Paleo
Revue d'archéologie préhistorique

Hors-série | Décembre 2021
Une aristocratie préhistorique ? L'égalitarisme des sociétés du Paléolithique récent en question

Réflexion sur la fonction sociale des « écoles artistiques »

Reflection on the social function of "artistic schools"

Emmanuel Guy

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/paleo/7035
DOI : 10.4000/paleo.7035
ISSN : 2101-0420

Éditeur
Musée national de Préhistoire

Édition imprimée
Date de publication : 15 décembre 2021
Pagination : 190-198
ISBN : 978-2-911233-22-7
ISSN : 1145-3370

Référence électronique
Emmanuel Guy, « Réflexion sur la fonction sociale des « écoles artistiques » », *PALEO* [En ligne], Hors-série | Décembre 2021, mis en ligne le 26 juillet 2022, consulté le 21 septembre 2025. URL : http://journals.openedition.org/paleo/7035 ; DOI : https://doi.org/10.4000/paleo.7035

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

RÉFLEXION SUR LA FONCTION SOCIALE DES « ÉCOLES ARTISTIQUES »

Emmanuel Guy[a]

a. *Chercheur indépendant - emmanuelguy66@gmail.com*

RÉSUMÉ

Cet article prolonge l'hypothèse que nous avons défendue dans un récent ouvrage selon laquelle l'illusionnisme artistique, à la fois par la spécialisation qu'il requiert et le prestige qu'il confère, pourrait être un marqueur d'inégalités socio-économiques au Paléolithique récent (Guy 2017). La stricte codification des figurations pourrait également aller dans ce sens. Elle suggère que les représentations étaient enseignées ce que laisse aussi présager les exercices de débutants sur des débris d'os ou des plaquettes de pierre retrouvés par milliers dans certains sites. Cette spécialisation artistique trahit un besoin de transmission stylistique qui nous paraît dépasser la stricte nécessité rituelle. Une fonction sémiologique qui s'expliquerait mieux, en revanche, si l'on admet que ces images servaient simultanément à l'affirmation et au maintien de prérogatives politico-économiques comme c'est habituellement la vocation de l'art dans les sociétés hiérarchisées.

HORS-SÉRIE
Une aristocratie préhistorique ?
L'égalitarisme des sociétés du Paléolithique récent en question
DÉCEMBRE 2021

ATELIER 4 | Production artistique et artisanale
PAGES 190 À 198

MOTS-CLÉS Art paléolithique, naturalisme, écoles stylistiques, inégalités sociales, stockage, biens de prestige.

ABSTRACT

Reflection on the social function of "artistic schools"

This article develops the hypothesis that we have defended in a recent work that artistic realism could be a marker of wealth inequalities in recent Paleolithic societies due both to the specialization it requires and the prestige it confers (Guy 2017). The strict codification of motifs throughout this period could also point in this direction.

It shows that the figures were taught, which is also suggested by the beginners' exercises on scrap bone and stone plaquettes found by thousands at certain sites. This artistic specialization betrays a need for stylistic transmission that seems to go beyond strict ritual necessity. A semiological function which would be better explained if we admit that these images served simultaneously to affirm and maintain political and economic prerogatives, as is usually the vocation of art in hierarchical societies.

KEY-WORDS Paleolithic art, naturalism, artistic schools, social inequalities, storage, prestige goods.

Dans un ouvrage publié en 2017 (*Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*, Flammarion), nous avons avancé l'hypothèse que le naturalisme qui caractérise une grande partie de l'iconographie paléolithique pourrait être l'indicateur de sociétés inégalitaires. Une telle éventualité s'oppose au discours officiel selon lequel les inégalités socio-économiques et la hiérarchie ne seraient apparues qu'à partir de l'invention de l'agriculture et de l'élevage. Pour autant, l'ethnologie montre que des sociétés de chasse ont elles aussi connu d'importantes disparités socio-économiques. Si l'on en croit les exemples les mieux documentés à l'instar des pêcheurs de saumons de la côte nord-ouest de l'Amérique, il semblerait que le stockage massif de ressources saisonnières soit le facteur privilégié de cette stratification sociale (Testart 1982). Dans un milieu où les ressources saisonnières sont abondantes mais provisoires, la production de surplus aurait favorisé une forme de vie semi-sédentaire marquée par une privatisation individuelle ou familiale des ressources. Une noblesse héréditaire se serait formée justifiant sa souveraineté sur les ressources par son origine mythique. Le reste de la société était composé de simples roturiers mais aussi d'esclaves.
Les pratiques rituelles étaient nombreuses. Elles servaient prioritairement à rappeler le caractère sacré des lignages dominants. Ce mécanisme de légitimation a donné lieu à l'émergence d'un « marché de l'art ». Des artisans semi-professionnels étaient rémunérés grâce aux surplus en échange de la production de biens de prestige. Ces richesses matérielles étaient exhibées lors de cérémonies rituelles dont le fameux *potlatch*. Elles servaient aussi à commercer et permettaient de convertir une richesse périssable en richesse pérenne accroissant du même coup le pouvoir des possédants (Testart 1982).
Au regard de ces données, on peut se demander si le savoir-faire des artistes paléolithiques ne trouve pas lui aussi son origine dans des structures sociales hiérarchisées.

En proposant cette hypothèse, nous rejoignons par une autre voie, celle du langage artistique, un point de vue défendu par Brian Hayden, auteur d'un essai précurseur sur le sujet (Hayden 2008). Plus largement, la question des inégalités socio-économiques dans les sociétés du Paléolithique récent est apparue régulièrement ces dernières années dans le cadre de travaux sur la parure funéraire (Vanhaeren *et al*. 2001, 2003) ou sur les conditions de production d'objets d'exception en silex d'exception (Pigeot 1987).
Nous ne reviendrons pas ici sur les principaux arguments de notre ouvrage déjà largement discutés et qui sont à l'origine de ce colloque. Nous avons choisi de nous intéresser à d'autres propriétés de l'art paléolithique, en apparence moins saillantes que la haute technicité de ses artistes, mais qui, de la même manière, pourraient être la conséquence indirecte d'une éventuelle stratification sociale.

