

Le **D**essein de Sapiens  
au Paléolithique supérieur européen :  
De la survie à la transcendance





Le **D**essein de Sapiens  
au Paléolithique supérieur européen :  
De la survie à la transcendance

ARIANE WEINBERGER

Préface de  
AURÉLIEN SIMONET

**ERAUL139**

Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège  
Liège, 2014

## Éditions ERAUL

Collection éditée par le  
**Professeur Marcel OTTE**  
Université de Liège, Belgique – *Service de Préhistoire*

Tél.: +32/4/366.54.76 – Fax.: +32/4/366.55.51  
Email: [Marcel.Otte@ulg.ac.be](mailto:Marcel.Otte@ulg.ac.be) – Web: [web.philo.ulg.ac.be/prehist/](http://web.philo.ulg.ac.be/prehist/)

Illustration de couverture :  
*Photographie ©Anita Szeicz*

© ERAUL 139 – Université de Liège,  
Place du XX Août 7, bât. A1 – B-4000 Liège – Belgique

Illustrations de quatrième de couverture :  
*Lionnes (détail), grotte Chauvet-Pont-d'Arc*  
*Vénus de Willendorf (Autriche).*  
*Photographie : P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes*  
*Lascaux (Dordogne, France), Fresque des Taureaux.*  
*Photographie : N. Anjoulat © MCC/CNP*

Conception graphique / Mise en page / Secrétariat d'édition :  
Mary ÉTIENNE, Collaboratrice scientifique, ULg  
Tél.: +32/4/366.58.07 – Fax.: +32/4/366.55.51  
Email: [eraul@ulg.ac.be](mailto:eraul@ulg.ac.be) – Web: [web.philo.ulg.ac.be/prehist/shop/](http://web.philo.ulg.ac.be/prehist/shop/)

## **Remerciements**

*À mon ancêtre préhistorique et son feu toujours vivant.*

*À mon père qui a su éveiller en moi l'intérêt pour la Préhistoire.*

*À Silo dont l'enseignement m'a appris à « regarder » et à « voir » l'essentiel.*

*Aux chercheurs qui ont dédié leur vie à mettre au jour les témoignages de nos ancêtres.*

*À tous ceux qui m'ont autorisé à reproduire leurs photographies et dessins, notamment Pierre Cattelain (Cedarc/Musée du Malgré-Tout), Jean-Michel Geneste (Centre National de la Préhistoire), Aurélien Simonet, Jean Clottes, Denis Vialou et les Éditions Scala, Marie-Odile et Jean Plassard, Francesco d'Errico, Robert Nageli, Anita Szeics, Corinne Figueroa.*

