



L'art bellifontain

Par Yves Mérian*

ABSTRACT

South of Paris, the Fontainebleau forest includes more than 1200 rock shelters, which represent a particularly relevant phenomenon in terms of both quantity and quality of engravings. The "Bellifontain" rock art, like that of Mt. Bego, is one of the main mural art monuments discovered in French territory.

RIASSUNTO

A sud di Parigi, la foresta di Fontainebleau ospita più di 1200 di ripari sottoroccia, che per qualità e quantità delle istoriazioni rappresentano un fenomeno particolarmente rilevante. L'arte rupestre "bellifontain", come quella del monte Bego, è uno dei principali monumenti di arte parietale scoperti sul suolo francese.

RÉSUMÉ

Au sud de Paris, le massif forestier de Fontainebleau concentre plus de 1200 abris sous roches dont les gravures en quantité et en qualité forment un ensemble remarquable. L'art rupestre bellifontain tout comme l'art du mont Bego est un monument majeur de l'art pariétal découvert sur le territoire français.

UNE PROBLÉMATIQUE À RELANCER

Comment dans une première approche caractériser l'art bellifontain ?

Si l'art du Mont Bégou en France et celui du Val Camonica en Italie s'expriment sur des supports en plein air, celui de Fontainebleau, au contraire choisit l'ombre, c'est un art sous abri. Ses gravures ne débordent sur l'extérieur qu'à de très rares exceptions.

Les gravures pariétales les plus connues et les plus appréciées représentent généralement des figures intelligibles telles les poignards et corniformes du Mont Bégou ou les cavaliers armés du Val Camonica.

Mais l'art bellifontain ne se laisse pas saisir d'emblée, il échappe à la capture immédiate par l'œil du visiteur. Ce qui frappe en effet quand on est devant un support bellifontain, c'est le caractère inextricable de l'enchevêtrement des lignes et des formes.

Leur réalisation, faite à base de sillons, de quadrillages et de cupules, tantôt distincts, tantôt se recouvrant les uns les autres, crée l'impression forte du palimpseste et décourage toute lecture. Ces éléments de base constituent le « fonds classique », gravé par abrasion à l'aide de gravoires en grès ou, sans doute lorsque les bords sont plus acérés, en silex ou en métal (fig. 1a).

Les figures anthropomorphes et zoomorphes explicites existent, tout comme certaines figures géométriques telles que rouelles, marelles et triples enceintes, mais elles sont plus rares et sont souvent intrusives, bien que certaines s'intègrent au fonds classique qu'elles respectent et qu'elles épousent (fig. 1b).

Le premier des 1200 abris gravés répertoriés aujourd'hui a été (re)découvert en 1868. Grâce au travail de prospection systématique organisé par le GERSAR, le Groupe de Recherche sur l'Art Rupestre à Fontainebleau, on en découvre encore. L'état de conservation est inégal selon les abris, généralement bon, parfois excellent. Le principal ennemi des gravures rupestres est le tourisme de masse : les dégradations par abra-

* Yves Mérian

69, rue de Wattignies 75012 Paris France

yvesmerian@club-internet.fr

GERSAR (Groupe d'Etudes, de Recherches et de Sauvegarde de l'Art Rupestre)



sion, la pollution par graffiti sont monnaie courante sur cette zone de loisir de fin de semaine qu'est la forêt de Fontainebleau, entièrement dédiée à la randonnée et à l'escalade des Franciliens.

Quels sont les principaux problèmes liés à l'étude de l'art bellifontain ?

La datation en premier lieu est l'un des problèmes majeurs des gravures du massif de Fontainebleau. Par leur position hors sol, par l'occupation humaine permanente du site et par la nature même du sol - un sol sablonneux détruisant les restes organiques et entraînant une forte percolation, les gravures de Fontainebleau résistent aux méthodes scientifiques de datation. Une fouille cependant, menée par Jacques Hinout, a permis par un heureux concours de circonstances de montrer que ces gravures pouvaient être contemporaines de l'époque mésolithique.

Le second problème associé à l'étude des gravures de Fontainebleau repose tout entier dans le difficile exercice de l'interprétation des compositions d'ensemble et de leurs détails.

Depuis l'époque des premiers inventeurs, les tentatives n'ont pas manqué pour décrypter ces traces d'une activité humaine intense. Mais le travail de décryptage ou d'interprétation, comme nous le savons tous, est à haut risque.

Jacques Hinout en premier, a proposé sa propre interprétation. Selon lui, les quadrillages bellifontains seraient la représentation immédiatement perceptible des habitats des graveurs, dont il suppose qu'ils vivaient dans des huttes de branches entrelacées.

Puis, le canadien Gilles Tassé a mené une large étude de terrain publiée en 1982. Il a exploité les relevés effectués dans 49 abris en regroupant les sujets a priori semblables en 25 classes (telles que traits isolés, parallèles, convergents, barrés - grilles - figures triangulaires) et en étudiant leur degré d'usure et leur fréquence. Il n'a pu cependant tirer de ce travail un corpus.

Enfin, avec la naissance du GERSAR en 1975, des amateurs chevronnés se sont constitués en association afin d'étudier précisément cet art de Fontainebleau. Outre un travail de prospection systématique, un important travail de relevés a été effectué et publié dans son Bulletin. Mais, cette campagne acharnée de trente ans de relevés a conduit à la conclusion suivante : il s'agit de gravures sans ordre, attribuées par défaut à l'époque mésolithique et correspondant sans doute à des signes votifs laissés par des individus, sortes de pèlerins de passage. Cet art décousu est pour finir considéré comme local, un art spécifique circonscrit au seul massif de Fontainebleau ; seule concession, des similitudes sont plus ou moins admises avec l'art trouvé dans le Fère-en-Tardennois près de Reims.

