

LE GESTE ET LA FORME DANS L'EXPRESSION GRAPHIQUE DU NÉOLITHIQUE

Gesture and form in the Neolithic graphic expression

El gesto y la forma en la expresión gráfica del Neolítico

Philippe HAMEAU* y Albert PAINAUD**

* LASMIC. Université de Nice-Sophia Antipolis (France). Correo-e: hameau@unice.fr

** Museo de Huesca (España). Correo-e: albpainaud@yahoo.es

Recepción: 2010-10-25; Revisión: 2011-03-01; Aceptación: 2011-06-02

BIBLID [0514-7336 (2011) LXVII, enero-junio; 91-110]

RÉSUMÉ: L'une des particularités du signe peint sur une paroi est qu'il garde la mémoire du geste qui l'a produit. Cependant, si l'on veut restituer correctement ce geste, il faut contextualiser le signe en analysant les divers paramètres, physiques et culturels qui ont participé à sa réalisation. Pour les peintures schématiques du Néolithique, cela signifie prendre en compte la conjonction de critères tels que la topographie des parois et des sites, les contraintes culturelles qui président à l'emplacement des figures et les pratiques rituelles à l'origine de l'expression graphique. Le scripteur perçoit, s'adapte et agit en conséquence de cet environnement spatial et social. Quelques stratégies sont évoquées ici: l'attention portée à la microtopographie de la paroi selon les signes à tracer, l'attention portée à certains critères qui déterminent le choix du site comme l'hygrophilie des lieux et la rubéfaction des parois, la volonté de peindre aux limites de l'accessibilité du site et de la paroi, l'utilisation d'outils-traceurs augmentant les capacités du corps. En définitive, l'efficacité du geste consiste à réaliser un signe qui est porteur de sens car en adéquation avec les caractéristiques de son support.

Mots-clés: Geste. Forme. Peintures. Sud de la France. Néolithique.

RESUMEN: Una de las particularidades del signo pintado en una pared es que guarda la memoria del gesto que lo ha producido. No obstante, si se quiere restituir correctamente este gesto, hay que contextualizar el signo analizando los diversos parámetros, físicos y culturales que han participado en su realización. Para las pinturas esquemáticas del Neolítico, eso significa tomar en consideración la conjunción de criterios como la topografía de las paredes y de los lugares pintados, las exigencias culturales que obligan a la colocación de las figuras, así como las prácticas rituales que dan origen a la expresión gráfica. El oficiante percibe, se adapta y actúa en consecuencia del entorno espacial y social. Aquí se dibujan algunas estrategias: la atención a la microtopografía según los signos que hay que dibujar, la atención a algunos criterios que determinan la elección del lugar como la higrofilia de los sitios y la rubefacción de las paredes, la voluntad de pintar en los límites de la accesibilidad del lugar y de la pared, la utilización de útiles trazadores aumentando la capacidad del cuerpo. En definitiva, la eficacia del gesto consiste en realizar un signo que conlleva un sentido porque está en concordancia con las características del soporte.

Palabras clave: Gesto. Forma. Pinturas. Sur de Francia. Provincia de Huesca. Neolítico.

ABSTRACT: The parietal painted sign keeps on the memory of gesture that produces it. It is one of the distinctive features of this particular artefact. However, it is not possible to reconstruct this gesture if we do not give the context of the sign, if we do not present the numerous physical and cultural parameters which are in

charge of their production. About schematic paintings of Neolithic age, we must take the union of criterions into account such as the parietal and site topography, the cultural constraints that appoint the location of figures and the ritual practices originally the graphical expression. The painter perceives, adapts and behaves according to this spatial and social environment. We refer here to several strategies: the attention for the parietal microtopography in accordance with the signs to draw, the respect of some criterions that specify the choice of the site like the hygrophily of places and the rubefaction of rock walls, the need to paint at the limits of the accessibility of site and wall, the use of drawing-tools for increase the capacities of the body. The efficiency of the gesture consists in realizing a sign bearing a meaning because in harmony with the features of its support.

Key words: Gesture. Form. Paintings. Southern France. Neolithic age.

1. Quelques dimensions du signe

La restitution du geste dans la production de figures pariétales ou rupestres est-elle possible et permet-elle d'aller au-delà du simple constat de la forme? La question est d'autant plus intéressante qu'elle nous oblige à tenir compte de nombreux paramètres tant physiques que culturels dont nous ne mesurons pas nécessairement et a priori l'importance. Pour tenter d'appréhender cette problématique, considérons l'expression graphique picturale, souvent qualifiée de schématique, qui affecte les parois de nombreux abris sous-roche plus ou moins larges et profonds, dans la Péninsule ibérique et le sud-est de la France aux I^{er} et III^e millénaires av. J.C. L'iconographie y est constituée de signes au sens de figures dont la morphologie est réduite à quelques traits essentiels. C'est là une acception très sommaire et générique de la notion de signe (le signe "est quelque chose qui tient lieu de" selon C. S. Pierce, 1978) mais qui suffit pour le présent article. Le signe tient lieu d'une représentation plus complète.

Un signe est un objet placé devant nous sur un support pariétal ou rupestre et qui est fait d'une matière qui lui confère sa consistance et dont l'élaboration change selon les époques et les groupes culturels. Pour le sud de la France par exemple, nous avons observé la partition de deux systèmes chromatiques, l'un vauclusien, qualifié de sombre parce que la charge des peintures est faite d'os brûlé, et l'autre varois, conçu comme clair parce que la charge est constituée de talc (Hameau, 2005). Le matériau de l'objet "signe" est donc soumis à la même variabilité que celui des autres artefacts.

En lui-même, un signe n'est rien. Il n'est qu'un caractère, qu'une unité graphique dont la forme est souvent ubiquiste mais dont la charge sémantique diffère selon les contextes culturels qui président à son tracé. Nous pensons même que la signification

d'un signe isolé reste rarement accessible et que nous ne pouvons parler de thème qu'en présence d'au moins deux signes. Il faut que ceux-ci soient associés entre eux, par juxtaposition ou par contraction, pour qu'ils produisent du sens: pour qu'on puisse estimer qu'ils sont intégrés dans un système syntaxique. En fait, le signe est un objet dont la signification résulte du réseau d'objets dans lequel il se trouve: comme les autres artefacts étudiés par l'archéologie. Et parce que nous sommes capables d'appréhender ces objets particuliers dans des réseaux d'objets complémentaires les uns des autres et qui répondent à cette logique globale tout au long de l'utilisation du site (on ne rajoute de nouveaux signes sur une paroi qu'en fonction des signes qui s'y trouvent déjà), nous sommes en mesure d'évoquer une "tradition graphique" (Hameau, 2008). Les signes ne peuvent donc pas être séparés du système graphique qui les anime.

Cependant, on oublie trop souvent que le signe est un objet dans un espace physique et social. Les lieux choisis pour sa mise en place ne sont pas neutres. Que l'on considère la paroi, l'abri dans sa totalité ou le territoire dans lequel s'inscrit ce dernier, le signe entretient avec ces différentes dimensions spatiales des relations qui lui confèrent une cohérence de sens (Hameau, 2009). De même, le signe apparaît ici comme le vestige le plus pérenne d'un ensemble de pratiques sociales qui ont contribué à son élaboration. A notre sens, les signes peints sur les abris sont le témoignage d'un ensemble de pratiques qui tournent autour du concept de "passage et transformation": transformation des hommes, des animaux et des matières premières. Les hommes passent par le site orné pour y acquérir un nouveau statut dans le cadre de rites dits de passage. Ils sont parfois inhumés sur le site orné et sépulcral par lequel ils passent donc dans l'autre monde. Enfin, cette transformation d'ordre culturel et social semble valoir

pour les animaux et pour certaines matières minérales exploitées à proximité des figures peintes (silex, serpentine, variscite, minerai de cuivre, etc.) (Hameau, 2002, 2006a; Hameau et Painaud, 2009).

La réalisation du signe engage donc l'individu dans ses composantes personnelle et culturelle. En effet, tracer un signe sur un support résulte d'une compulsion graphique, d'une action dans laquelle le scripteur mobilise toutes ses ressources physiologiques et psychologiques pour répondre à une pratique socialement partagée. Il s'investit dans une logique d'intervention soumise à des contraintes liées à l'espace, aux objets et au temps mais aussi aux interactions avec autrui. On peut parler d'un "fait praxique total" (Parlebas, 1999: 32).

Tracer un signe, c'est d'abord contrôler sa main, assurer l'ordre et la direction des traits qui composent le signe, maîtriser le ductus qui produira la forme désirée et attendue. Or, ce qui reste spécifique au signe en tant qu'artefact et plus généralement à tout élément graphique, c'est aussi qu'il matérialise la trajectoire du geste qui le produit. A travers le signe, on peut évaluer le mouvement du bras, sa force, sa direction, bref sa balistique, ainsi que la volonté d'agir de son auteur. "L'image de l'écrit est toujours la trace immobile d'un mouvement disparu – mouvement de la plume et de l'esprit" (Duvernoy et Charrat, 1989: 38). Le geste engendre la forme du signe et inversement au point qu'on puisse affirmer que "le geste sans objet est tout aussi incompréhensible que l'objet sans geste" (Sigaut, 2006: 133).

Pour l'expression pariétale qui nous occupe, il nous semble difficile d'évoquer la technicité du geste. "Le geste technique, c'est le geste efficace sur la matière" (Leroi-Gourhan, 1964: 112), or la matière dont il est question ici n'est pas celle dont est fait le mélange pictural mais bien la forme du signe qui résulte du geste ainsi que son incontournable complément, le support. L'efficacité du geste est dans la production d'un signe compréhensible par tous ceux qui sont admis à le voir et qui fonctionne comme élément de communication, de mémoire, de balisage de l'espace, etc.: toutes les caractéristiques sociales de l'écrit sont évidemment plausibles.

Dans tous les cas, nous ne disposons d'aucun argument archéologique pour démontrer que les signes tracés sur les parois des abris au Néolithique doivent leur technicité à un apprentissage de leur forme. Ces sites sont très occasionnellement fréquentés et ne

sont souvent ornés que de quelques figures. Même en cas d'exubérance de l'iconographie, c'est la thématique plus que la forme qui est réitérée, d'où la notion de "tradition graphique" déjà citée. Sur place, chaque scripteur n'a dû exécuter qu'un nombre restreint de signes. Bien entendu, cela ne signifie pas que les mêmes auteurs n'aient pas tracé les mêmes signes préalablement sur d'autres supports périssables ou qu'ils n'aient jamais vu ces signes. Tout au plus, l'analyse conjointe du style et de la technique des signes d'un abri peut nous indiquer l'existence d'un ou de plusieurs auteurs à la manière de l'expertise graphologique et chimique d'un manuscrit.