UNE CODIFICATION STRICTE

Un examen comparatif des représentations amène à penser que les peintres paléolithiques, malgré leur forte orientation naturaliste, ne représentaient pas les animaux tels qu'ils les voyaient mais en suivant des modèles appris. Cette codification des images se manifeste dès les

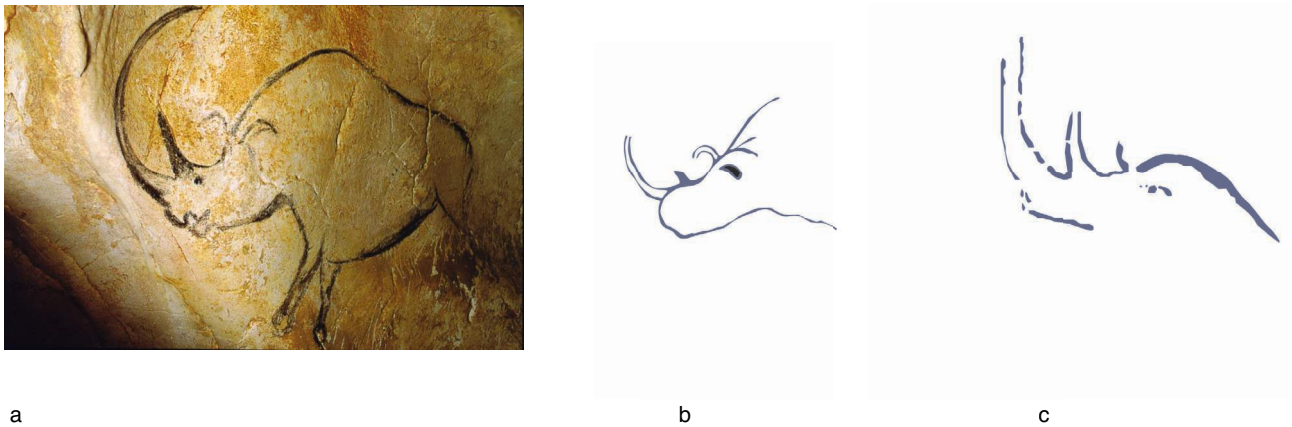
plus anciennes figurations comme le révèlent notamment les rapprochements à la fois formels et thématiques entre les figurations de la grotte Chauvet et celles de la grotte de l'Aldène (Hérault). Outre leur thématique proche dominée par des bêtes féroces (félins, ours, rhinocéros), plusieurs auteurs ont repéré la présence d'une convention omniprésente à Chauvet (Clottes, 1995) consistant à représenter les oreilles de rhinocéros en arc double de part et d'autre de la cervico-dorsale (Sacchi, 2001 ; Tosello *et al*. 2005) (**fig. 1**). On pourrait citer aussi l'intérêt des artistes pour la partie antérieure des sujets à l'exclusion du reste du corps souvent absent ou traité de manière expéditive ou encore l'aspect exagérément voûté des sujets (Guy 2017). On sait que l'Aldène a elle aussi été occupée par des Aurignaciens (Ambert *et al*. 2005).

Des parallèles stylistiques plus éloignés dans l'espace ont été proposés entre Chauvet et la grotte roumaine de Coliboaia (Clottes *et al*. 2011 ; Gély *et al*. 2018 ; Guy 2017 ; Otte 2018). Cette dernière renferme une dizaine de dessins au fusain (d'autres pourraient avoir été détruits par la rivière souterraine située en contrebas). Parmi eux, un cheval, un bison, un animal indéterminé (cheval ou félin), une ou deux têtes d'ours, un mammouth possible et deux têtes de rhinocéros. Si les dessins de Coliboaia n'ont pas la virtuosité de Chauvet, on y retrouve des encolures fortement arquées, une représentation essentiellement limitée au protomé, des cornes de bison de face et même le dessin en accolade des oreilles de rhinocéros (**fig. 1**). Il a été relevé que sur deux figures au moins (le bison et le « cheval-félin » indéterminé) l'artiste a écrasé et mélangé le charbon à l'argile de la paroi dans le but de créer des nuances de noir (Gély *et al*. 2018). Même employé de manière limitée, ce procédé pourrait faire écho à l'usage omniprésent de l'estompe à Chauvet. Enfin, signalons que des charbons ont donné des dates autour de 37-35ky cal. BP soit un âge voisin de celui de la grotte ardéchoise (Gély *et al. Ibid*).

Le rapprochement formel entre les deux grottes ne fait pas l'unanimité. Il a été récemment opposé le fait que les oreilles des rhinocéros de la grotte roumaine sont disjointes et non concaves comme sur les exemplaires de Chauvet (Cârciumaru *et al*., 2019). S'il est vrai que le maigre *corpus* figuratif de Coliboaia invite à la prudence, des variations aussi ténues ne contredisent pas nécessairement une appartenance culturelle commune[1]. L'originalité de ce traitement des oreilles, pour rester sur ce seul critère, vient aussi du fait qu'elles sont exprimées de ¾ face sur un sujet de profil. C'est sur ce point également que réside la convention (reproduite aussi sur les félins) et c'est cette configuration pour le moins inhabituelle - si l'on en juge par d'autres représentations de rhinocéros connues (voir par exemple Font-de-Gaume, La Mouthe, Rouffignac, Les Combarelles, Les Trois Frères, Niaux…) - que l'on retrouve à Chauvet, l'Aldène et Coliboaia.

