



## LES PEINTURES RUPESTRES NOUS RACONTENT-ELLES DES HISTOIRES ? L'EXEMPLE DE LA SERRA DA CAPIVARA – BRÉSIL

*Pascale Binant\**

ABSTRACT - In the park of Serra da Capivara, in the State of Piauí in the northeast region of Brazil, more than a thousand listed sites have paintings or engravings. Shelter by shelter, paintings are very often similar and different. The repetition and differences suggest to us the subjects of the representations in terms of their distribution throughout the country.

I am in charge of the study of rock art in the franco-brazilian mission directed by Professor Eric Boëda in the Serra da Capivara : Space and Time of the First Men of Piauí. These thoughts result from the first account in which we developed our study of the space. Indeed, in the current state of research, we can consider the area of the park as a finished space, covering the sandstone massif of 1,300 hectares, where most of the painted tocas are concentrated and have been identified. We can also consider the number of tocas painted as finalised, as few future discoveries will be revealed in proportion to the number already known and the extent of the surveys already carried out.

At first, the relationship of representations with the topographic space captures differences in the organisation of paintings based on a dialectic of seeing: see, be seen, give to see: not to see, not to be seen, not to give to see.

Second, considering the relationship between representations was considered, agreeing how to appoint space representations. The differences in layout of rock shelters painted in topographic space with delineations of a number of figures, site by site, help to build the territory, crosslinked with network connections where we can legitimately ask whether it all makes sense. And in which case, what sense?

It is with the site of the Boqueirão do Paraguaio that we undertake to lay down the threads of significant territorialisation, and to attempt to reconstruct the stories, so that we can try to answer the question that forms our subject: does art rock tell us stories?

RIASSUNTO - Nel Parco Nazionale *Serra da Capivara* – stato di Piauí, regione nord-orientale del Brasile – più di mille siti catalogati hanno pitture o incisioni. Da un riparo sotto roccia all'altro, le pitture possono essere simili come diverse. Le ripetizioni e le differenze pongono domande sulla distribuzione nel territorio dei temi raffigurati.

Io sono stata responsabile dello studio dell'arte rupestre nell'ambito della missione franco-braziliana diretta dal professor Eric Boëda nella Serra da Capivara: Spazio e tempo per i primi uomini di Piauí. Durante gli studi si è giunti alla formulazione di idee sulla funzione dello spazio. È infatti possibile, allo stato attuale, considerare l'area del parco come uno spazio finito di circa 1300 ettari, dove si concentra la maggior parte dei ripari con pitture. Possiamo anche ritenere che il loro numero sia ormai definitivo, dal momento che l'area è stata esplorata sistematicamente.

La relazione delle rappresentazioni con lo spazio evidenzia le differenze nell'organizzazione delle pitture in merito alla dialettica del "vedere": vedere, essere visto, mostrare, oppure non vedere, non essere visto, non mostrare.

Si considera inoltre la relazione tra le varie rappresentazioni, in ciò che si potrebbe concordemente definire "rappresentazioni spaziali", una superficie istoriata rispetto a un'altra può mostrare analogie di sistemazione di figure nello sfondo.

Includere le differenze nella struttura delle superfici dipinte nello spazio topografico con il numero di figure per ciascuna superficie, aiuta a ricostruire la rete di connessioni nel territorio, per la quale sarebbe legittimo chiedersi se abbia un significato. E in tal caso: quale significato?

È a partire dai siti di Boquerón del Paraguay che noi intendiamo collocare le linee di questa significativa concezione del territorio, per cercare di ricostruire le storie che la attraversano e di dare una risposta alla domanda: l'arte rupestre può raccontarci storie?

\*\*\*

Il y a foule sur les parois des tocas du parc de la *Serra da Capivara*. Sur la superficie de 130 000 ha que recouvre le parc, plus de 1300 sites ont été identifiés dont la majorité possède des rupestres peints ou gravés. Rares sont les parois qui ne portent qu'une figure isolée, il s'agit le plus souvent de représentations fournies, pouvant compter plusieurs centaines de figures, voire plus d'un millier. Humains et animaux sont représentés dans des situations interactives dynamiques, des situations de relation et très souvent en mouvement, qui confèrent à ces représentations un caractère très vivant. Généreuses en nombre, les peintures se répètent au fil des tocas. Partout, sur les parois peintes de la *Serra da Capivara*, il se passe quelque chose. Il y a de la vie dans les tocas de la *Serra da Capivara* et cette vie nous parle.

\* CNRS / UMR 7041 ArScAn / AnTET, Anthropologie des Techniques, des Espaces et des Territoires au Pliocène et Pléistocène  
Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie. Nanterre - France



#### REPRÉSENTATION, PERCEPTION

Dans un premier temps, ces peintures nous interpellent par le simple fait de leur existence. Elles accrochent notre regard. Le premier contact est celui du voir.

