoquée. Pour Freud, la scène primitive, c'est-à-dire la représentation des parents dans leur intimité, fait partie des fantasmes originaires, amorce du développement de l'imaginaire infantile. C'est même l'organisateur central de la vie psychique, au niveau collectif comme individuel. Cette quête ontologique nécessaire a produit de multiples mythes fondateurs. Au niveau psychologique, l'enfant, en grandissant, finit par reconnaître ce qu'il doit à l'union de ses parents-dieux, et ainsi apaise ses revendications adolescentes. Le jeune enfant adore ses parents, l'adolescent les répudie, l'adulte les divinise, c'est-à-dire les met à leur juste place, originaires et originales. La célébration du mariage des divinités permet de s'attirer leurs bonnes grâces, et, pour la pensée magique, de recouvrer la santé.

**ML.** Je me méfie du risque d'une lecture idéologique projetée sur l'observation scientifique. C'est un peu ce qui est arrivé à Leroi-Gourhan avec le structuralisme de l'époque. La

démarche scientifique reste, comme vous l'avez dit, matérialiste, rationaliste, évolutionniste. Mais cette neutralité nécessaire reste difficile à tenir. Je découvre moi-même, en fin de carrière scientifique, cette envie de projeter mes propres hypothèses. Mais mes hypothèses sont fondées sur mes analyses systématiques, mon patient et long déchiffrement des parois ornées, mes relevés, sur tout un travail d'analyse que peu de chercheurs ont accompli dans les grottes ornées ! Il faut distinguer l'élaboration et la proposition d'un nouveau modèle dans sa discipline scientifique, proposition qui demande confirmation par sa reproductibilité, et la projection univoque de ce modèle sur les observations de terrain. Là est le risque idéologique. Ce fut, je crois, une des difficultés de Leroi-Gourhan avec sa théorie du déterminisme sexuel prévalent des objets artistiques et de la fonction chamanique des grottes. L'interprétation des grottes ornées ne consiste pas en une projection d'un modèle extérieur sur les données étudiées. Elle procède surtout de ce que l'étude fait surgir, de ce que l'étude et le déchiffrement des parois révèlent. J'ai tenté personnellement d'oublier tout ce que j'avais appris pour pénétrer dans les grottes ornées comme un explorateur entrant dans un monde inconnu. J'ai tenté l'objectivité au départ de mon enquête. C'est ce que celle-ci m'a appris qui autorise et alimente maintenant mes prudentes hypothèses interprétatives.

**JB.** Poursuivons donc au plus près de l'observation scientifique. Vous dites dans votre ouvrage que le développement des lobes temporaux chez l'Australopithèque gracile atteste une origine très ancienne du langage, que l'anatomie du nez et du pharynx révèle qu'un mode de langage articulé existait déjà il y a 1,5 millions d'années.

**ML.** Les recherches sur les squelettes préhistoriques par les spécialistes de l'anatomie du crâne, comme celles de Coppens, ont montré que la disposition au langage articulé était effectivement très ancienne. Le développement du langage, comme chez l'enfant, suppose et accompagne un développement du volume crânien. La puissance de calcul du cerveau de Sapiens était probablement supérieure à celui de Neandertal. Ces différentes évolutions cérébrales ont permis l'émergence d'une capacité de symbolisation accrue. L'art commence avec l'Australopithèque parce qu'il s'est séparé de la lignée simiesque. L'homme partage ses premières pulsions d'artiste avec d'autres animaux car il collecte et collectionne les "*œuvres d'art de la nature*". Thierry Lenain<sup>7</sup> évoque, à propos du jeu pictural des singes, un besoin de marquer, "*de perturber l'ordre visuel établi*". Mais le singe est piégé par cet instinct lié au plaisir de la "*marque perturbatrice*", alors que l'enfant s'en dégage vite pour accéder à la symbolisation et à la représentation. Certains ont comparé les dessins d'enfant et de chimpanzés. Le geste moteur, au début, a des ressemblances, mais dès trois ans l'enfant est capable de s'affranchir de la composante instinctuelle pour modifier sa motricité fine et exécuter des figurations comme les bonhommes-têtards.

**JB.** Nous retrouvons la distinction freudienne entre instinct et pulsion. Il y a, au début du système perception-conscience, l'excitation et la réponse instinctuelle. C'est le schéma stimulus-réponse, plus ou moins conditionnable selon Pavlov. Il y a ensuite le relais pulsionnel qui, lui, est une sorte de reprogrammation de l'instinct dont seul l'homme est capable et qui décuple ses productions, artistiques entre autres, comme la figuration des congénères. Le plaisir, ici, est ce que Freud nomme satisfaction par l'identité de perception. Recréer les conditions d'une perception ancienne plaisante qui rassure et s'inscrit dans un sentiment intime de continuité du temps. Collectionner les cailloux remarquables, c'est recréer des identités de perception, mais aussi marquer une temporalité psychique.

**ML.** Tous les hommes préhistoriques ont fait des collections. C'était pour eux un plaisir des yeux, des contrastes de couleurs, de formes. Ce que vous dites de l'identité de perception m'évoque les pierres-figures qui sont des objets dont la forme naturelle peut avoir une apparence humaine ou animale. Elles répondent à la projection d'une image mentale dans une forme naturelle, mouvement projectif qui peut être à la source de l'art. Les premiers préhistoriens scientifiques, comme Jacques Boucher de Perthes, ont été des collectionneurs. Ils ramassaient des objets remarquables. À propos de la couleur de ces objets, nous retrouvons ce qu'il faut bien concevoir comme des symboles universels. Prenons la couleur rouge : elle semble être l'objet d'une préférence humaine quasi générale dont la base est probablement génétique. Le symbolisme du noir est très différent. Ce sont les Acheuléens qui, il y a 400 000 ans, ont commencé à utiliser les ocres rouges. Homo erectus a

commencé à les travailler. Était-il attiré par ce qui lui évoquait le sang ? Pour lui qui tuait des animaux, le rouge, c'est la vie. Il reliait peut-être aussi cette couleur aux pertes de sang de l'accouchement, faisant un lien entre la naissance et la mort, le mystère de la vie. Cette identité de perception serait aussi un des éléments qui amorce la pensée magique. Les deux pigments, le rouge et le noir, ont été ensuite largement utilisés par Neandertal. Les Moustériens avaient atteint le stade évolutif autorisant l'éclosion de l'art des cavernes tandis qu'au même moment, les Australiens commençaient à graver et à peindre sur les rochers. La continuité des activités artistiques du Moustérien à l'Aurignacien est claire. On retrouve cet art moustérien dans les sépultures (La Ferrassie en Dordogne) où ils apparaissent à haute valeur symbolique, avec une idée de l'au-delà déjà en place. La fosse de La Chapelle aux Saints en contenait, avec des offrandes alimentaires (des morceaux de bison) et d'outils (silex taillés), déposés là comme pour une utilisation ultérieure. "*Ils inventèrent les larmes*" dit l'écrivain Jean Rouaud<sup>8</sup>.

**JB.** Ils inventèrent aussi les outils, mais aussi les bolas

**ML.** La fabrication des tout premiers outils date d'il y a environ 2,7 millions d'années en Afrique orientale, exécutés par des Homo Habilis ou des Australopithèques. Elle impliquait déjà un projet intellectuel, c'est-à-dire la projection d'une image mentale de l'objet désiré sur le matériau brut. Polyèdres et bolas sont des objets très particuliers qui apparaissent il y a environ deux millions d'années en Afrique, c'est-à-dire plusieurs centaines de milliers d'années avant les bifaces qui sont des outils plus évolués, des objets voulus symétriques. Les bolas sont des boules de pierre taillées puis polies. Après différentes hypothèses pour leur trouver une utilité, elles sont maintenant considérées comme des objets de culte, des symboles. Elles représentent les premières créations de forme géométrique. Il s'agissait pour Homo habilis de créer une forme sphérique parfaite simplement pour le plaisir. C'est la première symétrie réalisée par l'homme au cours de son histoire. Elle est le résultat d'un processus cognitif complexe faisant appel à des notions de symétrie et à des innovations techniques.

