

Renaud Ego

LE GESTE DU REGARD

*Hypothèse*

L'Atelier contemporain  
*François-Marie Deyrolle éditeur*

MMXVII

*Il se peut que le Dessin soit  
la plus obsédante tentation de l'esprit.*

PAUL VALÉRY, *Degas, Danse, Dessin*

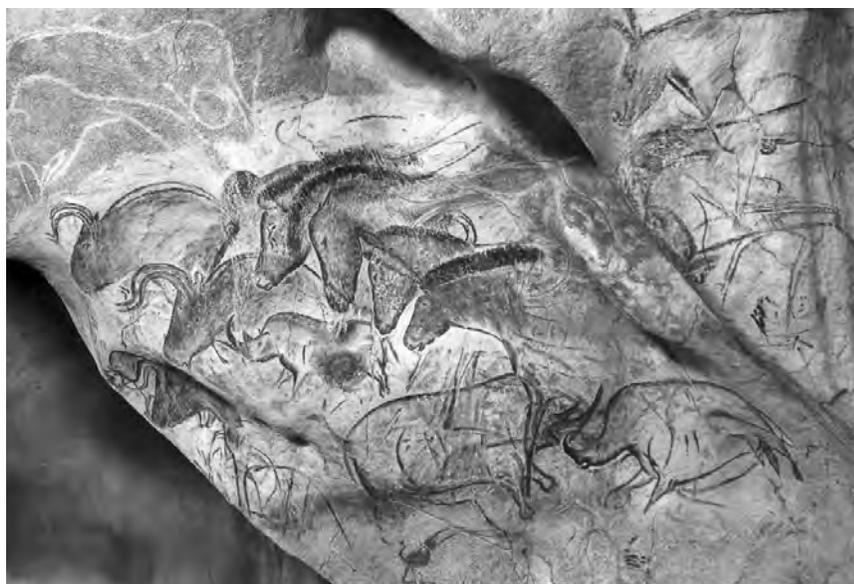
*Le jour où les œuvres de la Préhistoire sont entrées dans mon existence, j'ai reçu leur abîme de temps, avec le même sentiment de vertige qui les avait fait admirer quand, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, s'était effondré le plancher grec, égyptien ou mésopotamien sur lequel on croyait solidement se tenir. Elles me révélaient une humanité qui commerçait avec l'utérus de la terre, avait le feu pour énergie et, pour lumière, un rêve animal dont elles nous adressaient la dévotion et le faste. Quant à la pensée qui s'était ainsi haussée jusqu'à la peinture et la sculpture, nous ne savions rien de son trajet. Le geste du regard est l'hypothèse de son chemin vers la figure.*

## ÉCLOSION DE LA VISION

La dimension projective était déjà présente dans la taille des outils et peut-être aussi dans les tracés non iconiques. La figure va y ajouter une dimension analogique qui est aussi visionnaire. Avec elle, cette volonté de voir qui avait longuement porté le trait vers son éclosion visuelle se réalise.

La figure est le geste du regard.

Sa véritable naissance a lieu à l'Aurignacien. À ce jour, les statuettes en ivoire du Jura souabe, en Allemagne (-38 à -35 000 ans), et les peintures de la grotte Chauvet, en Ardèche (+/36 000 ans), sont les plus vieilles connues. Il faut y ajouter, qui leur sont immédiatement postérieures, les peintures des grottes de Coliboaia en Roumanie, de Baume Latrone, dans le Gard, et les gravures des abris de la Ferrassie, du Castanet, de Blanchard et du Cellier en Dordogne, ou encore les figurines de Sungir en Russie et la Vénus de Galgenberg en Autriche. Sitôt né, cet art fait preuve d'une maîtrise exceptionnelle et, à Chauvet, d'une virtuosité dans la capture du mouvement et de la perspective qui témoigne d'une perception savante de l'espace où s'inscrivent ces figures et du temps où se déploie leur mouvement. La figuration en deux ou trois dimensions relèverait donc, à l'échelle de la longue durée de ces phénomènes,