En revanche, l'observation des sites et de leurs signes nous permet d'appréhender la posture des scripteurs au moment du tracé de ces derniers. Alors que cette donnée reste souvent hors de portée de l'archéologue lorsqu'il s'agit d'objets mobiliers, la fixation des peintures sur la paroi nous offre l'opportunité de tenter une reconstitution du geste et de l'attitude posturale de l'individu en action. Mieux même, en expérimentant la dynamique d'intervention du scripteur en lien avec les caractéristiques de l'espace, celles des instruments utilisés, serait-ce simplement l'extrémité de ses doigts comme il nous semble souvent, du temps imparti et de possibles interactions avec d'autres personnes présentes au moment de l'action, nous pourrions envisager une approche plus sensible de l'acte pictural. Une approche seulement car si la conjonction de ces informations perceptives correspond à ce qu'on nomme "schéma corporel" nous savons que celui-ci n'est pas unique et qu'il existe "une pluralité de schémas corporels sécrétés par la personne agissante en fonction des situations dans lesquelles elle est engagée" (Parlebas, 1999: 37). Il n'existe donc pas une situation unique à restituer expérimentalement mais des situations à tenter de revivre.

2. Les réalités de l'expérimentation

Pour tenter d'approcher cette réalité de terrain, le chercheur peut donc recourir à la démarche empirique qui le conduit à s'affranchir des spéculations théoriques et à reporter son attention sur l'importance des gestes, des savoirs et des savoir-faire. Il s'agit là pourtant d'une attitude dont la dimension anthropologique est trop souvent négligée. Les pratiques

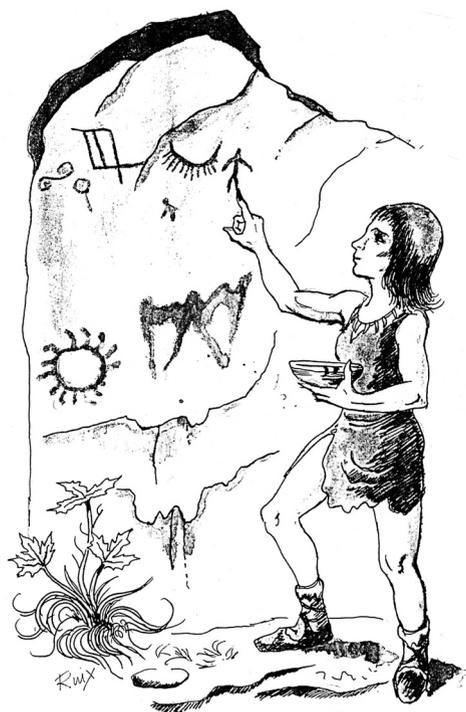
sont fréquemment idéalisées et ont longtemps été vues sous le prisme du comparatisme ethnographique, que les exemples abordés soient exotiques ou qu'ils soient simplement tirés d'un passé révolu. Le parallélisme culturel ainsi envisagé, "la distance spatiale serait en somme un bon étalon de la distance temporelle" (Fauvelle-Aymar *et al.*, 2007: 25): une conception très évolutionniste des faits qui a implicitement postulé la supériorité de l'homme occidental moderne.

De même, la description du résultat l'emporte souvent sur l'analyse des chaînes opératoires comme si, pour un même objet, il n'était envisageable qu'un même processus technique et technologique. Revisiter la Préhistoire reviendrait à faire "l'apprentissage de la simplicité" (Chantrenne, 2000). Il suffirait de se servir d'un instrument ancien pour reproduire le geste originel sous le prétexte qu'il s'agirait d'un "geste simple". Réalisée sous l'angle d'une seule procédure analytique, la méthode empirique tend en effet à simplifier l'analyse et à présenter un échantillon réduit des moyens mis en œuvre pour caractériser une technique. En revanche, l'appel à d'autres sciences et notamment celles du mouvement démontre la possibilité d'une diversité d'actions pour l'obtention d'un même produit fini. On conçoit donc "la difficulté à comprendre les mécanismes d'un phénomène à partir de sa seule observation" (Roux et Bril, 2002: 46).

Recul du temps et conception erronée du comparatisme ethnographique, réduction implicite du nombre des situations à restituer et schématisation des regards analytiques concourent donc à atténuer la complexité du fait technique en Préhistoire. "On a l'impression [...] que cet *Homo Faber* n'a été qu'une sorte de squelette qui a fabriqué des outils morts. On ne nous a jamais montré la lutte de l'Homme avec lui-même et comment il a tiré son premier outil de son propre corps" (Jousse, 1974: 49). Les outils sont morts en effet parce que l'archéologue ne les conçoit que comme des vestiges et non des artefacts qui ont eu leur dynamique propre en parallèle de la vie des hommes et qui ont évolué au gré des contextes dans lesquels ils ont été utilisés. Or, suggère M. Jousse, les outils ont été conçus en accord et dans le prolongement de la gestualité des hommes. L'étude du geste apparaît donc primordiale pour comprendre les objets à condition qu'elle soit remise dans son contexte.

Or, cette contextualisation du geste n'est que rarement opérée. Trop de restitutions d'un "artiste" de la Préhistoire le montrent debout, devant un support sans aspérité, à la façon d'un peintre confronté à une grande toile posée sur le chevalet de son atelier. On pense en premier à l'étonnant tableau de Paul Jamin peint en 1903, "Un peintre décorateur de l'âge de pierre", privilégiant implicitement un art pictural de plein air à une époque où l'idée même de celui-ci était totalement exclue. Cette conception du geste dans un contexte idéalisé vaut également pour l'expression schématique du Néolithique. Rappelons cette récente reconstitution, certes présentée comme hypothétique, d'un jeune homme debout devant une paroi droite qui "tenía en su mano izquierda una especie de barro rojizo y con la derecha pintaba en la roca" (López et Soria, 1999: 41) (Fig. 1). Son geste est ample et rendu commode par l'accessibilité du support: la réalité du terrain est pourtant toute autre (Gómez-Barrera, 2001). Et c'est souvent en fonction de ce mode de penser l'acte graphique des Préhistoriques que l'on propose aux jeunes visiteurs des sites ornés d'expérimenter ensuite l'expression picturale: sur un support fixé à hauteur d'yeux à la façon d'un tableau noir! Or, tracer une figure sur une paroi ou sur un objet mobilier, sur un mur ou sur une feuille de papier permet certainement de reconstituer la forme puisqu'elle n'est en fait qu'une somme des parties de la figure si l'on en juge l'approche cognitive expérimentée à partir de représentations animales du Paléolithique (Apellaniz et Amayra, 2008) mais cette reproduction ne matérialise pas nécessairement la même pensée.

L'étude du geste scriptural dépend selon nous de l'importance que l'on accorde à l'analyse spatiale dans la restitution des figurations pariétales. Or, pour l'expression picturale du Paléolithique, celle-ci n'est apparue que tardivement, dans la décennie 1950, sous l'impulsion des travaux structuralistes d'A. Laming-Emperaire et d'A. Leroi-Gourhan. On peine à trouver des éléments analytiques concernant la perception de l'espace sous ses différentes dimensions chez leurs prédécesseurs. Il en est de même pour l'expression graphique du Néolithique: pas un mot sur l'espace et encore moins sur le geste dans la synthèse des premières découvertes de figures schématiques en France par A. Glory et ses collaborateurs, par exemple (Glory *et al.*, 1948). Et aujourd'hui encore, une expérimentation comme celle que M.



Técnica pintura en la pared

FIG. 1. a. Reconstitution d'un "peintre" traçant des figures schématiques sur la paroi d'un auvent rocheux. Dessin de R. Moreno (López et Soria, 1999: 41).
b. Reconstitution d'un "peintre" peignant par aspersion de pigment un assemblage de figures appartenant à plusieurs corpus iconographiques différents.

Lorblanchet a réalisée autour de la frise noire du Pech Merle (Lot) reste originale mais rarement envisagée pour d'autres productions graphiques dans d'autres cavités. Pourtant, il s'agit bien là d'une recherche de la forme, des attitudes posturales et du

geste en relation avec les contraintes du lieu, depuis l'obscurité de la caverne jusqu'à la microtopographie de la paroi en passant par la configuration de l'espace choisi (Lorblanchet, 1979) (Fig. 2).



FIG. 2. Reconstitution de l'exécution de la frise noire du Pech Merle. Dessin et étude de M. Lorblanchet (1979).

Notre démarche s'inscrit dans la même logique d'une étude du geste dans une conjonction de différents critères spatiaux. Il ne s'agit pas de démontrer que les Préhistoriques savaient tracer des signes expressifs sur la paroi avec des matières colorantes et le secours éventuels d'outils, les sites ornés sont là pour l'attester, mais d'expliquer qu'ils peignaient en conjuguant différents paramètres tels que les contraintes de la matière et du champ graphique, les conduites idéelles qu'ils élaboraient et l'existence de schèmes cognitifs. Il nous semble possible alors d'évacuer les perceptions d'ordre esthétique pour que l'"art préhistorique" soit considéré en tant qu'"expression graphique".

