



Lascaux ou l'imaginaire du cycle de la procréation

par Thérèse Guiot-Houdart*

ABSTRACT

The paintings of the Lascaux cave have never been described correctly from my point of view, i.e. as a work of art. A correct iconographic analysis would only consider strictly formal criteria such as : organisation of the composition ; research of the image center ; position, direction and size of the figures ; painting technic ; distribution of the color planes. Applying this method in the Lascaux cave, I endeavoured to identify the theme of each image and bring out its meaning, to comprehend the symbolic function of the animals and finally to reconstitute the canvas of the "story" illustrated on the rockwalls, a myth inspired by the blood cycle in the long process of procreation.

RIASSUNTO

Secondo il mio punto di vista i dipinti della grotta di Lascaux non sono mai stati descritti correttamente, ovvero come delle rappresentazioni artistiche. Una corretta analisi iconografica dovrebbe considerare solamente criteri strettamente formali come: l'organizzazione della composizione, la ricerca del centro dell'immagine; la posizione, la direzione e la dimensione delle figure; la tecnica pittorica; la distribuzione del colore nello spazio. Applicando questo metodo interpretativo alla grotta di Lascaux ho tentato d'individuare il tema di ogni immagine e di estrapolarne il significato, per comprendere la funzione simbolica degli animali e ricostruire finalmente la trama della "storia" illustrata sulla parete rocciosa, un mito ispirato al ciclo mestruale nel lungo processo della procreazione.

1. INTRODUCTION

Une peinture, qu'elle soit préhistorique ou contemporaine, vise toujours moins à reproduire fidèlement la réalité qu'à exprimer une idée. Pour en découvrir la signification, il faut commencer par la décrire, puis rechercher pourquoi l'artiste a posé ici une forme, là une couleur, et comment les formes et les couleurs se conjuguent pour créer du sens. De ce point de vue, les peintures de Lascaux n'ont jamais été décrites correctement, c'est-à-dire comme une œuvre d'art. Une analyse picturale strictement dite ne peut prendre en compte que des critères purement formels : organisation de la composition et recherche du centre ou point focal de l'image ; placement, dimension et orientation des figures ; disposition des taches de couleurs ; technique du dessin. Il m'a semblé qu'en appliquant cette méthode dans la grotte de Lascaux, il devenait possible d'appréhender la fonction symbolique des animaux, de dégager le thème de chaque image, d'en cerner le sens et de reconstituer le canevas du récit illustré sur ces parois.

Un thème donné permet, en musique comme en littérature ou en peinture, des variations infinies. Dans le cas de cette fresque, il ne suffit évidemment pas d'avoir identifié l'ensemble des thèmes traités pour savoir sur quel mode les artistes avaient décliné leurs variations. Ce que l'on perçoit du récit nous apprend seulement que celui-ci comportait quinze "chapitres" correspondant aux quinze scènes peintes, et que les thèmes abordés étaient probablement en rapport avec la fécondité, mais s'agissait-il d'un récit concernant les animaux, les humains, des divinités, l'univers entier ? Et sous quelle forme – conte, mythe ou légende – était-il connu ? Il est évidemment impossible de le préciser. Cependant, le fait que ce même canevas narratif en quinze temps structure encore de façon récurrente nombre de textes indo-européens – contes, mythes et légendes – conforte le système d'interprétation résultant de cette analyse, tout en révélant la place centrale qu'a certainement occupée, en tous temps et en tous lieux, la fécondité dans l'esprit humain.

* Thérèse Guiot-Houdart
thoudart@wanadoo.fr



2. ORGANISATION DE LA DÉCORATION

2.1. La grotte de Lascaux est une cavité qui s'ouvre à l'ouest-nord-ouest. Elle comporte une première salle dans laquelle la lumière pénètre encore faiblement. Le fond de la grotte est totalement obscur. Cette première salle appelée Rotonde se prolonge par deux galeries qui ont été décorées de façon résolument antithétique. L'une, appelée Diverticule axial, s'ouvre dans la salle d'entrée en direction de l'est-sud-est. Comme son nom l'indique, son chemin conserve l'axe suivi depuis l'entrée. Cette galerie est divisée en deux salles par un resserrement de ses parois et se termine en cul-de-sac par un double coude qu'on appelle le Méandre. L'autre galerie, orientée nord-sud, est décorée de façon anarchique, gravures et peintures y sont distribuées sans aucune suite et se recouvrent les unes les autres ; des milliers de mains différentes y ont laissé la trace de leur passage. Les seules peintures qui peuvent être analysées comme un ensemble construit, c.-à-d. comme un tableau, sont par conséquent celles qui suivent l'axe de la lumière. À la continuité spatiale répond ainsi la continuité du décor. En choisissant de décorer la Rotonde et le Diverticule axial de préférence à la galerie nord-sud, les peintres ont privilégié l'axe qui est celui du soleil au solstice d'été. Ils ont aussi "cadré" leur œuvre en n'exécutant de grandes peintures dans la Rotonde que sur les parois situées à gauche de l'entrée et sur le panneau suivant entre les deux issues. À droite, ils ont laissé la dernière partie de la paroi quasiment vierge, de façon à ce que leur œuvre reste à l'écart du passage vers la galerie "publique" (nord-sud). Les artistes ont donc pris en compte la totalité des données visuelles de la grotte, sa conformation, son orientation et, à l'évidence aussi, son éclairage.