d'une même étape dans l'affinement de la pensée. En se passant du volume ou en le restituant par des moyens illusionnistes, peinture et gravure témoigneraient simplement d'un plus haut degré de synthèse que la sculpture. La sculpture a certes un lien beaucoup plus immédiat avec les gestes de la taille, mais rien ne prouve qu'elle fût un maillon entre la taille et le dessin. Notons toutefois que certaines statuettes présentent des liens évidents avec les parures et que de nombreuses Vénus – en particulier celle de Hohle Fels dont la tête est réduite à l'anneau destiné à la suspendre – étaient portées au cou. D'autres, en raison de leur très petite taille, devaient être aussi conservées près de soi, comme des amulettes ou des talismans ayant une valeur tactile autant que visuelle. Alors, depuis les décorations et parures



corporelles jusqu'aux peintures rupestres, les hommes se seraient-ils donné un surcroît d'apparences, conformément à ce mouvement continu d'extension de leur propre puissance qui les a toujours conduits à confier à des outils extérieurs, plus efficaces, les fonctions que leur corps assumait? Je pose ce déplacement, toujours envisageable, comme une hypothèse incidente mais conforme à la nature détachée des images.

Même précédée par quelques témoignages de tracés non iconiques, la figure apparaît dès les débuts du foisonnement graphique. En cela, tracés non iconiques et iconiques, ou si l'on préfère signes et figures, semblent bien être les deux faces d'une même aptitude, les fourches d'une même « langue » visuelle bifide. Certains signes étaient-ils les esquisses schématiques de

figures cherchant leur voie? Ou à l'inverse, étaient-ils le fruit d'une stylisation progressive de figures dont le code analogique initial nous serait désormais inaccessible? L'essence plastique des tracés leur permettait de passer de l'un à l'autre. Et si la figuration de la réalité extérieure a surgi dès que le graphisme est devenu une compétence culturelle, c'est bien parce que le désir de capturer le monde en saisissant ses apparences en était l'intime motivation, l'intention qui n'avait cessé de se chercher dans le trait et finissait par se découvrir.

Comment la figure vient-elle dans l'univers des tracés? Elle naît dans le passage, au-dedans de la ligne, de l'idée de limite à celle de contour. Changeant la valeur expressive de la ligne, ce passage est une double rupture: le contour, qui est lui aussi une limite, ne coupe ni ne sépare mais, dans un geste de désignation, détache un fragment de la réalité qui se voit distingué dans son unité plastique et rapporté synthétiquement à sa silhouette. Ce faisant, il entoure un espace, tout à la fois vide et plein, siège d'un principe invisible d'animation que la silhouette circonscrit: la surface devient ainsi une profondeur. Cette intériorité insaisissable, mais déjà désignée comme le fantôme que le contour révèle en son sein, tel est l'objet véritable de la figure, tel est le fond que les apparences enveloppent et que les images ont pour vocation de rendre visible.

Dans la saisie de la plus fugitive silhouette animale, le trait n'est plus porté par la chorégraphie expressive et interne des rythmes qui pulsent dans le corps, mais par cet « œil de la main » qui prend le monde externe au lasso de la ligne et le rapporte. Lasso magique, en vérité, car avec cette capture, c'est une traversée fondamentale des apparences qui s'opère à l'instant où le trait, découvrant son propre pouvoir de saisie analogique,



réduit la substance à son apparence. Cette synthèse visuelle est d'une immense portée et une ouverture rayonnante se produit avec la prise de conscience que « la main voit ». Il ne s'agit pas d'une formule rhétorique, non, la main voit! Qu'est-ce que cela signifie, alors que nous sommes dotés d'yeux dont la fonction est de regarder au dehors et s'en acquittent très bien? Cela veut dire que « l'œil de la main », lui, voit au-dehors et au-dedans et, dans un mouvement de va-et-vient, dévoile la coïncidence entre l'objet extérieur regardé ou remémoré, l'image mentale que son impression rétinienne a laissée sur la pensée et sa reconduction visible sous la forme d'un corps de traits. Dessinée ou gravée, l'image est cette retrempe spirituelle et sensationnelle des apparences perçues. Remise au monde, elle divulgue alors toute l'animation de questions dont ce va-et-vient l'a chargée. Comme Germain Nouveau l'a écrit d'une formule lumineuse, « les mains disent aux yeux les secrets de l'esprit. »