N'y a-t-il donc vraiment rien à voir, rien à comprendre dans cet art diminué de Fontainebleau ? Peut-on imaginer un seul instant qu'une activité humaine aussi intense et étendue se soit développée en dehors de toute signification collective ?

Que cette signification nous échappe encore est une chose, mais qu'on renonce à la chercher en est une autre.

Nous pensons qu'un nouveau regard, s'appuyant notamment sur des relevés plus efficaces, est de nature à sortir de ce qui apparaît comme une impasse.

UN REGARD PLUS AIGUISÉ

Deux découvertes, l'une remontant à quelques années et l'autre toute récente, montrent la nécessité d'un regard plus aiguisé pour capturer des images qui existent, même si elles ne sont pas immédiatement perceptibles.

LE MOTIF STÉRÉOTYPÉ DE LA GROTTA DES ORCHIDÉES

La « grotte des orchidées » fournit un matériau à la fois abondant - des gravures qui s'étalent sur un front d'environ 15 mètres de long - et exceptionnel par la présence inhabituelle de deux pointes de lance explicites et l'accumulation de nombreux « lancéolés » définis comme des « signes vulnérants » en forme de flèches notamment. En raison de sa richesse, elle a fait l'objet d'un traitement privilégié, avec relevé intégral et fouilles, réalisé par une équipe chevronnée.

Lors de la publication des résultats (1988), les auteurs ont souligné la présence d'une épée, parfaitement explicite, et d'une autre figure, plus schématique, assimilable à une pointe de lance, les deux situées à proximité l'une de l'autre sur un même panneau.

Cependant, comme le panneau était de dimension importante, le relevé en fut publié en deux parties, séparant ainsi les deux figures et négligeant le lien qui pouvait les unir.

Quelques années plus tard, le démarrage d'une étude transversale sur les lancéolés a été l'occasion de réexaminer ce panneau et en particulier les sillons présents entre les deux figures. Il s'agit de sillons curvilignes. Or, les sillons curvilignes sont plus difficiles à réaliser que les sillons rectilignes, à cause du mouvement d'aller-retour du gravoir. Ils témoignent donc d'un effort supplémentaire des graveurs, qui n'est pas nécessairement gratuit. D'autant que la position des graveurs était particulièrement malcommode à cet endroit qui ne laisse qu'un espace très réduit (30-40 cms) entre le panneau, à peu près horizontal, et le plafond.

Ces sillons curvilignes suggèrent sur le relevé une forme subcirculaire qui ressort encore davantage dans les conditions d'observation sur place. Sur place, on ne peut en effet voir la figure qu'en oblique et pas de face. Surtout, la forme subcirculaire, par son emplacement et sa dimension, occupe l'espace compris entre les deux armes avec un équilibre remarquable.

Plutôt que la juxtaposition aléatoire de deux figures d'armes, on pouvait donc - avec un relevé affiné et en couplant avec l'observation en conditions réelles - repérer une forme évoquant un cercle, jusqu'ici passée inaperçue, et de là découvrir une composition structurée (fig. 2).

La réalité de cette composition a pu recevoir une confirmation remarquable par recoupement avec des motifs stéréotypés présents sur les stèles de l'Estrémadure en Espagne. Ces motifs associent lance, bouclier et épée dans une composition strictement ordonnée. Elle représente sans doute le guerrier, non par sa figure humaine, mais par son équipement. La composition de la grotte des orchidées répond strictement au stéréotype, même si la réalisation est quelque peu affectée par le schématisme bellifontain.

En raison de cette étroite similitude, on a pu admettre la concomitance des motifs et dater donc le motif bellifontain de l'âge du bronze final (1000-800 av JC.).

Cette découverte a été publiée en 1998. Un moulage a été remis début 2007 au musée de préhistoire d'Ile-de-France à Nemours.

L'expérience montre ainsi qu'une composition en milieu bellifontain n'est pas nécessairement discernable spontanément, même si, une fois repérée, elle paraît claire. Pour l'identifier, il faut la rapporter à une image référente qui préexiste et qui lui donne son identité et son sens.

Dans le même abri, un autre exemple - un petit personnage - a la même valeur pédagogique quant à l'importance d'un relevé pertinent.

Tout relevé est par la nature des choses un acte de simplification, il n'est pas la copie conforme de l'original. Par exemple le relevé est plat, alors que le support gravé peut être irrégulier, voire tourmenté. Les sillons ont des bords généralement arrondis, ils sont rendus nets sur les relevés. Dans l'art bellifontain, le releveur opère nécessairement des choix et ses choix doivent être pertinents. En particulier, quel est le niveau de détail nécessaire : faut-il pour rendre un sillon oublier les accidents dus à l'usure, à l'érosion, aux coups subis pour restituer l'intention du graveur ou les enregistrer pour rendre compte d'éventuelles retouches postérieures ? Faut-il tenir compte des seules traces anthropiques certaines ou associer des particularités naturelles du support ?

Le relevé initial de la grotte des orchidées montrait un petit lancéolé proche d'une figure originale en forme d'ogive. Ce relevé avait négligé de petites cupules en raison de leur taille, de leur facture distincte et de leur caractère anthropique incertain à l'examen individuel. Prises en compte, elles font apparaître clairement le visage d'un personnage schématique dont le contour est constitué des sillons classiques parallèles situés sous le lancéolé. Bien plus, ce personnage a des bras qui tiennent la forme en ogive et il porte le lancéolé sur sa tête. Il est même sexué : une autre petite cupule montre que c'est un personnage féminin (fig. 3).

La capture de cet anthropomorphe nécessitait un relevé plus fin, qui devait être guidé par une image adaptée de l'anthropomorphe, pour savoir quels éléments retenir. Jusqu'ici, l'image de l'anthropomorphe était plutôt associée par les observateurs contemporains à des gravures non classiques, alors que pour les graveurs elle pouvait se combiner au fonds classique.