2.2. L'ensemble de la décoration comprend trois grandes fresques, une par salle, comportant chacune plusieurs scènes ou "tableaux" auxquels je donne au cours de cette analyse un numéro, afin de faciliter leur repérage sur la page d'illustration. Chaque fresque possède sa propre unité de style et de couleur. Celle de la Rotonde est composée de trois tableaux (Rot.1-3). Ici le style est puissant, plus viril que partout ailleurs, la couleur dominante est le blanc (rendu par l'absence de couleur). Celle du Diverticule peut être divisée en douze scènes, réparties à part égale entre les deux salles. On en compte en effet six dans la première (Div. I.1-6) et six dans la seconde (Div.II.1-6). Dans la première, le style est élégant, souple et raffiné, presque féminin, la couleur dominante est le rouge. Dans la seconde, le style est inégal, tantôt fruste, tantôt au contraire d'une qualité exceptionnelle, la couleur dominante est le noir.

2.3. Il a été souvent noté que le relief naturel des parois de cette grotte se prêtait admirablement à la peinture d'une scène figurative. Le sol sur lequel devaient évoluer les animaux est souligné par un bourrelet horizontal de la paroi, tandis que les moutonnements du plafond évoquent de gros cumulo-nimbus. Logiquement, le peintre aurait dû en tirer parti. Dans un tel espace, la perspective ne pouvait être rendue à cette époque qu'en plaçant en haut ce qui est lointain, et en bas ce qui est proche, autrement dit en utilisant la " plongée " comme point de vue, à la manière du cinéma. L'espace était donc très probablement dépeint, mais selon d'autres règles que les nôtres, sans doute celles qui sont innées chez l'enfant, lequel utilise tout aussi spontanément le point de vue plongeant que le dessin de profil. On différenciera donc trois niveaux : un arrière-plan, un plan central et un plan rapproché représentant respectivement le lointain (en haut), le plan de l'action, où se situent les grandes mises en scènes (au milieu), et un plan "d'accompagnement" plus proche du spectateur (en bas).

3. DIMENSIONS DES FIGURES

3.1. Les dimensions des animaux vont du très grand au minuscule. La question est donc de savoir si leur taille correspond à l'importance que les peintres attribuaient à chaque espèce. C'est en effet une possibilité, mais si l'on prend l'exemple d'un tableau classique comme la Nativité, il est évident que dans ce cas la seule personne divine est le nouveau-né placé au centre du tableau. Le critère le plus pertinent ici et peut-être aussi dans ces peintures serait en fin de compte le placement des figures.

3.2. On peut faire cependant, à propos des dimensions, quelques observations instructives. Variables sont les dimensions : a) du cheval, présent dans toutes les scènes sans exception et dont les dimensions varient considérablement d'une scène à l'autre ; b) du boviné rouge, plutôt petit dans la Rotonde, grand dans le Diverticule ; c) du cerf, minuscule dans la Rotonde (Rot.2), grand dans le Diverticule (Div.I.6). Invariables sont évidemment les dimensions des animaux qui n'apparaissent qu'une seule fois : la Licorne (Rot.1), le bison (Div.II.3) et l'ours dissimulé dans le corps d'un boviné (Rot.3).

On en déduira que, dans la mesure où elle est susceptible de varier, la taille des animaux ne peut indiquer leur importance intrinsèque mais dépend seulement du rôle qu'ils jouent dans la scène en question.

4- ORIENTATION ET PLACEMENT DES FIGURES

Dans une composition de cette dimension, aucune image n'est gratuite et rien ne peut être improvisé ni laissé au hasard. Une figure orientée dans tel ou tel sens dirigera le regard du spectateur et le conduira d'une image à la suivante. Elle indiquera à la façon d'une flèche où se trouve l'image la plus importante de chaque fresque.

4.1. On doit constater d'abord que les animaux sont orientés différemment selon le niveau auquel ils sont placés (plan médian, arrière- ou avant-plan). Ces différents mouvements participent à l'animation de l'image, laquelle représentait sans doute plusieurs actions simultanément. Il devait par conséquent y avoir, dans chacune des trois compositions, une place à gauche pour "l'avant" et une à droite pour "l'après". Dans la Rotonde par exemple, l'image de la Licorne (Rot.1) représenterait ainsi un événement primordial et celle des deux bovinés géants du panneau de droite (Rot.3) l'aboutissement de l'acte central, voire de toute la décoration, puisqu'il n'y a plus rien à voir après eux, de même qu'il n'y a rien à voir avant la Licorne (1).

4.2. Aux niveaux inférieur et supérieur, les animaux se dirigent tous vers la droite, autrement dit vers les tableaux suivants, indiquant par là le sens de lecture de la fresque. Les animaux du bas, très nombreux, font ainsi le tour des salles en suivant ce courant qui semble les emporter tous irrésistiblement vers la sortie.

4.3. Au niveau médian, les grands "acteurs" sont, dans les deux premières salles, orientés vers un point qui, en tant que lieu de convergence de tous leurs regards, constitue probablement le centre du tableau. Dans la Rotonde, il sont tournés dans la direction appropriée pour assister à la rencontre entre deux bovinés (Rot.2). Dans le Div.I, les quatre vaches rouges et le cerf fixent un point précis où se trouve un tout petit cheval jaune (Div.I.3). Dans le Div.II, l'orientation des animaux les plus grands n'indique aucun centre (on verra pourquoi au § 5.2), cependant le Méandre, au niveau duquel le visiteur doit faire demi-tour, divise naturellement l'espace en deux parties. Le bison qui s'y dissimule se présente d'ailleurs de face (il est le seul animal à se présenter ainsi). À sa droite, deux bouquetins affrontés (Div.I.4), apparemment immobiles, marqueraient encore comme un point d'arrêt à ce niveau.