Désormais, vont se jouer autrement ces noces perpétuelles du monde tel qu'il paraît et de l'esprit, tel qu'il le reçoit, le détaille et le pense à l'aide de ses images mentales. La figure n'est pas un décalque de la vue, car cette similitude muette et inerte, comme toute théorie de l'imitation le conçoit implicitement, renvoie à l'impression rétinienne animale et non à l'expression d'une vue transposée dans une synthèse visuelle. Plus qu'un décalque donc, la figure est un calque translucide, un *medium*. Elle est un prisme portant la pensée au-delà de sa propre vue, là où, dans une communication nouvelle entre le dedans et le dehors, elle devient une vision active. Voir, c'est regarder deux fois.



Empreinte de soi, le trait portait avec lui une esquisse d'autoportrait, mais la figure, elle, libère les images mentales où le monde se réfléchit en pensée. Cette opération est une véritable mise au monde et elle est celle que l'histoire des tracés portait en gestation. Il y a là un événement dont on a manqué la genèse en en faisant le produit, même inéluctable, du hasard ou la transposition technique d'une simple aptitude à remarquer des ressemblances. Bien avant l'écriture qui absente ce qu'elle énonce dans une codification de signes arbitraires, la figure montre ce qu'elle regarde, dans une concrétion visuelle qui n'en abstrait pas moins son objet et le transforme en *cosa mentale*. Son homologie synthétique avec les apparences donne corps à ce «vouloir voir» que le monde visible ne pouvait satisfaire hors de sa réinvention dans ce «faire apparaître» que réalise la figure.

## À QUI S'APPARENTER ?

Le passage de la ligne au contour n'est pas un simple développement technique des pouvoirs virtuels de la ligne. Il répond aussi à une sollicitation particulière du monde qui donne toute sa valeur à l'intuition de Gombrich d'une projection psychologique. Les hommes ont intensément cherché à voir (toucher ? comprendre ?) une chose qu'ils ne pouvaient se contenter de regarder puisqu'elle n'était pas à la surface visible où le monde paraît mais était contenue en lui. Peindre, dessiner, graver, sculpter c'était regarder deux fois, mais aussi pénétrer la chair du monde visible. En somme, c'était s'acheminer au-delà de la vue, dans un monde où seule la pensée pouvait franchir les apparences et s'y enfouir : le monde visuel des images. Or, on le sait, deux thèmes ont sollicité la figure et ont été l'impulsion décisive assurant le passage de la ligne au contour : ce sont les animaux et c'est la question de la sexualité (ou de la gestation, de la naissance, de la reproduction), à travers les signes vulvaires, les triangles pubiens et les « Vénus », annonçant les figurations humaines qui seront plus nombreuses dans l'art mobilier. Ces deux thèmes délimitent les contours d'une question que l'on pourrait formuler ainsi : à qui s'apparenter ? C'est-à-dire, tout autant, avec qui s'apparier ? L'animal, cet autre proche et dont



les êtres humains sont en train de se séparer, et la femme, ce semblable en qui l'on se conjoint et celui des deux sexes qui incarne le pouvoir de la régénération de l'espèce, sont l'origine et le devenir où cette question se noue. À travers eux, la trame de la vie apparaît dans sa formule liminaire et absolue, à la lueur inquiète et fascinée que projettent ces figures. Avec ce thème de la vie, même encore enveloppé dans les rhombes d'un chant profond qui commence tout juste à s'articuler, nous retrouvons la question des limites, à la fois temporelles dans le prisme de la génération et de la mort, mais aussi spatiales dans ce miroir où le bestiaire animal esquisse une frontière entre l'identité et l'altérité.