3. Les postures imposées par la paroi

Les signes ne sont pas positionnés en n'importe quel endroit de la paroi et de l'abri. Prenons l'espace

proprement pariétal. Sur bien des sites, des zones parfois étendues et propices à l'ornementation, selon nos critères, sont vierges de toute expression picturale alors que nous observons des signes dans des zones qui nous semblent très marginales. On ne peut pas toujours et trop facilement arguer une conservation différentielle des peintures qui aurait fait disparaître celles placées au centre de la paroi. Pour le sud-est de la France, nous comptons une quinzaine de sites tout au plus, sur les 92 recensés, où les signes ont pu être tracés dans l'attitude prêtée au jeune peintre par le dessinateur Muñoz (Fig. 1) et nous n'en comptons guère plus dans la province de Huesca, en Aragón, sur les 72 sites répertoriés. Souvent, la configuration des lieux oblige à pencher le corps, à tendre le bras, à grimper sur un quelconque bloc pour atteindre le support désiré, etc., encore ne considérons-nous que des postures très proches de la station debout déjà évoquée. Le compartimentage de la paroi du fait de la stratification du calcaire, des jeux et rejeux de fissures ou des bourrelets de calcite qui la scandent à intervalles irréguliers tendent très naturellement à imposer la dimension des figures et l'étendue des panneaux. Rares sont les signes qui outrepassent ces limites implicites. La dynamique des gestes est contrainte dans ses composantes topocinétiques (les déplacements orientés de la main dans le cadre imposé par l'espace graphique) et morphocinétiques (les déplacements conjoints de cette même main en fonction de la forme des signes à tracer): c'est-à-dire dans tout ce qui implique des balisages spatiaux non explicites. C'est ainsi que sont réalisés les différents signes dérivés de la ligne brisée (lignes brisées emboîtées, chevrons et résilles) de la paroi de l'abri d'Eson (Drôme), étirés ou plus ramassés en fonction de la hauteur des bancs calcaires, de leur fissuration oblique ou de la présence d'arêtes entre deux changements de plan. De même, à l'abri A des Eissartènes (Var), l'allongement et la très légère incurvation du panneau correspond à la légère courbe que décrit un joint de strate. Sur les deux sites le scripteur est resté bien droit, face à la paroi, mais l'amplitude de son geste et la forme de ses productions graphiques ont été conditionnées par les accidents du support.

En revanche, il s'agit bien d'une observation précise et réfléchie de la microtopographie de la paroi pour le positionnement de la figure de l'idole. Que la version graphique adoptée soit sa forme générale

de petite borne se muant en un signe en arceau, son visage fait du bloc nez-sourcils entre deux yeux ou son collier sous la forme d'un U hérissé de petites traits, l'idole est le plus souvent positionnée en conformité avec les accidents du support. Au Trou des Deux Amis (Var) et à l'abri n.º 9 de Baume Brune (Vaucluse), l'arceau épouse le contour d'une protubérance du rocher. Le T facial de la grotte des Sangliers et l'arceau de l'abri Dalger n.º 3 (Var) sont conformes à l'incurvation du rebord des rochers sur lesquels ils sont dessinés. A l'abri Donner (Alpes de Haute-Provence), l'idole, à gros yeux entourés de parenthèses, semble émerger d'un ressaut de la paroi et la célèbre idole de la Peña Tú (Asturies) sort d'un joint de strate vertical qui divise le rocher. L'épaule de l'idole de la grotte Chuchy (Var) lui est imposé par la présence d'une arête rocheuse. Les positions, couchée de l'idole de la grotte des Cabro et légèrement penchée de celle de la grotte Dumas (Var) viennent de ce qu'elles sont tracées en fonction des sillons, des filonnets et des voiles de calcite qui traversent la paroi et qui déterminent leur forme, leur dimension et leur sens de lecture.

Les représentations de l'idole sont plus rares dans la province de Huesca mais elles y sont également positionnées en fonction du microrelief pariétal. Ainsi, le T facial de Viñamala 2 est isolé dans la partie supérieure gauche de l'abri et placé dans l'incurvation du rocher tandis que le collier est inclus dans une succession verticale de figures qui occupent la droite de la cavité (Painaud, 1989). Dans l'abri de Barfaluy 1, une représentation faciale de type *occulado* occupe ostensiblement une saillie de la paroi, à hauteur d'yeux, dans le fond gauche de la cavité (Painaud, 1989; Baldellou *et al.*, 1993).

Cette conformité de l'idole aux accidents et à la morphologie du support n'est certainement pas un simple réflexe opportuniste de la part des Néolithiques car dans de nombreux cas il est tout à fait possible de dessiner l'idole ailleurs que sur des zones justement accidentées et peu commodes pour l'acte pictural. Il s'agit plutôt d'une attention portée aux images latentes du support qui porte en lui l'idole et en donne même la taille et le sens de lecture. Les hommes modifient leur perception du support et adoptent ces prédispositions mentales (*mental sets*) (Gombrich, 2004) parce qu'ils s'attendent à lire l'idole dans les formes naturelles de la paroi. Ils ne font ensuite qu'entretenir cette présence et la

signalent aux moins observateurs d'entre eux par un rehaut de peinture. En quelque sorte, l'idole serait antérieure aux hommes qui investissent les lieux d'où l'hypothèse qu'elle est une hiérophanie, une manifestation du sacré qui les conforte dans leur choix de l'abri à peindre (Hameau, 2003).

Mais là encore, l'attitude posturale devant la zone où doit être figurée l'idole est rarement singulière. Il est nécessaire d'être accroupi ou de courber le dos pour tracer les idoles du Trou des Deux Amis, de la grotte des Cabro (Fig. 3) ou de l'abri Dalger n.º 3 (Var). Il faut se dresser pour réaliser celles des grottes Dumas et Dalger (Var), cette dernière étant positionnée sur la voûte basse de la galerie, sur le rebord d'un joint de strate. La balistique du geste est déterminée par les particularités du support et la version schématique choisie.

Autre paramètre qui désigne la partie de la paroi réservée à l'acte pictural: la rubéfaction du champ graphique. Depuis longtemps, nous avons proposé de considérer l'obligation de nuances chromatiques orangées à rouge du support comme l'un des quatre critères justifiant le choix d'un abri peint (Hameau, 2002). Dans la plupart des cas, cette couleur est naturelle. Pour l'abri A des Eissartènes (Var), l'analyse élémentaire a démontré que l'on avait badigeonné la paroi avec une solution à base d'ocre avant d'y placer les peintures parce que le support rocheux ne

présentait pas la teinte requise (Hameau *et al.*, 1995; Hameau, 1996). Or, dans le vallon du Gueilet où se trouve cet abri, il est le seul qui soit disponible pour y tracer des figures d'où l'obligation de l'appréter afin qu'il réponde au critère de la rubéfaction.

En règle générale, les signes sont peints aux seuls endroits orangés, condition qui oblige parfois leur auteur à quelques contorsions pour atteindre l'endroit souhaité. Ainsi, à l'abri de la Chevalière (Var), les peintures ne concernent que la partie sud et orangée du surplomb, qui n'est pas la zone la plus immédiatement accessible. Les scribeurs ont dû monter sur des blocs pour tracer leurs signes. A Pierre Escrite (Alpes de Haute-Provence) (Garidel et Hameau, 1997), les panneaux A et B correspondent à deux coulées de calcite, verticales, de 0,80 m de large, sur un support oblique à 20° et relativement lisse (Fig. 4). Ces bandes concrétionnées sont orangées et portent donc les peintures du site mais compte tenu de leur étroitesse, les figures y sont alignées les unes sous les autres. Les plus hautes sont carrément inaccessibles aujourd'hui. Les Préhistoriques ont été contraints de se hisser sur un léger ressaut de rocher à la base de la paroi mais qui n'offre pas vraiment d'assise et rend leur position pour le moins acrobatique ou bien ont bénéficié d'un dispositif amovible leur permettant un geste plus commode. Le toucher de la paroi par la main qui



FIG. 3. La grotte des Cabro (Var): vue générale et relevé de l'idole en position couchée. Reconstitution de la posture du scribeur (dessin de Gérard Wagner).

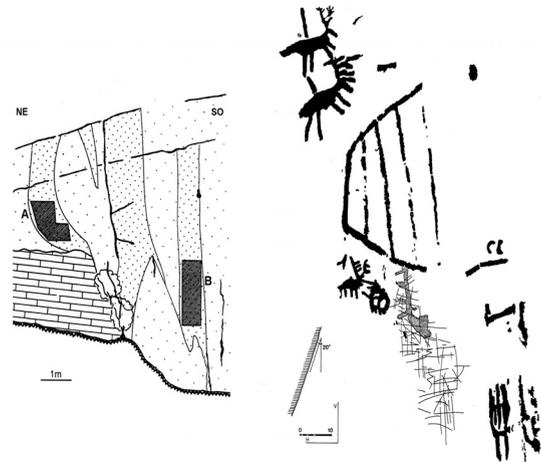


FIG. 4. Pierre Escrite (Alpes de Haute-Provence): la paroi et ses deux panneaux peints, les figures du panneau A.

morphologie, un sens de lecture et un rythme différents selon leur place au sein de deux registres horizontaux superposés. Nous pouvons supposer que la figure principale représentée seule, associée à un point ou bien en position couchée ou inversée exprime des charges sémantiques différentes.

Toutefois, on pourrait imaginer une composition ayant évolué au gré des visites des lieux par différents scripteurs. Nous avons donc eu recours à l'analyse technique et stylistique pour démontrer qu'elle a été réalisée en une même phase graphique et par un même auteur dont on peut donc, empiriquement, exprimer la gestuelle.

L'analyse de la matière picturale prouve qu'un seul pigment a été utilisé: l'ocre. Globalement, toutes les peintures du panneau sont caractérisées par des traces importantes de magnésium, de potassium et de phosphore. Il apparaît que le phosphore est un élément de l'apatite dans 4 échantillons. L'origine osseuse de cette apatite est probable. L'analyse chimique confirme la similarité des recettes pour les figures n.º 1 et n.º 30: deux figures identiques quoique dans deux positions différentes et placées aux deux extrémités du panneau. De même, la figure n.º 18 et le point de la ligne ponctuée sont chimiquement apparentés à l'exception de la présence ponctuelle de titane dans la première. La composition picturale des figures n.º 14 et n.º 19, toutes deux placées sous la ligne de points, est également très proche. Enfin, la morphologie en feuillettes des oxydes de fer se retrouve dans les figures n.º 1 et n.º 18 placées aux deux extrémités de la composition. De ce croisement des données, on peut donc conclure à l'usage d'une seule et même préparation picturale, à l'existence d'un unique pot de peinture.

L'analyse stylistique nous permet également de conclure à l'utilisation d'un même instrument pour tracer l'ensemble des figures. Les points ont été réalisés avec un pinceau souple en une application rapide et percutée qui n'a marqué que les reliefs sans atteindre les creux et qui a donné des formes grossièrement ovales, d'un grand diamètre de 3,5 cm en

moyenne, hérissées de petites crêtes. Leur confection avec une matière colorante relativement liquide a même provoqué quelques éclaboussures. De même, le cerf n.º 14 a été réalisé au pinceau (Fig. 6). La ligne du dos a été tracée du haut vers le bas en une seule fois et l'extrémité inférieure du trait n'est pas nette: les poils du pinceau laissent sur la paroi une série de traits fins de longueur inégale. Les membres ainsi que le mufler de l'animal ont été tracés de la même façon, de gauche à droite. Le tracé du reste de la tête est plus grossier. Les bois se terminent en empaumures à cause de l'écrasement des poils du pinceau sur le support.