4.4. On devra ensuite prêter attention à l'animal qui se trouve au centre de chaque fresque et y joue peut-être le rôle principal : a) le cerf, au centre du face à face de la Rotonde (Rot.2) ; un cheval s'y trouve également mais plus haut, c.-à-d. dans le lointain ; b) le cheval, dans le Div.I ; et c) le bison, dissimulé dans le Méandre. En observant leur placement et leur orientation, on peut déjà, à mon sens, préciser la fonction du cerf et celle du bison (celle du cheval nécessite davantage de données). Dans la Rotonde, cinq minuscules petits cerfs, partant du poitrail et du naseau du jeune taureau, accourent en direction du museau de son vis-à-vis. Le premier arrivé effleure délicatement le naseau de ce boviné du bout de sa ramure. Ce mouvement des cerfs de narine à narine évoque si naturellement un échange de souffles qu'il semble difficile de douter que ces animaux évanescents, légers comme des anges, ne soient l'image même de leur souffle. Quant au bison (Div.I.3), il n'intervient qu'en ces profondeurs extrêmes de la fresque. À sa gauche se trouve le cheval "renversé" (Div.I.2), dont l'arrière-train n'est visible que si l'on pénètre dans le Méandre et que certains auteurs associent à l'idée de naissance (2). Par son placement à la fois à l'extrême-est à proximité d'une possible naissance, et dans le Méandre qui est une cavité matricielle et serpentiforme (évoquant un cordon ombilical), on l'associe mentalement avec l'idée d'engendrement. À cela s'ajoute l'image des bouquetins dont le museau touche un signe quadrillé (toucher avec la bouche = manger), ce qui signifierait qu'ils mangent quelque chose qui pourrait être un placenta, ce que font en effet tous les animaux après une mise bas. Une fois le centre des trois fresques localisé, il devient possible d'en dégager le thème dominant : 1) «rencontre» des bovinés blancs dans la Rotonde ; 2) "refroidissement du cheval" dans la première salle du Diverticule, le jaune étant une couleur froide, cf. § 6.4 ; et 3) "renouveau" ou pour le moins «retourne-ment» dans le fond.

Les peintres semblent donc avoir utilisé systématiquement l'orientation des figures pour attirer l'attention sur les points forts de leur composition. Leur procédé nous fournit trois indications concernant les rapports entre le cerf et le souffle, entre le bison et la matrice, les bouquetins et le placenta. Cependant, comme nous ignorons sur quel registre (animal, humain ou cosmique) se plaçaient les artistes, l'interprétation doit encore rester ouverte, cf. § 7.4. L'orientation des figures n'est d'ailleurs que l'un des procédés narratifs mis en œuvre dans la fresque.

5. PROCÉDÉS NARRATIFS

Les peintres ont utilisé à de nombreuses reprises trois procédés narratifs relativement simples mais redoutablement efficaces : la répétition, l'inversion et l'exclusion. Par ces seuls moyens, ils ont réussi à raconter une foule de choses. L'étude de ces différents procédés nous permettra de mettre en lumière l'idée exprimée par deux nouvelles figures, la Licorne dans la Rotonde et le taureau noir dans le Diverticule.

5.1. La répétition est un procédé pictural assez simple qui permet de décrire une suite d'actions. Exemples :

Dans Rot.1, des poneys noirs tous identiques se suivent comme dans un défilé. Cette répétition pourrait vouloir montrer qu'ils se déplacent. Une série semblable se trouve à l'autre bout de la grotte (Div. II.5).

Dans Rot.2, un cheval rouge et noir est peint au niveau médian, tandis qu'un cheval de même couleur est dessiné plus haut, au niveau supérieur indiquant le lointain. Cette répétition pourrait signifier qu'il



s'éloigne. Un trou noir dans la paroi à proximité de sa tête laisse entendre que sa destination sera un espace obscur.

Dans Div.I, quatre vaches rouges identiques à quelques détails près sont peintes à la suite les unes des autres. La répétition du motif "vache-rouge" exprimerait l'idée d'une unité de lieu. On se sent ici chez la vache rouge. Dans la mesure où ces vaches rouges ne changent pratiquement pas d'aspect, l'attention sera attirée par l'animal qui les accompagne, un cheval en l'occurrence. Dans cette série de tableaux, le cheval semble être le moteur de l'action. Et comme il est également présent dans toutes les autres scènes, on peut probablement le considérer comme le fil conducteur de l'ensemble du récit illustré sur ces parois.

5.2. L'inversion de direction, par rapport au sens du parcours, sert principalement à attirer le regard vers le centre du tableau. Il ne faut donc pas faire l'erreur classique que font les visiteurs occasionnels de la grotte qui, pensant que l'ordre des figures est aléatoire, regardent les tableaux sans se soucier de leur possible continuité en tournant la tête une fois à droite, une fois à gauche. Pour eux, par exemple, les chevaux vont dans un sens sur une paroi et dans le sens inverse sur la paroi d'en face, alors qu'en réalité ils se dirigent tous vers la droite.

L'orientation du taureau noir dans le Div.II.1 constitue une double inversion de direction (par rapport au sens du parcours et par rapport au centre), elle en devient d'autant plus signifiante : cet animal, auquel le peintre a prêté une attitude menaçante et un aspect effrayant, paraît ainsi n'être pas concerné par ce qui se passe au centre de l'image mais uniquement par la surveillance de l'entrée du Div.II ; il pourrait en être le "portier".