Toujours en Europe centrale, les peintures de la grotte de Romualdova Pécina (Romuald's cave) dans le nord de la Croatie offriraient elles aussi une possible parenté avec l'art du début du Paléolithique récent (Ruiz-Redondo *et al*., 2019). Le décor figuratif lui aussi mal conservé est réduit à un bison, un bouquetin et deux probables anthropomorphes. Les observateurs signalent la représentation frontale des cornes du bison qu'ils estiment être une convention typique des phases anciennes de l'art paléolithique, du Gravettien mais aussi de l'Aurignacien comme c'est effectivement le cas à Chauvet et Coliboaia (Ruiz-Redondo *et al., Ibid*.) (**fig. 2**). Nous ajouterons une fois encore la prévalence donnée à la partie avant du sujet ainsi que la voussure dorsale marquée. Si les dates obtenues dans la cavité ne sont pas homogènes retenons que des charbons trouvés à l'entrée de la grotte ont donné un âge de 34-31ky cal BP (Ruiz-Redondo *et al., Ibid*.).

Il faudrait sans doute ajouter à cet inventaire, les statuettes du Jura souabe (Vogelherd, Geissenklösterle, Hohlenstein-Stadel, Hohle Fels) contemporaines de Chauvet et dont la thématique animale est proche. Si la

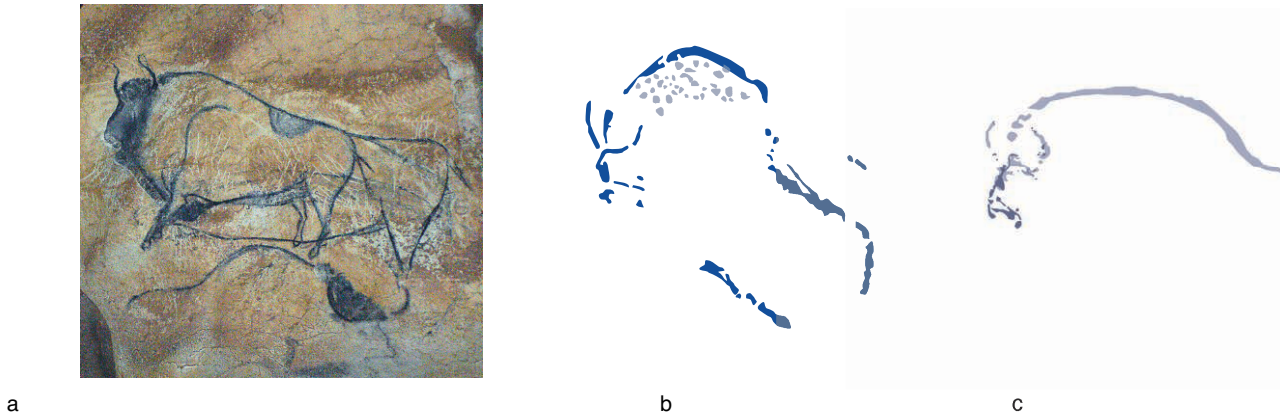


— FIGURE 1 —

Dessin des oreilles de rhinocéros en « ailes de papillon » des grottes Chauvet (a), Aldène (b, détail) et Coliboaia (c). Photo : Inocybe, domaine public (source : wikipédia) ; Schémas de lecture : E. Guy.

Drawing of rhinoceros ears in «butterfly wings» from the Chauvet (a), Aldene (b, detail) and Coliboaia (c) caves.

[1] Les opposants à cette proximité culturelle semblent d'autant moins enclins à la reconnaître qu'ils estiment que l'âge aurignacien de Chauvet, pourtant assis sur plusieurs dizaines de dates convergentes, n'est pas établi (Cârciumaru *et al*., *Ibid*).



— FIGURE 2 —

Dessin de face des cornes sur les bisons de Chauvet (a), Romualdova (b) et Coliboaia (c). Photo : J.-M.Geneste / ministère de la Culture ; Schémas de lecture : E. Guy.

Frontal drawing of horns on Chauvet (a), Romualdova (b) and Coliboaia (c) buffalos.

parenté culturelle paraît vraisemblable, elle reste néanmoins difficile à confirmer par le style dans la mesure où, s'agissant de sculptures, elles ne prennent pas en compte l'ensemble des procédés formels à l'œuvre dans la réalisation des représentations bidimensionnelles.

On retrouve ce phénomène « d'école artistique » à l'époque de Lascaux. Il a été souligné de longue date la ressemblance entre Lascaux et l'art pariétal d'autres cavités de la région comme Gabillou, La Mouthe, Saint-Cirq ou encore Le Placard en Charente (par exemple Aujoulat *et al.* 1984 ; Delluc *et al.*, 1984 ; Gaussen, 1988) pour ne citer que quelques exemples. On retrouve en particulier la « mise en réserve » des membres, procédé ingénieux qui consiste à laisser un espace vierge, une réserve, entre les éléments d'une figure (et parfois entre plusieurs figures) afin de dissocier artificiellement les plans et suggérer ainsi la profondeur (**fig. 3**).

D'autres manières de représenter communes lient l'art de ces cavités comme le caractère exagérément pansu des sujets, en particulier, des équidés ou la représentation en forme de boule de leurs sabots. Les données chrono-culturelles laissent à penser que ces conventions étaient en vigueur entre la fin du Solutréen et le début du Magdalénien.

DES PROTOTYPES ENSEIGNÉS ?