Les figures n.º 18, 21, 25, 27 et 30 montrent aussi l'utilisation du même instrument. Le trait est réalisé rapidement et la peinture là aussi n'a pas investi tous les creux. Ponctuellement, un trait fin parallèle au contour des figures suggère un pinceau dont quelques poils ne sont pas réunis à la touffe. Généralement, le trait a une largeur de 2 cm mais quelques lignes ont une largeur qui atteint 3 à 4 cm. Il s'agit parfois de la même ligne qui s'élargit vers le bas, suggérant soit l'écrasement du pinceau, soit plus vraisemblablement plusieurs passages imparfaitement superposés. Bien que moins conservées (paroi qui se desquame, couleur qui prend diverses nuances, grattages récents de la paroi), les figures

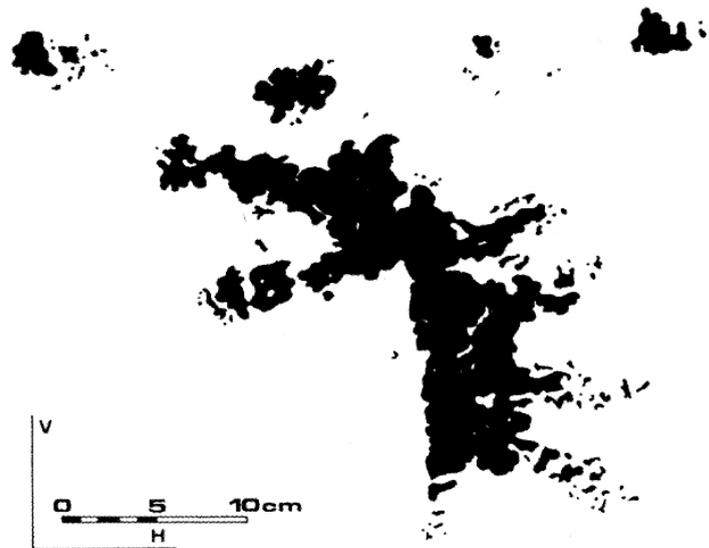


FIG. 6. Baume Peinte (Vaucluse): le cerf n.º 14.

n.º 1, 2 et 3 sont également faites au pinceau et présentent les mêmes stigmates que ceux décrits précédemment. Enfin, les rapports dimensionnels considérés par grandes catégories de figures (personnages masculins, signes losangiques, cervidés) sont très voisins même si les figures considérées sont éloignées les unes des autres. L'emploi d'un même instrument et la métrique de la forme nous font à nouveau conclure à la synchronie de l'ensemble des figures de la rotonde sud de Baume Peinte et nous font imaginer l'action d'un seul scribeur. décline.

La réalisation en une fois de ce panneau étalé sur 4 m linéaire environ, dans un renfoncement de 2,50 m de diamètre, au sol décline parce qu'en cuvette, suggère une gestuelle complexe et des attitudes posturales diverses. L'essentiel des figures est concentré sur les deux extrémités de la fresque, accessibles ou presque depuis le porche à condition de se pencher fortement au-dessus de la vasque. Si le scribeur est droitier, il peut alors facilement réaliser les figures de l'extrémité gauche du panneau, plus difficilement celles de l'extrémité droite, et inversement bien sûr s'il est gaucher. Comme rien ne trahit une quelconque maladresse du graphisme sur l'un et l'autre côté, nous aurions tendance à penser que l'auteur des signes s'est placé chaque fois devant son support sans courbure excessive du corps. Toutefois, si la vasque est remplie d'eau comme elle l'était au moment de l'expérimentation, la position du scribeur devient acrobatique et vite fatigante. Les prises pour

les mains et les pieds sont rares. Et comme l'ampleur de la composition exige de recharger régulièrement le pinceau en matière colorante, on imagine que les deux mains ont été faiblement sollicitées pour se tenir à la paroi, l'une tenant l'outil traceur et l'autre portant le godet à peinture. Pour reproduire expérimentalement cette attitude, rester droit tout en tenant un objet dans chaque main, il a fallu que nous sollicitions un troisième point d'appui: le genou. Or, la préférence posturale de la jambe gauche ou de la jambe droite tend à amener le corps à se tourner vers la gauche ou vers la droite ce qui peut également influencer le graphisme. En fait, nous ne saurions affirmer que les actes graphiques à Baume Peinte sont dextres ou sénestres même si quelques détails nous font pencher pour les premiers. Nous avons arbitrairement privilégié des gestes de droitiers sachant que la latéralité est dextre chez homo sapiens dans la proportion de 72 à 90% des individus d'un groupe (Uomini, 2009).

Le geste a donc été rapide, ample parce que l'espace le permet, mais a exigé du scribeur qu'il change souvent de place (Fig. 7). Si l'on considère l'axe ponctué, on remarque que la teinte s'éclaircit tous les quatre à cinq points environ en même temps que diminue légèrement leur taille et que se raréfient les éclaboussures périphériques. On suppose donc la nécessité d'un retrempeage du pinceau selon ce même rythme et un changement de position et/ou de place tous les neuf à dix points. En effet, l'alignement des

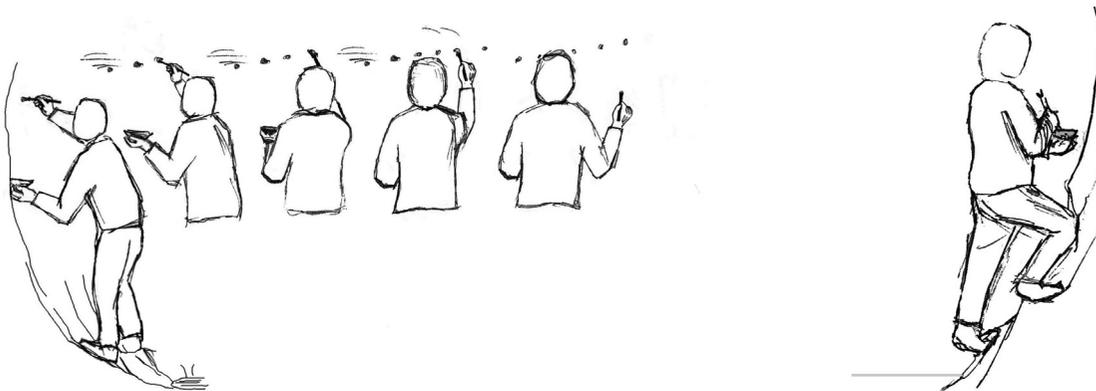


FIG. 7. *Baume Peinte (Vaucluse): attitudes posturales lors de la réalisation de l'axe ponctué et du tracé du cerf (dessin de Gérard Wagner).*

points ondule légèrement, au gré sans doute des positions de leur auteur par rapport au support. A chaque recharge de peinture et/ou changement de place, le nouveau groupe de ponctuations monte ou descend légèrement comme c'est souvent le cas lorsque le bras s'éloigne du corps. De plus, le nouveau groupe de points n'est jamais tout à fait disposé dans la continuité du précédent comme si son auteur avait cherché à rattraper l'horizontalité de l'axe. Il s'agit bien là d'un problème de calibration du mouvement balistique du bras du fait de la courbure du support (Paillard, 1990). Les gestes n'ont pas été aussi homogènes que souhaités mais les yeux ont enregistré cette contrainte supplémentaire d'où les rectificatifs que nous avons notés dans le positionnement des points. Pour la même raison sans doute, certains signes sont allongés horizontalement (l'arceau n.º 18) ou très légèrement obliques (le signe losangique ponctué n.º 25) sans jamais être ni trop dilatés, ni trop penchés, c'est-à-dire en restant identifiables et en exprimant pleinement leur signification. La forme de l'arceau n.º 18 elle-même a été rectifiée. Il a été tracé dans un mouvement dextrogyre mais son extrémité droite est restée trop haute. Un trait de repentir a refermé le signe (Fig. 8).

En définitive, ce sont la recherche d'un équilibre de la composition autant que les contraintes de l'espace qui ont amené le scripteur à placer l'essentiel des peintures sur les deux côtés de la rotonde, à



FIG. 8. *Baume Peinte (Vaucluse): l'arceau n.º 18.*

assurer la cohésion de l'ensemble par l'allongement de l'axe ponctué et à inverser le sens de lecture des signes placés aux deux extrémités du panneau. Cette fois, si la composition occupe bien toute la rotonde, ce sont ses extrémités qui semblent plus importantes que sa partie médiane à l'inverse de la figure de l'abri Lombal.

5. Les postures imposées par le site

Un abri est sélectionné pour la peinture s'il satisfait à la conjonction d'au moins quatre critères qui sont le panoptisme, l'héliotropisme, la rubéfaction de ses parois et l'hygrophilie (Hameau, 1999, 2002). Toutefois, l'existence de ces paramètres n'a pas nécessairement d'incidence ni sur la topographie du site, ni sur celle de son environnement. L'espace interne peut en effet être vaste ou réduit, inclure un ou plusieurs renforcements, être pourvu ou non de constructions calcitiques, etc., de même que l'espace externe peut être ouvert ou fermé et correspondre à des paysages diversement minéralisés.