C'est ce voir qui fit se rendre le maire de São Raimundo Nonato, la ville la plus proche, auprès du Professeur Niede Guidon pour lui faire part de ce qui lui semblait être une richesse pour sa commune, sans en deviner l'ampleur. Ainsi, des premières interventions dans les années 1970, commença une aventure sans fin.

Selon les rendus de ces peintures ou de ces gravures, nous y verrons, ou pas, une représentation, au sens premier de la figuration graphique d'une réalité extérieure. Pour que nous puissions identifier cette réalité, il faut que celle-ci nous soit accessible, c'est-à-dire qu'elle nous soit connue. Alors seulement, nous pourrons la re-connaître.

Sur les parois des tocas de la *Serra da Capivara*, nombreuses sont les peintures qui transcrivent des situations aisées à saisir : des bébés singes sur le dos de singes adultes, le regard porté en arrière par un grand cervidé vers un plus jeune, des personnages au contact d'animaux – cervidés, tatous, etc., des personnages portant un filet, deux personnages en portant un troisième, des « rondes » ou des ribambelles, ainsi que de nombreuses scènes sexuelles, jusqu'à l'accouchement. La liste serait longue de ces peintures où l'action est en train de se faire, mettant en relation différents protagonistes dans une inter-relation dynamique, telle le flux de la vie sociale au quotidien.

Les figures représentées sont principalement des figures humaines – hommes, femmes et enfants, et animales dont de nombreuses espèces sont représentées, reflet de la faune endogène en partie toujours présente dans la caatinga<sup>1</sup> d'aujourd'hui. Cependant, cervidés et ornitomorphes dominent sans conteste ce bestiaire.

De ce fait, nous avons là une étonnante source d'information dans des domaines pour lesquels nous ne possédons pas d'autres vestiges, qu'il s'agisse de données matérielles – les accessoires, les costumes, ou de données immatérielles – les relations, le collectif.

Pour autant, ces représentations constituent des images limitées à elles-mêmes et à leur seule action, sortes de vignettes d'un moment donné. Plus que suggestives, du fait d'un rendu réaliste, sans être naturaliste, qui témoigne d'un souci du détail étonnant, il est souvent aisé d'en saisir le sens. Il arrive même que l'événement relaté nous soit resté commun – l'accouchement par exemple, et puisse être identifié sans équivoque (Fig. 1). Mais aussi familières que puissent nous paraître les situations représentées, elles restent muettes. Le sens figuratif : « une femme en train d'accoucher », relève de la constatation, de l'observation objective d'une donnée. Il ne nous éclaire pas sur les raisons de cette représentation sur les parois des tocas de la *Serra da Capivara*. En revanche, si, seule, cette figure ne nous en dit pas plus qu'elle-même, répétée, déclinée et associée, elle s'inscrit dans un ensemble qui ne fait pas que constituer un corpus mais peut révéler des articulations sémantiques.

#### REPRÉSENTATION, RÉPÉTITION

Depuis 2008 que nous allons en mission sur le terrain chaque année pendant un mois, nous avons vu environ 200 tocas peintes, réparties dans les différentes zones de concentration du parc, soit 15 % de l'ensemble connu aujourd'hui. C'est à la fois peu en regard des 1300 répertoriées et beaucoup si on considère que cela représente plusieurs milliers de figures. Quoiqu'il en soit, il serait vain de vouloir établir un corpus exhaustif de ces peintures que personne sans doute ne verra jamais dans leur totalité.

Si nous reprenons l'exemple de l'accouchement, nous n'en connaissons pas d'autre représentation mais nous connaissons de nombreuses représentations en lien avec l'enfantement : femmes enceintes, femme allaitant, avec parfois de surprenants détails (Fig. 2).

Cette répétition soutenue de figures sur le thème de la maternité nous conduit à penser qu'il peut s'agir là de l'essence du sujet traité. Les représentations d'accouchement, de femmes enceintes ou de femme allaitant n'en seraient que la concrétisation figurée : l'illustration. Telles des métaphores imagées, la manière pourrait avoir été laissée au gré du réalisateur, notamment dans le choix du sujet et de ce fait plus subjectives, jusqu'à l'anecdote, ce dont le souci du détail que nous avons précédemment relevé pourrait être une confirmation.