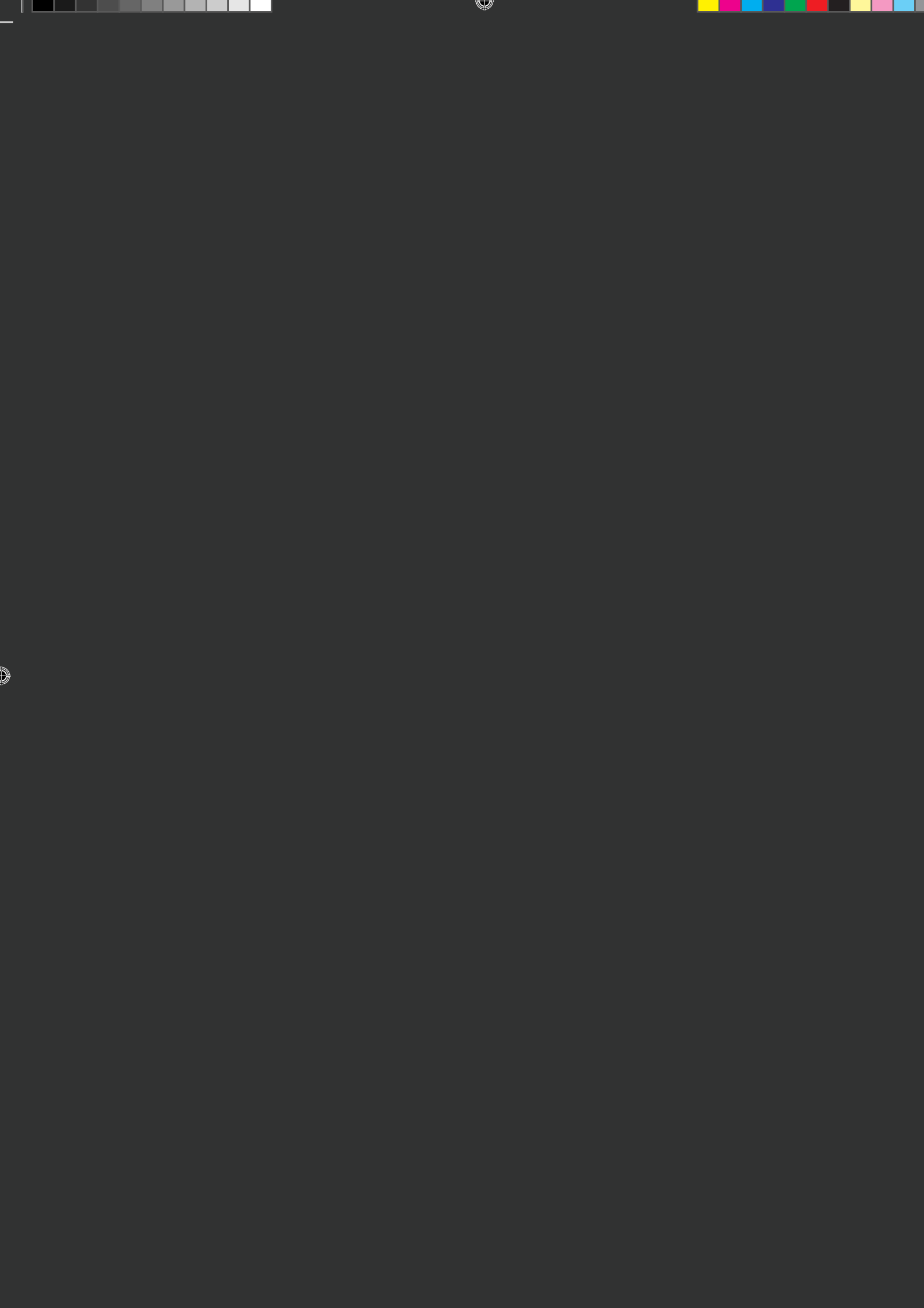
*À ma famille et à mes amis, en particulier à Aurélien Simonet, qui m'ont soutenue et encouragée dans mes recherches.*

*À Marcel Otte pour l'audace d'avoir accepté de publier cet ouvrage.*



*Apprends à reconnaître les signes du sacré  
en toi et en dehors de toi.*

*Silo*



## SOMMAIRE

---

<b>Préface, Aurélien Simonet</b>	9
<b>Introduction</b>	13
<b>Chapitre I : Conditions préalables et contextes historiques</b>	
Préambule : <i>Il était une fois... l'argile du cosmos</i>	19
La reconnaissance du feu	19
La rencontre Neandertal-Sapiens : surgissement d'une nouvelle spiritualité	22
Conclusion	28
<b>Chapitre II – L'art mobilier – Les Vénus paléolithiques</b>	
Considérations générales	29
L'art sculptural : les Vénus volumétriques	32
La Vénus, le feu et la transcendance sociale	35
La Vénus, la continuité de l'espèce et la transcendance biologique	37
La Vénus et l'expérience transcendante	41
Conclusion	49
<b>Portfolio</b>	I – XVI
<b>Chapitre III – L'art pariétal des grottes ornées</b>	
Considérations générales	69
Exploration de la « caverne interne » – la spatialité de la conscience	70
Traductions allégorico-symboliques d'un monde de significations	75
Les parois en tant que limites spatio-temporelles	79
Différents types d'expérience	88
Vision et regard des artistes paléolithiques	92
Quelques indices quant aux possibles procédés d'altération	96
Conclusion	96
<b>Chapitre IV – Vénus et grottes ornées : points communs</b>	
Homogénéité et continuité artistiques, culturelles, régionales	99
Concomitance et syntonie de plusieurs Centres d'irradiation	101
L'omniprésence du thème de l'Unité	103
<b>Conclusions et perspectives</b>	
Conclusion générale	105
Conclusion finale	107
Épilogue : <i>Il sera une fois... l'espace virtuel pur</i>	109
<b>Bibliographie</b>	113
<b>Liste des publications ERAUL</b>	115