Parfois, certaines configurations sont tout de même recherchées. Ainsi, les sept petites cavités du centre des gorges du Carami (Var) (Hameau, 2000) ont été retenues parce que la paroi antérieure est poursuivie par une fissure étroite qui s'enfonce dans le massif calcaire. Cette diaclase est la zone uliginaire du site, celle qui atteste ses qualités hygrophiles par la présence d'écoulements d'eau intermittents, celle aussi qui attire les productions graphiques. Les figures sont systématiquement placées sur les côtés de cette fissure au-dessus des ruissellements. Sur quelques abris, le positionnement du peintre par rapport à son support est délicat. A la grotte Chuchy (Fig. 9), il faut se hisser jusqu'à la fissure à 1,50 m au-dessus du sol puis s'agenouiller voire s'allonger pour tracer les signes les plus éloignés. Pour un droitier, la composition à gauche de la fissure est relativement facile à mettre en place encore que l'on remarque quelques maladresses dans le tracé des signes: les croix ne sont pas symétriques et le manche de la hache, placé très bas, est courbe. Pour le même droitier, la composition sur la droite de la fissure est plus difficile à réaliser parce qu'il obstrue plus ou moins l'espace avec son corps et bénéficie d'un moindre éclairage et qu'il est contraint de s'allonger et de tendre exagérément le bras pour exécuter les

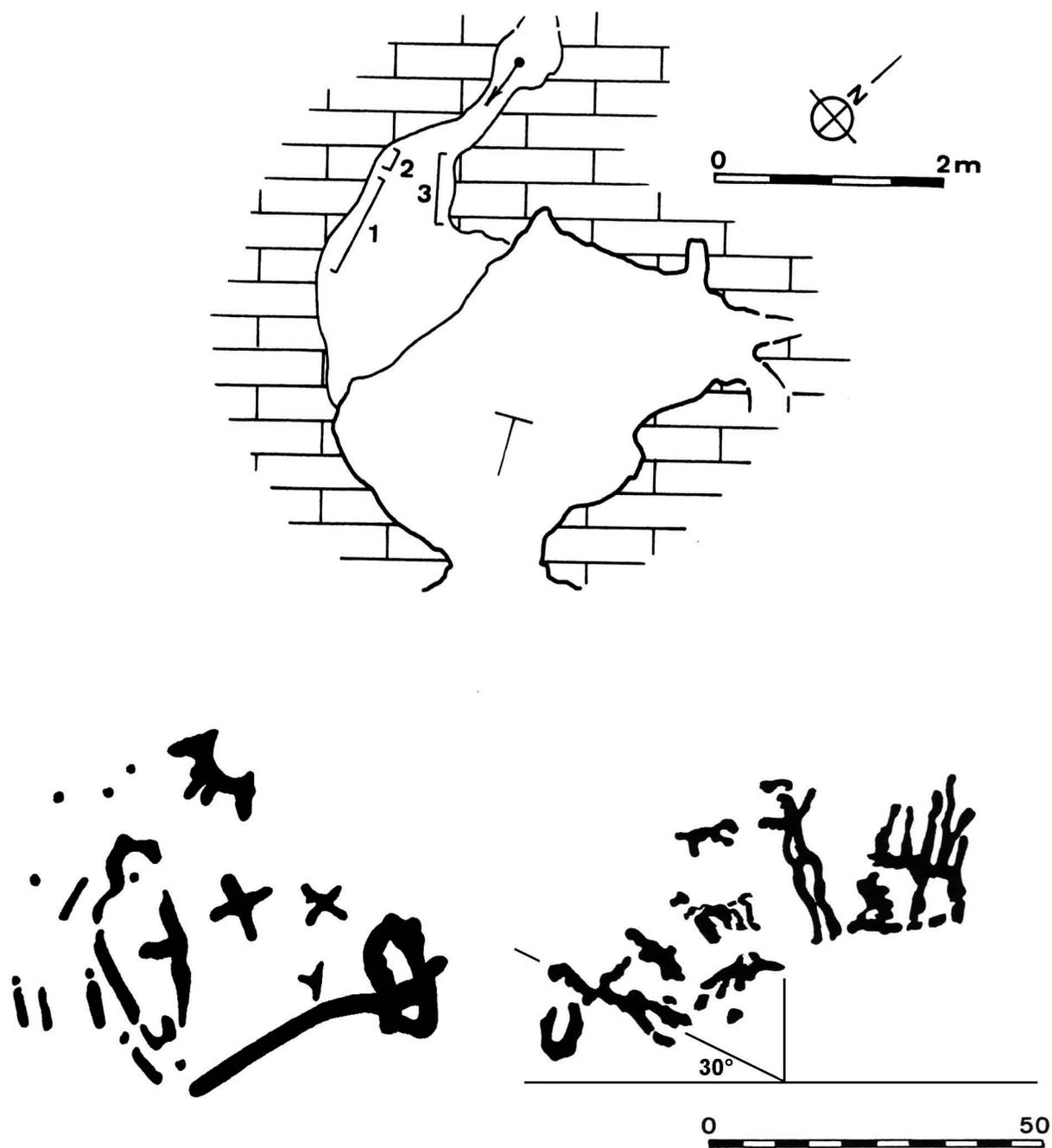


FIG. 9. *La grotte Chuchy (Var): plan et panneaux 1 et 3.*

figures les plus à gauche. Il en résulte une fresque qui s'infléchit de la droite vers la gauche avec un personnage à gauche qui oblique de 60° par rapport à la verticale: qui est presque couché. Or, il ne s'agit

manifestement pas ici de la volonté de lui assigner un sens de lecture particulier mais bien du résultat d'une contrainte à la fois spatiale et gestuelle. De même, à la grotte Neukirch, le personnage masculin

en haut de la fissure exige que l'on se hisse jusque là malgré l'étroitesse du renforcement. La position du scripteur est encore plus inconfortable pour le tracé du personnage à tête solaire en bas de la fissure. Là, un petit hublot de 0,15 m de diamètre a été percé dans un repli de la paroi et la peinture a été réalisée sur un dièdre au fond et à droite de la fissure (Fig. 10). Or, il est impossible de voir le trait que l'on réalise lorsque l'avant-bras est engagé dans le hublot. Le poignet seul peut bouger et le signe est nettement plus facile à exécuter avec la main gauche.

En plus du choix de placer les signes dans la partie qui témoigne de l'humidité épisodique de l'abri, on observe la volonté des scripteurs d'atteindre les limites de l'accessibilité du support. L'idée souvent proposée en pareil cas selon laquelle il s'agirait d'un art caché sous le prétexte que les signes ne sont pas toujours immédiatement visibles s'estompe sans doute devant celle d'une recherche des zones les plus extrêmes du site. Il s'agit donc de dépasser les contraintes topographiques du site pour positionner tel signe en un endroit de l'abri qui soit difficilement abordable.

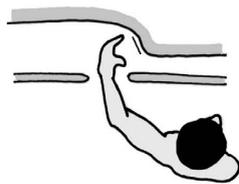


FIG. 10. La grotte Neukirch (Var): le hublot dans la fissure terminal et la reconstitution du geste pour peindre au fond du hublot.

De même, à l'abri n.° 32 de Baume Brune (Vaucluse), le signe arboriforme qu'on y observe est situé une dizaine de mètres au-dessus du sol et a contraint son auteur à se hisser jusque-là en ne s'aidant que de la présence des excroissances de calcite qui hérissent la paroi.

Dans la grotte de Lecina Superior (Huesca), le scripteur a dû s'agripper au rocher avec la main droite pour peindre un trait court sur le plafond avec la main gauche (Baldellou *et al.*, 1989) (Fig. 11). Même posture sans doute pour l'abri de Quizans 1 puisque les traits courts les plus hauts sont placés à plus de 3 m au-dessus du sol de l'abri (Baldellou *et al.*, 1985). La nécessité d'un échafaudage ou tout autre dispositif pour se hisser à plusieurs mètres du sol est évidente pour le secteur 1 des abris de Remosillo à Olvena (Baldellou *et al.*, 1996). Dans la partie gauche de l'abri de Mallata C, des figures ont été peintes sur une bande rocheuse très fragmentée et peu accessible sans l'aide d'un ou deux troncs d'arbre croisés et placés entre la plate-forme et les saillies rocheuses de la paroi (auteurs ...).

À l'abri Bourgeois (Gard), le renforcement choisi exige qu'on suive sur plusieurs centaines de mètres une vire suspendue. Or, les Préhistoriques ont éprouvé les mêmes difficultés pour atteindre le site que le visiteur actuel puisqu'ils ont percé les bourrelets de calcite qui épaississent la paroi de part en part pour y placer une corde. Ils ont ensuite tracé deux signes arboriformes sur une zone de la paroi au-dessus du vide.

La même volonté d'aller jusqu'au dernier renforcement accessible est manifeste au Tozal de Mallata (Huesca). Pour atteindre l'abri de Mallata B1 situé en surplomb d'une falaise de 200 m de haut, il est nécessaire de se glisser au pied une première barre rocheuse de 4 m de haut qui donne sur une ample plateforme où se trouve l'abri de Mallata B2, puis d'escalader un ressaut rocheux placé au bord de l'à-pic. Les deux sites restent invisibles même de près. Mallata B1 est un auvent de 20 m de long pour une hauteur maximale de 2,50 m. Les signes arboriformes y ont été tracés à l'endroit le plus profond et pour les réaliser, le peintre a dû se coucher. On imagine même qu'il a dû s'appuyer sur son coude gauche pour être

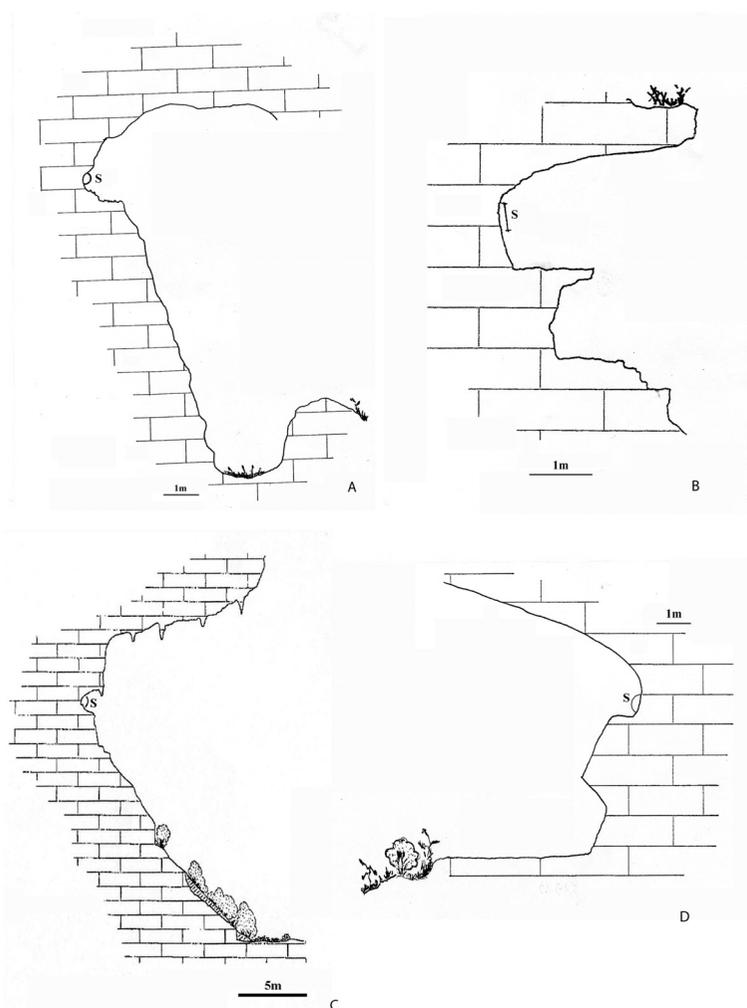


FIG. 11. Coupes de plusieurs abris de la province de Huesca avec indication de leur plateforme suspendue.