Par ailleurs, la représentation mère/enfant n'est pas réservée aux figures humaines, elle se retrouve aussi dans les représentations animales : jeune faon sous l'attention d'un cervidé femelle adulte, bébés singes portés sur le dos de singes adultes, file de capivaras du plus grand au plus petit... (Fig. 3). Malgré un degré de détail parfois poussé, ces peintures, nous l'avons dit, sont réalistes mais non pas naturalistes, aussi est-il parfois difficile d'apprécier avec exactitude l'identité des animaux représentés. Ainsi, en l'absence de critères caractéristiques à l'âge des espèces représentées, la taille, en relation proportionnelle avec celle des autres individus

<sup>1</sup> Caatinga : forêt épineuse, qui consiste essentiellement en petits arbres épineux - cactus, buissons épineux, et herbes adaptées à l'aridité, avec un écosystème adapté, située dans le nord-est du Brésil ; mot Tupi qui signifie « forêt blanche » (de caa, « forêt », « végétation » et tinga, « blanc »).

associés, est un des critères retenus pour l'apprécier. De même que, l'anatomie et l'éthologie peuvent nous aider à envisager le genre possible : cervidé mâle ou femelle avec ou sans bois, singe femelle parce que rares sont les mâles qui portent leur petit sur le dos, etc. Ces représentations animales filent-elles la métaphore de la maternité suggérée ci-dessus ?

Cette question restera sans réponse.

En revanche, alors que prises séparément chacune de ces représentations ne fait que montrer une action, une situation, un fait, formant comme des vignettes au sens limité à ce qu'elles représentent, considérer ces différentes représentations dans leur ensemble introduit une mise à distance du sujet représenté et opère un élargissement de leur sens possible. Ainsi, ce qui est peint n'est pas nécessairement le premier degré de ce qui est à voir. Et si le thème sous-jacent à ces représentations est bien celui de la maternité, la considération supplémentaire des figures auxquelles ces représentations sont associées pourrait introduire un nouveau niveau de perception.

#### REPRÉSENTATION, ASSOCIATION

Il se trouve que le plus souvent les représentations de femmes enceintes sont associées à une figure emblématique des peintures rupestres de la *Serra da Capivara*. Une figure si fréquente sur les parois des tocas qu'elle a été reprise sur les panneaux de signalétique intérieurs du parc.

Nous avons appelé cette figure « Personnage » avec un P majuscule, pour rendre compte de la force de son caractère anthropomorphe et de son importance couplés à notre incapacité à lui attribuer une identité particulière. Paradoxalement, ces Personnages, au rendu somme toute peu anatomique, n'ont pas de corps et ne sont que corps. En effet, de forme plutôt rectangulaire, ils sont couverts de motifs géométriques de la tête aux pieds, faisant parfois penser aux figures de nos cartes à jouer mais ne sont jamais identiques. Sans visage, ces Personnages, en revanche, ont bras et jambes qui participent à leur allant caractéristique, comme se dirigeant vers le spectateur, les bras levés, les jambes écartées. Le genre masculin des Personnages est toujours bien marqué par des attributs sexuels en position anatomique ou, parfois, étrangement coudés et placés sur le côté. Cette « étrangeté » peut s'observer sur de nombreuses autres représentations humaines dont le caractère ithyphallique a souvent été remarqué et que nous interprétons comme la figuration d'un possible étui pénien. Ces Personnages ne sont jamais seuls. Ils peuvent être représentés à plusieurs, souvent entre 3 et 5. Ils peuvent également avoir à leur côté ce que nous avons appelé un « acolyte », toujours de plus petite taille, de profil, les bras levés, repliés comme dans une attitude de sujétion. Cet acolyte est vraisemblablement toujours une femme, souvent enceinte. Si nous élargissons notre aperçu des précédentes figures de femmes enceintes et femme allaitant, nous trouvons ce Personnage (Fig. 4).

Le couple formé par l'association de ces deux figures confère une dimension nouvelle à la perception que nous avons des figures féminines isolées. Dans un premier temps, nous pouvons constater que les principes mâle et femelle nécessaires à la conception sont réunis. Pour autant, pour des peintures qui ont la réputation de compter de nombreuses scènes licencieuses, dans ce cas il n'en est rien. La femme est enceinte mais rare est le contact avec le Personnage, tout au plus une main posée sur lui. Rien ne permet donc de penser que c'est du Personnage que la femme est enceinte. Le seul lien que nous puissions établir entre ces deux figures résulte de leur juxtaposition dans l'espace des représentations. C'est-à-dire sur le plan surface de la paroi qui supporte les peintures. Il ne s'agit pas d'un lien figuré autrement que par la position relative des figures dans cet espace. La très fréquente répétition de cette juxtaposition correspond à ce que nous avons défini par ailleurs comme étant une « situation associée » (Binant 2013). Cette « situation associée », que nous pourrions qualifier ici de « relation de composition », nous offre la possibilité de percevoir un sens. Certes, les raisons sous-jacentes aux nécessités de cette figure composée nous échappent alors même que sa répétition renvoie à leur existence. Cependant, l'association, tout comme la considération de la répétition, ouvre de nouveaux espaces de compréhension.