Ces deux thèmes n'en sont au fond qu'un seul, ou plutôt ils se déploient en miroir l'un de l'autre depuis une racine commune, et il y a donc tout lieu de suivre l'intuition d'Annette

Laming-Emperaire et d'André Leroi-Gourhan, pour qui le bestiaire de l'art pariétal incarnait une division sexuelle. Bien sûr, ces œuvres anciennes n'ont pas la clarté d'une telle matrice, elles sont d'une autre chair, encore lourde d'un sommeil dont la pensée s'éveille pour se détacher sur ce fond de l'existence où tout s'emmêlait jusque-là en un seul et même monde. Mais l'image qui, je le rappelle, est *en elle-même* une forme détachée, accomplit bien ce geste d'une séparation par lequel l'homme réalise sa propre dissemblance d'avec les animaux. Lent désenchevêtrement, plein de liens encore touffus comme le montrent de rares mais emblématiques figures de créatures composites, mi-humaines, mi-animales. Parmi les plus anciennes statuettes du Jura souabe, deux sont des hommes-lion et il existe une autre œuvre, plus extraordinaire encore, qui orne un pendant rocheux de la grotte Chauvet: il s'agit d'un bison ou d'un homme-bison dont le poitrail paraît émerger du bassin d'une femme à moins qu'il ne la couvre. Celle-ci n'est représentée que par ses jambes dessinées jusqu'aux hanches, qui encadrent une vulve dont le sillon est souligné par des lèvres charnues et un pubis fourni, au bas d'un ventre lui aussi assez lourd.<sup>6</sup> L'association de ces deux motifs a bien été perçue mais il est rarement supposé qu'ils s'enveloppent, dans une confusion visuelle qui serait aussi sexuelle. D'autant que, le plus souvent, une troisième figure est étrangement ignorée, le profil d'un félin qui semble pourtant faire corps avec ce bassin féminin. Situé dans la continuité certes approximative de ce bas-ventre, il pourrait bien former avec lui une femme-lionne que chevaucherait alors l'homme-bison.<sup>7</sup> Se contenter d'observer la juxtaposition d'un sexe de femme, d'une tête de bison et tout juste mentionner celle du

félin est un choix de prudence acceptable. Mais le relief sculptural du pendant souligne l'unité possible d'une composition dont le potentiel demande à s'ouvrir. On peut alors regarder cette moire de figures dans la richesse des associations que



suscite leur bain visuel, tant ce couple animal, de part et d'autre de ce sexe féminin, génère des harmoniques de sens très proches de la question de l'engendrement, et il y a tout lieu de penser qu'elles furent sensibles à l'auteur de ces dessins. Est-ce que la lionne et le bison engendrent une femme désignée par son seul bassin? Ces deux animaux naissent-ils au contraire de cette femme ou bien deux «humanimaux», une femme-lionne et un homme-bison, forment-ils un couple mythologique primordial d'où les êtres humains seraient issus? Ne tranchons pas cette ambiguïté qui est peut-être ce qui se joue dans cette image et tente de s'y dénouer, car la vocation narrative des images est bien d'ouvrir le monde des idées.

Comme en tant d'autres, l'homme interroge ici sa propre genèse à l'instant où, figurant le monde animal qui l'entoure, il s'en détache. Ni absent ni invisible de l'art paléolithique le plus ancien, comme on le lit souvent, il est la main qui trace les motifs et les yeux qui se posent sur eux. Et si pendant

longtemps il n'interrogera pas son propre visage, sauf en de rares exemples comme celui de «la Dame à la capuche» de Brassempouy, il est déjà celui qui montre «ce qui le regarde» en levant la torche de ses questions dans ce geste de l'image.