L'inversion de couleur : gardien de la salle la plus obscure, ce taureau noir est secondé sur la paroi d'en face par une vache noire entourée de petits chevaux. Ces deux immenses figures noires s'affirment comme un couple régnant sur le monde noir. De même qu'au blanc de l'entrée répond le noir de l'espace profond, ce couple devrait logiquement avoir son équivalent blanc dans la Rotonde (cf. § 6.2.2).

L'inversion concerne aussi la thématique. Les images peintes dans et autour du Méandre évoqueraient de façon allusive une naissance, dit-on. Or à l'autre extrémité de la fresque (à l'entrée) se présente l'image de la Licorne, image bien mal nommée puisqu'elle a deux cornes (si tant est qu'elle en ait). On voit en elle une dépouille d'animal mort jetée sur le dos d'un animal noir dont on n'aperçoit que les jambes. Cette image de mort s'avère traiter un thème en rapport avec son placement, l'ouest étant toujours et partout associé à la mort, et s'oppose à (inverse) l'image de naissance dépeinte à l'est. Les deux fresques de la Rotonde et du Div.II sont d'ailleurs en grande partie symétriques.

5.3. L'exclusion est un procédé plus sophistiqué que les précédents. En plusieurs points de la peinture, les chevaux et les bovinés rouges ne sont pas en contact les uns avec les autres. L'exclusion est particulièrement nette dans la Rotonde, où une frontière semble séparer les chevaux des bovinés rouges. Ceux-ci sont tous peints sur la droite du tableau, du côté du boviné mâle (Rot.2 et 3), tandis que les chevaux sont tous rassemblés sur la gauche, du côté d'un boviné blanc de sexe inconnu (Rot.1). Quelque chose manifestement oppose ces deux grands bovinés blancs, mais quoi ? La même idée d'exclusion touchant les bovinés rouges est exprimée dans le Div.II, où des vaches rougeâtres sont figurées à l'intérieur du corps du taureau noir (Div.II.1). Elles y sont comme parquées à l'intérieur d'une clôture. Cette image exprime clairement l'idée d'un enfermement. On devine par là que les bovinés rouges doivent être d'une nature spéciale puisque, contrairement aux blancs et aux noirs, ils doivent être isolés des chevaux à certains moments (salle 1 et 3).

Outre le placement des animaux et leur orientation, la couleur semble donc être l'un des moyens mis en œuvre par les artistes pour donner du sens à leurs images et notamment pour caractériser les bovinés rouges, ce qui se précisera par d'autres moyens au § 6.2.

6. TRAITEMENT DE LA COULEUR

La couleur est évidemment l'élément essentiel dans une peinture, quelle qu'elle soit. Les peintres de Lascaux l'ont employée non seulement pour colorer leurs animaux mais aussi, je l'ai dit, pour donner à chaque salle décorée une "ambiance colorée" particulière, d'abord blanche, puis rouge et enfin noire. Outre ces trois couleurs, les peintres ont employé le jaune et le brun. Il est important de bien noter à quel endroit ils ont disposé ces taches de couleur dans leur composition.

6.1. Le blanc : Il est traduit par l'absence de couleur. Pour le rendre, les peintres, profitant de la teinte claire de la calcite déposée sur la roche, utilisèrent la technique du tracé linéaire en noir qui laisse justement l'intérieur de la forme "en blanc". Cette technique alliée à cette "non-couleur" n'est employée que dans la Rotonde, pour peindre la Licorne et toutes les grands bovinés, ainsi que pour un protomé de boviné blanc dans le Div.II.6.

6.2. Le rouge : Deux nuances distinctes de rouge, chacune étalée avec une technique différente, ont été utilisées dans Rot.2, l'ocre rouge pour colorer les chevaux, le rouge vermillon pour les bovinés rouges. Visuellement, ces deux teintes n'ont pas du tout le même impact. Symboliquement, elles s'avèrent néanmoins apparentées.

6.2.1 Le rouge le plus vif (vermillon) est placé sur le sexe du grand taureau blanc. La couleur, étalée comme un glacis avec une habileté technique étonnante, laisse parfaitement voir par transparence les attributs virils de la bête. N'importe qui, je pense, peut comprendre ce qu'implique un sexe mâle peint en rouge. On n'aura pas de peine à en déduire que le taureau est excité sexuellement (en rut). La transparence de la matière employée par le peintre suggère en outre la possibilité que la forme animale de boviné rouge qui se superpose à ce sexe soit en quelque sorte immatérielle, qu'elle soit l'allégorie d'une force en rapport avec le rut. Telle me paraît être la fonction symbolique des "vaches rouges" de la grotte, qu'elles soient grandes ou petites (3) : une "puissance" propre au sexe mâle, sans doute contenue dans sa semence.

6.2.2. Le rouge ocre, étalé en aplat assez opaque, est placé sur le ventre d'un cheval. Il va presque de soi qu'une telle couleur, qui est aussi la couleur du sang et en particulier du sang féminin qui donne la vie, n'aurait pas convenu pas pour couvrir le sexe du taureau. D'où la nécessité d'utiliser deux rouges différents. Le corps rouge-ocre de ce cheval a en outre été lui-même placé sur le ventre du boviné qui fait face au taureau.