**JB.** Dans ce processus cognitif, vous évoquez, pour réaliser des bolas, la nécessaire présence d'une image mentale aux formes rondes et parfaites. Cette représentation native ne peut que faire penser à ce que nous disions de l'identité de perception, ici appliquée à un objet originaire : le sein maternel. Les observations de Nancy Munn des formes courbes comme féminines, va dans ce sens. Le reproduire, inconsciemment, juste pour le plaisir des retrouvailles. On pourrait penser à la pleine lune ou au soleil, mais le premier objet investi, ontologiquement, est le sein. Les astres s'y associeront plus tard.

**ML.** Il y a effectivement dans ce processus, et c'est surprenant de le constater, une notion importante de continuité de forme, collective, individuelle et géographique. L'étrange ressemblance, par exemple, entre les "*pierres-figures*" féminines (de Berekat Ram par exemple) et les Vénus du paléolithique supérieur amène à se demander comment les hommes préhistoriques ont pu retrouver la même image symbolique de la femme à des centaines de millénaires de distance ? Les premières représentations figuratives sont aussi des motifs sexuels, des vulves, des triangles pubiens. Entre les polyèdres et bolas (deux millions d'années) et les représentations vulvaires (35-38 000 ans) des sites de l'Aurignacien de la Vézère ou de Chauvet, ce thème sexuel est en fait omniprésent.

**JB.** Il y a pourtant une grande différence entre le geste moteur d'erectus taillant une bola, inspirée d'une forme sphérique inscrite en mémoire implicite, inconsciente (le sein) et le dessin figuratif de vulve pour représenter la fonction reproductrice et la sexualité, qui fait appel à une mémoire explicite et à la conscience.

**ML.** Au niveau cognitif, le processus créatif n'a pas du tout la même valeur et pourtant on peut considérer ces deux réalisations comme artistiques. Erectus avait une représentation mentale de sphère qui inspirait sa technique à son insu et, en s'exerçant à réaliser des polyèdres-bolas, il constituait un apprentissage de sa mémoire procédurale. Ce schéma opératoire se retrouve, par exemple, à propos de la taille Levallois de l'Acheuléen (500 000 ans). L'obtention d'éclats de forme prédéterminée, technique à la base de la fabrication de tous les outils ensuite, nécessite une capacité de préfiguration d'une part, d'apprentissage d'autre part. Il y avait un enseignement, donc un langage verbal, comme pour les autres

techniques. L'apprentissage de la cuisine, par exemple, les conversations autour du feu, entraînent la convivialité, l'expression des sentiments, l'enrichissement du langage.

**JB.** Une autre étape évolutive faisant appel à la symétrie des formes est l'invention du biface. La recherche de symétrie est un processus mental fondateur.

**ML.** La forme précède la fonction : il fallait d'abord l'imaginer. La symétrie parfaite qui caractérise la plupart de ces outils refléterait un processus ontogénétique propre à la structure de l'esprit humain. Ce besoin de symétrie semble inné. Le corps, celui des animaux et des humains, est symétrique. Reproduire du même, observé dans la nature, rassure, nous l'avons vu. C'est l'observation de la nature qui suscite la création artistique. Le biface est une invention spectaculaire d'*Homo erectus*. Il l'emporte avec lui dans sa colonisation de l'Eurasie. C'est l'outil qui a la plus longue utilisation de toute l'histoire humaine.

**JB.** Mais il existe aussi des bifaces asymétriques.

**ML.** Effectivement. Il s'agit probablement des ratages. Des préhistoriens se sont rendus compte que la symétrie n'était pas indispensable à la précision de l'utilisation. Des outils mal taillés se révèlent aussi efficaces. Dans le gisement de Nadaouiyeh Ain Askar (El Kowm, Syrie), JM Le Tensorer a trouvé plusieurs niveaux de fréquentation préhistorique. À un certain niveau (400 000 ans), furent découverts des bifaces acheuléens parfaitement stylisés, très élaborés qui sont des œuvres d'art, et à un niveau plus récent (200 000 ans), des bifaces mal réalisés, mais qui restent des outils utilisés. Il s'agit donc de deux cultures différentes avec des conditions économiques différentes. Cette exceptionnelle stratigraphie semble montrer comment à un certain moment le raffinement de la fabrication d'une pièce qui est au départ un outil, peut aboutir à la création artistique autosuffisante.

**JB.** Il y a aussi la grande tradition des cupules. Sont-elles considérées comme des œuvres d'art ?

**ML.** Les cupules sont des formes en creux obtenues par percussion répétée sur un support rocheux. C'est un art contemporain des polyèdres-bolas. On peut imaginer qu'elles furent d'abord le résultat d'une expérimentation, comme pour se prouver qu'on est capable de percer la roche, et qu'ensuite cette forme est devenue un signe, porteur d'une signification. Il y a aussi un aspect acoustique : cette percussion sonore de la roche, que j'ai vu faire en Australie, est un appel aux esprits, parfois pour les avertir de l'entrée dans un lieu où on les sait présents. La roche représentait aussi une limite entre le monde visible et l'invisible. Les hommes préhistoriques, comme les Aborigènes actuels, communiquaient en permanence avec le monde des esprits. La fonction des cupules semble ainsi être surtout principalement symbolique. Elles sont apparues avec *Homo erectus* (1,8 millions d'années) et sont les premières manifestations d'art rupestre de l'humanité. Elles ont un caractère signalétique, symbolique, peut-être même rituel.

**JB.** Leur signification serait non seulement identitaire, mais aussi magique.

**ML.** Il y a, là aussi, une longue évolution. Une même technique initiale a plus tard un rendu très différent. À partir du caractère non utilitaire et symbolique de l'acte de piquetage, qui semble être une forme d'interpellation sonore du support rocheux, le passage des cupules dispersées ou groupées aux cupules organisées en motifs linéaires, c'est-à-dire à la gravure par piquetage, s'effectue au tout début du Paléolithique supérieur, principalement en Périgord.

**JB.** Les peintures corporelles peuvent-elles être considérées comme artistiques ?

**ML.** La parure corporelle, les pendeloques, sont apparues dès l'Acheuléen et se développent au Moustérien. Elles ont une fonction sociale. On se peint le corps en certaines circonstances, pour des danses rituelles, des cérémonies. On utilise les motifs du groupe d'appartenance. On retrouve le voisinage de la pensée magique et de la problématique identitaire.

**JB.** Les anthropologues ont progressivement pris conscience de l'ancienneté des comportements esthétiques et symboliques, tout comme l'observation psychologique des bébés a permis de leur découvrir des capacités symboliques très précoces, probablement innées comme le pensent Noam Chomsky et Stanislas Dehaene. L'équipement neural nécessaire est probablement le résultat du long processus de complexification croissante. Vous dites dans votre livre (p. 171) : *"L'art rupestre répond à une évolution de l'esprit qui a ses propres lois et qui est en*



*partie indépendante de l'évolution biologique du cerveau". Pouvez-vous en dire plus sur cette séparation corps-esprit ?*

**ML.** Il y a un moment où le culturel prend le relais du biologique. On ne peut pas lier directement l'évolution de l'art à celle du cerveau. Les différentes étapes ne dépendent pas de l'évolution du cerveau. Un homme pouvait à un certain moment creuser des cupules et à un autre dessiner des figurations. La diversité des réalisations culturelles n'a pas de fondement biologique.

**JB.** La diversité culturelle est un aspect important d'une période donnée du processus d'hominisation, mais la capacité neurophysiologique et motrice, le rôle des mémoires, de la fonction hippocampique de symbolisation, la capacité de calcul des aires préfrontales, mais aussi de la portance culturelle, tout ceci sont des caractéristiques évolutives nécessaires qui rendent compte de l'existence d'un gradient temporel entre l'invention des bolas et la réalisation de Dampier, des Vénus paléolithiques, de Lascaux, de Cosquer, de Chauvet.