LE CAVALIER DE NOISY

L'autre découverte date de janvier 2007.

Dans les environs de Milly-La-Forêt, sur les communes de Noisy et Tousson, on trouve, dans une zone de quelques centaines de mètres, un menhir, un polissoir sur dalle, une fosse néolithique réactivée à l'époque du fer et un abri gravé. L'abri gravé est connu depuis plusieurs décennies et constitue l'une des étapes habituelles des sorties organisées dans cette partie du massif par le GERSAR. L'abri se signale par quelques figures géométriques immédiatement perceptibles (une triple enceinte, une étoile, des sillons rayonnants) au sein d'un ensemble majoritaire classique sans ordre apparent. Abri connu donc, plusieurs fois visité, mais pas assez riche ni original pour avoir justifié un relevé.

C'était un jour de bon éclairage, avec une équipe réduite, prête à examiner les défauts, les irrégularités des sillons et des quadrillages.

Il y a des sillons curvilignes, mais ceux-ci ne fournissent pas d'accroche.

Un des petits rectangles d'un quadrillage possède une cupule et un court sillon, on ne sait s'ils sont anthropiques ou naturels. Pourquoi s'y intéresser ? C'est là qu'intervient l'image a priori - celle qui résulte d'une longue pratique - celle d'une tête de cheval. La cupule serait l'œil et le sillon la bouche. Le « rectangle » est irrégulier : le petit côté supérieur est en biais ; il peut suggérer une oreille. Un sillon complémentaire peut correspondre à la ligne de l'encolure. L'idée est séduisante, elle reste fragile.



A proximité, un autre rectangle révèle de minuscules cupules et de minuscules sillons. Mais cette fois-ci, c'est de l'ordre de l'évidence : le tamisage fin a révélé deux yeux (en cupules), un nez (deux sillons verticaux parallèles), une bouche (un sillon horizontal) ; les bords du rectangle délimitent le contour du visage. Les sillons latéraux se prolongeant vers le bas définissent le corps d'un personnage schématique.

Un sillon latéral fait un bras qui se prolonge jusqu'à la bouche du cheval. Une liaison existe donc entre la deuxième figure qui est certaine et la première qui en est confortée.

Un sillon courbe entre la tête de cheval et le visage anthropique fournit une ligne dorsale possible pour l'animal. Petit à petit, l'animal se construit, avec des jambes possibles et une ligne de sol, plus ou moins camouflés dans un quadrillage.

L'observation peut encore être affinée : les sillons correspondant aux jambes avant se situent sur une zone du quadrillage qui a été abrasée pour les graver, le coin du quadrillage supérieur droit a été arrondi pour suggérer la croupe de l'animal, le sillon formant l'avant de la tête de cheval a été élargi pour lui donner plus de visibilité.

L'observation fine révèle ainsi de nombreux gestes qui témoignent du travail des graveurs pour dessiner l'animal en s'appuyant sur la gravure préexistante, sans vraiment la dénaturer.

Les positionnements respectifs du personnage et de l'animal conduisent à l'hypothèse d'un cavalier (ou d'une cavalière, le personnage n'étant pas sexué) (fig. 4a).

Une fois repéré, celui-ci reste aisément discernable, alors que l'œil non averti ne réussissait pas à l'extraire du fonds classique dans lequel il est immergé. Il est remarquable de constater sa position centrale, bien en évidence, sur le panneau gravé auquel il appartient.

Or, il n'y a pas de cavalier connu dans l'art bellifontain, à une exception près.

L'exception est située dans l'abri dit du cavalier, dont l'ornementation a été soigneusement relevée et publiée en 1996. C'est une figure médiévale. Les différences sont sensibles : la gravure est intrusive, le personnage est de profil et non de face, il est armé. Mais, il y a des similitudes dans la position de la tête de cheval (verticale) et celle du personnage, dont le tronc repose sur la ligne de dos de l'animal. En outre, on trouve des correspondances entre le nouveau cavalier et diverses figures situées à proximité de l'ancien, en particulier deux anthropomorphes qui présentent le même faciès caractéristique et un autre qui a également un grand lancéolé dirigé sur le cou. Les correspondances sont multiples avec cet abri spécialement, on n'en a pas repéré d'aussi importantes avec d'autres abris selon les inventaires disponibles. On ne peut les qualifier a priori de fortuites. A défaut d'en connaître le sens, elles sont gardées en mémoire pour les recherches futures (fig. 4b).

QUELQUES IMAGES REPÈRES

Les relevés doivent être suffisamment précis, sans pour autant exagérer le « bruit » qu'engendrerait la prise en compte de détails insignifiants pour les graveurs. Pour y parvenir, des images sont nécessaires pour guider la sélection des éléments à recueillir en vue d'obtenir un relevé pertinent.

La construction de ces images suppose une longue pratique et de la rigueur dans la démarche. On connaît le test de Rorschach qui consiste à projeter ses propres images sur des tâches d'encre créées au hasard. C'est l'écueil à éviter : on peut toujours voir dans les gravures des baleines, des grenouilles ou des aiguilles à tricoter, sans éclairer autre chose que le mental de l'observateur. Ce qu'on recherche, c'est l'image qu'a projetée l'homme de l'époque et qu'il voulait partager avec d'autres humains.

Quelques exemples valent mieux sans doute que de longs discours. Ceux qui sont donnés ici empruntent aux formes humaines.

LES SIGNES FÉMININS (FIG. 5).