Ainsi, le peintre aurait placé dans son tableau deux taches rouges qui pointeraient d'un côté sur un ventre, de l'autre sur un sexe. Hasard ou logique de peintre ? Excluons d'emblée le hasard encore une fois. Logiquement donc, ce boviné au ventre rouge ne devrait pas pouvoir être un mâle : d'abord parce qu'un fort accent coloré a été placé sur son ventre et surtout parce qu'il fait face à un taureau en rut et que, à ce que je sache, un taureau ne peut être excité que par une vache. Pourtant, une telle déduction va à l'encontre de l'opinion générale. Les préhistoriens affirment unanimement que les bovinés peints dans la Rotonde sont tous des taureaux (4). Plus encore que la logique, mon expérience ethnographique me permet d'affirmer au contraire qu'il serait presque impensable que, dans une composition de ce genre, des vaches n'accompagnent pas des taureaux. L'attitude de ces deux bovinés n'exprime d'ailleurs aucune combativité. Il ne fait donc pas de doute pour moi que tous ces signaux picturaux désignent l'animal de gauche comme une vache et que la tache rouge posée sur son ventre indique que cette vache est en chaleur. Dès lors et par voie de conséquence, le cheval aurait pour fonction dans cette fresque de représenter la "puissance" du sang, et ce cheval-chaleur qui recouvre cette vache ne serait pas posé sur mais inclus dans son corps, exactement comme le peintre l'a peint.

6.3. Le noir : Il a été utilisé pour peindre trois sortes de figures : des figures entièrement noires, des figures en partie colorées de noir et quantité de points. Il ne me semble pas qu'il faille chercher bien loin la signification de cette couleur. Noir est tout simplement ce qui est dans l'ombre, caché, secret. Cette définition suffirait largement pour expliquer l'emploi du noir dans la peinture. Rien ne vient en tout cas la contredire.

Le cas de l'ours noir est intéressant parce que cet animal est placé sur - inclus dans - l'estomac d'un bovidé (Rot.3). Il pourrait par conséquent incarner une "puissance" liée à la digestion. C'est pourquoi j'ai pris le risque de l'interpréter comme une "puissance de la végétation". J'étudierai le problème des points noirs dans le § 7.4.

Le noir est le plus souvent associé au rouge. Les figures qui portent ces deux couleurs seraient donc à la fois "chaudes" et "cachées". Exemples : le cheval rouge-noir (Rot.2), dont l'encolure est noircie pour dire qu'il se trouve bien à l'intérieur du ventre de la vache blanche ; les vaches rouges (Div.I.), dont le peintre aurait noirci l'encolure à leur arrivée dans cette salle pour montrer qu'elles sont désormais dans un endroit intime et secret ; ou encore l'image de la vache noire (Div.II.5), dont le ventre est occupé par une grande tache rouge (elle serait en chaleur).

6.4. Le jaune : Couleur de la flamme, le jaune fut rarement utilisé par les peintres, il ne l'est ici que dans le Div.I. Son symbolisme était certainement très prégnant pour l'homme préhistorique. À cette époque, le colorant employé, l'ocre, était extrait d'une terre jaunâtre et couramment chauffé pour obtenir des rouges plus ou moins violacés, selon la température atteinte. Le peintre avait donc comme référence, vis à vis de cette couleur, celle d'un processus de cuisson dont le jaune constituait le point de départ (cru, froid), et le rouge le point d'arrivée (cuit, chaud). Le changement de couleur du cheval à l'entrée du Diverticule devait donc signifier qu'après avoir été "chaud" (rouge) dans la Rotonde, le cheval-sang perdait sa chaleur pendant cet épisode. Il est possible que, à l'époque de Lascaux, l'absence du sang entre deux cycles féminins ait été ressentie ainsi.

6.5. Le brun : Obtenu en mélangeant du noir et du rouge (brun-rouge ou brun sombre) ou du noir et du jaune (brun-jaunâtre), cette couleur n'a été employée que dans le fond de la grotte et concerne tous les animaux peints autour du Méandre : chevaux, bison et bouquetins. À première vue, le brun semble être une couleur neutre, mais le fait qu'elle soit utilisée à cet endroit où l'on entrevoit une naissance m'incite à penser qu'il pourrait s'agir d'une couleur réservée aux femelles (une femelle gouverne en effet les troupeaux de bisons).

La fonction symbolique de la couleur apparaît ainsi rigoureusement définie et déterminante dans la décision des peintres de colorer leurs figures avec telle ou telle teinte.



7. HYPOTHÈSES POUR UNE INTERPRÉTATION

Les observations qui précèdent pourraient nous offrir trois clés d'interprétation d'une simplicité désarmante pour ces peintures.

7.1. La première concernerait le codage des couleurs. Le noir signifierait "dans l'ombre", "caché" ; le blanc en serait l'opposé, et le rouge signifierait "chaud", équation à laquelle il faudrait simplement apporter une nuance : rouge vif = chaleur masculine (sperme), rouge ocre = chaleur féminine (sang). Le jaune signifierait "froid" et le brun probablement "féminin".

7.2. La seconde équation, sur = dans, éclairerait l'un des procédés qui caractérise en propre l'art du paléolithique, le plus déroutant et le plus énigmatique qui soit, la superposition des figures. Il serait alors possible d'établir une règle concernant ce procédé de la superposition, dont l'énoncé dirait qu'il n'arrive jamais qu'un boviné soit inclus dans un cheval, un bouquetin ou un cerf (5). Chevaux, cerfs et bouquetins étant des animaux dont la fonction symbolique concernerait une "force divinisée" de nature physiologique (interne) et/ou élémentaire (cosmique) – le souffle / le vent, le sang / la source, etc. –, il serait dès lors explicable et même logique qu'un cheval, un bouquetin ou un cerf, sans oublier l'ours et les vaches rouges, puissent être en partie ou entièrement inclus dans des animaux "réceptacles" de ces forces (ici des grands bovinés).