**ML.** Ce que je voulais dire, c'est que l'avènement de l'homme moderne n'explique pas à lui seul l'accomplissement de l'art préhistorique. Une évolution culturelle se poursuit au-delà de l'évolution biologique. Cette idée de progrès dans l'art voudrait dire que les formes anciennes sont inférieures et que l'art moderne est supérieur. Je ne vois pas de supériorité mais simplement une diversité. Une fois arrivé à la figuration et au perfectionnement stylistique, l'art continue de s'épanouir dans la diversité. Il n'y a pas, ici, de classification hiérarchique. En 2017, Paul Bahn et moi avons publié un ouvrage<sup>9</sup> dans lequel nous montrons qu'apparaît (à Chauvet par exemple, p. 232) la coexistence de réalisations graphiques qui sont contemporaines mais aux performances stylistiques décalées. Paul Bahn interprète ce décalage comme une évolution de l'art, les formes les plus frustrées étant les plus anciennes. Je ne fais pas la même interprétation car je pense que cette diversité ne doit pas être hiérarchisée. Je ne pense pas qu'un art ancien soit inférieur à un art récent, tout en reconnaissant que Chauvet est un chef-d'œuvre, un accomplissement parfait, en dehors de l'histoire. Lascaux, Chauvet sont les chefs-d'œuvre qui marquent l'évolution de l'histoire artistiques, des créations exceptionnelles et qui le restent. Chauvet est un chef-d'œuvre éternel mais ne représente pas l'Aurignacien. Ces chefs-d'œuvre posent des problèmes chronologiques irrésolus. Selon moi, ils échappent à toute chronologie. Ils sont en dehors du temps.

**JB.** Comment souhaitez-vous conclure ?

**ML.** En évoquant à nouveau les gravures de Dampier en Australie. L'ethnologue Kingsley Palmer<sup>10</sup> a travaillé avec les Aborigènes et a recueilli leurs interprétations concernant ces gravures. Sur le site de Dampier, il y a de nombreux amas coquillés, des dépôts de coquillages en tas amoncelés par les collecteurs préhistoriques qui vivaient là. Pour les Aborigènes, ces amas coquillés et ces gravures ont été réalisés par des héros ancestraux lors de la création du monde, temps anciens qu'ils nomment le *Dream time*, le temps du rêve. Palmer s'est rendu compte que, par bribes, le même récit mythique a traversé plusieurs territoires tribaux ; les mêmes histoires ancestrales couvraient de grands espaces. Pour les Aborigènes, ces gravures et ces amas coquillés sont des lieux de halte des créatures ancestrales. Ils sont l'équivalent de nos tables de la loi et toutes les générations doivent suivre leurs enseignements. Pour eux, ces lieux sont vivants, sont dans le présent. Ils sont un éternel présent. Il n'y est pas question de préhistoire. L'Australie nous apprend le fonctionnement de l'art rupestre dans une société actuelle vivante.

Par sa présence dans le paysage, son apparente solidité minérale et rocheuse, son immuable solennité, l'art rupestre s'impose aux générations successives. Ses fonctions mythologiques et sociales dans les sociétés vivantes lui confèrent une certaine fluidité sémantique révélée par les rénovations des images au cours du temps que l'archéologie s'efforce de capturer.

\* \* \*

## Références bibliographiques

---

- <sup>1</sup> MUNN D. N. *Walbiri Iconography-Graphic representation and cultural Symbolism in a central Australian Society. Symbol, Myth and Ritual*, Cornell. University Press. London. 1973. 234 pages.
- <sup>2</sup> FREUD, S., 1900, *L'interprétation des rêves*.
- <sup>3</sup> HARIRI, Y. (2017). *Sapiens, une brève histoire de l'humanité*. Albin Michel. Paris.
- <sup>4</sup> DEJOURS, C. (1986). *Le corps entre biologie et psychanalyse*. Paris, Payot.
- <sup>5</sup> DEHAENE, S. (2006). *Vers une science de la vie mentale*. Fayard. Collège de France. p. 19.
- <sup>6</sup> LORBLANCHET M., LE QUELLEC J.-L., BAHN P.G., FRANCFORT H.-P., DELLUC B. et G. dir. (2006). *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*. Éditions Errances. Paris. p. 105-136.
- <sup>7</sup> LENAIN, T. (1990). *La peinture des singes*. Paris. Syros-Alternatives.
- <sup>8</sup> ROUAUD, J. (2007). *Préhistoires*. Paris. Gallimard.
- <sup>9</sup> BAHN, P. LORBLANCHET, M. (2017). *The first artists, In search of the world's oldest art*. Londres. Thames & Hudson, p. 232.
- <sup>10</sup> PALMER, K. (1977). *Myth, ritual and rock art. Archeology in Oceania*.

## Bibliographie de Michel Lorblanchet.

---

- LORBLANCHET, M. De l'art rupestre des chasseurs de kangourous à l'art pariétal des chasseurs de renne. In *L'Anthropologie*. 1988. N°92. p.271-316
- Groupe de Réflexion sur l'art pariétal paléolithique : L'Art pariétal Paléolithique : méthodes et techniques d'étude.1993. Paris. Ministère de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur 425 p.
- LORBLANCHET, M. éditeur. 1992. *Rock art in the Old World*. AURA Congress. Publié par L'Indira Gandhi National Centre for the Arts à New Delhi. Ouvrage collectif international - 538 p.
- LORBLANCHET, M. *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Paris 1995. Éditions Errance. 288 p.
- LORBLANCHET, M. *La Naissance de l'Art*. Paris. 1999. Éditions Errance. 302 p.
- LORBLANCHET, M. *La grotte ornée de Pergouset. Un sanctuaire secret paléolithique*. 2001. Paris. Ministère de la Culture. 188 p.
- LORBLANCHET, M. Sous la direction de Michel Lorblanchet, Jean Loïc Le Quellec, Paul Bahn, Henri Paul Francfort, Brigitte et Gilles Delluc. *Chamanismes et arts préhistoriques, vision critique*. Paris 2006. Éditions Errance. 335 p. Ouvrage collectif international.
- LORBLANCHET, M. *L'art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. 2010. Éditions du Rouergue. 454 p.
- LORBLANCHET, M. *Les origines de l'Art*. Paris. Éditions du Pommier. Cité des Sciences. 2006. Rééd. 2017. 188 p.
- LORBLANCHET, M. BAHN, P. *The First Artists. In search of the world's oldest art*. 2017. Londres. Thames and Hudson. 290 p.
- LORBLANCHET, M. *Archaeology and Petroglyphs of Dampier (Western Australia)*. Edited by G. Ward and K. Mulvaney. 1000 p. (À paraître).
- À ces livres il faut ajouter plusieurs centaines d'articles publiés dans des ouvrages et revues diverses en France et à l'étranger.

# Interview de Michel Lorblanchet

## *Du temps du rêve au rêve du temps*

---

**JB :** Je vous remercie Michel Lorblanchet, de nous avoir accordé cet entretien. Je vais d'abord, pour vous présenter, reprendre votre parcours académique. En 1972, vous avez présenté une thèse de troisième cycle intitulée "*Recherche d'une méthode d'étude des grottes ornées*" à l'université de Paris I-Sorbonne sous la direction d'André Leroi-Gourhan. Vous intégrez le CNRS en 1973 et, l'année suivante, vous êtes détaché à Canberra, auprès de l'Institut National d'Études Aborigènes. Vous y étudiez, entre autres sites, un des plus grands gisements d'art rupestre du monde, celui de Dampier, composé de centaines de milliers de gravures en plein air. En 1977, vous êtes conservateur du musée de préhistoire de Cabrerets dans le Lot, région dont vous êtes originaire. À partir de 1985, vous vous consacrez entièrement à vos recherches et publiez un nombre important d'ouvrages et d'articles sur les grottes ornées. Vous revenez trois fois en Australie pour compléter vos travaux sur le site exceptionnel de Dampier. Il en résulte une étude impressionnante de plus d'un millier de pages sur ce témoignage resté vif de l'avènement de la symbolisation dans la pensée humaine. En 1990, vous effectuez aussi cinq missions d'étude de l'art rupestre en Inde, au Madhya Pradesh, Tamil Nadu, Rajasthan ... Vos ouvrages sont nombreux et je laisse le lecteur en prendre connaissance dans la bibliographie en fin d'article. Vous venez de rééditer "*Les origines de l'art*" (Le pommier, 2017) ; ce livre sera, si vous le voulez bien, le fil rouge de notre discussion, notamment sur ce thème de la symbolisation, un concept qui fait pont entre psychanalyse et préhistoire.