Les signes féminins abondent dans l'art préhistorique depuis les origines. Ils sont également fréquents dans l'art bellifontain. L'unicité du thème s'accompagne d'une très grande variété des formes utilisées : triangles simples, triangles divisés, signes en trident, en Y, en V, avec parfois des remplissages etc.... Les contours du bassin féminin sont parfois marqués, de façon nette ou subtile selon les cas. Il en résulte une déclinaison continue des figures depuis les plus réalistes jusqu'aux plus schématiques.

LES MAINS (FIG. 6)

Les mains ou bras sont courants. Ils se prêtent facilement au schématisme. Une main est aisément suggérée par cinq sillons correctement agencés. Des sillons anthropiques peuvent compléter un sillon naturel. Les sillons principaux peuvent être recoupés par de plus petits de façon à évoquer les phalanges, la main se cache alors sous l'apparence d'un quadrillage irrégulier.

LES VISAGES ET PROFILS (FIG. 7)

L'image la plus connue est celle du petit anthropomorphe filiforme, immédiatement perceptible parce que homogène et tranchant le cas échéant avec le fonds classique. Mais, on l'a vu, des sillons classiques peuvent également faire un contour, donnant une figure moins aisément discernable. Le contour peut devenir plus subtil, se combiner avec des sillons naturels, voire disparaître purement et simplement. Le visage se schématise avec 4 cupules (yeux, nez, bouche), 3 cupules (yeux, bouche), voire deux cupules (yeux). Le regard (deux yeux) constitue la limite ultime de la schématisation. Il est cependant plus facile à discerner que les profils, car le cerveau humain est programmé dès la naissance pour le reconnaître sans aucun apprentissage.

Ces images de base se prêtent à des combinaisons répétitives émouvantes comme la mère à l'enfant - figure universelle de l'art préhistorique depuis l'époque néolithique (fig. 8)- ou significatives d'une organisation sociale, comme le guerrier, reconnaissable à ses armes (fig. 9).

Ces thèmes fournissent les jalons d'une activité de gravure qui s'est poursuivie après le mésolithique. Il est vrai que le massif, facilement accessible, a toujours été fréquenté et que l'hypothèse d'un abandon total des abris par les successeurs des mésolithiques pour se consacrer exclusivement au mégalithisme n'est guère convaincante.

CONCLUSION

Pour conclure, l'art de Fontainebleau offre au regard averti un terrain fertile en découvertes. Ce regard comme nous l'avons souligné est un regard non pas subjectif mais appareillé et travaillé. Attentif, formé et rompu aux figures présentées, ce regard expert doit refuser la facilité dans la méthode des relevés, fût-elle fondée sur des arguments de prudence. Il leur préfère le retour sur site, l'attention portée à la subtilité de la gravure et l'examen ergonomique des positions du graveur, toutes choses qui permettent de se couler dans l'intention du ou des créateurs, et d'aboutir finalement à un relevé plus fidèle.

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1a Fonds classique : sillons, quadrillages, cupules*
- Fig. 1b Éléments intrusifs : exemple d'une rouelle*
- Fig. 2 Composition stéréotypée lance-bouclier-épée*
- Fig. 3 Petit anthropomorphe féminin discernable par ses cupules*
- Fig. 4a Cavalier de Noisy*
- Fig. 4b Correspondances Cavalier de Noisy – abri du Cavalier*
- Fig. 5 Signes féminins*
- Fig. 6 Mains : deux mains simples, une près d'un signe féminin*
- Fig. 7 Visages et profils*
- Fig. 8 Une mère à l'enfant*
- Fig. 9 Guerriers : guerrier à la lance (1,40 m), porteur de hallebarde*



fig. 1 a



fig. 1 b

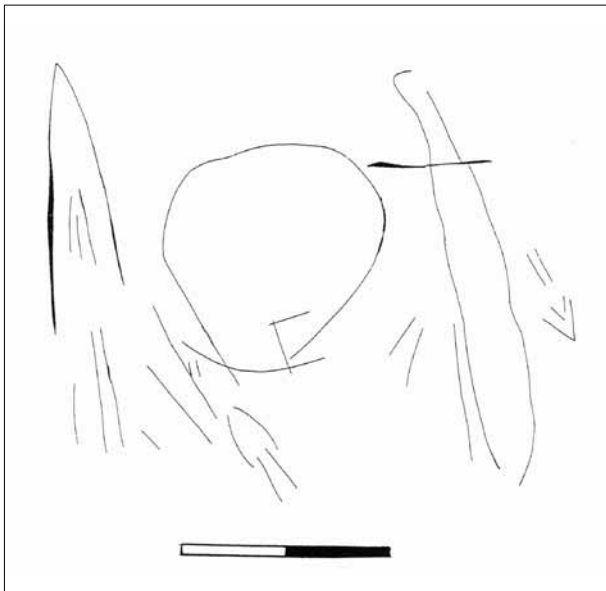


fig. 2

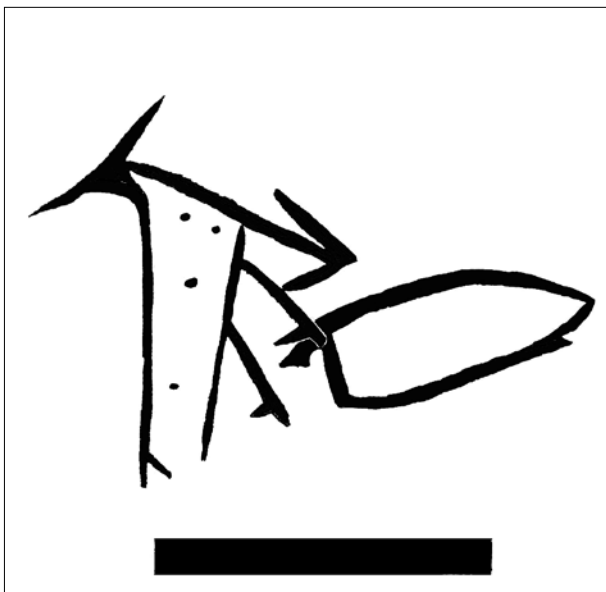
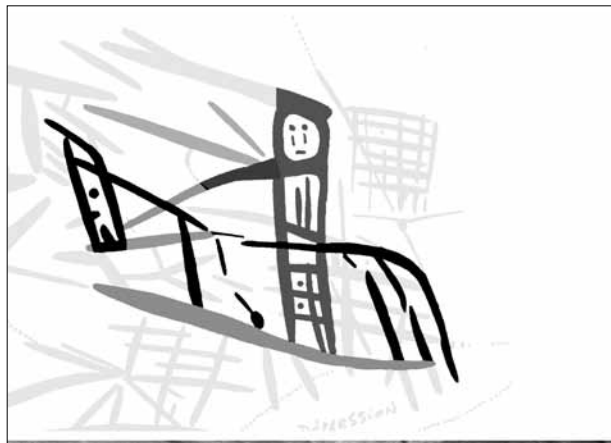