7.3. Le fait qu'une idée soit traduite par une forme animale – par exemple l'idée de la "puissance" du sang traduite par un cheval – nous donnerait la clé du système de représentation élaboré par les artistes, non seulement pour cette grotte mais peut-être aussi pour d'autres œuvres du paléolithique.

7.4. Avant d'aller plus loin, il ne serait pas inutile de rappeler ce qui a été dit et redit sur le symbolisme de la caverne. Un tel espace est habituellement interprété comme symbolique de l'intérieur du ventre féminin. Cette interprétation me paraît à la fois trop réductrice et inadaptée à cette grotte. La Rotonde est en effet un espace faiblement éclairé et caractérisé par une ambiance colorée à dominante blanche, qui s'opposerait à l'espace sombre du Diverticule lui-même divisé en deux salles, l'une connotée en rouge (Div.I) et l'autre en noir (Div.II). La Rotonde représenterait donc à mon sens plutôt le monde extérieur (clair), tandis que le Diverticule – qui est une caverne dans la caverne – pourrait sans doute symboliser le monde sombre et caché correspondant à l'intérieur secret du corps féminin, comprenant un "vestibule", puis un ventre, dans lequel se logerait encore la matrice (la fissure du Méandre). Cependant la pénétration dans une grotte profonde se vit comme une descente dans un gouffre offrant différentes possibilités d'interprétation. L'opposition entre l'extérieur et l'intérieur du corps humain pourrait donc parfaitement renvoyer à d'autres oppositions : le clair et l'obscur, le jour et la nuit, le visible et l'invisible, le monde d'en haut et celui d'en bas (souterrain), celui des vivants et celui des morts, la mort ayant toujours été imaginée comme une seconde naissance.

Si donc le canevas de la fécondité est reconnaissable, il n'a peut-être servi que de support à l'imagination pour la création d'une œuvre dans laquelle "tout est mythe, c'est-à-dire, en sa définition formelle et première, imagination calculée pour procurer une explication religieuse des choses" (6). Les peintures nous donnent d'ailleurs quelques indices d'une application élargie du modèle physiologique.

7.4. Les résonances cosmiques

Les artistes ont sans doute mis eux-mêmes l'accent sur la dimension sexuelle de leur œuvre, mais en badigeonnant de rouge le sexe du taureau de la Rotonde, ils ont aussi placé cette "tache" rouge à l'endroit même où le soleil l'éclaire un certain jour, au solstice d'été. Le pelage de leurs animaux indique aussi une saison particulière pour chaque espèce (7), et ils donnent dans le Diverticule des indications montrant à mon sens leur souci de diviser le temps en périodes.

Le dénombrement des points noirs dessinés dans deux de ces tableaux (Div.I.5-6) fait apparaître un rapport avec différents cycles : du mois, de l'année, du sang, de la grossesse (8). Ces points se répartissent, suivant une sorte d'accolade, par séries de 7 et par séries de 13, séries qui indiqueraient des sommes de 28 et de 39. Le chiffre 28 renvoie aussi bien à la phase lunaire qu'au cycle féminin, et cette série de 28 points est placée sous le corps du cheval. L'une des jambes de ce cheval est remplacée par le dessin de sept points en fer à cheval. Le chiffre treize renvoie à l'année solaire, et la série de treize points est alignée sous le cerf qui serait ainsi désigné comme le «souffle» responsable du mouvement du soleil. Le chiffre 39 correspond au nombre de semaines que dure la gestation humaine. L'ensemble des 39 points s'étend sous les deux animaux. Par ailleurs, le nombre des cors et andouillers du cerf sont eux-mêmes de deux fois 10, chiffre qui renvoie à la fois au nombre de mois (lunaires) d'une grossesse et au chiffre 7, puisqu'un cerf "dix cors" est un animal de sept ans environ. Le chiffre 7 est par ailleurs dominant dans cette grotte, comme on le sait (9). Tout ceci est extrêmement surprenant.

Il résulte de ce qui précède que le récit illustré sur ces parois ne faisait peut-être aucune allusion à la sexualité mais, détournant le sujet, aurait pu raconter une "histoire du monde, au fil des saisons et des mois" dont les détails anecdotiques nous échapperont toujours mais qui n'en est pas moins ordonnée suivant un schéma archétypal de la fécondité.

8- DÉROULEMENT DU RÉCIT

L'étude de ce schéma nous aidera à comprendre enfin pourquoi les peintres ont couvert les parois de formes et de couleurs "en un certain ordre assemblées" (10). Selon mon analyse, ce récit comprendrait quinze "chapitres" évoquant des épisodes qui raconteraient les "aventures" d'un cheval, ce "héros" dont on connaît désormais la fonction écrasante de représentant du sang.