**Michel Lorblanchet :** Je vous remercie de ce résumé de mes activités. J'ai bénéficié en effet d'une grande souplesse du système d'enseignement et de recherche. Un tel parcours semble aujourd'hui impossible aux nombreux jeunes qui souhaitent faire de la recherche en préhistoire. J'ajouterai que l'étude sur Dampier, qui m'a occupé pendant de nombreuses années, va être publiée en ligne en anglais et que nous sommes à la recherche d'un éditeur pour une version francophone. Effectivement, le concept de symbolisation peut nous servir de trait d'union. Qu'est-ce que symboliser ? C'est, selon moi, cette capacité qu'ont acquise les êtres du genre Homo à transformer une idée en quelque chose de concret. Ce fut un processus long pour l'espèce, mais également pour l'individu. Imaginons un Homo habilis réaliser un sphéroïde : il lui a fallu de longs mois pour y parvenir, de nombreux essais et échecs. Il y a de nombreuses techniques possibles et il a dû choisir en fonction de ses expériences passées, tout en gardant en tête l'idée maîtresse de la sphère. À propos de mes travaux en Australie, une chose m'a étonné. Ce fut de retrouver là-bas le fameux symbolisme sexuel que Leroi-Gourhan voyait partout. J'étais personnellement réticent à le suivre quand, inspiré de Freud, Lacan et De Saussure, et ayant repris les relevés de plus d'une centaine de grottes réalisés par l'abbé Breuil, il avait privilégié une lecture basée presque exclusivement sur la répartition masculin-féminin de tous ces dessins pariétaux. Puis, j'ai découvert l'étude que Nancy Munn<sup>1</sup> a réalisée sur l'iconographie des Walbiri où l'on retrouve cette répartition sexuelle. Ces symboles sont souvent des cercles et courbes pour le féminin, des bâtons et droites pour le masculin, chacun possédant une variété de significations potentielles, leur signification exacte étant déterminée par le contexte graphique dans lequel ils sont employés. Les grottes ornées du Quercy possèdent quelques symboles sexuels explicites, des silhouettes féminines à seins proéminents, des stalactites peintes en forme de seins ou parfois un exceptionnel triangle sexuel. La vraie question est dans doute celle de la place à donner, dans toute cette anthologie préhistorique, à ces symboles sexuels : celle d'images parmi d'autres ou celle d'une structure mentale universelle et essentielle comme le pensait Leroi-Gourhan ? Il faut compter avec le fait que la plupart de ces symboles apparaissent polysémiques. J'ai observé que dans le langage et l'art des Aborigènes le symbolisme sexuel est un complément de la signification, une

connotation supplémentaire, mais il n'est pas la signification principale elle-même, qui est par contre généralement d'ordre mythologique, totémique, ou magique.

**JB.** En 1900, Freud, dans son ouvrage sur le rêve<sup>2</sup>, opération mentale nocturne de mise à jour des mémoires, dont le fonctionnement est éminemment une manipulation de symboles et d'affects, accorde, on le sait, une place prépondérante au symbolisme sexuel. C'est une des raisons de l'accusation de "*pansexualisme*" faite au freudisme. Pour lui, cette structure de pensée, effectivement universelle et intemporelle, provenait directement de l'observation par l'enfant de la différence anatomique des sexes. Cette observation anatomique laisse le petit d'homme perplexe et alimente une curiosité sexuelle qui amorçait la pulsion épistémophilique. Les enfants des hommes préhistoriques faisaient sans doute déjà les mêmes observations et en cherchaient le sens au moyen de la symbolisation. Devenus adultes, ils projetèrent ces symboles sur le matériau pariétal. L'enfant d'Homo Sapiens fait toujours les mêmes théories sexuelles infantiles.

**ML.** Vous parlez d'affect et d'émotion, cela m'amène à compléter ce qui occupait l'esprit de l'Homo habilis cherchant à réaliser un sphéroïde. Car on peut imaginer que c'est un plaisir particulier, celui de parvenir à une forme idéalisée, qui l'animait alors. Les préhistoriens ont fait de multiples recherches et hypothèses sur l'utilité de réaliser ces boules de pierre il y a deux millions d'années. Mon opinion est que ces sphéroïdes furent des objets inutiles et qu'il s'agit d'une toute autre motivation : le plaisir de la belle chose réussie. C'est, selon moi, ce qui définit l'homme devenu créateur. Il y a deux millions d'années, des hommes démunis, mobilisés pour la survie, dans un environnement hostile, se mettent à faire de boules de pierre qui ne servent à rien. Ce qui les a poussés à faire cela, c'est le plaisir d'accomplissement d'un rêve réalisé dans la pierre. Les premiers à faire des polyèdres, furent les Homo habilis ; Erectus et Neandertal suivirent. Des espèces humaines différentes réalisèrent le même modèle, ceci pendant des milliers d'années. Il doit s'agir de structures mentales ayant émergé à une époque de l'évolution et qui se sont conservées d'un monde "*culturel*" à l'autre. Tout en taillant puis polissant longuement leurs polyèdres et bolas, ces premiers humains devaient se répéter les vers de Boileau dans l'art poétique : "*Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage, polissez le sans cesse et le repolissez !*".

**JB.** La réalisation de ces sphéroïdes, était-ce en attendant l'arrivée des bifaces ?

**ML.** Non, leurs apparitions respectives sont décalées dans le temps, mais ensuite leurs évolutions sont parallèles. La survenue des bifaces n'a pas arrêté la fabrication des sphéroïdes qui deviennent de plus en plus aboutis.

**JB.** Lascaux n'est donc pas le commencement de l'art comme le pensait Georges Bataille dont vous parlez dans votre livre. Il reprend la théorie de Leroi-Gourhan qui imaginait une émergence soudaine de l'art au paléolithique supérieur.

**ML.** Je comprends l'admiration de Bataille pour Lascaux dont la découverte fit sensation dans les années quarante. C'est un art visuel, qui s'expose au regard, mais ce n'est pas tout l'art. Il s'agit là d'une position eurocentrée que l'on peut difficilement tenir aujourd'hui. Effectivement, pour Leroi-Gourhan, l'art est né avec Sapiens. Je m'insurge contre cette idée. Cela est en partie vrai, pour cet art visuel et l'accomplissement formel que Lascaux représente. C'est ainsi qu'en parle Yan Hariri qui évoque une "*révolution cognitive*" à -70 000 ans<sup>3</sup>. Mais c'est une position élitiste qui méconnaît toute l'antériorité et l'ancienneté du processus : Sapiens serait sorti vainqueur de la compétition évolutive et aurait éliminé ses rivaux.

**JB.** En tous cas, ce serait une vision très freudienne : Œdipe a supplanté l'ancêtre et montré qu'il savait faire beaucoup mieux.

**ML.** Cette compétition a développé la spiritualité, l'art, le besoin de développer des cultures, des croyances. Ce que je veux dire, c'est qu'il s'agit d'un processus évolutif, probablement de nature neurophysiologique, d'une succession très étalée dans les temps préhistoriques de mutations génétiques ayant abouti à cette capacité de symbolisation propre à l'homme. Mais je ne dis pas à l'homme moderne. Neandertal a sans doute commencé à peindre dans les grottes. Le genre Homo, bien avant Sapiens, est par nature artistique et a développé cette aptitude, ce qui a abouti à Cro-Magnon et Lascaux.

1 **JB.** Dans votre livre, vous liez l'apparition de l'art rupestre à un stress économique. En  
2 Australie, il y a 50 000 ans, la raréfaction de la mégafaune supprimée par l'homme aurait  
3 provoqué un stress économique et un renforcement des rites. En Europe, il y a 40 000 ans,  
4 l'arrivée de Sapiens et sa cohabitation obligée avec Neandertal aurait engendré une pression  
5 démographique, période critique qui, là aussi, aurait produit l'émergence de l'art  
6 paléolithique. Les perturbations du milieu naturel peuvent-elles avoir une influence sur la  
7 capacité de symbolisation humaine et sur l'évolution de l'art ?