Ces quelques exemples, nous aurions pu en citer d'autres, témoignent du caractère fortement stéréotypé de la figuration au Paléolithique. En effet, compte tenu des distances et des écarts chronologiques inévitables entre les sites, il est peu vraisemblable que les œuvres aient été réalisées à chaque époque par un même individu se déplaçant d'un point à l'autre sur des centaines voire des milliers de kilomètres. Tout laisse donc à penser que des

FIGURE 3

Membres avec réserve pour exprimer la profondeur, cheval, Lascaux. Photo : J.-M.Geneste / ministère de la Culture.

Limbs with reserve to express depth, horse, Lascaux.

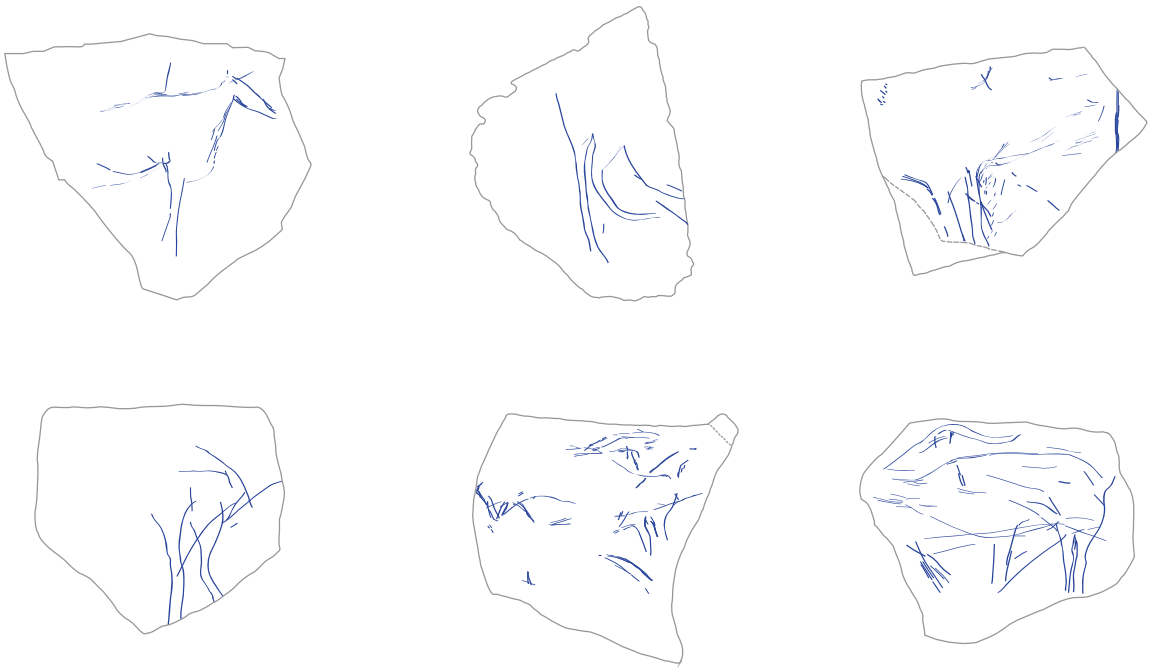
conventions stylistiques identiques étaient partagées par des artistes issus de régions distinctes et parfois très éloignées. Ce haut niveau de codification - qui s'exprime aussi par la sélectivité des thèmes figurés - vient renforcer un sentiment largement partagé par les spécialistes selon lequel les représentations pariétales sont des symboles destinés à exprimer un message socialement reconnu vraisemblablement de nature mythique comme c'est toujours le cas dans les sociétés traditionnelles.
Contrairement à une idée reçue, une telle unité formelle ne « tombe pas du ciel », elle exige une transmission rigoureuse du savoir pictural. Il faut se méfier de l'idée facile selon laquelle un style artistique serait le produit spontané de l'époque, de « l'air du temps ». Jamais dans toute l'histoire de l'art un tel phénomène n'a été observé. Le grand historien de l'art Ernst Gombrich rappelle comment il a dû lui-même lutter contre ce préjugé[2].
Si les conventions de représentation paléolithiques n'avaient pas été enseignées, elles auraient naturellement dû disparaître rapidement or ce n'est pas ce qui est observé. (Rivero 2015).
Le très haut niveau de savoir-faire illusionniste des artistes (Chauvet, Lascaux, Niaux…) laissait déjà présager l'existence d'un enseignement du dessin. La codification stylistique vient conforter cette idée.

Du reste, il existe peut-être encore des traces de cet apprentissage. On peut s'interroger en effet sur la fonction des plaquettes gravées retrouvées en abondance dans certains sites. C'est le cas en particulier de la grotte espagnole de Parpalló au sud de Valence. Le faible niveau d'exécution des dessins contraste nettement par rapport à la production artistique paléolithique habituelle même si l'on peut toujours trouver ici ou là des exceptions. Les tracés sont parfois étonnement hésitants et les sujets mal proportionnés (**fig. 4**). Autre fait troublant, les animaux sont le plus souvent réduits à de simples fragments : une patte, un avant-train, une tête… comme s'il s'agissait d'exercices. On pourrait probablement en dire autant des gravures sur plaquettes des niveaux gravettiens de la grotte d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques) qui alternent absence d'expertise et sûreté de trait (Rivero *et al*. 2014). Une étude récente sur les plaquettes gravées de la grotte de La Marche (Vienne) évoque elle aussi la possibilité d'exercices d'apprentis (Chisena *et al*. 2017). Une hypothèse similaire avait déjà été avancée au sujet des plaquettes de la grotte d'Enlène (Bégouën *et al*. 1984-85). Les observations d'Olivia Rivero sur l'art mobilier magdalénien confortent ces intuitions et mettent en évidence dans les gisements des niveaux d'expertise différents (Rivero 2016 ; voir aussi sa contribution dans ce volume). Chose intéressante, ces niveaux de compétence distincts s'accompagnent de différences dans l'accès aux supports. Les individus les plus expérimentés dessinent sur des objets fonctionnels en os, bois de cervidé ou ivoire, soit probablement des matériaux considérés comme « nobles », tandis que les débutants utilisent majoritairement des fragments d'os indéterminés ou des pierres trouvées sur place. Cette discrimination suggère que l'habileté était une valeur socialement reconnue (Rivero, *Ibid*). Une gestion « raisonnée » des supports qui n'est pas sans rappeler la manière dont à Étiolles, les plus grands blocs de silex étaient réservés aux tailleurs les plus expérimentés (Pigeot 1987). Selon Rivero, la grande amplitude de l'expertise technique observée dans certains grands sites (Las Caldas, La Garma, Isturitz…) évoque la production de décors à différents stades d'apprentissage. De grands centres auraient pu servir d'ateliers à des artisans qui seraient ensuite partis exercer leur talent ailleurs. C'est ce qui expliquerait, par exemple, la présence à Laugerie-Basse (Dordogne) ou Hornos de la Peña (Cantabrie) de représentations similaires à celles d'Isturitz mais moins assurées techniquement (Rivero 2015).