fig. 3

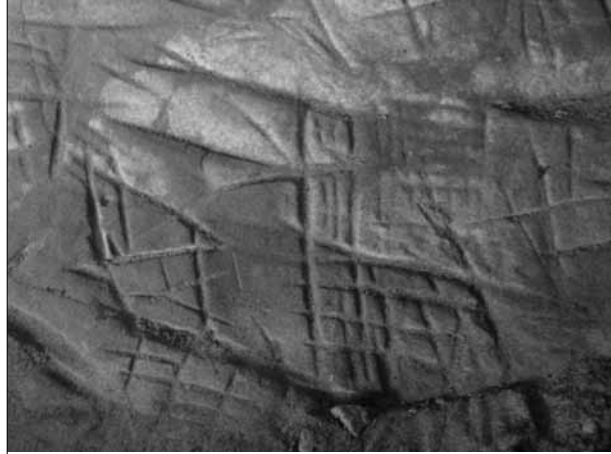


fig. 4 a

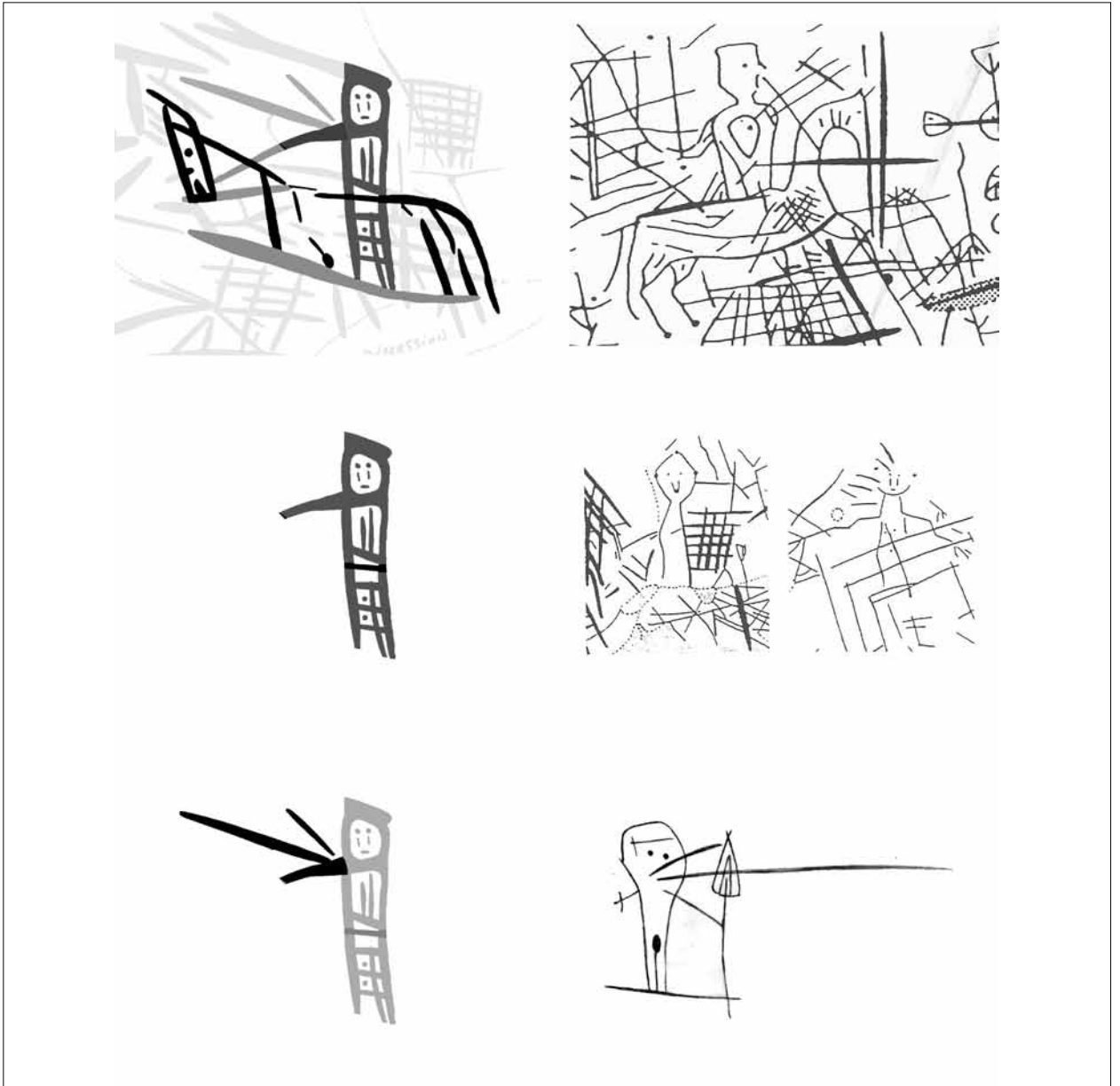


fig. 4 b

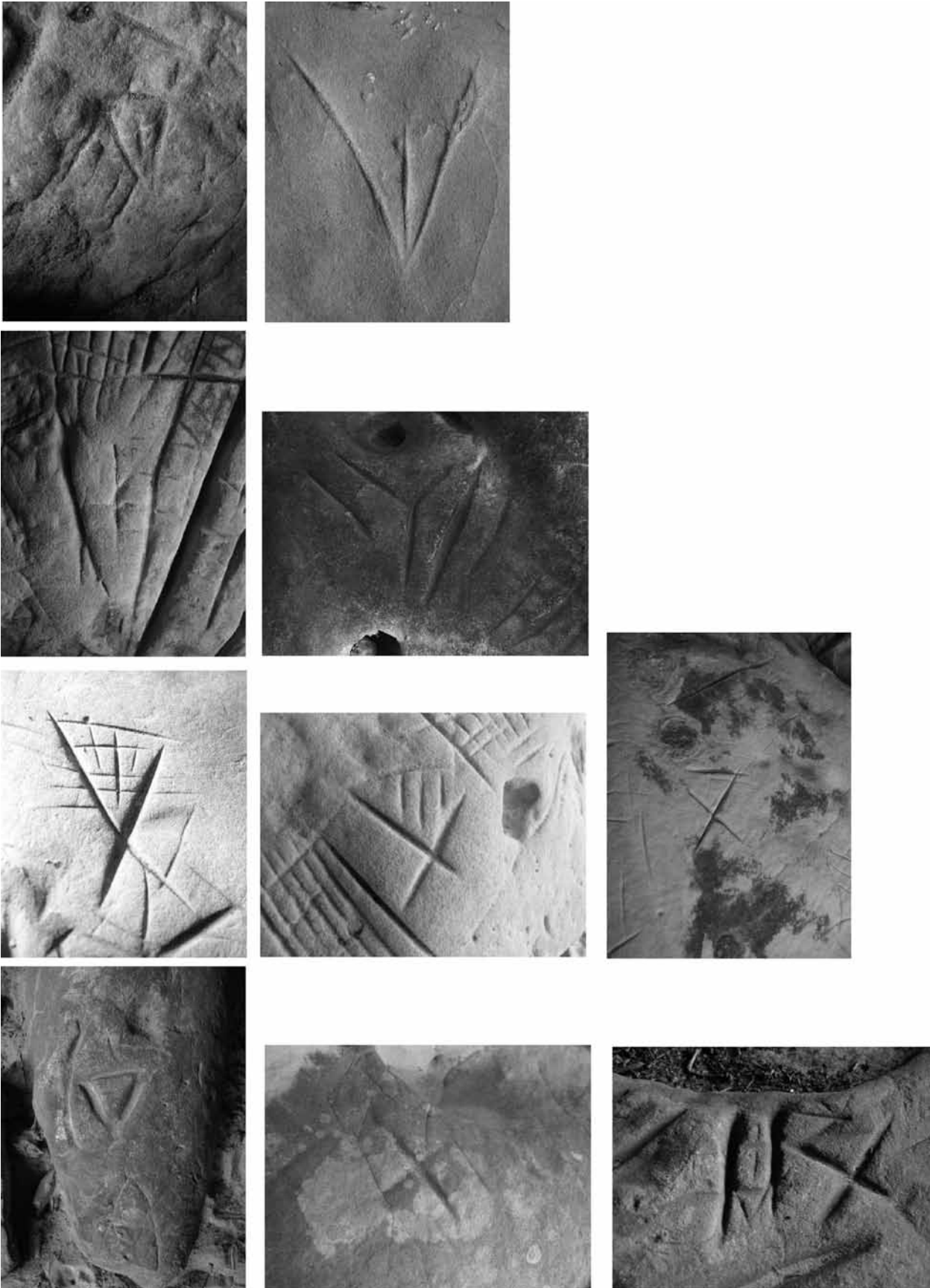


fig. 5

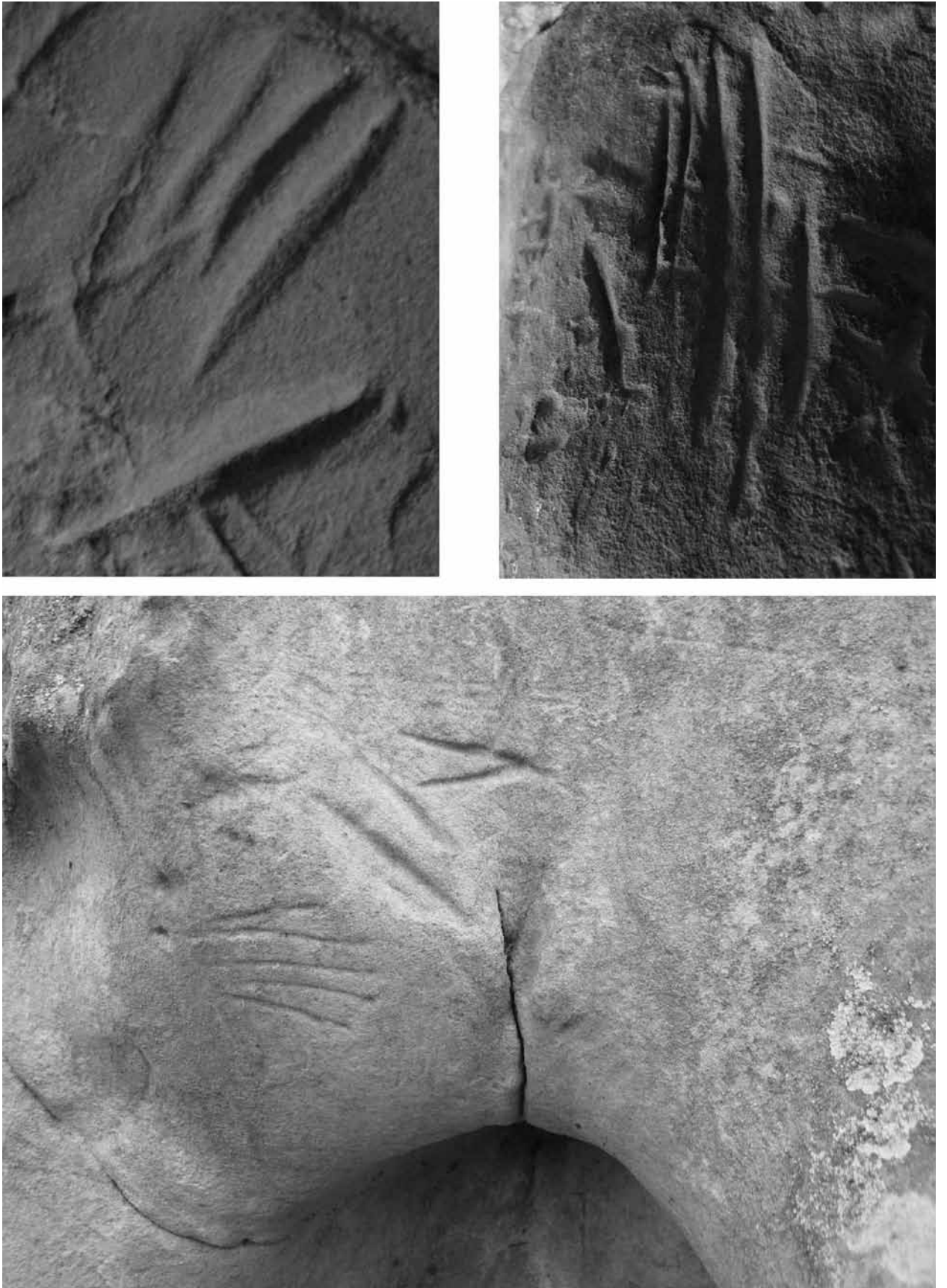


fig. 6

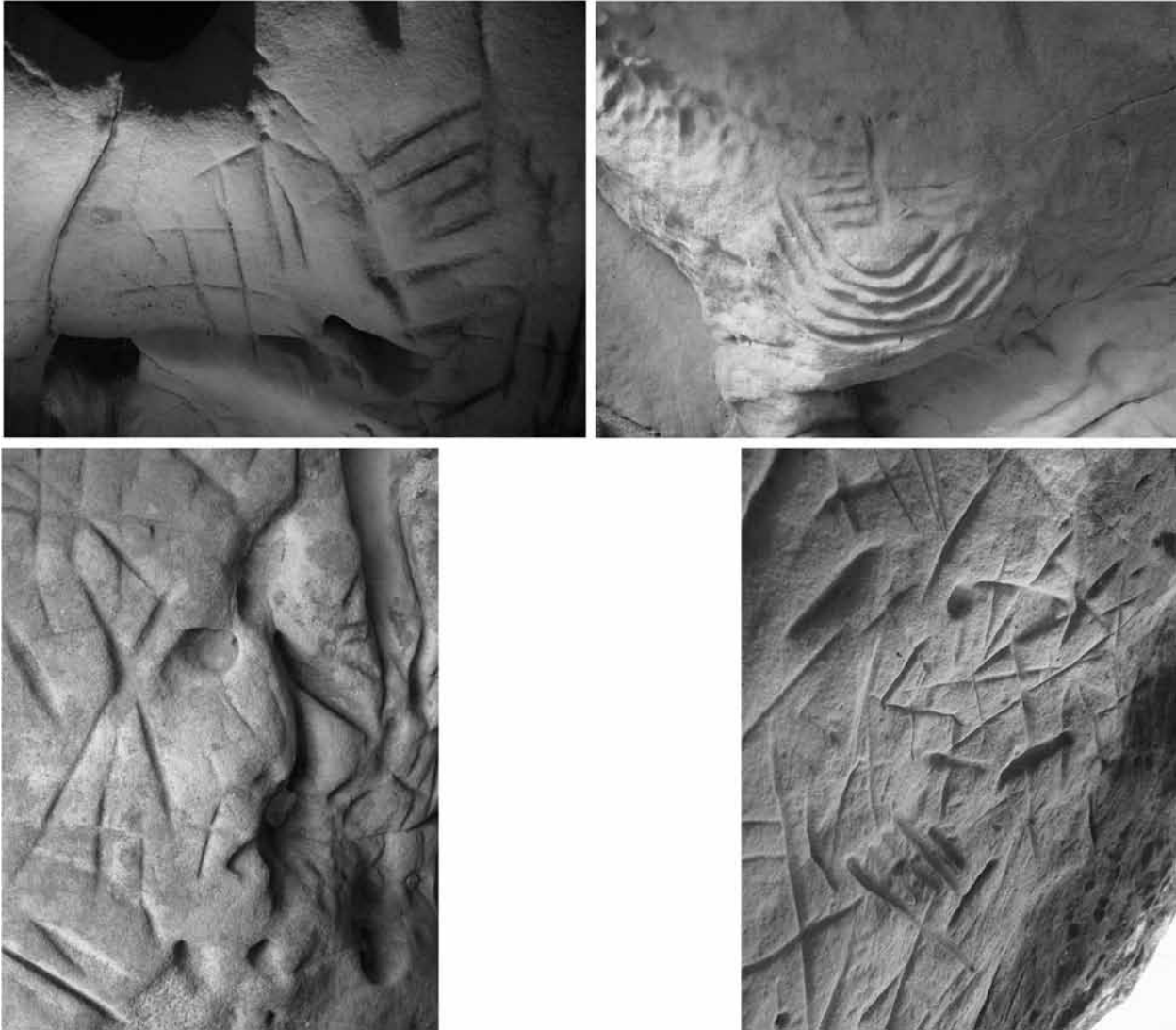


fig. 7



fig. 8

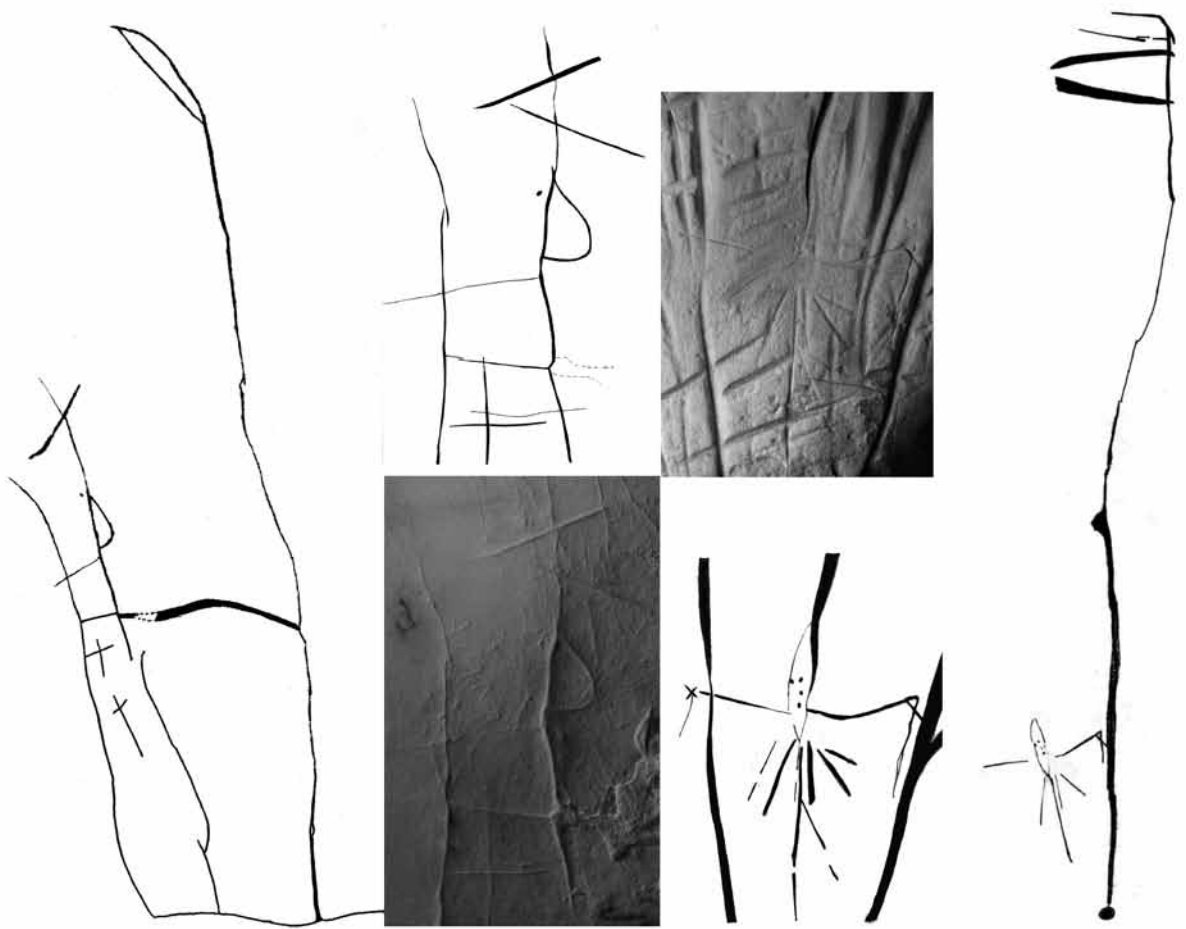


fig. 9



BIBLIOGRAPHIE

- Abélanet J.
1986 Signes sans paroles, Hachette
- Bénard A.