8 **ML.** Bien sûr. Dans le désert central australien, on peut voir de très anciennes figurations de  
9 crocodiles, en Europe des mammouths. L'homme vit au milieu de la nature. Aux temps  
10 préhistoriques, il se considère comme un de ses éléments et il peint ce qu'il voit autour de  
11 lui, même s'il attache ces productions figuratives à des croyances porteuses de théories  
12 cosmogoniques. Cette articulation entre perception et imagination se retrouve dans toutes  
13 les formes d'art.

14 **JB.** Pour Freud, il y a là un mécanisme psychique fondamental. Toute perception est  
15 attribuée sous forme brute et éclatée aux différentes mémoires sensorielles où elle est  
16 comparée à celles qui les ont précédé en mémoire. C'est un temps introjectif. Le deuxième  
17 temps, projectif, celui du geste sur la paroi par exemple, est une reconstruction déformée du  
18 réel. L'image produite est en grande partie imaginaire. Et quand Freud parle de mémoire, il  
19 parle aussi de la mémoire de l'espèce qui constitue pour lui l'inconscient primaire, héritage  
20 de la lignée humaine. Pour Christophe Dejours<sup>4</sup>, cette mémoire de l'espèce est consultée  
21 chaque nuit dans ce qu'il appelle d'une jolie expression que vous avez apprise en Australie,  
22 "*le temps du rêve*".

23 **ML.** Pour les Aborigènes, cette expression, "*le temps du rêve*", signifie le temps des  
24 ancêtres à l'origine de la création du monde et de la lignée des hommes. Ils leur portent une  
25 grande vénération, jadis comme aujourd'hui. Par analogie à la fonction onirique,  
26 effectivement, ils fréquentent certains lieux pour demander conseil aux anciens. Mais ils  
27 approchent les abris sous roche ou les sites préhistoriques avec un infini respect car pour  
28 eux c'est le présent.

29 **JB.** À propos du lien entre production artistique et contrainte écologique, il semble que l'on  
30 puisse reconstituer la séquence suivante : croissance démographique, augmentation des  
31 échanges, amplification du langage, lutte pour l'exploitation des ressources, conflits  
32 identitaires, renforcement des croyances, besoin de sanctuaires à vocation de renforcement  
33 identitaire. Cet enchevêtrement d'éléments reste contemporain.

34 **ML.** Cette séquence est fondamentale. Dans un contexte de lutte identitaire, on observe une  
35 multiplicité de styles différents. Comme si les divers clans s'étaient poussés mutuellement à  
36 créer des divinités. On découvre à ce sujet un art néandertalien, même si ce dernier n'a  
37 jamais permis aux individus de réaliser une œuvre aussi formellement achevée que  
38 Lascaux.

39 **JB.** Que sait-on des capacités cognitives de Neandertal ?

40 **ML.** Elles sont certaines. Homo Naledi, découvert en 2015 près de Johannesburg par Lee  
41 Rogers Berger, est un erectus de 400 000 ans. Il est contemporain du site sépulcral  
42 d'Atapuerca en Espagne (qui contient une offrande, le fameux "*Excalibur*", un biface en  
43 quartz rose qui n'a jamais servi et fut déposé au milieu des squelettes). Ce site aurait été  
44 habité par Homo antecessor, considéré comme le plus ancien représentant du genre homo  
45 en Europe occidentale. Neandertal l'y a suivi plus tard et a été, dans nos régions, le premier  
46 à enterrer ses morts. Il est l'auteur d'outils finement taillés qui sont déjà des œuvres d'art,  
47 comme ce biface moustérien taillé dans de jaspe multicolore de Fontmaure (Vienne). Le  
48 jaspe, roche sédimentaire siliceuse aux jolis coloris, est beaucoup plus difficile à travailler  
49 que le silex, matériau que les hommes préhistoriques avaient à profusion. C'est bien la  
50 couleur, la valeur esthétique du matériau qui est ici exploitée volontairement par Neandertal.  
51 Son attrait pour le beau se retrouve avec les tailles moustériennes du cristal de roche de la  
52 Chapelle aux Saints (Corrèze). Le beau et le sacré sont souvent liés : ces objets avaient  
53 peut-être une utilisation rituelle.

54 **JB.** Il faut donc dépasser le dogme d'une "*trajectoire stylistique univoque*" ainsi que le posait  
55 Leroi-Gourhan ?

1 **ML.** Il faut dépasser ce dogme. Il faut imaginer de multiples lignées évolutives dans le  
2 développement de l'art préhistorique. Comme pour l'évolution des espèces, et de l'espèce  
3 humaine en particulier, il s'agit d'une évolution buissonnante.

4 **JB.** Ce constat d'une équivalence entre l'évolution d'une grande diversité des formes  
5 corporelles et des manifestations de l'esprit est un argument qui plaira aux physicalistes de  
6 tout poil, autant du côté des psychanalystes adeptes du matérialisme freudien que du côté  
7 des neurocognitivistes comme Stanislas Dehaene quand il dit : "*En premier lieu interviennent*  
8 *des lois physiques, chimiques et biologiques. L'ancrage de la pensée dans la biologie du*  
9 *cerveau implique que les principes d'organisation du vivant contraignent notre vie mentale*".<sup>5</sup>  
10 Concernant cette diversité, vous affirmez, dans votre livre, que l'art préhistorique ne se  
11 résume pas à l'art rupestre figuratif.

12 **ML.** Effectivement. Il existe dans la nature beaucoup d'objets curieux, remarquables et  
13 remarqués : des colorants, des "*pierres-figures*", des objets curieux, des matières premières  
14 disponibles, des fossiles. Ils sont des créations de la nature et l'homme les perçoit et se les  
15 attribue. Il en fait la collection, comme s'il voulait en devenir le créateur. Il y a une pulsion  
16 créatrice en lui qui alimente ce désir du bel objet.

17 **JB.** Pulsion, désir, objet, à l'origine et dès l'origine. Voilà des mots de la métapsychologie  
18 freudienne qui se retrouvent projetés aux temps préhistoriques. Ces analogies de  
19 vocabulaire nous mettent sur une piste précieuse : là encore, les recherches des  
20 préhistoriens montreraient que ces processus psychiques, largement inconscients, sont en  
21 place depuis la nuit des temps. Pour vous, le plaisir est biologiquement associé à la création  
22 artistique ; il en est le moteur, de même que la pulsion à comprendre le monde dans lequel  
23 l'homme se retrouve à vivre.

24 **ML.** Vous parliez de physiologie : l'œil humain est un détecteur d'objets génétiquement  
25 équipé pour repérer les contrastes de couleurs. Une sensation de plaisir est biologiquement  
26 associée à la vision du contraste des couleurs. Tous ces éléments naissants se bousculent  
27 et s'articulent dans le cerveau d'homo erectus. Dans un ouvrage collectif sur le chamanisme  
28 et l'art préhistorique<sup>6</sup>, j'ai rapporté par exemple l'histoire de la divinité indienne Jal Yasun.  
29 Elle est invoquée lorsque quelqu'un est malade. Le prêtre répond à l'impétrant : "*Pour que ta*  
30 *femme guérisse tu dois faire une peinture à Jal Yasun qui te punit parce tu n'as pas fait de*  
31 *rites en son honneur*". L'homme exécute des peintures, s'applique, et représente une scène  
32 de mariage de Jal Yasun avec force détails. Le chaman revient, voit la peinture et dit : "*Tu*  
33 *dois faire un effort supplémentaire. Des personnages sont mal peints*". Il reprend les dessins,  
34 ajoute des personnages. Sa femme guérit car Jal Yasun était satisfait. Plus une peinture est  
35 belle, plus elle rend hommage à la divinité, plus son efficacité magique est grande. La  
36 beauté est une façon d'honorer la divinité. Ici, je dois faire une remarque : Leroi-Gourhan  
37 était très critique envers l'interprétation chamannique à propos des grottes paléolithiques,  
38 comme je le suis moi-même. Lorsque je publie cette histoire de Jal Yasun, je relate un  
39 événement actuel, concernant des peintures murales qui se trouvent dans des maisons  
40 contemporaines. J'utilise cet épisode étudié par les ethnologues pour montrer que cela ne  
41 concerne pas des peintures datant de plusieurs millénaires. En Sibérie, berceau originel du  
42 chamanisme, les premières traces de chamanisme dans des gravures et peintures rupestres  
43 datent de 2500 ans.