En tout état de cause, la standardisation des images renforce le sentiment d'avoir affaire à des productions spécialisées. On peut se demander ce qui a pu motiver cette recherche d'unité du style par l'apprentissage de la part de supposées petites communautés nomades dispersées sur de vastes territoires ? En d'autres termes, fallait-il que le message véhiculé par ces symboles soit de la plus haute importance pour exercer un contrôle aussi contraignant. Un tel investissement nous paraît dépasser la simple nécessité rituelle. S'il ne s'agissait que d'invoquer des animaux mythiques dans le cadre de récits ou de cérémonies, chaque groupe paléolithique aurait pu figurer ces thèmes comme il l'entendait c'est-à-dire selon ses propres règles. Le conventionnalisme des figurations paléolithiques laisse à penser que ces images ne servaient pas uniquement à croire mais aussi à *transmettre*. Notre hypothèse est que ce besoin de communication pourrait être en lien avec l'affirmation et la transmission de prérogatives politico-économiques comme cela est habituellement le cas dans les sociétés hiérarchisées. On comprendrait mieux dès lors les raisons de la probable spécialisation artistique : les symboles se devaient d'être d'autant plus facilement identifiables (donc rigoureusement enseignés) qu'ils conditionnaient la reconnaissance du rang social de leur destinataire voire de leurs auteurs.

Comme cela a déjà été dit, les images des sociétés à élite ont vocation à rappeler l'origine mythique des lignages dans le but de légitimer leur pouvoir. Chez les pêcheurs stockeurs canadiens, ces images avaient précisément fonction d'emblèmes ou de blasons familiaux. Une héraldique fondée sur un vocabulaire d'espèces animales symbolisait les noms et les titres de la noblesse. Omniprésentes, ces marques d'appartenance identitaire étaient exposées sur les corps (peintures faciales, vêtements, parures…), dans l'habitat (mâts, façades, cloisons…) et sur de nombreux objets rituels (coffres, cuillères, couvertures…). Ces images répondaient à des conventions d'autant plus strictes qu'elles symbolisaient le pouvoir de la noblesse (**fig. 5**). Les observations de l'historien de l'art (et artiste) Bill Holm ont bien mis en évidence les règles stylistiques complexes (le fameux style *formline*) sur lesquelles reposaient cette tradition (Holm 1965). Une fois encore, la réalisation des œuvres était confiée à des individus désignés et formés de génération en génération ce qui permettait d'assurer l'unité formelle et donc l'intelligibilité des symboles (Suttles 1990).

[2] « Je me souviens de discussion sur le style gothique, peu après la guerre, avec un groupe d'étudiants allemands. Ils croyaient que les églises gothiques sortaient spontanément de « l'esprit du temps ». Ils étaient surpris quand je leur disais : non, on devait d'abord apprendre le style, il y avait des livres de modèles, et l'apprenti d'un maître se déplaçait vers une autre ville pour construire une autre église gothique…Ils n'avaient jamais envisagé les choses de cette manière » (Gombrich *et al*. 2009 p. 90).



— FIGURE 4 —

Exemples de gravures frustes sur plaquettes de pierre de la grotte de Parpalló. Schémas de lecture : E. Guy.

Examples of poor engravings on stone plates from the cave of Parpalló.

— FIGURE 5 —

Exemple de style *formline*, détail d'un panneau en bois peint, culture Tlingit (fin XVIII^{e}-XIX^{e}). Photo : Joe Mabel, domaine public (source : wikipédia);

Example of Formline style, detail of a painted wood panel, Tlingit culture (late 18th-19th century).