A. Artica de Campos, B. Mallata C, C. Cueva Pacencia, D. Cueva de Regacens.

face aux signes. Il a certainement adopté la même position pour effectuer les signes arboriformes superposés qui se trouvent un peu plus à droite. Site et signes sont donc également placés aux extrémités de leurs espaces.

A l'abri Otello (Bouches-du-Rhône), la paroi la plus richement décorée est située une dizaine de mètres au-dessus du pied de la falaise. Parvenus à ce miroir de faille parfaitement lisse et donc propice

au tracé des figures, les scripteurs ont commencé par la partie droite (ou orientale), en débord par rapport à l'aplomb de la barre rocheuse. Certes, c'est aussi l'endroit du site où la paroi présente la rubéfaction nécessaire à l'ornementation comme signalé précédemment (le reste du support est brun à noir), mais la posture imposée aux peintres y est dangereuse. Il leur a fallu se retenir à quelques creux et aspérités d'un emmarchement rocheux avec la main gauche et tendre exagérément le bras droit. Instinctivement, l'expérimentateur a tendance à plier et avancer le genou pour bénéficier d'un contact supplémentaire avec la paroi (Fig. 12). A cet endroit ultime, les signes sont peints à des niveaux un peu inférieurs que le reste des figures du panneau, ce qui correspond sans doute autant à l'infléchissement du sol qu'à un tassement du corps pour rétablir son équilibre. Il semble aussi que ces signes ont été réalisés avec un pinceau ce qui pourrait être une stratégie pour les placer un peu plus loin qu'il ne serait possible de le faire avec le doigt. Après ce ou ces actes graphiques dans des conditions extrêmes consistant à explorer les limites du site et à se conformer aux exigences d'un support rubéfié, les scripteurs ont exploité des zones de la paroi moins dangereuses mais aussi moins adéquates d'un point de vue chromatique.

La recherche d'une zone difficilement accessible peut donc se conjuguer avec le paramètre de la rubéfaction des parois. De la même façon, dans l'abri de Mallata C (Huesca), les figures sont tracées au-dessus d'une plateforme suspendue, 3 m environ au-dessus du niveau de l'entrée, dans une zone qui semble avoir fait l'objet d'un badigeonnage préalable avec un pigment orangé (Painaud, 2005). Le ou les peintres ont été contraints d'escalader la paroi pour accéder à la plateforme puis ont dû s'accroupir pour exécuter

les figures car la hauteur de l'espace ne dépasse pas 1,30 m. A l'extrême droite de la même corniche, on observe une série de huit petits arboriformes sur une paroi sans doute recouverte du même badigeon orangé qui s'écaille¹. Or, pour les réaliser, les scripteurs n'ont pu travailler qu'assis sur la corniche face au vide et les jambes pendantes. En tournant le corps vers la gauche, il est relativement facile de peindre les signes, surtout si la jambe gauche est repliée sur la plate-forme afin d'assurer la stabilité du corps. L'obliquité des axes des arboriformes s'explique alors: lors du tracé, la main droite s'incline inconsciemment vers la gauche.

La fréquentation d'une plateforme suspendue vaut pour d'autres sites ornés de la même zone: la caverne de Regacens, Artica de Campo (Baldellou *et al.*, 1989). A Rodellar, dans la caverne Pacencia, une plateforme de calcite court tout au long de la paroi, au fond de la cavité. Les scripteurs ont peint 37 signes ou groupes de signes dans la partie gauche de la cavité, là où la paroi devient verticale et tombe à pic sur le Mascún qui coule une dizaine de mètres plus bas (Painaud *et al.*, 1996). Pour réaliser ces signes, ils sont restés en équilibre sur des encoches et de petits ressauts de la paroi.

L'abri n.º 2 du Gallinero (Huesca) est aussi un bon exemple de ce qu'est l'investissement ultime du corps dans la pratique picturale (Hameau et Painaud, 2009) (Fig. 13). Si le Vero qui traverse les gorges est en eau, le complexe du Gallinero n'est accessible qu'au terme d'une longue marche selon un itinéraire unique depuis le plateau qui oblige à passer devant quelques abris bas ornés de quelques alignements de traits courts verticaux,

¹ Nous sommes obligés d'utiliser le conditionnel pour signaler ce badigeon, les récentes analyses élémentaires (Baldellou et Alloza, 2010) n'ayant pas porté sur celui-ci. Nous ne pouvons en supposer l'existence que par l'état squameux de la couverture orangée de la paroi.

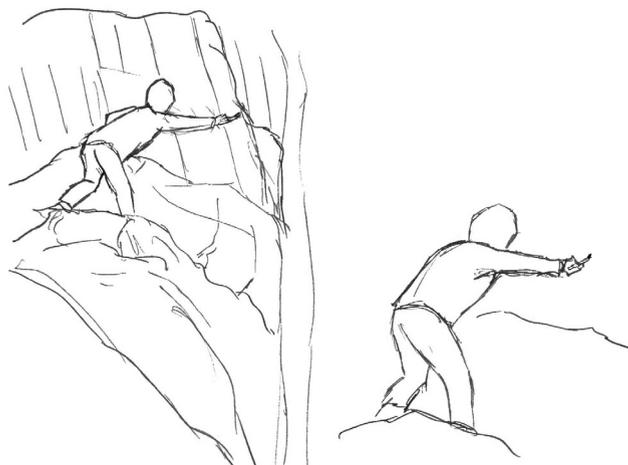
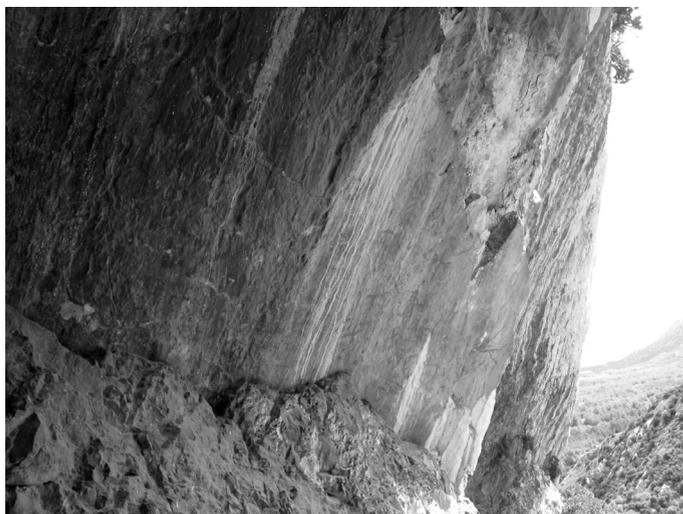


FIG. 12. *Labri Otello (Bouches-du-Rhône): posture pour peindre à l'extrémité droite du panneau (dessin de Gérard Wagner).*

à franchir une corniche suspendue, à passer sous une arche rocheuse, etc. Le site s'ouvre à l'extrémité d'une barre rocheuse et la progression est arrêtée quelques dizaines de mètres plus à l'ouest par un abîme. Ensuite, l'ascension jusqu'aux plateformes creusées par les abris est délicate car la roche est abrupte et sans reliefs notables. A l'abri n.º 2, le panneau riche de 64 signes zoomorphes est situé au-dessus du vide et il n'est possible d'y accéder qu'en posant les pieds sur des encoches naturelles de la paroi et en s'agrippant à une saillie du rocher.



FIG. 13. *L'abri n.º 2 du Gallinero (Huesca): la localisation du panneau peint et reconstitution du geste du scripteur.*

Il semble que ces encoches ont été reprises avec un percuteur pour les agrandir. Le panneau s'étale sur 3,40 m environ. Si les signes peints à gauche pourraient avoir été tracés depuis le sol de l'abri n.º 2, ceux de droite n'ont pu être réalisés qu'en se tenant au-dessus du vide et en tendant le bras droit. La saillie de la paroi offre bien une prise à la main gauche mais oblige le scripteur à se pencher un peu plus vers la droite. Dans tous les cas, il ne peut certainement pas tenir un godet à peinture dans une main mais la petite taille des signes n'exige pas qu'on recharge en peinture l'outil traceur. Certains signes, notamment à l'extrémité droite du panneau, ont manifestement été réalisés avec un pinceau ou tout autre outil donnant un trait fin et prolongeant le bras.

La réalisation de cet ensemble de signes impose donc une posture exceptionnelle du corps. A l'endroit du panneau, la moindre maladresse provoquerait la chute du scripteur sur une dizaine de mètres environ. Il lui faut donc engager toutes ses ressources, somatiques et psychiques, et user de qualités proprioceptives pour réguler des propriétés corporelles comme l'équilibre et les mouvements. Il lui faut compenser sa position en déséquilibre par rapport au support et contrôler ses gestes tout au long de l'action. Ce qu'il fait puisqu'en tous points du panneau les signes adoptent des formes très proches. Tout au plus certains

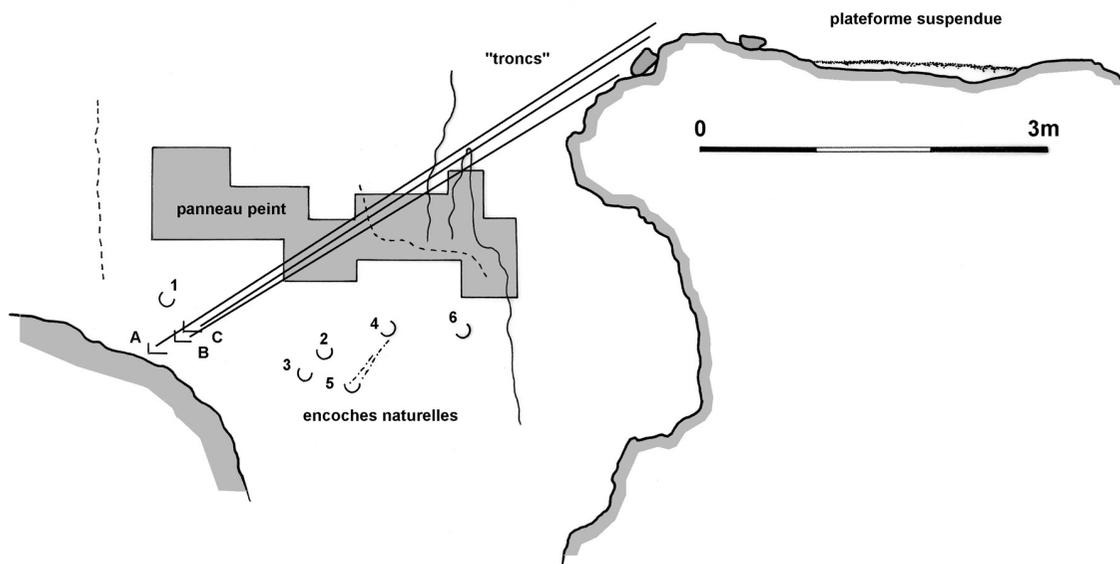


FIG. 14. *L'abri n.º 2 du Gallinero (Huesca): reconstitution de l'accès à la plateforme suspendue.*

d'entre eux ne sont pas tout à fait tracés à l'horizontale. Il faut tenir compte aussi que ces signes ne sont pas l'œuvre d'un même auteur.