44 **JB.** Ce que je remarque, c'est que l'homme représente la scène de mariage de la divinité  
45 invoquée. Pour Freud, la scène primitive, c'est-à-dire la représentation des parents dans leur  
46 intimité, fait partie des fantasmes originaires, amorce du développement de l'imaginaire  
47 infantile. C'est même l'organisateur central de la vie psychique, au niveau collectif comme  
48 individuel. Cette quête ontologique nécessaire a produit de multiples mythes fondateurs. Au  
49 niveau psychologique, l'enfant, en grandissant, finit par reconnaître ce qu'il doit à l'union de  
50 ses parents-dieux, et ainsi apaise ses revendications adolescentes. Le jeune enfant adore  
51 ses parents, l'adolescent les répudie, l'adulte les divinise, c'est-à-dire les met à leur juste  
52 place, originaire et originale. La célébration du mariage des divinités permet de s'attirer leurs  
53 bonnes grâces, et, pour la pensée magique, de recouvrer la santé.

54 **ML.** Je me méfie du risque d'une lecture idéologique projetée sur l'observation scientifique.  
55 C'est un peu ce qui est arrivé à Leroi-Gourhan avec le structuralisme de l'époque. La  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65

démarche scientifique reste, comme vous l'avez dit, matérialiste, rationaliste, évolutionniste. Mais cette neutralité nécessaire reste difficile à tenir. Je découvre moi-même, en fin de carrière scientifique, cette envie de projeter mes propres hypothèses. Mais mes hypothèses sont fondées sur mes analyses systématiques, mon patient et long déchiffrement des parois ornées, mes relevés, sur tout un travail d'analyse que peu de chercheurs ont accompli dans les grottes ornées ! Il faut distinguer l'élaboration et la proposition d'un nouveau modèle dans sa discipline scientifique, proposition qui demande confirmation par sa reproductibilité, et la projection univoque de ce modèle sur les observations de terrain. Là est le risque idéologique. Ce fut, je crois, une des difficultés de Leroi-Gourhan avec sa théorie du déterminisme sexuel prévalent des objets artistiques et de la fonction chamanique des grottes. L'interprétation des grottes ornées ne consiste pas en une projection d'un modèle extérieur sur les données étudiées. Elle procède surtout de ce que l'étude fait surgir, de ce que l'étude et le déchiffrement des parois révèlent. J'ai tenté personnellement d'oublier tout ce que j'avais appris pour pénétrer dans les grottes ornées comme un explorateur entrant dans un monde inconnu. J'ai tenté l'objectivité au départ de mon enquête. C'est ce que celle-ci m'a appris qui autorise et alimente maintenant mes prudentes hypothèses interprétatives.

**JB.** Poursuivons donc au plus près de l'observation scientifique. Vous dites dans votre ouvrage que le développement des lobes temporaux chez l'Australopithèque gracile atteste une origine très ancienne du langage, que l'anatomie du nez et du pharynx révèle qu'un mode de langage articulé existait déjà il y a 1,5 millions d'années.

**ML.** Les recherches sur les squelettes préhistoriques par les spécialistes de l'anatomie du crâne, comme celles de Coppens, ont montré que la disposition au langage articulé était effectivement très ancienne. Le développement du langage, comme chez l'enfant, suppose et accompagne un développement du volume crânien. La puissance de calcul du cerveau de Sapiens était probablement supérieure à celui de Neandertal. Ces différentes évolutions cérébrales ont permis l'émergence d'une capacité de symbolisation accrue. L'art commence avec l'Australopithèque parce qu'il s'est séparé de la lignée simiesque. L'homme partage ses premières pulsions d'artiste avec d'autres animaux car il collecte et collectionne les "*œuvres d'art de la nature*". Thierry Lenain<sup>7</sup> évoque, à propos du jeu pictural des singes, un besoin de marquer, "*de perturber l'ordre visuel établi*". Mais le singe est piégé par cet instinct lié au plaisir de la "*marque perturbatrice*", alors que l'enfant s'en dégage vite pour accéder à la symbolisation et à la représentation. Certains ont comparé les dessins d'enfant et de chimpanzés. Le geste moteur, au début, a des ressemblances, mais dès trois ans l'enfant est capable de s'affranchir de la composante instinctuelle pour modifier sa motricité fine et exécuter des figurations comme les bonhommes-têtards.

**JB.** Nous retrouvons la distinction freudienne entre instinct et pulsion. Il y a, au début du système perception-conscience, l'excitation et la réponse instinctuelle. C'est le schéma stimulus-réponse, plus ou moins conditionnable selon Pavlov. Il y a ensuite le relais pulsionnel qui, lui, est une sorte de reprogrammation de l'instinct dont seul l'homme est capable et qui décuple ses productions, artistiques entre autres, comme la figuration des congénères. Le plaisir, ici, est ce que Freud nomme satisfaction par l'identité de perception. Recréer les conditions d'une perception ancienne plaisante qui rassure et s'inscrit dans un sentiment intime de continuité du temps. Collectionner les cailloux remarquables, c'est recréer des identités de perception, mais aussi marquer une temporalité psychique.

**ML.** Tous les hommes préhistoriques ont fait des collections. C'était pour eux un plaisir des yeux, des contrastes de couleurs, de formes. Ce que vous dites de l'identité de perception m'évoque les pierres-figures qui sont des objets dont la forme naturelle peut avoir une apparence humaine ou animale. Elles répondent à la projection d'une image mentale dans une forme naturelle, mouvement projectif qui peut être à la source de l'art. Les premiers préhistoriens scientifiques, comme Jacques Boucher de Perthes, ont été des collectionneurs. Ils ramassaient des objets remarquables. À propos de la couleur de ces objets, nous retrouvons ce qu'il faut bien concevoir comme des symboles universels. Prenons la couleur rouge : elle semble être l'objet d'une préférence humaine quasi générale dont la base est probablement génétique. Le symbolisme du noir est très différent. Ce sont les Acheuléens qui, il y a 400 000 ans, ont commencé à utiliser les ocres rouges. Homo erectus a

1 commencé à les travailler. Était-il attiré par ce qui lui évoquait le sang ? Pour lui qui tuait des  
2 animaux, le rouge, c'est la vie. Il reliait peut-être aussi cette couleur aux pertes de sang de  
3 l'accouchement, faisant un lien entre la naissance et la mort, le mystère de la vie. Cette  
4 identité de perception serait aussi un des éléments qui amorce la pensée magique. Les deux  
5 pigments, le rouge et le noir, ont été ensuite largement utilisés par Neandertal. Les  
6 Moustériens avaient atteint le stade évolutif autorisant l'éclosion de l'art des cavernes tandis  
7 qu'au même moment, les Australiens commençaient à graver et à peindre sur les rochers. La  
8 continuité des activités artistiques du Moustérien à l'Aurignacien est claire. On retrouve cet  
9 art moustérien dans les sépultures (La Ferrassie en Dordogne) où ils apparaissent à haute  
10 valeur symbolique, avec une idée de l'au-delà déjà en place. La fosse de La Chapelle aux  
11 Saints en contenait, avec des offrandes alimentaires (des morceaux de bison) et d'outils  
12 (silex taillés), déposés là comme pour une utilisation ultérieure. "*Ils inventèrent les larmes*"  
13 dit l'écrivain Jean Rouaud<sup>8</sup>.