8.1. Suivons donc notre héros et le fil de l'histoire.

- 1) Événement primordial : la mort d'un animal non identifiable (image de la Licorne) ; les peintres ont tracé deux traits noirs qui nous indiquent la façon dont l'animal est mort : touché aux yeux ; action secondaire : des chevaux noirs se déplacent en direction d'une vache blanche ;
- 2) Événement central : rencontre entre deux bovinés de sexe opposé ; actions secondaires : éloignement du cheval et échange de souffles (les cerfs) ;
- 3) Deux immenses bovidés blancs regardent (assistent à ?) la rencontre des précédents ; action secondaire : deux vaches rouges font le lien entre eux (tout ici serait donc "dupliqué").
- 4) Présentation du "monde de la vache rouge", situé dans le vestibule du monde noir ;
- 5) Arrivée du cheval devenu jaune (froid) dans un monde "chaud" (rouge) ;
- 6) Quasi-disparition du même cheval entre les têtes de deux vaches rouges ;
- 7) Deux chevaux franchissent une ligne rouge ;
- 8) Contact fusionnel entre une vache rouge et un cheval jaune ;
- 9) Intervention à contresens du cerf ;
- 10) Le taureau noir capture les vaches rouges à l'entrée du monde "noir" ;
- 11) Une troupe de chevaux est assemblée dans une forêt (ébauchée à l'aide de quelques traits ramiformes) ;
- 12) Évocation d'une naissance (le cheval "renversé") en présence d'un bison ;
- 13) Des bouquetins mangent un "signe quadrillé" ;
- 14) Une vache noire au ventre rouge préside à la sortie des chevaux (elle mange aussi un "signe") ;
- 15) Une "tête sans corps" de vache blanche accompagne de loin (en hauteur) la sortie des chevaux.

8.2. Utilisons maintenant les clés d'interprétation à notre disposition : 1) défloration, suivie d'un premier écoulement du sang (œil = sexe féminin) ; 2) éloignement du sang après l'accouplement ; 3) multiplication et transmission ; 4) entrée dans le corps féminin ; 5/6) refroidissement (disparition) du sang pendant un cycle ; 7) le sperme réchauffe le sang ; 8) le sperme et le sang se mélangent ; 9) le souffle repousse le sang dans la matrice ; 10) le sperme est enfermé ; 11) le sang est isolé ; 12) renouvellement du sang dans la matrice ; 13) descente du placenta ; 14/15) délivrance. On remarquera avant tout l'étonnante égalité de l'intérêt apporté à l'un et l'autre sexe dans cet exposé. Un point – le mélange du sang et du sperme – nous surprendra, il ne faut pourtant pas trop s'en étonner. Cet assemblage curieux, encore exposé dans les textes de l'Inde ancienne (11), aurait pu expliquer dès cette époque la formation du fœtus (le mélange de l'eau et du vin dans le rite en est un reliquat).

8.3. Ce récit, qui semble n'avoir été conçu que pour donner un aperçu complet du cycle du sang, me paraît pouvoir être qualifié de mythe de fécondité. Jusqu'ici, aucun auteur n'avait exposé la teneur d'un tel mythe et sans doute est-ce pourquoi personne ne s'était encore avisé qu'un conte commençant par : "Il était une fois un roi dont la femme mourut" (Peau de Mille Bêtes), n'en était que la énième version. J'ai constaté en effet qu'un certain nombre de récits – mythes, légendes et contes – exposent fidèlement l'ensemble des quinze thèmes identifiés ci-dessus en les présentant toujours dans cet ordre. Les héros de ces récits reprennent le rôle du cheval et les conteurs mènent toujours leurs récits du point de vue du cheval. J'en ai donné dans Lascaux et les mythes (cf. note Bibliographie) cinq exemples parallèles particulièrement parlants : la Légende de Boand (un mythe irlandais), La vie de Camille par Plutarque, Yvain ou le chevalier au lion de Chrétien de Troyes, le premier épisode des Mille et Une Nuits et un conte de Grimm De celui qui partit en quête de la peur.

8.4. Dans les tableaux apparaissent tous les thèmes propres au conte, dont l'ordre de succession et surtout les raisons de cet ordre ont toujours posé problème (12). On leur donne habituellement ces titres : 1) le malheur ou la mort, 2) le départ (le héros prend la route), 3) la transmission, 4) la grande maison ou l'autre monde, 5) la folie ou l'épreuve du sommeil, 6) l'aide ou l'objet magique, 7) la traversée de la rivière de feu, 8/9) le combat, 10) l'emprisonnement, 11) l'isolement ou la retraite, 12) le royaume du soleil et de l'abondance, 13) le dragon dévoreur, 14) la délivrance, 15) la vision prémonitoire. Certainement, tous les contes ne contiennent pas ces quinze thèmes et même un mythe aussi complet et détaillé que la Légende de Boand ne nous a été transmis qu'en plusieurs fragments. En revanche, tous les thèmes (sauf un) sont traités et parfaitement ordonnés dans le roman de Chrétien de Troyes où le héros Yvain incarne le cheval. Se succèdent ainsi ces épisodes : 1) au pays de l'homme borgne, Yvain tue le roi ; 2) Yvain épouse Laudine (le féminin) et s'éloigne lors de la visite du roi Arthur (le masculin), Keu prononce un discours (= le souffle) ; 3) Gauvain et Lunete se rencontrent "dans l'intimité" ; 4) Yvain s'éloigne de sa dame ; 5) Yvain se retire dans une forêt ; 6) Yvain s'évanouit ; 7) Yvain est recueilli par une magicienne, etc.



Dans nos mythologies, on retrouve rigoureusement toutes les “entités” créées par les peintres : un mort initial et/ou un mutilé (la Licorne) ; un vagabond (les poneys noirs) ; des principes féminin et masculin (la vache et le taureau blancs) ; un personnage qui doit s’absenter (le cheval rouge-noir) ; un autre faisant un important discours (le cerf-souffle) ; des magiciennes de l’autre monde (les vaches rouges) ; des gardiens de l’autre monde (le taureau et la vache noirs) ; un géant (le bison) ; des chiens (remplaçant les bouquetins) ; des “esprits” (les têtes sans corps) traduits par une “apparition” ; et souvent même des oiseaux (cf. les plumes volant autour d’un cheval “chinois” du Div.I.4), évoqués dans trois des cinq textes que j’ai étudiés (le mythe irlandais, le texte de Plutarque et, par leur chant, dans l’aventure d’Yvain à la fontaine).