1988 Les anthropomorphes dans l'art rupestre du massif de Fontainebleau, *Art rupestre, Bulletin du GERSAR*, n°31, p.72-99 et 1992, n°35, p.9-21
2003 L'art rupestre de Fontainebleau : actualité de la recherche, *Préhistoire de l'Europe : actes du 125ème Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Lille 2000*, Editions du CTHS
- Briard J.
1987 Mythes et symboles de l'Europe pré-celtique (2500-800 av. JC.), Editions Errance
- Chenorkian R.
1988 Les armes métalliques dans l'art protohistorique de l'Occident méditerranéen, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique
- Hinout J.
1989 L'art schématique des abris du Bassin Parisien, Editions S.P.S. Archéologia, p. 184-189
- Mérian Y.
1998 Présence de gravures de l'âge du bronze dans l'art rupestre de Fontainebleau, *Art rupestre, Bulletin du GERSAR*, n°45, p.26-32
2003 Essai sur les lancéolés dans l'art rupestre du massif de Fontainebleau, *Art rupestre, Bulletin du GERSAR*, n°50, p.37-64
- Nehl G.
1988 La grotte des Orchidées à la Touche aux Mulets, *Art rupestre, Bulletin du GERSAR*, n°30, p.21-37
- Tassé G.
1982 Pétroglyphes du Bassin parisien, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, XVIe supplément à GALLIA PREHISTOIRE
- Valois L.
1996 L'abri orné du Coquibus 3, dit abri du Cavalier, Publication du GERSAR, 62 p.