UNE DIFFUSION À TRÈS GRANDE DISTANCE

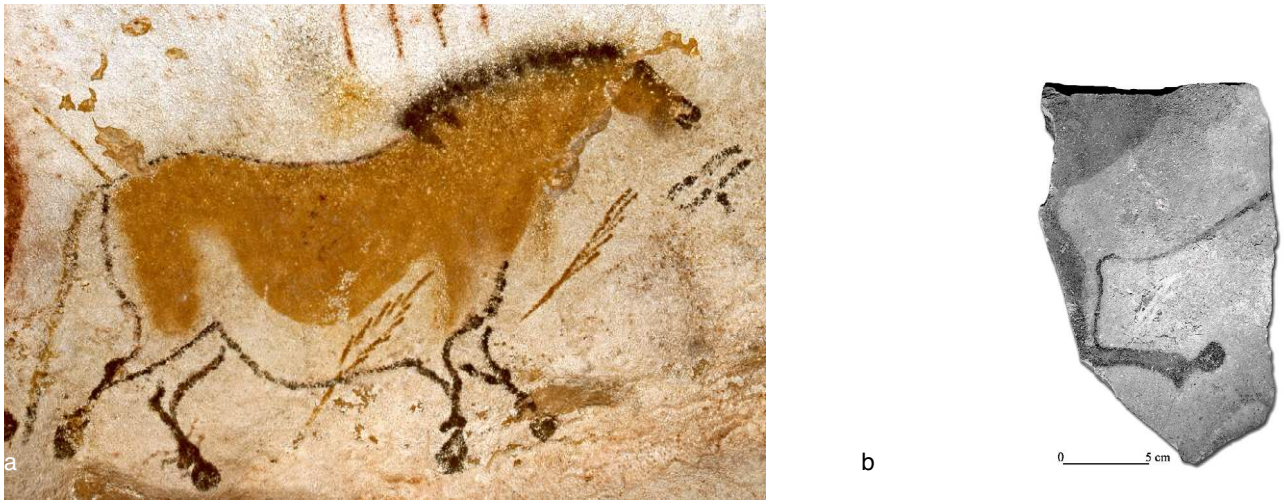
Comme évoqué plus haut, certaines « écoles artistiques » paléolithiques s'étendaient parfois sur des distances considérables. Dans la grotte Paglicci, dans les Pouilles, une écaille rocheuse porte l'arrière-train d'un cheval dont le style ressemble à s'y méprendre à Lascaux (Martini 2012) (**fig. 6**). Les deux grottes sont distantes d'environ 1 500 kilomètres à vol d'oiseau. C'est à peu près la même distance (1700 km) qui sépare Chauvet de Coliboaia. On pourrait encore citer le cas célèbre des statuettes féminines gravettiennes dont les canons, même s'ils présentent des variations, ont été répétés depuis la côte atlantique française jusqu'à l'Oural et peut-être même jusqu'au lac Baïkal.

Comment expliquer une telle expansion ? Faut-il invoquer le hasard, attribuer ce phénomène à une simple convergence fortuite ? (Pigeaud 2002). La diffusion de conventions sur de grandes distances ne se limite pas à une seule époque mais offre de nombreux exemples tout au long du Paléolithique récent. Si l'on peut admettre que des formes morphologiquement proches puissent être ponctuellement inventées de manière indépendante, la fréquence de ce phénomène nous paraît s'opposer à une telle éventualité. D'autant que si des rapprochements stylistiques hasardeux ont pu être faits par le passé, les ressemblances évoquées plus haut ne reposent pas sur la répétition d'un seul et unique trait formel mais sur l'association spécifique de plusieurs caractères formant une même combinatoire. La probabilité que ces associations conventionnelles aient été conçues de manière indépendante paraît faible. Plus faible encore est la probabilité qu'elles aient été *simultanément* adoptées de manière indépendante comme le montrent pour chacune de ces écoles artistiques l'homogénéité des données chrono-culturelles.

Une circulation du style par diffusion culturelle nous semble donc être l'explication la plus plausible. Celle-ci n'implique pas nécessairement des mouvements de populations importants même si l'on suppose que de tels déplacements ont pu exister ponctuellement notamment à l'occasion de crises climatiques. Il semble plus concevable d'imaginer que le savoir artistique se transmettait par contacts de proche en proche. Pour autant, même si la mobilité des groupes dans ce paysage ouvert a pu favoriser les échanges sociaux, on a du mal à comprendre comment des petits groupes aussi éloignés en sont arrivés à partager le même univers symbolique et visuel ?

Une telle homogénéité suppose à tout le moins des liens sociaux étroits et répétés. D'autant que, comme le rappelle Gombrich avec force, sans apprentissage, donc sans volonté profonde, la seule proximité sociale ne suffirait pas à assurer la transmission du savoir artistique. Derrière la diffusion, il y a d'abord une demande sociale. En quoi celle-ci aurait-elle pu consister ? Il nous paraît que le mode de fonctionnement des sociétés hiérarchisées pourrait, là encore, offrir un cadre explicatif plus adapté à la dispersion géographique des symboles. Il semble que dans ce type de sociétés, l'échelle des échanges soit généralement supérieure à celle des sociétés dites égalitaires. Ce phénomène tiendrait à la recherche d'ostentation et au désir de posséder de nouvelles richesses. La valeur étant indexée sur la rareté, elle encourage le commerce d'objets exotiques et de prestige entre des populations géographiquement éloignées (Testart 1982). Même si des échanges intergroupes existent aussi chez les nomades égalitaires, leur échelle géographique est généralement réduite dans la mesure où l'accumulation de richesse n'a pas lieu d'être (ce qui se manifeste aussi par l'absence généralisée de bien prestigieux).

Un autre facteur de diffusion culturelle à longue distance dans les sociétés hiérarchisées concerne les relations matrimoniales. Dans ces sociétés orientées sur le profit, la parenté est largement motivée par l'intérêt. Elle peut conduire à des alliances matrimoniales entre des familles géographiquement éloignées. Ce mécanisme contribuerait directement à la dispersion des styles comme le montre l'exemple de la côte nord-ouest de l'Amérique. On sait par



— FIGURE 6 —

Représentations de chevaux à membres bouletés, Lascaux (a) ; Paglicci (b). Photos : a, J.-M.Geneste / ministère de la Culture ; b, F. Martini.

Representations of horses with rounded hoofs, Lascaux (a) ; Paglicci (b).

exemple que des artistes de renom étaient sollicités à l'occasion de mariages pour créer des œuvres destinées à symboliser l'union des noms et des privilèges (Berlo *et al*. 2006). S'il est impossible d'affirmer qu'une telle dynamique d'échanges est aussi à l'origine de la diffusion à longue distance des styles paléolithiques, il ne paraît pas aberrant, au regard des distances considérées, de se poser la question.