La répétition, en nous détachant du fait anecdotique nous rend intelligible la généralité du propos. L'association, en introduisant un ou plusieurs éléments supplémentaires enrichit le propos et le complexifie. De la répétition de nombreuses figures mère/enfant nous avons déduit le thème de la maternité. De l'association répétée d'une de ces figures, celle de la femme enceinte, au côté de la figure masculine, sexuée non individuée, que nous avons appelée Personnage, le champ nous semble s'élargir à la question de la reproduction dont ni l'homme ni la femme ne peuvent être des acteurs désolidarisés. A ce propos, me revient cette phrase de F. Héritier : « [...] ce n'est pas le sexe, mais la fécondité, qui fait la différence réelle entre le masculin et le féminin [...]. » (1996). Une différence, cependant, qui, sans union, reste stérile. Union incontournable donc, que cette « situation associée » pourrait imager telle une allégorie. Auquel cas, nul besoin de figurer l'accouplement pour signifier la force génésique immanente au principe mâle du Personnage autant que la réceptivité fertile de la



femme. Images possibles de l'alchimie des fluides et des humeurs de la conception, dont le sperme et le sang sont les plus puissants, qui participent de l'équilibre du monde (Héritier 1996). Plus qu'homme et femme, ils sont Masculin et Féminin. Peints sur les parois des tocas de la *Serra da Capivara* leur image nous arrête, butoir de notre regard et peut-être de notre pensée qui se fige au concret de leur représentation quand c'est la maîtrise de l'équilibre du monde en mouvement qui fut peut-être leur raison d'être.

#### REPRÉSENTATION, COMPOSITION, DÉ-COMPOSITION, RE-COMPOSITION

Sur les parois, cette figure associée occupe généralement une position centrale ou dominante. Elle peut être de grande taille. Ainsi, le plus souvent, elle se donne à voir. Alors que les scènes de maternité quand elles ne sont pas dans cette « situation associée » s'inscrivent sans mise en valeur particulière dans l'ensemble des figurations, de même que les scènes sexuelles.

Concernant ces dernières, notons que l'impression de fréquence qui leur est attribuée relève plus de notre manque d'habitude à voir des figurations de ce type que de leur nombre effectif. Notons également que par la nature de l'acte représenté, elles s'inscrivent « naturellement » dans le cadre du thème général de la reproduction et de la fécondité que nous avons précédemment pointé, sans pour autant en être nécessairement une figuration réaliste qui viserait à signifier l'acte en lui-même sinon, pensons-nous, sa nature fertilisante. De ce point de vue, nous remarquerons deux détails anatomiques surprenants : 1. le sexe souvent « coudé » des hommes même en situation d'accouplement ; 2. le sexe de l'homme dirigé vers celui de la femme dans des positions sans équivoque mais sans contact. Comme si l'intention était plus signifiante que l'acte lui-même. Non pas que, contrairement à l'éventualité d'une pratique sexuelle débridée comme cela peut s'entendre parfois, nous cherchions à jeter un voile de pudeur sur ces représentations<sup>2</sup>. En revanche, leur appréhension au premier degré nous semble effectivement faire obstacle à leur éventuelle compréhension. En effet, si nous savons ne jamais arriver à en saisir le sens exact, comme nous venons de le voir, par voie de répétition certaines conventions de composition nous autorisent à approcher l'articulation d'un contenu persistant. Pour ce faire, cependant, il est nécessaire d'introduire un degré de généralisation en considérant plusieurs représentations similaires.

Revenons à notre figure en « situation associée » et plus particulièrement au Personnage qui semble bien en être un composant magistral. Si nous élargissons encore notre champ de vision, nous pouvons observer que la figure du Personnage, avec ou sans acolyte, est également fréquemment associée à celle d'un cervidé : un cervidé mâle, à en juger par ses bois, ou femelle, en leur absence. Avec ou sans bois, mâle ou femelle, cette distinction est-elle pertinente ?

Dans un premier temps, nous ne manquerons pas de souligner la répétition, ici encore, du couple masculin-♂/féminin-♀. Toutefois, nous ne relevons pas de constante dans le genre du ou des cervidé-s figuré-s dans l'entourage d'un Personnage, qu'il soit ou non accompagné d'un acolyte féminin. Il semble pouvoir être indifféremment mâle ou femelle. Précisons également que nous n'observons aucune mise en relation particulière de ces figures entre-elles, leur association s'impose par la concomitance quasi systématique de leur présence sur une même paroi.

