

FIDELITÉ DES RELEVÉS — CONSERVATION DES ORIGINAUX, DEUX PROBLÈMES DE L'ART PARIÉTAL PRÉHISTORIQUE

LIONEL BALOUT

Avec l'apparition d'*Homo Sapiens Fossilis* et le Paléolithique supérieur, l'Art apporte une donnée nouvelle à l'Archéologie préhistorique. Mais il en est de la Préhistoire de l'Art à la Préhistoire comme de l'Histoire de l'Art par rapport à l'Histoire. Les méthodes d'analyse sont différentes: elles font appel à une autre terminologie; elles dégagent une évolution des procédés et des styles; elles interprètent l'oeuvre artistique à travers la personnalité de l'artiste, le goût d'une époque, son atmosphère religieuse, sociale, politique. Ce qui est généralement possible en Histoire de l'Art l'est rarement en Préhistoire: les artistes sont inconnus, la chronologie, même relative est imprécise, l'interprétation hypothétique. Le déroulement de la préhistoire de l'Art et la succession des civilisations préhistoriques sont toujours plus ou moins à la recherche de points de contact.

Ceci ne s'applique évidemment pas à l'*Art mobilier*, très généralement associé aux niveaux archéologiques, dont l'étude peut se faire en laboratoire, la conservation peut être assurée dans les Musées. Les travaux récents d'Alexander Marschack ont démontré tout ce qu'une telle analyse en laboratoire, avec l'aide de la photographie et du microscope, pouvait apporter de neuf.

Il n'en est pas ainsi de l'*Art pariétal*. Dispersées dans des abris sous roche et des grottes obscures d'accès souvent difficile, les oeuvres d'art sont hors de portée du plus grand nombre des préhistoriens. Ce qui est déjà vrai pour l'Europe l'est plus encore lorsqu'il s'agit des galeries de gravures et de peintures de l'Afrique. Lorsqu'il parlait du «Grand Art d'Occident», l'Abbé Breuil était sans doute le seul à avoir à peu près tout vu et étudié, de France jusqu'en Afrique méridionale. Ceci a une conséquence très grave: les préhistoriens et les amateurs d'Art sont tributaires de *relevés*, de *reproductions*. Ils ne voient l'oeuvre d'Art qu'à travers la «lecture» qui en a été faite sur le terrain, quels que soient les procédés employés, y compris la photographie. C'est le problème qui est aussi posé par tant d'ins-

criptions antiques, que nous ne connaissons que par une « lecture » publiée au Corpus, et dont les originaux ont disparu.

Ceci entraîne une double exigence : parfaire par des moyens plus sûrs la *fidélité des relevés* — faire l'impossible pour *sauvegarder les originaux*, afin de rendre possibles tous examens et contrôles ultérieurs. Tels sont les deux problèmes conjoints que l'on se propose d'aborder dans cette communication.

I.—LA FIDÉLITÉ DES RELEVÉS

On doit évidemment distinguer les *gravures* et les *peintures*, les unes et les autres mettant en application des méthodes différentes, sauf en matière de photographie. Pour les gravures, la solution idéale est le *moulage*. Les peintures, elles, posent le problème particulier du *rendu des couleurs*, leur état actuel n'étant pas toujours, tant s'en faut, leur état primitif.