Évoquons pour conclure un dernier point qui touche à la diffusion du style non plus dans l'espace mais dans le temps. Il est frappant de voir que certaines règles stylistiques ont perduré sur des durées immenses. Nous avons montré dans un précédent ouvrage comment le style de Lascaux marque la persistance des conventions gravettiennes - ou plus exactement « gravetto-solutréennes » tant elles sont indifféremment associées à ces deux traditions techniques - associées à des préoccupations totalement nouvelles pour l'époque (Guy 2011). Le style que l'on voit sur les parois de Lascaux, La Mouthe, Gabillou ou Le Placard serait donc le fruit d'une évolution démarrée quelque 4 ou 5 millénaires plus tôt.

Le fait qu'une tradition artistique ait pu évoluer au cours du temps ne nous semble pas anodin. Si l'on en croit l'ethnologie, les sociétés égalitaires de chasseurs-cueilleurs nomades sont très peu ouvertes au changement et semblent même tendues vers un seul et même objectif : perpétuer leur mode de vie ancestral. C'est ce qui faisait dire à Pierre Clastres qu'il n'y a pas de société plus « conservatrice » qu'une société de chasseurs-cueilleurs. Il apparaît en revanche que la hiérarchie et les rapports de pouvoir constituent de puissants facteurs de changements sociaux et de transformation historique. Or l'évolution artistique profonde que l'on observe entre la fin du Gravettien et Lascaux ne paraît s'expliquer que par une transformation de la « pensée sociale »[3]. De telles conditions sociologiques laissent présager un régime d'historicité qui rappelle davantage celui des sociétés hiérarchisées que des populations nomades. D'autant que, là encore, une telle évolution du vocabulaire artistique ne peut se produire sans efforts. Elle implique la capacité des artistes à créer des solutions formelles nouvelles. L'introduction d'un procédé aussi conceptuel que le fait de laisser une réserve blanche pour figurer les membres en perspective ne s'improvise pas. Elle est selon toute probabilité le fruit d'une recherche artistique. L'histoire de l'art nous apprend que les rapports de force et la compétition économique entre commanditaires sont une source importante d'innovation artistique. C'est cette demande qui pousse les artistes à trouver des réponses formelles nouvelles pour se démarquer de la concurrence et obtenir davantage de commandes. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette émulation économique n'est pas spécifique à l'art des sociétés actuelles. Elle paraît avoir existé partout où les productions artistiques servaient les intérêts d'une minorité dominante (Lahire, 2015). Peut-être en allait-il déjà ainsi il y a 35 000 ans.

REMERCIEMENTS

J'adresse tous mes remerciements à Elena Paillet et Brian Hayden ainsi qu'à un rapporteur anonyme pour leur relecture et leurs commentaires avisés. Merci également à Christophe Darmangeat qui a relu une première version du texte ainsi qu'à Jean-Michel Geneste et Fabio Martini pour les photos mises à disposition.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMBERT P., GUENDON J.-L., GALANT PH., QUINIF Y., GRUNEISEN A., COLOMER A., DAINAT D., BEAUMES B., REQUIRAND Cl. 2005 - Attribution des gravures paléolithiques de la grotte d'Aldène (Cesseras, Hérault) à l'Aurignacien par la datation des remplissages géologiques, C. R. *Palevol* 4, p. 275-284.

AUJOULAT N., GENESTE J.M. 1984 - La grotte de La Mouthe, *L'art des cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Coll. « Atlas archéologiques de la France », Paris : Ministère de la Culture et Imprimerie Nationale, 673 p.

AUJOULAT N. 2004 - *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris : Le Seuil, 274 p.

BÉGOUËN R., BRIOIS F., CLOTTES J., SERVELLE C. 1984-85 - Art mobilier sur support lithique d'Enlène (Montesquieu-Avantès, Ariège), *Ars Praehistorica*, t. III-IV, p. 25-80.

BERLO, J.-C., PHILLIPS, R. 2006 - *Amérique du Nord, arts premiers*. Albin Michel, 270 p.

CÂRCIUMARU M., NITU E.-C., BAHN P. 2019 - Coliboaia is not Chauvet, *L'Anthropologie* 123, p. 19-38.

CHISENA S., DELAGE CH. 2018 - On the Attribution of Palaeolithic Artworks : The Case of La Marche (Lussac-les-Châteaux, Vienne), *Open Archaeology*, 4, p. 239-261.

CLOTTES J. 1995 - L'originalité de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche), *Compte rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 139-2, p. 563-568.

CLOTTES J., BESESEK M., GÉLY B., GHEMIS C., KENESZ M., LASCU V.T., MEYSSONNIER M., PHILIPPE M., PLICHON V., PRUD'HOMME F., RADU V. A., RUS T., TOCIU R.L. 2011 - La grotte ornée Coliboaia, une découverte archéologique majeure par des spéléologues roumains, *Spelunca*, n° 124, p. 1-6.

DELLUC B., DELLUC G. 1984 - La grotte de Saint-Cirq, *L'art des cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Coll. « Atlas archéologiques de la France », Paris : Ministère de la Culture et Imprimerie Nationale, 673 p.

GAUSSEN J. 1988 - Lascaux, Gabillou, même école, mêmes conventions, *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 115, p. 195-201.

[3] Dans la mesure où l'évolution s'étend sur des millénaires et que l'on ne saurait donc l'attribuer à l'apport soudain d'une culture extérieure.