Longue est la résonance de cette ouverture. Elle sera la basse continue de l'art pariétal pendant 25 000 ans. Une telle constance a de quoi intriguer mais est-elle si surprenante, au regard des immenses séquences qui l'ont précédée, ces centaines de milliers d'années où aucune évolution sensible ne semblait transformer le monde des paléanthropiens, sinon quelques améliorations dans la taille des pierres? Et puis, sous couvert d'une grande stabilité, ce questionnement initial va connaître une prodigieuse floraison, semblable à une variation de motifs sur un thème général déployée dans des trésors d'ingéniosité plastique. Parmi toutes les forces qui vont façonner l'art paléolithique, l'une est plus essentielle, à mes yeux, tant elle rôde autour de la figure sitôt son apparition. Cette force, c'est celle qui, toujours, cherchera à *ouvrir* les apparences. Elle est déjà à l'œuvre dans le contour qui, en retenant un être dans les limites d'une silhouette, creuse aussitôt l'idée de la surface en faisant du corps ainsi cerné une béance pour les yeux. Et elle s'exprime d'une autre manière dans les contours inachevés, tels ces protomés d'ours et de chevaux, à Chauvet, ou ce rhinocéros dont seuls la tête puissante et les pattes antérieures ont été tracées dans l'argile meuble, créant ainsi l'illusion qu'il jaillit du fond de la paroi dont il n'a pas fini de s'extraire. Tout en se passant d'un décor, ces traits qui ne cherchent plus à se refermer rendent sensible la relation que ces créatures entretiennent avec leur milieu, dans un échange organique entre leur propre intériorité et leur environnement. La figure

continue d'éprouver là ses pouvoirs quand, dans une économie de gestes remarquable, la simple ondulation d'une ligne de dos suffit à faire naître une silhouette animale en désignant au loin, à rebours de tout naturalisme, l'horizon des signes.

Il y a dans cet inachèvement un sens de l'ellipse qui est déjà l'esprit du dessin. Mais il s'affirme plus encore dans les signes vulvaires dont Henri Delporte a bien souligné qu'ils relevaient de cette figure de pensée qu'on nomme *synecdoque*, où une partie exprime le tout qui l'enveloppe, comme un visage suffit à identifier une personne, ou un triangle pubien à symboliser le féminin. Les empreintes de pas laissées par des animaux sont elles aussi des synecdoques et la proximité formelle entre certains signes vulvaires et des empreintes animales (en particulier celles des chevaux) rend parfois délicate leur identification, sachant que les hommes ont aussi porté attention à leurs propres empreintes, sous l'aspect de mains négatives ou positives (White, 1992: 557). Cela indique une parenté, non seulement intellectuelle mais aussi formelle, qui relie signes sexuels et empreintes dans une héraldique commune. Dès les débuts de l'Aurignacien, de nombreux signes vulvaires sont gravés en Dordogne, dans les abris du Castanet, du Cellier, de la Ferrassie ou de Blanchard, et il en est également de dessinés à Chauvet, parmi les peintures animales. Cela suffirait à attester que les voies de la figure et du signe procèdent bien d'un seul et même art des lignes dont le potentiel graphique et symbolique fut vite dégagé. Or l'ellipse, comme la miniature d'ailleurs, possède en elle-même une densité particulière. C'est une force agissante de « formation » où les formes ainsi compactées permettent la germination de signifiés. Tout l'art paléolithique est là, en puissance, dans cette étreinte où le



signe et la figure font se rejoindre le réalisme visuel de l'un et le réalisme intellectuel de l'autre, dans toutes les nuances offertes par leur infini pouvoir d'emmêlement.

Il n'est pas de créations mieux modelées par ce libre jeu des forces que certaines Vénus, telle celle de Lespugue qui est double et qui, selon qu'on la regarde de face ou de dos, à l'envers ou à l'endroit, est chaque fois une femme différente. Mais cela est plus sensible encore dans la Vénus de Tursac qui a été taillée dans un fragment de calcite ambré, assez translucide. En elle, l'inachevé et l'achevé se rejoignent. Le tronc y est juste esquissé, au contraire du bassin très bien détaillé qui concentre sur lui les signes de la fécondité et qui, comme dans une sculpture de Rodin, a d'autant plus de rayonnement qu'il surgit du chaos de la matière. Ses reins sont fortement cambrés, son ventre proéminent est enceint et ses fesses, sous lesquelles ses jambes sont repliées en position accroupie, sont elles aussi volumineuses. Quant au bas de la statuette, il se termine par un pédoncule dont la fonction pourrait être de la ficher en terre ou de l'emmancher à l'extrémité d'une baguette de bois. Peut-être, oui, mais pas seulement ! Car cette Vénus est aussi une autre idée amalgamée, tant son torse a le bombement arqué d'un phallus et tant ce pédoncule paraît être un enfancement – y compris dans son abstraction qui est celle de la vie non encore définie dans la glaise de l'enfant. Si bien que dans cet enveloppement d'apparitions c'est un théorème plastique de l'engendrement qui semble avoir été sculpté. Comme il l'a été dans ce « bouton » en ivoire de Dolni Vestonice où deux seins, qui sont tout autant des cuisses massives décorées par le triangle d'un pubis et surmontées d'un buste très fin, sont aussi des testicules et un phallus dressé, et comme il l'est