Les peintures de la Toca das Europas II pourraient faire exception à cette observation et leur étude ne devrait pas manquer d'enseignement. Sur cette paroi, nous pouvons voir, par ordre de profondeur : un cervidé sans bois et trois Personnages, un plus petit vers un plus grand, en suivant, qui semblent s'avancer vers nous dans cette posture dynamique qui les caractérise – bras ouverts, jambes écartées – avec un vraisemblable effet de perspective selon une ligne de fuite qui accentue l'effet d'entrain ; au milieu, le second Personnage porte, accroché au bras droit, une figure en épi ; l'ensemble est peint dans deux nuances de rouge : le cervidé dans un rouge pâle, les Personnages et l'épi dans un rouge brun foncé ; à l'exception des contours et des pattes bien marqués du cervidé, la coloration de son corps est peu appuyée alors que les Personnages et l'épi ne sont pas colorés mais rendus par des traits affirmés et leurs corps bien délimités recouverts de traits géométriques (Fig. 5). C'est là toute la peinture de cette toca. La composition est simple et efficace. Elle laisse inférer la représentation d'une possible relation entre les Personnages et le cervidé, si nous considérons que l'épi puisse être la ramure du cerf :

vainqueurs, trophée en main, les Personnages s'éloignent du cerf déchu, grand mâle dépossédé par eux de ses bois, signe de sa force et de sa puissance, figure désormais falote, en arrière plan, ternie par cette perte qui le dénature et le fait ressembler à une femelle.

Il nous faudra travailler à affiner le trio de la composition Personnage/acolyte/cervidé, en lien avec la repro-

---

2 Je rappellerai par ailleurs que la conception d'une sexualité sans retenue chez les populations étrangères à notre culture est un de ces a priori qui renvoie au processus de distinction de différents degrés d'humanité, visant à conforter l'observateur quant à son humanité civilisée plus que de l'aider à comprendre les différences de leur commune humanité.

duction, le genre, l'humanité, qui ne sont pas sans faire écho à la maternité, la fertilité et la fécondité, précédemment avancées. D'ores et déjà, il nous semble pouvoir prétendre que ce joue là une articulation complexe de références, à travers des figures aux variations inscrites dans le cadre de modalités établies dont la répétition est garante du fond à défaut de la forme, empreinte de la subjectivité de l'exécutant. Cette subjectivité ne nous semble d'ailleurs pas pouvoir être limitée à la seule « manière » du peintre<sup>3</sup>. Elle nous semble avoir pu trouver à s'exprimer, aussi, dans le choix du sujet représenté dans la mesure où celui-ci correspondait à un thème requis.

Si, dans notre appréhension élargie, considérant répétitions et différences d'une même figure au fil des tocas, nous agrandissions encore notre focale, ne considérant plus seulement les figures répétées tels des motifs convenus mais prêtant attention à des figures qui se rappellent à partir, notamment, d'un élément de figuration similaire, une nouvelle dimension nous serait encore accessible. Ainsi, à partir de la figure en épi mentionnée ci-dessus, nous pourrions, composant un ensemble de représentations comprenant une figure similaire dans des contextes différents, établir une succession d'images ou « vignettes » dont il nous resterait à apprécier la cohérence du déroulement. Nous arriverions de la sorte à considérer une représentation qui, de prime abord, en paraît très éloignée : la figure dite « scène de l'arbre ». Cette représentation est une autre des figures très fréquentes des peintures de la *Serra da Capivara*, considérée comme l'unique représentation connue dans ce complexe d'un élément végétal. En général, cette figure s'organise autour d'une figure en épi, centrale, au milieu de figures humaines dont on peut parfois supposer qu'elles l'entourent d'une ronde (Fig. 6). A cet arbre ni feuille, ni fleur, ni fruit, juste un ensemble ramifié identique au rendu des ramures de cerf communément représentées au sommet du crâne de l'animal :

« Ramures de cerf qu'on nomme aussi des bois » (Quignard 2012, p. 27).

Branches de bois qu'on nomme aussi ramures...

Si « la scène de l'arbre » figure bien un arbre, il nous semble alors l'être devenu après un périple de mutations et de transformations, venant ainsi compléter les différents domaines de références que nous avons pu envisager jusqu'à présent : végétal/animal/humain, mâle-femelle/masculin-féminin/homme-femme, fertilité/fécondité/procréation/reproduction et participer à l'équilibre d'un monde où, si, comme l'écrit Quignard « ...la reproduction sociale est la sexualité » (2012, p. 29), elle ne saurait se maintenir sans la circulation d'une reconnaissance culturelle de nos affinités naturelles (Descola 2005, Viveiros de Castro 2009). Les Personnages pourraient être la représentation condensée de ces principes, agissant pour garantir la maîtrise de la cohésion du monde.