Cependant, si l'on veut approcher un peu plus les conduites corporelles des auteurs de ces peintures, il est nécessaire de contextualiser l'acte pictural. Or, il semble que le complexe du Gallinero a pu constituer un lieu de réclusion dans le cadre de pratiques apparentées à des rites de passage telles que signalées plus haut (Hameau, 2006b; Hameau et Painaud, 2009). Dans les gorges de la Nesque (Vaucluse), trois abris peints sont déjà interprétés comme des lieux de réclusion: les abris 2 et 3 situés à 7 m au-dessus du pied de la falaise, inaccessibles sans un dispositif amovible d'ascension, dans lesquels pourtant des individus ont aménagé un mur en pierre sèche et taillé du silex, et la grotte Fayol dans laquelle nous avons mis au jour une dalle-hublot retaillée de façon à épouser le profil de la galerie orientale. L'abri n.º 2 du Gallinero présente des aménagements sujets à même interprétation (Fig. 14). En avant des encoches naturelles qui permettent aux scripteurs de progresser au-dessus du vide, trois cupules de plus grande dimension ont été creusées dans le sol. Leur localisation et leur orientation correspondent à trois dépressions sur le rebord d'une terrasse suspendue, de plan semi-circulaire, de 3 m x 4 m, située au-dessus et à droite du panneau peint. Trois troncs d'arbre de 5 m de long qui seraient hissés jusque-là et posés à l'oblique entre les cupules du sol et les dépressions du rebord permettraient de franchir l'espace vide et d'atteindre la terrasse. Or, celle-ci a bien été visitée puisque des traces de peinture y sont visibles. On imagine alors que le fait de retirer les trois troncs aurait totalement isolé les visiteurs de la plateforme. L'étroitesse et la position de celle-ci plusieurs dizaines de mètres au-dessus de la pente rendraient pénible tout stationnement prolongé.

Si notre hypothèse de rites de passage sur les sites ornés est avérée, cette situation de réclusion a pu s'inscrire dans le cadre des épreuves imposées pendant ce temps de l'initiation que Van Gennep (1909) appelle la phase "liminaire" dans son schéma tripartite. L'inhabituel de la situation qui consiste à demeurer un temps plus ou moins long sur une plateforme accrochée en milieu de falaise met le corps en tension et exige de l'impétrant qu'il domine celui-ci. "Les grandes épreuves de stoïcisme qui constituent l'initiation dans la plus grande partie de l'humanité, ont pour but d'apprendre le sang-froid,

la résistance, le sérieux, la présence d'esprit, la dignité, etc. La principale utilité que je vois à mon alpinisme d'autrefois fut cette éducation de mon sang-froid qui me permit de dormir debout sur le moindre replat au bord de l'abîme" [...] Le sang-froid "est avant tout un mécanisme de retardement, d'inhibition de mouvements désordonnés" (Mauss, 1950: 385). Pour ponctuelle qu'elle soit, la fréquentation du Gallinero est bien de nature à subjectiver le corps et l'esprit, depuis l'itinéraire imposé pour accéder au site jusqu'à l'acte graphique en situation d'équilibre et l'isolement sur la terrasse, mais exige aussi que le visiteur contrôle ses gestes et son corps en fonction des traits à tracer, des contraintes du support, de la topographie du site et des pratiques culturelles imposées. Au choc ontologique du dépaysement répond un ensemble de conduites d'incorporation des lieux. Aller jusqu'aux limites de l'accessibilité du site et de la paroi procède sans doute de ce double enjeu de perception et d'action.



FIG. 15. *La grotte du Loup (Ardèche): les "mains glissées".*

Dans ce cadre des postures imposées par le site, la volonté de progresser jusqu'aux limites de l'espace est perceptible pour les abris poursuivis de galeries. De tels sites ornés sont rares au Néolithique mais lorsqu'ils existent, on peut observer des traces de peinture jusque dans les diverticules terminaux, surbaissés et rétrécis. Plutôt que des signes appartenant au corpus schématique, il s'agit de marques laissées sur la paroi suite à son contact par des mains maculées de colorant. Pour la grotte du Loup (Ardèche), P. Bellin (1958) parlait de "mains glissées" (Fig. 15). Nous avons retrouvé les mêmes vestiges picturaux dans la grotte Fayol (Vaucluse), la grotte Gilles (Ardèche) et la grotte de l'Église (Var) (Hameau, 2006b). Dans quelques cas, l'attitude posturale du visiteur a consisté soit à s'allonger sur le sol (grotte de l'Église) soit à se hisser entre d'étroits massifs de concrétions (grotte Fayol) et à tendre exagérément le bras.

Dans le même temps, se pose le problème de l'acuité visuelle des scripteurs dans ce milieu souterrain, tout juste éclairés par la lumière des torches ou des lampes à graisse, qu'il s'agisse de leur progression jusqu'au fond des galeries ou de leur perception des parois pendant leurs activités graphiques. En effet, le rôle de l'information visuelle est important dans la gestualité tant d'un point de vue topocinétique que morphocinétique si bien qu'une vision scotopique entraîne souvent des maladrotes dans la graphie et une difficulté à percevoir les nuances chromatiques. Pour cette raison peut-être, certains signes soléiformes du réseau supérieur de la grotte

de l'Église sont imparfaits: leurs rayons ne se recourent pas au même endroit et ils paraissent n'être pas au centre de l'alvéole qui les contient (Fig. 16). Il est vrai que d'autres figurations solaires des mêmes galeries sont parfaitement exécutées et équilibrées.

6. Traces et tracés

Quelle que soit la forme prise par une expression graphique, elle est une écriture, c'est-à-dire "la rencontre entre un système pictural et un système gestuel" (Calvet, 1996: 22). Écrire consiste à laisser une trace, à apposer des signes qui représentent l'effet spatial des gestes et des outils destinés à les produire, et à contrôler ses mouvements. A partir des traces, nous avons donc expérimenté les tracés dans une approche sensible consistant à évaluer l'immersion du ou des scripteurs dans un espace à la fois physique et culturel. Le principe commun, le seul élément stable de tout système d'expression graphique reste l'espace (Christin, 1995) qui peut être diversement appréhendé par ses utilisateurs.

La gestuelle restituée n'est jamais simple. Nous l'aurions simplifiée si nous nous étions contentés de concevoir le geste au travers du seul bras qui trace le signe ou si nous avions supposé que la seule différence notable d'un tracé à l'autre était la déformation que chaque scripteur apporte nécessairement dans la forme produite. L'écriture est en effet un processus de reproduction où le modèle imité est perturbé par des modifications individuelles. Nous avons plutôt tenu compte de la diversité des espaces, des contraintes topographiques autant que culturelles, des contextes rituels, etc., pour exprimer la grande variabilité des attitudes posturales possibles et des schémas corporels mis en place. Et comme l'espace pictural utilisé est le lieu de pratiques que nous supposons inhabituelles et ponctuelles, nous pouvons penser qu'un certain nombre de conduites motrices graphiques n'ont été qu'imparfaitement incorporées tout en satisfaisant à la nécessité de tracer les signes aux seuls endroits culturellement acceptables.

Un exemple de cette dualité entre action et perception est celui du sens de lecture des figures. Tracer des signes anthropomorphes de telle façon qu'ils sont obliques, c'est peut-être réaliser un essai manqué de compensation entre la volonté de leur donner une verticalité et le fait d'être en mauvaise posture

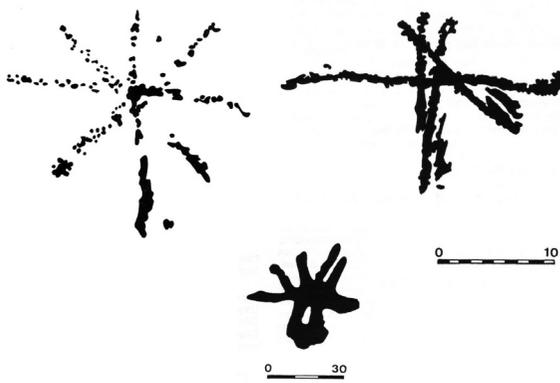


FIG. 16. *La grotte de l'Église (Var): des figures soléiformes mal exécutées.*

pour les réaliser. L'enjeu est différent de celui qui consiste à placer l'idole dans une position particulière (l'idole de la grotte Dumas [Var] est légèrement penchée, par exemple) pour l'adapter à la microtopographie de la paroi.

Cependant, une stratégie de positionnement des peintures sous-tend la diversité de la gestuelle et consiste à placer celles-ci aux limites de l'accessibilité: extrémité des territoires et des cheminements pour parvenir jusqu'aux sites ornés, pénétration jusqu'aux extrémités des sites et utilisation des points extrêmes de la paroi pour y positionner des signes. Il en résulte des positions plus ou moins acrobatiques et dangereuses pour peindre, la nécessité d'un contrôle du corps ou une conduite permettant de corriger certains sens amoindris comme l'est la vue en contexte souterrain. Il est difficile voire impossible de comprendre le sens dont sont investis des gestes aussi particuliers que peindre au-dessus du vide ou dans l'obscurité. Autant qu'une volonté d'appropriation de l'espace jusqu'aux points extrêmes de ses marges, cette stratégie reflète aussi le besoin épistémique de l'homme d'aller toujours plus loin. Et des propriétés comme l'équilibre et la proprioception relèvent des caractéristiques humaines universelles même si les activités investies sont de l'ordre du culturel. Ce comportement qui consiste à tenter de peindre aux limites de l'accessibilité du support devient donc un usage social du corps. D'ailleurs, lorsque la zone à peindre est trop éloignée, l'homme se dote d'un pinceau ou tout autre outil traceur qui lui permet de peindre un peu plus loin. Le scripteur conçoit donc les objets nécessaires à ses pratiques corporelles. Ici, le pinceau occupe les limites du corps tout comme le peintre se place aux limites de l'espace accessible. "L'activité corporelle est bien façonnée par les espaces dans lesquels elle s'exerce et par les objets qui en conditionnent le déroulement" (Parlebas, 1999: 40). Le scripteur capable de se mouvoir dans de tels espaces et de réaliser aux bons endroits et avec les bons instruments des signes intelligibles par tous les rend parfaitement efficaces. Et l'efficacité des efforts déployés ne se mesure pas par le signe au sens d'artefact mais par le message porté et l'acte symbolique accompli à travers le message.