14 **JB.** Ils inventèrent aussi les outils, mais aussi les bolas

15 **ML.** La fabrication des tout premiers outils date d'il y a environ 2,7 millions d'années en  
16 Afrique orientale, exécutés par des Homo Habilis ou des Australopithèques. Elle impliquait  
17 déjà un projet intellectuel, c'est-à-dire la projection d'une image mentale de l'objet désiré sur  
18 le matériau brut. Polyèdres et bolas sont des objets très particuliers qui apparaissent il y a  
19 environ deux millions d'années en Afrique, c'est-à-dire plusieurs centaines de milliers  
20 d'années avant les bifaces qui sont des outils plus évolués, des objets voulus symétriques.  
21 Les bolas sont des boules de pierre taillées puis polies. Après différentes hypothèses pour  
22 leur trouver une utilité, elles sont maintenant considérées comme des objets de culte, des  
23 symboles. Elles représentent les premières créations de forme géométrique. Il s'agissait pour  
24 Homo habilis de créer une forme sphérique parfaite simplement pour le plaisir. C'est la  
25 première symétrie réalisée par l'homme au cours de son histoire. Elle est le résultat d'un  
26 processus cognitif complexe faisant appel à des notions de symétrie et à des innovations  
27 techniques.  
28

29 **JB.** Dans ce processus cognitif, vous évoquez, pour réaliser des bolas, la nécessaire  
30 présence d'une image mentale aux formes rondes et parfaites. Cette représentation native  
31 ne peut que faire penser à ce que nous disions de l'identité de perception, ici appliquée à un  
32 objet originaire : le sein maternel. Les observations de Nancy Munn des formes courbes  
33 comme féminines, va dans ce sens. Le reproduire, inconsciemment, juste pour le plaisir des  
34 retrouvailles. On pourrait penser à la pleine lune ou au soleil, mais le premier objet investi,  
35 ontologiquement, est le sein. Les astres s'y associeront plus tard.

36 **ML.** Il y a effectivement dans ce processus, et c'est surprenant de le constater, une notion  
37 importante de continuité de forme, collective, individuelle et géographique. L'étrange  
38 ressemblance, par exemple, entre les "*pierres-figures*" féminines (de Berekat Ram par  
39 exemple) et les Vénus du paléolithique supérieur amène à se demander comment les  
40 hommes préhistoriques ont pu retrouver la même image symbolique de la femme à des  
41 centaines de millénaires de distance ? Les premières représentations figuratives sont aussi  
42 des motifs sexuels, des vulves, des triangles pubiens. Entre les polyèdres et bolas (deux  
43 millions d'années) et les représentations vulvaires (35-38 000 ans) des sites de l'Aurignacien  
44 de la Vézère ou de Chauvet, ce thème sexuel est en fait omniprésent.

45 **JB.** Il y a pourtant une grande différence entre le geste moteur d'erectus taillant une bola,  
46 inspirée d'une forme sphérique inscrite en mémoire implicite, inconsciente (le sein) et le  
47 dessin figuratif de vulve pour représenter la fonction reproductrice et la sexualité, qui fait  
48 appel à une mémoire explicite et à la conscience.

49 **ML.** Au niveau cognitif, le processus créatif n'a pas du tout la même valeur et pourtant on  
50 peut considérer ces deux réalisations comme artistiques. Erectus avait une représentation  
51 mentale de sphère qui inspirait sa technique à son insu et, en s'exerçant à réaliser des  
52 polyèdres-bolas, il constituait un apprentissage de sa mémoire procédurale. Ce schéma  
53 opératoire se retrouve, par exemple, à propos de la taille Levallois de l'Acheuléen (500 000  
54 ans). L'obtention d'éclats de forme prédéterminée, technique à la base de la fabrication de  
55 tous les outils ensuite, nécessite une capacité de préfiguration d'une part, d'apprentissage  
56 d'autre part. Il y avait un enseignement, donc un langage verbal, comme pour les autres  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65



techniques. L'apprentissage de la cuisine, par exemple, les conversations autour du feu, entraînent la convivialité, l'expression des sentiments, l'enrichissement du langage.

**JB.** Une autre étape évolutive faisant appel à la symétrie des formes est l'invention du biface. La recherche de symétrie est un processus mental fondateur.

**ML.** La forme précède la fonction : il fallait d'abord l'imaginer. La symétrie parfaite qui caractérise la plupart de ces outils refléterait un processus ontogénétique propre à la structure de l'esprit humain. Ce besoin de symétrie semble inné. Le corps, celui des animaux et des humains, est symétrique. Reproduire du même, observé dans la nature, rassure, nous l'avons vu. C'est l'observation de la nature qui suscite la création artistique. Le biface est une invention spectaculaire d'Homo erectus. Il l'emporte avec lui dans sa colonisation de l'Eurasie. C'est l'outil qui a la plus longue utilisation de toute l'histoire humaine.

**JB.** Mais il existe aussi des bifaces asymétriques.

**ML.** Effectivement. Il s'agit probablement des ratages. Des préhistoriens se sont rendus compte que la symétrie n'était pas indispensable à la précision de l'utilisation. Des outils mal taillés se révèlent aussi efficaces. Dans le gisement de Nadaouiyeh Ain Askar (El Kowm, Syrie), JM Le Tensorer a trouvé plusieurs niveaux de fréquentation préhistorique. À un certain niveau (400 000 ans), furent découverts des bifaces acheuléens parfaitement stylisés, très élaborés qui sont des œuvres d'art, et à un niveau plus récent (200 000 ans), des bifaces mal réalisés, mais qui restent des outils utilisés. Il s'agit donc de deux cultures différentes avec des conditions économiques différentes. Cette exceptionnelle stratigraphie semble montrer comment à un certain moment le raffinement de la fabrication d'une pièce qui est au départ un outil, peut aboutir à la création artistique autosuffisante.

**JB.** Il y a aussi la grande tradition des cupules. Sont-elles considérées comme des œuvres d'art ?

**ML.** Les cupules sont des formes en creux obtenues par percussion répétée sur un support rocheux. C'est un art contemporain des polyèdres-bolas. On peut imaginer qu'elles furent d'abord le résultat d'une expérimentation, comme pour se prouver qu'on est capable de percer la roche, et qu'ensuite cette forme est devenue un signe, porteur d'une signification. Il y a aussi un aspect acoustique : cette percussion sonore de la roche, que j'ai vu faire en Australie, est un appel aux esprits, parfois pour les avertir de l'entrée dans un lieu où on les sait présents. La roche représentait aussi une limite entre le monde visible et l'invisible. Les hommes préhistoriques, comme les Aborigènes actuels, communiquaient en permanence avec le monde des esprits. La fonction des cupules semble ainsi être surtout principalement symbolique. Elles sont apparues avec Homo erectus (1,8 millions d'années) et sont les premières manifestations d'art rupestre de l'humanité. Elles ont un caractère signalétique, symbolique, peut-être même rituel.

**JB.** Leur signification serait non seulement identitaire, mais aussi magique.

**ML.** Il y a, là aussi, une longue évolution. Une même technique initiale a plus tard un rendu très différent. À partir du caractère non utilitaire et symbolique de l'acte de piquetage, qui semble être une forme d'interpellation sonore du support rocheux, le passage des cupules dispersées ou groupées aux cupules organisées en motifs linéaires, c'est-à-dire à la gravure par piquetage, s'effectue au tout début du Paléolithique supérieur, principalement en Périgord.

**JB.** Les peintures corporelles peuvent-elles être considérées comme artistiques ?

**ML.** La parure corporelle, les pendeloques, sont apparues dès l'Acheuléen et se développent au Moustérien. Elles ont une fonction sociale. On se peint le corps en certaines circonstances, pour des danses rituelles, des cérémonies. On utilise les motifs du groupe d'appartenance. On retrouve le voisinage de la pensée magique et de la problématique identitaire.

**JB.** Les anthropologues ont progressivement pris conscience de l'ancienneté des comportements esthétiques et symboliques, tout comme l'observation psychologique des bébés a permis de leur découvrir des capacités symboliques très précoces, probablement innées comme le pensent Noam Chomsky et Stanislas Dehaene. L'équipement neural nécessaire est probablement le résultat du long processus de complexification croissante. Vous dites dans votre livre (p. 171) : *"L'art rupestre répond à une évolution de l'esprit qui a ses propres lois et qui est en*

partie indépendante de l'évolution biologique du cerveau". Pouvez-vous en dire plus sur cette séparation corps-esprit ?