## CONCLUSION

Comme nous le remarquons dès notre introduction, nombreuses sont les peintures de la *Serra da Capivara* où « il se passe quelque chose ». Après avoir exposé différentes figures parmi les plus fréquemment représentées, nous avons pu établir un registre de thèmes abordés ainsi que des conventions de représentation. Ces peintures rendent compte d'événements vivants et cette vie nous parle, disions-nous. Le cadre posé, nous avons cependant tenu à ne jamais parler de « scènes » mais de « figures » au sens, à la fois, de représentation d'une forme et d'une composition en mouvement - comme on peut l'utiliser en danse par exemple, mais aussi d'une dimension abstraite - telle la figure mathématique. De ce fait, contrairement à la « scène » qui renvoie au concret de l'action représentée, la « figure » introduit une distance à partir de laquelle l'événement n'est pas tant ce qui importe que sa nature.

Notre méthode peut étonner. Elle procède de notre tentative de mettre en pratique le concept deleuzien de rhizome, auquel la dissémination territoriale d'un grand nombre de sites nous a engagée. Nous n'avons pas tant cherché à comprendre la signification de ces représentations, que de voir si la considération conjointe de leur contenu et de leur répartition susciterait une dynamique particulière :

« A la différence des arbres et de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 31).

Comme toute manifestation artistique, les peintures de la *Serra da Capivara* sont :

« Passage d'un invisible vers un tangible »,

« Il s'agit d'œuvres [...] et non pas de la chose même dont les œuvres parlent. »,

3 L'étude de la réalisation des peintures laisse entrevoir l'existence de « mains » distinctes dont la reconnaissance, couplée à leur localisation au sein de l'ensemble connu des peintures, introduit une dimension dynamique de circulation sur le territoire constitué par le parc de la Serra da Capivara.



« [...] l'art est une représentation, qu'elle soit figurée ou non figurée, figurative ou non figurative, une représentation à travers un objet concret. [...] l'art est une représentation qui n'est pas langagière. Il correspond à un besoin aussi fort que le langage<sup>4</sup>».

Ainsi donc, l'art serait un besoin d'expression aussi fort que le langage mais autre, avec son propre fonctionnement ; un fonctionnement dont les particularités tiennent à la nature de l'art, dont il n'est pas impossible qu'elles lui sont intrinsèques et donc atemporelles.

La répétition, non seulement de thèmes mais d'associations qui font composition, nous conduit à penser, au-delà des codes de représentation, à la répétition d'un propos culturellement constituant pour ceux qui le reproduisent ainsi au fil des parois des tocas. Elles en sont l'illustration. Au même titre qu'aujourd'hui encore des artistes peuvent illustrer des classiques. Or, illustrer n'est pas raconter. Paraphrasant J.-P. Goulard pour qui le rite est mise en acte du mythe (2011), nous dirions qu'illustrer est une mise en images. Illustrer c'est orner, enrichir, donner à voir et de ce fait soumettre à réception, éventuellement au commentaire, à l'analyse, voire à la critique, d'un spectateur. Spectateur que nous sommes toujours. Si ce que ces illustrations mettent en images furent des mythes, comme nous aurions tendance à le penser, rappelons que selon Levi-Strauss le mythe n'est pas plus un récit mais un opérateur à donner du sens pour ceux qui le produisent :

« Le mythe n'offre jamais à ceux qui l'écoutent une signification déterminée. Un mythe propose une grille, définissable seulement par ses règles de construction. Pour les participants à la culture dont ce mythe relève, cette grille confère un sens, non au mythe lui-même, mais à tout le reste : c'est aux images du monde, de la société et de son histoire dont les membres du groupe ont plus ou clairement conscience, ainsi que des interrogations que leur lancent les différents objets. » (Levi-Strauss 1983) ;

« Le mythe n'a pas à être interprété, car c'est lui qui interprète le réel. » (Maniglier 2002).

Nous ne dirions donc pas que les peintures rupestres de la *Serra da Capivara* nous racontent des histoires. Certes, elles nous donnent à voir des situations empreintes de quotidien, où la vie est à l'œuvre, sujets universels, presque banals pour nous aujourd'hui encore. Certes, nous avons pu montrer que parmi ces représentations nombreuses sont les figures répétées desquelles nous pouvons déduire des constantes dans le désir de signifier de l'acte de peindre. Certes, nous pouvons identifier différents thèmes traités que nous sommes allés jusqu'à nommer. L'ensemble des informations que nous arrivons à percevoir est riche et important. Nous comprenons qu'il y a élaboration, construction. Nous saisissons jusqu'à l'articulation de certaines de ces composantes et de leurs caractéristiques.