GELY B., CAILHOL D., CLOTTES J., LASCU V. T., LE GUILLOU Y., MEYSSONNIER M., PHILIPPE M., PLICHON V., PRUD'HOMME F., VALLADAS H. 2018 - Peştera Coliboaia (Campani, Bihor), grotte ornée aurignacienne de Roumanie. État d'avancement des études pluridisciplinaires (2009-2014). XIXe International Rock Art Conference IFRAO, Cáceres, Espagne, p. 161-189.

GOMBRICH E., ERIBON, D., 2009 - *Ce que l'image nous dit - Entretien sur l'art et la science*, Cartouche, 223 p.

GUY E. 2011 - *Préhistoire du sentiment artistique, l'invention du style il y a 20 000 ans*, Les presses du réel, 196 p.

GUY E. 2017 - *Ce que l'art préhistorique dit de nos origines*, Flammarion, Au fil de l'Histoire, 352 p.

HAYDEN B. 2008 - *L'homme et l'inégalité, l'invention de la hiérarchie durant la Préhistoire*, Paris : CNRS Editions, 161 p.

HOLM B, 1965 - *Northwest Coast Indian art, An analysis of form*, University of Washington press, Seatle, 144 p.

LAHIRE B. 2015 - *Ceci n'est pas qu'un tableau : Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, La Découverte, 600 p.

LEROI-GOURHAN A. 1965 - *Préhistoire de l'art occidental*, Éd. Mazenod, (coll. « L'Art des grandes civilisations »), 408 p.

LORBLANCHET M. 1994 - La datation de l'art paléolithique, *Bulletin de la Société des Études Littéraires Scientifiques et Artistiques du Lot*, CXV (3), p. 161-182.

MARTINI F. 2012 - Aspects cosmopolites et locaux dans l'art de l'Épigravettien en Italie, *L'Art pléistocène dans le monde, Actes du congrès de l'IFRAO*, Tarascon-sur-Ariège, sept. 2010, p. 473-485.

OTTE M. 2015 - La mobilité rapide, caractère propre au Paléolithique supérieur d'Asie, *Mode de contact et de déplacements au Paléolithique eurasiatique, UISPP, Actes du colloque international*, Université de Liège 28-31 mai 2012, p. 693-706.

OTTE M. 2018 - Coliboaia, art rupestre aurignacien en Roumanie, *L'Anthropologie*, vol. 122 n° 2, p. 261-263.

PELEGRIN J. 2007 - Réflexion sur la notion de « spécialiste » dans la taille de la pierre au Paléolithique, *Arts et cultures de la Préhistoire. Hommages à Henri Delporte*, (dir. R. Desbrosse et A. Thévenin), Paris, CTHS (coll. Documents préhistoriques, 24), p. 315-318.

PETROGNANI S., SAUVET G. 2012 - La parenté formelle des grottes de Lascaux et de Gabillou est-elle formellement établie ? *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 109, n° 3, p. 441-455.

PIGEAUD R. 2002 - La grotte ornée Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne) : grotte-limite aux marges du monde anté-magdalénien, *L'Anthropologie*, 106, p. 445-489.

PIGEOT N. 1987 - *Magdaléniens d'Étiolles. Économie de débitage et organisation sociale*, Paris, CNRS Éditions (Supplé. Gallia Préhistoire 25), 168 p.

RIVERO O., GARATE D. 2014 - L'art mobilier gravettien sur support lithique de la grotte d'Isturitz (Saint-Martin-d'Arberoue, Pyrénées-Atlantiques, France) : une collection redécouverte, *Paleo*, 25, p. 247-276.

RIVERO O. 2015 - *Art Mobilier des chasseurs magdaléniens de la façade atlantique*, Liège : Eraul 146, 170 p.

RIVERO O. 2016 - Master and apprentice: Evidence for learning in palaeolithic portable art, *Journal of Archaeological Science* 75, p. 89-100.

RUIZ-REDONDO A., KOMSO D., GARATE MAIDAGAN D., MORO ABADIA O., GONZALEZ MORALES M. R., JAUBERT J., KARANAVIC I., 2019 - Expanding the horizons of Palaeolithic rock art: the site of Romualdova Pećina, *Antiquity*, vol. 93, n° 368, p. 297-312.

SACCHI D. 2001 - Données récentes sur le Paléolithique supérieur du midi de la France, des Pyrénées au Rhône (1997-2001), *Le Paléolithique supérieur européen*, Bilan quinquennal 1996-2001, XIVe Congrès UISPP, Liège : Eraul, 97, p. 127-134.

SUTTLES 1990 - *Handbook of North American Indians, volume 7, Northwest Coast*, Washington, DC : Smithsonian Institution, 796 p.

TAUXE D. 2009 - Analyse comparative des thèmes abstraits des deux grottes majeures du début de la culture magdalénienne, il y a 17 à 18 000 ans : Lascaux et Gabillou, *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 136, p. 169-184.

TOSELLO G., FRITZ C. 2005 - Les dessins noirs de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc : essai sur leur originalité dans le site et leur place dans l'art aurignacien, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, tome 102 (n° 1), p. 159-171.

TESTART A. 1982 - *Les chasseurs-cueilleurs ou l'origine des inégalités,* Paris : Société d'Ethnographie (Université Paris X-Nanterre), 254 p.

VANHAEREN, M., D'ERRICO, F. 2001 - La parure de l'enfant de la Madeleine (fouilles Peyrony). Un nouveau regard sur l'enfance au Paléolithique supérieur », *Paleo*, 13, p. 201-240.

VANHAEREN, M., D'ERRICO, F. 2003 - Le mobilier funéraire de la Dame de Saint-Germain-la-Rivière (Gironde) et l'origine paléolithique des inégalités », *Paleo*, 15, p. 1-59.