**ML.** Il y a un moment où le culturel prend le relais du biologique. On ne peut pas lier directement l'évolution de l'art à celle du cerveau. Les différentes étapes ne dépendent pas de l'évolution du cerveau. Un homme pouvait à un certain moment creuser des cupules et à un autre dessiner des figurations. La diversité des réalisations culturelles n'a pas de fondement biologique.

**JB.** La diversité culturelle est un aspect important d'une période donnée du processus d'hominisation, mais la capacité neurophysiologique et motrice, le rôle des mémoires, de la fonction hippocampique de symbolisation, la capacité de calcul des aires préfrontales, mais aussi de la portance culturelle, tout ceci sont des caractéristiques évolutives nécessaires qui rendent compte de l'existence d'un gradient temporel entre l'invention des bolas et la réalisation de Dampier, des Vénus paléolithiques, de Lascaux, de Cosquer, de Chauvet.

**ML.** Ce que je voulais dire, c'est que l'avènement de l'homme moderne n'explique pas à lui seul l'accomplissement de l'art préhistorique. Une évolution culturelle se poursuit au-delà de l'évolution biologique. Cette idée de progrès dans l'art voudrait dire que les formes anciennes sont inférieures et que l'art moderne est supérieur. Je ne vois pas de supériorité mais simplement une diversité. Une fois arrivé à la figuration et au perfectionnement stylistique, l'art continue de s'épanouir dans la diversité. Il n'y a pas, ici, de classification hiérarchique. En 2017, Paul Bahn et moi avons publié un ouvrage<sup>9</sup> dans lequel nous montrons qu'apparaît (à Chauvet par exemple, p. 232) la coexistence de réalisations graphiques qui sont contemporaines mais aux performances stylistiques décalées. Paul Bahn interprète ce décalage comme une évolution de l'art, les formes les plus frustrées étant les plus anciennes. Je ne fais pas la même interprétation car je pense que cette diversité ne doit pas être hiérarchisée. Je ne pense pas qu'un art ancien soit inférieur à un art récent, tout en reconnaissant que Chauvet est un chef-d'œuvre, un accomplissement parfait, en dehors de l'histoire. Lascaux, Chauvet sont les chefs-d'œuvre qui marquent l'évolution de l'histoire artistiques, des créations exceptionnelles et qui le restent. Chauvet est un chef-d'œuvre éternel mais ne représente pas l'Aurignacien. Ces chefs-d'œuvre posent des problèmes chronologiques irrésolus. Selon moi, ils échappent à toute chronologie. Ils sont en dehors du temps.

**JB.** Comment souhaitez-vous conclure ?

**ML.** En évoquant à nouveau les gravures de Dampier en Australie. L'ethnologue Kingsley Palmer<sup>10</sup> a travaillé avec les Aborigènes et a recueilli leurs interprétations concernant ces gravures. Sur le site de Dampier, il y a de nombreux amas coquillés, des dépôts de coquillages en tas amoncelés par les collecteurs préhistoriques qui vivaient là. Pour les Aborigènes, ces amas coquillés et ces gravures ont été réalisés par des héros ancestraux lors de la création du monde, temps anciens qu'ils nomment le *Dream time*, le temps du rêve. Palmer s'est rendu compte que, par bribes, le même récit mythique a traversé plusieurs territoires tribaux ; les mêmes histoires ancestrales couvraient de grands espaces. Pour les Aborigènes, ces gravures et ces amas coquillés sont des lieux de halte des créatures ancestrales. Ils sont l'équivalent de nos tables de la loi et toutes les générations doivent suivre leurs enseignements. Pour eux, ces lieux sont vivants, sont dans le présent. Ils sont un éternel présent. Il n'y est pas question de préhistoire. L'Australie nous apprend le fonctionnement de l'art rupestre dans une société actuelle vivante.

Par sa présence dans le paysage, son apparente solidité minérale et rocheuse, son immuable solennité, l'art rupestre s'impose aux générations successives. Ses fonctions mythologiques et sociales dans les sociétés vivantes lui confèrent une certaine fluidité sémantique révélée par les rénovations des images au cours du temps que l'archéologie s'efforce de capturer.

\* \* \*

## Références bibliographiques

- 1
- 2
- 3 <sup>1</sup> MUNN D. N. *Walbiri Iconography-Graphic representation and cultural Symbolism in a central*
- 4 *Australian Society. Symbol, Myth and Ritual*, Cornell. University Press. London. 1973. 234 pages.
- 5 <sup>2</sup> FREUD, S., 1900, *L'interprétation des rêves*.
- 6 <sup>3</sup> HARIRI, Y. (2017). *Sapiens, une brève histoire de l'humanité*. Albin Michel. Paris.
- 7 <sup>4</sup> DEJOURS, C. (1986). *Le corps entre biologie et psychanalyse*. Paris, Payot.
- 8 <sup>5</sup> DEHAENE, S. (2006). *Vers une science de la vie mentale*. Fayard. Collège de France. p. 19.
- 9 <sup>6</sup> LORBLANCHET M., LE QUELLEC J.-L., BAHN P.G., FRANCFORT H.-P., DELLUC B. et G. dir.
- 10 (2006). *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*. Éditions Errances. Paris. p. 105-136.
- 11 <sup>7</sup> LENAIN, T. (1990). *La peinture des singes*. Paris. Syros-Alternatives.
- 12 <sup>8</sup> ROUAUD, J. (2007). *Préhistoires*. Paris. Gallimard.
- 13 <sup>9</sup> BAHN, P. LORBLANCHET, M. (2017). *The first artists, In search of the world's oldest art*. Londres.
- 14 *Thames & Hudson*, p. 232.
- 15 <sup>10</sup> PALMER, K. (1977). *Myth, ritual and rock art. Archeology in Oceania*.
- 16
- 17

## Bibliographie de Michel Lorblanchet.

- 19
- 20 • LORBLANCHET, M. *De l'art rupestre des chasseurs de kangourous à l'art pariétal des*
- 21 *chasseurs de renne*. In *L'Anthropologie*. 1988. N°92. p.271-316
- 22 • Groupe de Réflexion sur l'art pariétal paléolithique : *L'Art pariétal Paléolithique : méthodes et*
- 23 *techniques d'étude*.1993. Paris. Ministère de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur
- 24 425 p.
- 25 • LORBLANCHET, M. éditeur. 1992. *Rock art in the Old World*. AURA Congress. Publié par
- 26 *L'Indira Gandhi National Centre for the Arts à New Delhi*. Ouvrage collectif international - 538
- 27 p.
- 28 • LORBLANCHET, M. *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Paris 1995.
- 29 *Éditions Errance*. 288 p.
- 30 • LORBLANCHET, M. *La Naissance de l'Art*. Paris. 1999. Éditions Errance. 302 p.
- 31 • LORBLANCHET, M. *La grotte ornée de Pergouset. Un sanctuaire secret paléolithique*. 2001.
- 32 Paris. Ministère de la Culture. 188 p.
- 33 • LORBLANCHET, M. Sous la direction de Michel Lorblanchet, Jean Loïc Le Quellec, Paul
- 34 Bahn, Henri Paul Francfort, Brigitte et Gilles Delluc. *Chamanismes et arts préhistoriques,*
- 35 *vision critique*. Paris 2006. Éditions Errance. 335 p. Ouvrage collectif international.
- 36 • LORBLANCHET, M. *L'art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. 2010. Éditions du Rouergue.
- 37 454 p.
- 38 • LORBLANCHET, M. *Les origines de l'Art*. Paris. Éditions du Pommier. Cité des Sciences.
- 39 2006. Rééd. 2017. 188 p.
- 40 • LORBLANCHET, M. BAHN, P. *The First Artists. In search of the world's oldest art*.
- 41 2017. Londres. Thames and Hudson. 290 p.
- 42 • LORBLANCHET, M. *Archaeology and Petroglyphs of Dampier (Western Australia)*. Edited by
- 43 G. Ward and K. Mulvaney. 1000 p. (À paraître).
- 44 • À ces livres il faut ajouter plusieurs centaines d'articles publiés dans des ouvrages et revues
- 45 diverses en France et à l'étranger.
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65