Captivant notre attention, suscitant notre interrogation, ces peintures rupestres, seul mode d'expression de sociétés sans écriture du passé qui nous soit parvenu, nous restent pourtant étrangères, éloignées par le temps et l'absence de continuum culturel. Pourtant, nous y retrouvons une étrange familiarité. Nous nous y reconnaissons. Or, nous ne nous y reconnaissons sans doute pas tant du fait de la représentation de sujets qui peuvent nous être restés communs ou que, par déduction logique nourrie de vestiges matériels complémentaires, nous avons les moyens de décrypter, mais plus fondamentalement dans cet acte d'expression extériorisé qu'est le fait de peindre. Vestige d'une démarche d'expression adressée que nous recevons encore. Cet art nous parle par le simple fait que nous le reconnaissons comme tel : comme art. Le reconnaître comme tel c'est reconnaître notre humanité en lui autant que celle de ses protagonistes.

Aussi, plutôt que des histoires, nous pensons que ces peintures nous rendent compte d'un « être au monde » dont la poursuite de notre analyse pourrait permettre de saisir les modes de fonctionnement plus que le détail du contenu.

---

4 Par ordre de citation, In Cuir R. Dir : Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ? : B. Goy, p. 59 ; I. Goldberg, p. 57 ; D. Arasse, p. 13.

## BIBLIOGRAPHIE

Binant P. 2013

*Les espaces de la représentation : les peintures rupestres de la Serra da Capivara* - Piaui, Brésil, Séminaire de l'Ecole doctorale, P. Erikson Dir., Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, présentation orale, avril 2013

Cuir R. Dir.

2009 *Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ?*, Paris, Archibooks + Sautereau Editeur

Deleuze G. et Guattari F.

1980 *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit.

Descola P.

2005 *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris

Goulard J.-P. et Karadimas D. Dir.

2011 *Masques des Hommes. Visages des Dieux*, Paris, CNRS Editions

Guidon N.

1975 *Peintures rupestres de Varzea grande. Piaui, Brésil*, Cahiers d'Amérique du Sud 3, EHESS, Paris

1991 *Peintures préhistoriques du Brésil*, ERC - Editions Recherche sur les Civilisations, Paris

Héritier F.  
1996 *Masculin/féminin, La pensée de la différence*, Paris, Ed. Odile Jacob.  
Lecoq A.-M.  
2010 *Le Bouclier d'Achille. Un tableau qui bouge*, Paris, Gallimard.  
Levi-Strauss C.  
1983 *Le Regard éloigné*, Paris, Plon.

Maniglier P.  
2002 *Le Vocabulaire de Levi-Strauss*, Paris, Ellipses Edition.  
Quignard P.  
2012 *Les Désarçonnés*, Paris, Grasset.  
Viveiros de Castro E.  
2009 *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF.



Figure 1 – Serra da Capivara, Piauí, Brésil. Représentation d'accouchements – Toca do Boqueirão da Pedra Furada