a) *Les gravures pariétales*

1.—*Méthodes traditionnelles de relevé.* Le *dessin à vue*, trop souvent guidé par un carroyage maladroit et malheureux de l'original est et doit être abandonné. La part d'inexactitude et d'interprétation subjective est trop grande. De tels relevés sont éminemment suspects. On pense aux oeuvres d'Art du Tassili publiées et surtout interprétées par l'Abbé Breuil, lors du Congrès panafricain de Préhistoire de 1952, d'après les relevés du Colonel Brenans. Il s'agissait là de peintures. Le *calque*, tant utilisé par l'Abbé Breuil et ses disciples, n'est vraiment un progrès que s'il est soumis à un ou plusieurs contrôles *a posteriori*. Breuil lui-même avait l'habitude de revenir toutes les fois que l'occasion lui en était donnée, calques en main, devant les parois gravées qu'il avait patiemment déchiffrées. Pour peu qu'il s'agit d'un palimpseste où s'enchevêtraient des lignes appartenant à des époques différentes, il ne pouvait que déplorer l'incommodité d'une telle méthode, aisément applicable en laboratoire aux objets mobiliers, si pleine d'embûches devant la paroi pas toujours lisse d'une grotte obscure. Qu'aurait pu faire le Dr. Pales si les plaquettes gravées de la Marche s'étaient présentées dans ces conditions? La *photographie*, malgré son large éventail de possibilités (noir et blanc - couleur - infrarouge - ultra-violet) pose certains problèmes. Ils tiennent à l'éclairage, qui accentue ou efface les traits, au relief du support rocheux des gravures, aux effets de parallaxe. Madame Lefebvre a récemment étudié ce dernier problème à propos des roches gravées de l'Atlas présaharien. Elle a décelé les causes d'erreur et imaginé un appareillage pratique propre à les éviter. Il faut en tout cas multiplier les photographies prises sous des éclairages divers, et de telle sorte que l'axe optique soit perpendiculaire à la surface gravée. Cela n'est

pas toujours réalisable; la photographie donne alors une vision déformée de la gravure. Si le sujet a été rubriqué à la craie, ce qui est trop fréquent, le cliché perd une partie de son authenticité, donc de sa valeur de relevé fidèle.

2.—*Méthodes modernes de relevé.* En fait il n'en est qu'une seule: le *moulage*. Très anciennement connu et pratiqué, d'abord sous la forme d'*estampage* sur papier d'Arches non collé, le moulage fut jusqu'à ces dernières années, tributaire de l'emploi du plâtre et de l'eau. Dans des conditions optima, il permettait de très bons résultats, même pour de grandes surfaces; le Musée des Monuments français en porte témoignage. Mais ce qui est faisable au portail d'une église ne l'est plus dans un abri sous roche africain ou dans une grotte humide et obscure. La généralisation de l'emploi des *matières plastiques* et leurs étonnantes possibilités ont apporté une solution presque parfaite. Le latex et surtout les plastiques de synthèse offrent un matériau à la fois docile et fidèle. Le problème de retrait semble pratiquement résolu avec les silastènes R. T. V. (room temperature vulcanizing) et certains polyesters. Les recherches poursuivies dans les laboratoires de la S.I.S.S. (Société industrielle des Silicones) ont permis à l'Abbé Glory d'entreprendre un programme de moulages que sa mort tragique a interrompu. Le bison de la grotte de la Grèze, le sorcier de Saint-Cirq (Dordogne) sont des réussites presque parfaites malgré la position inconmode des originaux, la courbure de l'un, la fragilité de l'autre. Le colonel Lihoreaux avait appliqué un procédé légèrement différent aux surfaces gravées du Sud Oranais, procédé que je dis qu'H. de Lumley a transposé au Val des Merveilles (Monte Bego).

Là est la solution de l'avenir; elle seule fournit au préhistorien un document d'étude fidèle et maniable, qu'il peut analyser avec toutes les ressources du laboratoire.

b) *Les peintures rupestres.*

1.—*Méthodes traditionnelles de relevé.* On ne reviendra pas sur le *dessin à vue* (parfois appuyé sur un carroyage condamnable) ni sur la *calque*. L'aboutissement est la réalisation d'une *copie*, comme on en fait couramment dans les musées d'Art, et la copie vaut ce que vaut le Copiste, souvent peu. En matière de peintures pariétales se posent des problèmes particuliers. Le premier est celui des *fonds*. Le copiste doit-il, en les «travaillant», tenter de rendre non seulement la coloration de la roche support, mais son relief, ses inégalités, ou doit-il en faire abstraction? On mesure l'ampleur du problème à Altamira, où relief et peinture sont inséparables. N'en déplaise à mon collègue Henri Lhote, je crois que l'exactitude scientifique ne gagne rien au travail des fonds, à l'atelier. Les copies successives d'un même panneau peint le démontrent clairement. Un second problème est