Bibliographie

- APELLÁNIZ, J. M. et AMAYRA, I. (2008): *La forma del dibujo figurativo paleolítico a través de la experimentación*.
- (2008): *Una aproximación desde la Prehistoria y la Psicología cognitiva*. Cuadernos de Arqueología, n.º 21. Bilbao: Universidad de Deusto, 289 pp.
- BALDELLOU, V. et ALLOZA, R. (2010): "Análisis químicos de pigmentos: Algunos resultados", *Cauce*, n.º 34, pp. 24-32.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A. et CALVO, M.ª J. (1983): "Las pinturas esquemáticas de Quizans y Cueva Palomera. Coloquio internacional sobre Arte Esquemático en la Península Ibérica. Salamanca 1982", *Zephyrus*, XXXVI, pp. 117-122. Salamanca.
- (1989): *Los covachos pintados de Lecina*.
- BALDELLOU, V.; PAINAUD, A.; CALVO, M.ª J. et AYUSO, P. (1993): *Las pinturas esquemáticas de la partida de Barfalyu (Lecina-Bárcabo, Huesca)* –Empúries, 48-50 (1986-1989) tomo I, pp. 64-83, Barcelona superior, de Huerto Raso y de la Artica de Campo (Huesca) – *Bolskán*, n.º 5, pp. 147-174.
- (1993): "Las pinturas rupestres de la cueva de Regacéns (Asque-Colungo, Huesca)", *Bolskán*, n.º 10, pp. 97-144.
- (1996): "Las pinturas rupestres de Remosillo, en el congosto de Olvena (Huesca)", *Bolskán*, n.º 13, p. 173. Huesca.
- BELLIN, P. (1958): "L'art schématique de la grotte du Loup, Saint-Laurent-sous-Coiron", *Bulletin de la Société Préhistorique française*, t. LV, n.º 1-2, pp. 15-19.
- CALVET, J.-L. (1996): *Histoire de l'écriture*. Paris: Éd. Plon.
- CHANTRENNE, C. (2000): "De l'objet à l'instrument ... l'imagination sans limite: entretiens avec Guy Thévenon", *Lettre d'information du CMTRA* (Centre des Musiques Traditionnelles en Rhône-Alpes), pp. 3-4.
- CHRISTIN, A. M. (1995): *L'image écrite ou la déraison graphique, Idées et Recherches*. Paris: Flammarion, 248 pp.
- DUVERNOY, J. et CHARRAUT, D. (1989): "Messages de l'écriture". En *La Naissance du texte*. Paris: Éd. José Corti, pp. 33-40.
- FAUVILLE-AYMAR, F. X.; BON, Fr. et SADR, K. (2007): "L'ailleurs et l'avant, Éléments pour une critique du comparatisme ethnographique dans l'étude des sociétés préhistoriques", *L'Homme*, t. 184, pp. 25-46.
- GARIDEL, Y. et HAMEAU, Ph. (1997): "Les Peintures de Pierre Escrite (Chasteuil, Alpes de Haute-Provence) et la représentation du cerf dans l'art schématique postglaciaire", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 94/1, pp. 83-96.
- GIBSON, J. J. (1979): *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- GLORY, A.; SANZ MARTÍNEZ, J.; NEUKIRCH, H. et GEORGEOT, P. (1948): "Les peintures de l'âge du Métal en France méridionale", *Préhistoire*, t. X, pp. 103-114.

- GOMBRICH, E. H. (2004): *La préférence pour le primitif*. Paris: Éd. Phaidon, 324 pp.
- GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2001): *Ensayos sobre el significado y la interpretación de las pinturas rupestres de Valonsadero*. Diputación Provincia de Soria, 295 pp.
- HAMEAU, Ph. (1997): "Les peintures schématiques de Baume Peinte (Saint-Saturnin-lès-Apt, France)", *Zephyrus*, n.º 50, pp. 179-197.
- (1999): "Héliotropisme et hygrophilie des abris à peintures schématiques du sud de la France", *L'Anthropologie*, tome 103, n.º 4, pp. 617-631.
- (2002): *Passage, transformation et art schématique: l'exemple des peintures néolithiques du sud de la France*. British Archaeological Reports, vol. 1044, 280 pp., 204 figs.
- (2003): "Que l'idole est antérieure à l'homme ...", *Revue du Centre Archéologique du Var 2003*, pp. 35-42.
- (2005): "Des goûts et des couleurs. Chronologie relative et identité culturelle à travers l'analyse des peintures schématiques du Néolithique dans le sud de la France", *Zephyrus*, n.º 58, pp. 195-211.
- (2006a): "Les animaux dans l'expression graphique du Néolithique, entre réel et idéal". En HAMEAU, Ph. (ed.): *Les animaux peints et gravés, de la forme au signe*, Actes du Colloque de Nice 15-17 juillet 2005, *Anthropozoologica*, t. 46 (1), pp. 103-124.
- (2006b): "Architecture naturelle et architecture symbolique au Néolithique. L'exemple des abris peints des gorges de la Nesque (Vaucluse, France)", *Zephyrus*, vol. LIX, pp. 215-232.
- (2008): "Tradition graphique et sites ornés au Néolithique", *Archéologies de Provence et d'ailleurs*, Mélanges offert à Gaëtan et Gérard Sauzade. *Bulletin Archéologique de Provence*, suppl. n.º 5. Éd. APA, pp. 153-161.
- (2009): "Site, support, signe: une cohérence de sens. L'expression graphique picturale au Néolithique". En VIALOU, D. (dir.): *Représentations préhistoriques, images du sens*, *L'Anthropologie*, vol. 113, n.º 5, pp. 861-881.
- HAMEAU, Ph.; MENU, M.; POMIES, M. P. et WALTER, Ph. (1995): "L'art schématique postglaciaire dans le sud-est de la France: analyses pigmentaires", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 92, pp. 108-119.
- HAMEAU, Ph. et PAINAUD, A. (1999): "Las pinturas esquemáticas del río Carami (Mazaugues, Tourves, Francia) y de la confluencia del río Vero y de la Choca: organización del espacio", *Bolskán*, n.º 14, pp. 61-101.
- (2009): "Ritos de paso y abrigos pintados en el Neolítico", *Zephyrus*, n.º LXIII, pp. 61-70.
- JOUSSE, M. (1974): *L'Anthropologie du geste*. Coll. Voies ouvertes. Éd. Gallimard, 410 pp.
- LÓPEZ PRAYER, M. G. et SORIA LERMA, M. (1999): *La Cueva de Clarillo (Quesada, Jaén). El enigma de unas manos impresas en la Prehistoria*. Diputación Provincial de Jaén, 90l.
- LORBLANCHET, M. (1979): "Les dessins noirs du Pech-Merle". En *Congrès Préhistoriques de France*, XXIe session, Montauban-Cahors, vol. 1, pp. 178-207.
- MAUSS, M. (1950): Les "techniques du corps", *Sociologie et Anthropologie*, pp. 363-386, PUF, Paris (1^{ère} éd. 1936 *Journal de psychologie*, t. XXXII, pp. 3-4).
- PAILLARD, J. (1990): "Les bases nerveuses du contrôle visuo-manuel de l'écriture". En SIRAT, C.; IRIGOIN, J. et POULLE, E. (dirs.): *L'écriture: le cerveau, l'œil et la main*. Colloque CNRS. Bibliologia, n.º 10. Brepols.
- PAINAUD, A. (1989): *Les peintures rupestres post-paléolithiques de style schématique de la confluence des "Barrancos de la Choca et de Lecina"*. Toulouse: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 277 pp.
- (2005): "Les peintures rupestres et l'art schématique linéaire de l'abri de Mallata C (Colungo-Asque, Huesca)". En *Roches ornées, roches dressées*. Actes du Colloque en hommage à Jean Abelanet – Perpignan, mai 2001, pp. 107-118.
- PAINAUD, A.; BALDELLOU, V.; CALVO, M.^a J. y AYUSO, P. (1996): "Pinturas rupestres en el barranco de Mascún (Rodellar-Huesca)", *Bolskán*, n.º 11, pp. 69-87.
- PARLEBAS, P. (1999): "Les tactiques du corps". En JULIEN, M. P. et WARNIER, J. P. (dirs.): *Approches de la culture matérielle – corps à corps avec l'objet*. Paris: Éd. L'Harmattan.
- PIERCE, C. S. (1978): *Écrits sur le signe*. Paris: Éd. Seuil.
- ROCHAT, P. et REED, S. K. (1987): "Le concept d'affordance et les connaissances du nourrisson", *Psychologie française*, t. 32, pp. 97-104.
- ROUX, V. et BRIL, B. (2002): "Observation et expérimentation de terrain: des collaborations fructueuses pour l'analyse de l'expertise technique: le cas de la taille de pierre en Inde", *Technologies, Idéologies, Pratiques, Revue d'Anthropologie des Connaissances*, vol. XIV, pp. 29-47.
- SIGAUT, F. (2006): "Le savoir des couteaux". En D'ONOFRIO, S. et JOULIAN, F.: *Dire le Savoir-faire, Gestes, techniques et objets*. Cahiers d'Anthropologie Sociale, 01. Paris: Éd. L'Herne, pp. 133-139.
- UOMINI, N. (2009): "Les gestes des droitiers et gauchers préhistoriques". En DUMAS, C.; ROUSSEL, B. et TEXIER, P. J. (dirs.): *Langage de pierre, La reconstitution du geste en archéologie préhistorique*. Musée des Baux de Provence, 97pp., pp. 66-69.
- VAN GENNER, A. (1909) [1981]: *Les rites de passage*. Paris: Éd. Picard.