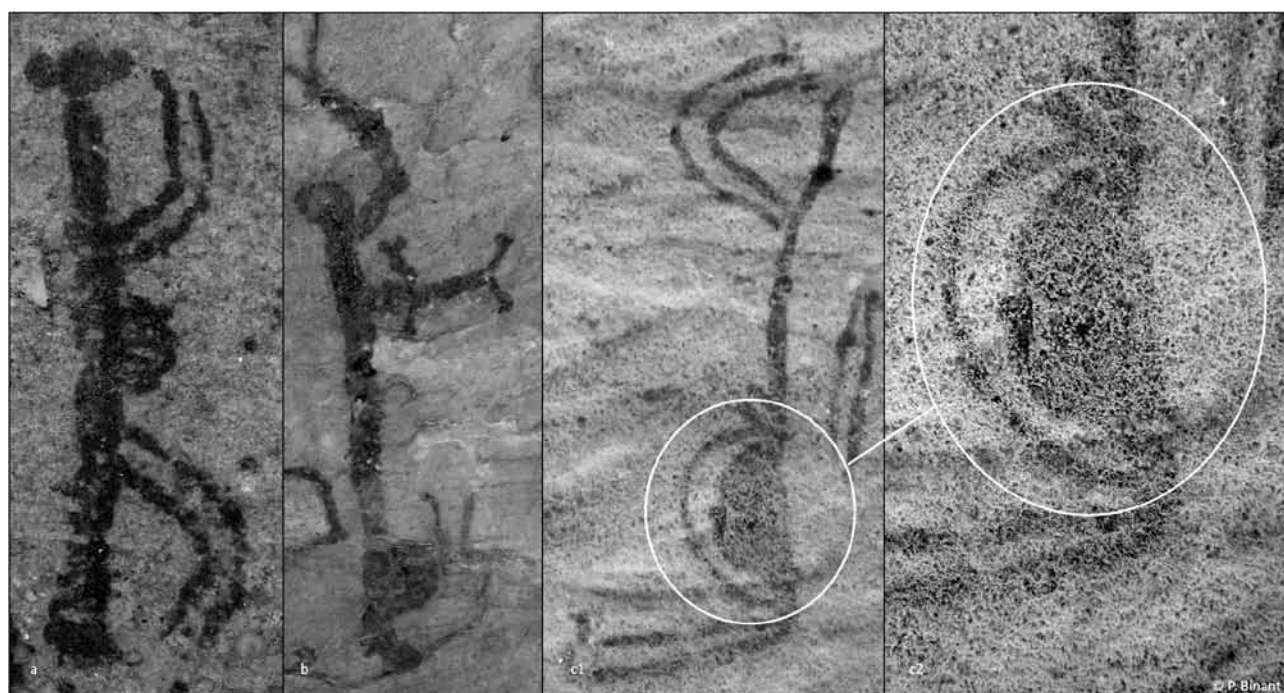


Figure 2 – Serra da Capivara, Piauí, Brésil. a. femme enceinte -Toca do Salitre ; b. femme enceinte allaitant -Toca do Zé Patù ; c1. femme enceinte, c2. détail du fœtus - Toca do Caboclinho.

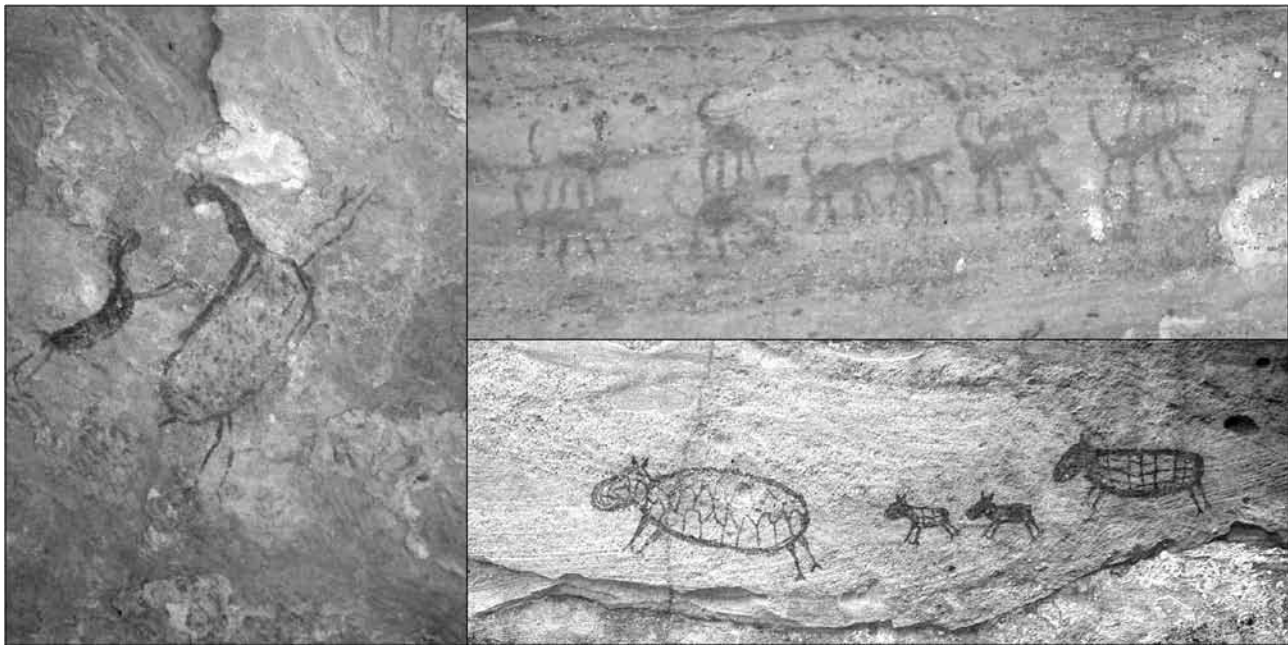


Figure 3 – Serra da Capivara, Piauí, Brésil. Représentations de jeunes animaux et d’animaux adultes supposés femelles  
a. cervidés – Toca da Entrada do Baixo da Vaca ; b. singes – Toca do Pajau ; c. capivaras – Toca do Caldeirão do Rodriguez II



Figure 4 – Serra da Capivara, Piauí, Brésil. Personnages et acolytes, femme enceinte, femme enceinte et allaitant – a. Toca do Salitre ; b. Toca do Zé Patú



Figure 5 - Serra da Capivara, Piauí, Brésil. Ensemble des peintures de la Toca das Europas II



Figure 6 - Serra da Capivara, Piauí, Brésil. Figure dite « scène de l’arbre » - Toca do Nilson do Boqueirão da Pedra solta