celui du *rendu des couleurs*, souvent passées, presque effacées. Nos collègues spécialistes de l'Art levantin en savent quelque chose! L'avivage à l'eau (distillée évidemment) les restitue passagèrement dans un état proche de leur nuance première, mais proche seulement. En grotte la conservation est bien meilleure, au moment de la découverte, car après... (nous y reviendrons à propos de Font-de-Gaume). Encore faut-il tenir compte de nos procédés d'éclairage (Acétylène, électricité par lampes ou tubes) qui font que, de toute manière, nous ne voyons pas les teintes comme les ont vues les peintres qui les ont choisies. Si l'exactitude des formes et des volumes est assurée, si la reproduction des couleurs est correcte, *telles qu'elles sont et telles qu'elles furent*, reste encore le problème essentiel des superpositions, des repeints et des rajouts. La *photographie* n'apporte qu'une solution partielle, malgré l'éventail de ses possibilités, comme pour ce qui a été des gravures.

2.—*Méthodes actuelles*. Il s'agit uniquement d'une utilisation plus rigoureuse de la photographie en couleurs, basée sur l'*étalonnage des teintes*. L'emploi des codes du type Munsell Chart est nécessaire si l'on veut vérifier l'exactitude des diapositives en couleurs et contrôler leur tirage sur papier. Cet étalonnage est au fond le moyen de reconstituer la palette du peintre.

La photographie en couleurs, même ainsi contrôlée, nous rend à plat des peintures au support plus ou moins accidenté. Ce relief ne peut être parfaitement reproduit que par l'utilisation de *procédés photogrammétriques*. L'association de tels procédés et des copies sur photographies étalonnées rendra possible la reproduction en relief des panneaux peints, comme cela a été excellemment réalisé pour le plafond d'Altamira.

Ceci nous conduit au second problème abordé dans cet exposé :

II.—LA CONSERVATION DES ORIGINAUX

On exposera quelques-uns des dangers à pallier et l'on proposera quelques solutions, malheureusement partielles.

a) *Les dangers*.

Pour ce qui concerne les gravures, ils sont de deux sortes : *l'altération naturelle* des surfaces et le *vandalisme*. La première résulte de processus mécaniques ou physico-chimiques généralement très lents : variations fortes de la température, éclatement au gel au soleil, desquamations des roches grenues, fissuration et effritement des calcaires, dissolution, patine ; en bref, toutes les «maladies de la pier-

re». Faute de moyens financiers et matériels, le préhistorien est le plus souvent désarmé. La lenteur de ces processus lui fait illusion sur leur caractère inexorable.

Le vandalisme est au contraire immédiatement efficace. Que restera-t-il des gravures du Monte Bego s'il ne reçoit pas la protection d'un parc national. Combien de gravures brisées, arrachées au Sahara, d'ensembles défigurés par l'enlèvement d'un sujet?

Le danger est décuplé pour ce qui est des *peintures*. Celles sous abri courent les mêmes risques d'effacement ou de destruction. Même au Sahara, le vandalisme sévit: carroyage indélébile du dessinateur, avivage à l'eau sale du photographe, prélèvement de fragments ou de sujets entiers au marteau.

Les grottes ornées posent d'autres problèmes dont Altamira et surtout Lascaux sont de dramatiques exemples. Dans une note très récente, M. Sarradet, Conservateur régional des Bâtiments de France à Périgueux a résumé les données de la «Conservation des oeuvres d'art pariétales en milieu souterrain». La découverte d'une grotte ornée et ses conséquences entraînent la rupture de l'équilibre du milieu ambiant qui avait permis la conservation des oeuvres d'art. Dès 1901, le professeur Henri Moissan, premier prix Nobel de chimie, démontrait qu'à Font-de-Gaume, les végétaux, la lumière, l'humidité, le gel, les courants d'air étaient des facteurs de dégradation. Un rôle essentiel est celui de la condensation de la vapeur atmosphérique, due aux différences de températures entre l'intérieur et l'extérieur de la grotte. Un autre est joué par les eaux de suintement chargées de carbonate de Calcium, par le gaz carbonique, à Lascaux. «L'excès de gaz carbonique provoqué par la respiration des visiteurs produit un bicarbonate très soluble attaquant la paroi qui, de ce fait, ne retient plus la peinture». Au contraire, l'assèchement d'une paroi facilite son effritement. Enfin et surtout, la rupture de l'équilibre biologique a des conséquences dramatiques: la contamination bactérienne et algale est le grand agent de destruction des grottes ornées.