dans « La lame à la vulve » de l'abri du Placard, où les deux sexes sont confondus en une seule et même forme de phallus et de buste. Ce sont bien là les figurations visuelles d'un mystère ou d'une question que contenait mais ne révélait pas la nudité des Vénus – nudité en elle-même remarquable, puisque jamais les vêtements ni les parures que revêtaient les femmes dans le quotidien n'ornent ces statuettes – tant le corps nu était encore l'enveloppe dissimulant un secret passionnément recherché au-delà des apparences.



extraordinaire: située derrière un pendant rocheux auquel les règles strictes de circulation édictées pour l'étude de la grotte ne permettaient pas d'accéder, il n'a longtemps offert aux regards qu'une vue partielle, où seul le bison (ou l'homme-bison) avait été analysé. Et si le triangle pubien pouvait déjà être aperçu, personne ne l'avait identifié en tant que tel, comme le rappelle Yanik Le Guillou, citant la description que Jean Clottes en donnait en 1995: «En avant du corps a été peint une sorte de triangle plein, pointe vers le bas, à base fortement concave soulignée d'un trait.» C'est seulement quatre ans plus tard que Yanik Le Guillou a obtenu une image complète de cette composition, à l'aide d'un appareil photographique fixé au bout d'une perche télescopique... Voir Le Guillou, 2008 et Clottes (dir), 2010:166-171.

6. Yanik Le Guillou ne croit pas crédible cette hypothèse, au motif que la jonction entre les figures serait peu réaliste. Mais outre que le naturalisme est loin d'être systématique dans l'art paléolithique, il n'est qu'un outil visuel au service d'un symbolisme beaucoup plus essentiel qui procède tout autant par associations et condensation. Sa réserve ne me semble donc pas justifiée.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture: Tête féminine en ivoire dite «la Dame de Brassempouy» ou «la Dame à la capuche». © RMN-Grand Palais (musée d'Archéologie nationale) / Jean-Gilles Berizzi.

p.16: Georges Bataille dans la grotte de Lascaux en 1954. © Hans Hinz.

p.19: «Un peintre décorateur à l'âge de la pierre», tel que se le figurait Paul Jamin en 1903. Les motifs de bison et de renne figurant sur la paroi sont précisément inspirés des peintures découvertes peu avant dans la grotte de Font-de-Gaume, dans le Périgord. © Bibliothèque du Musée d'Orsay.

p.24: «L'invention du dessin», selon Joseph-Benoît Suvée en 1791, d'après le récit de Pline. © DR.

p.27: Deux profils de chevaux, entourés de mains négatives, dont l'un épouse la découpe naturelle en forme de tête de cheval dans la grotte du Pech Merle. Ils sont datés de -29 000 ans. © Patrick Cabrol / Centre de Préhistoire du Pech Merle / akg-images.

p.32: Empreintes d'ocelot (*leopardus pardalis*) en Guyane. Avec l'aimable autorisation de Marine Perrier.

p.35: La sépulture double de Qafzeh, près de Nazareth, qui renferme le squelette d'une jeune femme et d'un enfant. Elle date de -92 000ans. Avec l'aimable autorisation de Bernard Vandermeersch.

p.38: Un biface taillé autour de la coquille fossile d'un bivalve, témoignant d'une attention ancienne aux objets de curiosité. Il provient de West Tofts, en Grande-Bretagne et date de la fin de la période acheuléenne (-100 000 ans). © DR.