Tous ces éléments appartenant à la “théologie” périgordienne de la fécondité feraient donc encore partie intégrante du système religieux pan-indo-européen, ils en constitueraient très exactement l’ossature. Au sommet de tous ces panthéons on trouve toujours une triade : une grande déesse Vache (ex. Gaia) et deux frères, un Taureau et un Cheval (ex. Zeus et Poséidon), exactement comme on le voit déjà au centre de la Rotonde. La symbolique animale des Indo-Européens, quand on la perçoit – notamment dans les textes de l’Inde ancienne –, serait finalement restée celle de Lascaux.

9. CONCLUSION

Il m’a semblé qu’une analyse picturale menée de façon classique pouvait mettre à nu la structure de ces peintures et en révéler la substance, celle d’un mythe dicté tout simplement par les lois – pour ainsi dire inscrites dans nos gènes – de la physiologie. Fixé une fois pour toutes dès la préhistoire, un tel canevas était indéformable, d’une grande souplesse d’emploi et parfaitement polysémique, et c’est sans doute pourquoi il a pu servir de syntaxe aux hommes pour s’exprimer pendant des millénaires.

À l’époque historique, ce cycle primitif de la fécondité devait être recouvert jusqu’à l’occulter complètement par le cycle de la fertilité, rendant incompréhensibles des parties entières de l’ensemble. L’essor de l’agriculture favorisa la mise en avant du cycle des saisons ; le déclin du soleil en hiver et la disparition des plantes se substituèrent à l’absence du sang, si bien que nous n’entendons plus dans nos textes que des allusions au cycle de la végétation. Nous ne pouvons donc plus comprendre pourquoi les Irlandais, dans leurs récits mythologiques, indiquent encore pour ce cycle une durée de neuf mois et non de douze, ni pourquoi le cheval fut toujours et partout considéré comme un animal ubiquiste et psychopompe.

NOTES ET BIBLIOGRAPHIE

Note : La bibliographie qui m’a servi à élaborer cette étude est trop importante pour apparaître ici. Pour la consulter, cf. GUIOT-HOUDART (T.), *Lascaux et les mythes*, Périgueux, Pilote 24, 2004. Pour l’iconographie, cf. RUSPOLI (M.), *Lascaux*, Bordas, 1986 ; et AUJOULAT (N.), *Lascaux. Le geste, l’espace et le temps*, Le Seuil, 2004.

(1) Ce qui figure avant la Licorne comme après les deux bovinés “jumeaux” du panneau droit n’est sans doute pas négligeable mais n’est pas capital non plus (il s’agit d’ébauches de protomés).

(2) Cf. par exemple NOUGIER (L.-R.), *L’Art de la préhistoire*, La Pochothèque, 1993, p. 130.

(3) J’appellerai désormais “vaches rouges” tous les bovinés rouges de la grotte. Il s’agit à mon sens de la même entité et leur sexe n’a aucune incidence sur l’interprétation, peut-être est-ce pourquoi les artistes ne l’ont d’ailleurs pas indiqué clairement.

(4) Les préhistoriens se basent sur les caractéristiques physiques des animaux pour leur attribuer un sexe, sans tenir compte du fait que les artistes ont souvent ce qu’ils appellent des “recettes” pour dessiner. Fra Angelico par

exemple (et il n’est pas le seul) dessinait le visage des hommes et des femmes exactement de la même façon.

(5) En l’absence de statistiques, je peux juste dire que je n’ai pas encore trouvé une seule exception à cette règle.

(6) BOTTÉRO (J.) et KRAMER (S. N.), *Lorsque les dieux faisaient l’homme*, Gallimard, 1989, p. 83.

(7) Cf. AUJOULAT (N.), *Lascaux. Le geste, l’espace et le temps*, Le Seuil, 2004, p. 187-194.

(8) Pour une description plus détaillée de ces ponctuations, cf. GUIOT-HOUDART (T.), op. cit., p. 83-87.

(9) Sur le chiffre 7 à Lascaux, cf. LEROI-GOURHAN (ArL., dir.), *Lascaux inconnu*, C.N.R.S. éd., 1979, p. 366.

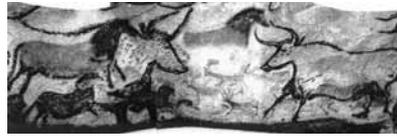
(10) Célèbre formule du peintre Maurice DENIS : “Un tableau, avant d’être... une quelconque anecdote, est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées” (*Art et Critique* n° 65, août 1890, p. 540).

(11) MALAMOUD (Ch.), *Le Jumeau solaire*, Le Seuil, 2002, p. 84.

(12) Cf. notamment SCUBLA (L.), préface à HOCART (A. M.), *Au commencement était le rite. De l’origine des sociétés humaines*, La Découverte, 2005, p. 32-33.



Rotonde 1



Rotonde 2



Rotonde 3



Diverticule I.1



Diverticule I.2



Diverticule I.3



Diverticule I.4



Diverticule I.5



Diverticule I.6



Diverticule II.1



Diverticule II.2



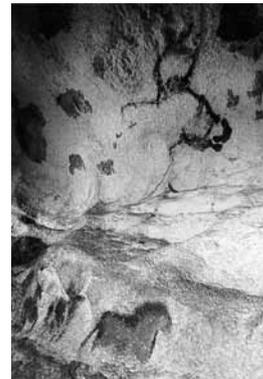
Diverticule II.3



Diverticule II.4



Diverticule II.5



Diverticule II.6