b) *Les solutions.*

Elles sont d'abord *d'ordre législatif et réglementaire*. En premier lieu la constitution de *Parcs nationaux et régionaux* gardés, d'accès contrôlé, comportant des servitudes aussi strictes pour les oeuvres d'art préhistorique que pour la chasse ou la cueillette des plantes protégées. Ce qui est vrai au Monte Bego ou à Albarracín l'est aussi au Tassili. *Le tourisme sauvage est inconciliable avec la conservation des sites rupestres de plein air.*

En second lieu, la *propriété de l'Etat* doit être très rapidement étendue à toutes les grottes ornées, à commencer par Lascaux. C'est le seul moyen de contrôler l'exploitation touristique en la soumettant toujours aux conditions de conservation des oeuvres d'art, et d'assurer une surveillance scientifique et technique:

«désinfection» (à l'eau formolée) du sol, des chemins d'accès, des escaliers, couloirs, — surveillance du milieu naturel tant à l'intérieur (à Lascaux humidité de 99 %, température de 12,5, teneur en CO₂ de 1 %) qu'à l'extérieur de la grotte, à laquelle il importe d'assurer un vaste *périmètre de protection* — traitement des parois voilées de calcite — éclairage indirect et intermittent, etc.

Même ces précautions prises, il n'en demeure pas moins que la plupart des grottes ornées ne peuvent accueillir sans dommage qu'un nombre réduit de visiteurs. Un peu tard, on en a fixé le nombre à 10 par jour, à Lascaux, soit moins de 4.000 par an, alors qu'on en a compté plus de 120.000... Ce qui est accepté pour les plus précieuses miniatures, les plus anciennes soieries japonaises, la Bible de Gutenberg, l'est difficilement lorsque l'on ferme Lascaux. C'est tout un courant touristique que l'on brise, avec les conséquences que cela entraîne pour l'économie locale, voire régionale.

Dans ces conditions, *doit-on restaurer les oeuvres d'art préhistorique?*
doit-on réaliser une copie ouverte au public, à proximité de l'original, tenu fermé?

On restaure bien les tableaux ; et il y a tant de repeints sur la Cène de Léonard de Vinci ! C'est justement Madame Hours, qui dirige le laboratoire de restauration du Musée du Louvre, qui en 1966 a entrepris le nettoyage de Font-de-Gaume. L'élimination de la calcite, non par l'acide, mais par chocs, brossage, a réellement permis de retrouver les figures telles que l'Abbé Breuil les avait vues et reproduites lors de leur découverte. En fait, il s'agit de nettoyage et non de restauration à proprement parler. Nul ne songera à broyer de l'ocre ou du manganèse pour repeindre à Lascaux, Altamira ou ailleurs. En conséquence, si l'on veut que cette manière de «ravalement», cette désinfection ait un effet durable, et ne soit pas à répéter dans quelques décades, il importe là encore de contrôler strictement les visites.

La réalisation de copies n'est plus impossible. L'exemple nous vient ici d'Altamira. En 1954, le «Musée allemand» de Munich entreprit de faire reproduire le célèbre «plafond». Pour éviter de le toucher, on utilisa les méthodes photogrammétriques utilisées en photographie aérienne pour le lever des cartes topographiques. 42 m² furent ainsi reproduits, ce qui permit la fabrication d'un plâtre positif aussi exact que l'eût été un moulage, d'où fut ensuite tirée une épreuve en matière plastique sur laquelle les peintres copièrent les peintures originales. Il fallut 6 années et des moyens techniques exceptionnels. Exceptionnelle est la réussite.

CONCLUSIONS

Les oeuvres d'art pariétales préhistoriques sont pour l'Humanité tout entière les plus émouvantes, les plus précieuses, les plus irremplaçables, les plus fragiles aussi. Elles sont condamnées si l'on persiste à ne voir en elles que des «curiosités» touristiques de bon rapport financier. Leur statut doit être celui de pièces de Musées, même si ce Musée est la Nature.