p.43: Trois bifaces provenant de Nadaouiyeh Aïn Askar, en Syrie (-500 000 à -400 000 ans). Avec l'aimable autorisation de Jean-Marie Le Tensorer.

p.47: La parade nuptiale d'un paradisier superbe, au cours de laquelle le mâle transforme son apparence et devient méconnaissable. © Laboratoire d'ornithologie de l'Université de Cornell.

p.51: Coquilles de nasses percées afin d'être montées en collier, provenant de la grotte de Blombos, en Afrique du Sud (-90 000 à -60 000 ans). Avec l'aimable autorisation de Francesco d'Errico.

p.57: Mains négatives et profil de bison d'El Castillo, en Espagne. Avec l'aimable autorisation de Marc Groenen.

p.59: Bâtonnet d'ocre couvert de signes géométriques, provenant de la grotte de Blombos, en Afrique du Sud (-77 000 ans environ). Avec l'aimable autorisation de Christopher S. Henshilwood.

p.66: Le panneau des chevaux de la grotte Chauvet. © Sycpa.

p.67: Un détail du panneau des lionnes, dans la grotte Chauvet. © Patrick Aventurier.

p.69: Figurine de cheval en ivoire, provenant de la grotte de Vogelherd, en Allemagne. © Hilde Jensen / University of Tübingen, Germany.

p.70: Figurine de mammoth en ivoire, provenant de la grotte de Vogelherd, en Allemagne. © Hilde Jensen / University of Tübingen, Germany.

p.74: Bloc gravé de signes vulvaires, provenant de l'abri du Cellier, Musée National de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac. © Renaud Ego.

p.76: Les peintures du « pendant du sorcier », dans la grotte Chauvet. © Yanik Le Guillou / Ministère de la Culture.

p.79: Statuette féminine en ambre dite « Vénus de Tursac ». © RMN-Grand Palais (musée d'Archéologie nationale) / Jean-Gilles Berizzi.

p.81: Bouton en ivoire de Doni Vestonice © Musée de Moravie, Brno.

p.85: Statuette féminine en ivoire de Hohle Fels. © Hilde Jensen / University of Tübingen, Germany.

*L'auteur remercie chaleureusement pour leur attention ou leurs prêts Patrice Cotensin, Francesco d'Errico, Harald Floss, Christopher Henshilwood, Yanik Le Guillou, Jean-Marie Le Tensorer, Martin Oliva, Marine Perrier, Georges Sauvet, et Bernard Vandermeersch.*

## BIBLIOGRAPHIE

- Emmanuel Anati, *Aux origines de l'art*, Fayard, 2003.
- Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1955.
- Robert Bednarik, *Art origins*, *Anthropos* n° 89, 1994.
- Walter Benjamin, *Sur la peinture ou : signes et taches* in (*Œuvres I*, Gallimard «Folio essais», 1917 [trad.2000]).
- Franz Boas, *L'Art primitif*, Adam Biro, 1927 [trad.2003].
- Henri Breuil, *Quatre centes siècles d'art pariétal*, Éditions Max Fourny, 1952.
- Édouard Cartailhac et Henri Breuil, *La caverne d'Altamira*, Imprimerie de Monaco, 1906.
- Jean Clottes, *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Le Seuil, 2010.
- Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, Rivages poche/petite bibliothèque, 2013.
- Whitney Davis, *The Origins of image making*, *Current anthropology* n° 27, 1986.
- Henri Delporte, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Picard, 1993.
- Philippe Descola, (dir.), *La Fabrique des images*, Somogy/Musée du quai Branly, 2010.
- Francesco d'Errico, Joao Zilhao, Michèle Julien, Dominique Baffier, Jacques Pelegrin, *Neanderthal Acculturation in western Europe. A critical review of the evidence and its interpretation*, *Current Anthropology* n°39, 1998.
- Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1960 [traduction 1971, réédition 1996].

Annette Laming-Emperaire, *La Signification de l'art rupestre paléolithique*, Picard, 1962.

Yanik Le Guillou, *Autour de la première dame de l'art préhistorique*, Ardèche Archéologie n°25, 2008.

André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*. Tome 1: *Technique et langage*; Tome 2: *La Mémoire et les rythmes*, Albin Michel, 1964.

André Leroi-Gourhan, *Les Religions de la préhistoire*, Presses Universitaires de France, 1964.

André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Citadelles & Mazenod, 1965 [nouvelle édition revue et augmentée par Brigitte et Gilles Delluc, 1997].

Jean-Marie Le Tensorer, *Les Prémices de la créativité artistique chez Homo erectus*, Mille fiori, Festschrift für Ludwig Berger, August 25, 1998.

Jean-Marie Le Tensorer, *Les Cultures acheuléennes et la question de l'émergence de la pensée symbolique chez Homo erectus, à partir des données relatives à la forme symétrique et harmonique des bifaces*, C.R. Palevol 5, 2006.

Georges-Henri Luquet, *Genèse de l'art figuré*, Journal de psychologie, 1922.

Alexander Marshack, *Les Racines de la civilisation*, Plon, 1972.

Oscar Moro Abadia & Manuel Gonzales Morales, *Les Origines de l'art et les théories sur l'évolution humaine: le cas français*, L'Anthropologie n° 115, 2011.

Adolf Portmann, *La Forme animale*, Plon, 1961 [réed. La bibliothèque, 2013].

Salomon Reinach, *L'Art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne*, L'Anthropologie n° XIV, 1903

Robert Schmidt, *The Dawn of Human mind*, Sidgwick & Jackson, 1936

Yvette Taborin, *Langage sans parole*, La Maison des roches, 2004.

Bernard Vandermeersch, *Ce que nous apprennent les premières sépultures*, C.R. Palevol 5, 2006.

Marian Vanhaeren et Francesco d'Errico, *L'Émergence du corps paré: objets corporels paléolithiques*, Civilisations n°59-2, 2011.

Marian Vanhaeren, Francesco d'Errico, Karen L. van Nieker, Christopher S. Henshilwood, Rudolph M. Erasmus, *Thinkings strings: additional evidence for personal ornament use in the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa*. Journal of Human Evolution 64, 2013.

Jakob Von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Bibliothèque Rivages, 2010.

Randall White, *Beyond art: toward an understanding of the origins of material representation in Europe*, Annual Review of Anthropology n° 21, 1992.

## TABLE

UNE APPARITION	p.11
« LA NAISSANCE DE L'ART »	p.15
DEUX HYPOTHÈSES	p.23
LE MONDE FAIT SIGNES	p.31
L'APPROPRIATION FORMELLE DE LA MATIÈRE	p.39
L'HOMME PARÉ	p.45
DE L'IMAGE DU GESTE AU GESTE DE L'IMAGE	p.55
ÉCLOSION DE LA VISION	p.65
À QUI S'APPARENTER ?	p.73
LE SECRET	p.83
NOTES	p.89
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p.91
BIBLIOGRAPHIE	p.95

DU MÊME AUTEUR

*L'Animal voyant*, Errance, 2015.

*L'Atelier de Jean Arp et Sophie Taueber*, Éditions des Cendres, 2012.

*Une légende des yeux*, Actes Sud, 2010.

*La réalité n'a rien à voir*, Le Castor astral, 2006.

*L'Arpent du poème dépasse l'année-lumière*, Jean-Michel Place, 2002.

*S'il y a lieu*, Centre régional du livre de Franche-Comté, 2002.

*San, art rupestre d'Afrique australe*, Adam Biro, 2000.

*Tombeau de Jimi Hendrix*, Le Castor astral, 1996.

*Le désastre d'Éden*, Paroles d'Aube, 1995.

Cette édition originale du livre de

RENAUD EGO

*Le Geste du regard*

a été imprimée en février 2017 par

JELGAVAS TIPOGRAFIJA.

La mise en pages est de

JULIETTE ROUSSEL.

© L'ATELIER CONTEMPORAIN, 2017

ISBN 979-10-92444-52-0

[www.editionsateliercontemporain.net](http://www.editionsateliercontemporain.net)