## PRÉFACE

---

Les études scientifiques dédiées à la Préhistoire connaissent depuis les années 1980 une accélération de leur normalisation formelle. Cette contrainte de la forme étouffe l'énergie créatrice en ne laissant que peu d'espace aux expressions évoluant à côté des références à forte crédibilité intellectuelle. Dans la discipline de la Préhistoire francophone, il est regrettable de constater que les éditions ERAUL figurent parmi les rares à soutenir l'émergence d'une pensée autre avec une respectabilité universitaire capable d'être tournée vers l'international, en formatant moins et en étant plus exigeant sur les idées... Car la forme et le fond doivent converger. Si la forme l'emporte, on tombe dans un rationalisme dangereux et une accumulation désordonnée des connaissances. Inversement, si le fond l'emporte, on risque la démagogie, la tentation des raccourcis et la fausse route. Dans les deux cas, le dogmatisme en sort vainqueur, une fois de plus.

Cela ne doit rien au hasard si le Professeur Marcel Otte, au travers des éditions ERAUL, offre cette généreuse opportunité d'expression à Ariane Weinberger. Lui seul, qui a voué sa vie à la recherche anthropologique et a tenté de montrer la cohérence existentielle derrière les différentes formes culturelles, pouvait soutenir un tel projet. L'essai d'Ariane Weinberger partage en effet avec le travail de Marcel Otte (à la suite d'André Leroi-Gourhan et d'André Malraux...) une dimension unitaire du phénomène humain et un déploiement des principaux jalons spirituels appréhendé dans la très longue durée. À contre-courant des études qui partent, la plupart du temps innocemment et parfois d'une manière condescendante, du postulat de la supériorité du cloisonnement disciplinaire géographique et/ou chronologique, cet essai affiche au contraire l'ampleur d'une approche métaphysique couplée à une humilité formelle et intellectuelle.

Mais la parenté s'arrête là. Cette sensibilité intellectuelle commune revêt des formes d'expression différentes. Là où l'écriture de Marcel Otte atteint un niveau inégalé à l'aide d'une forme poétique, celle d'Ariane, vous l'aurez compris, prend la forme de l'essai. Mais qui donc oserait, de toute façon, prétendre rivaliser avec le style ottien dont la version la plus aboutie se retrouve dans « *À l'aube spirituelle de l'humanité* » ? Ce constat n'enlève rien à l'agréable surprise qui fut la mienne lors de la première lecture de l'esquisse qu'Ariane m'avait gentiment fait partager en mai 2012. La vitalité et la cohérence intellectuelle émise par ce texte initial m'avaient tout de suite convaincu de la nécessité de l'aider à publier son travail. Toute ma reconnaissance va donc à Marcel Otte pour avoir pris le relais afin de faire partager au plus grand nombre des idées si stimulantes qu'il aurait été regrettable de les laisser dans l'ombre des Institutions universitaires.

L'essai d'Ariane Weinberger représente le pendant lumineux, en quelque sorte, d'une vision pessimiste de l'humanité dont l'incarnation la plus éloquente dans la littérature française serait le « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis Ferdinand Céline. L'atrocité des deux guerres mondiales a poussé cet écrivain à témoigner des instincts les plus bas d'*Homo sapiens sapiens*, de l'angoisse du Néant. Cet ouvrage assume pleinement, au contraire, une foi en une humanisation spirituelle qui accompagnerait le processus d'homínisation biologique et qui dépasserait les grandes tragédies historiques. Revendiquant un regard plus distancé sur l'humanité, la pensée de Marcel Otte est comme suspendue entre le gouffre et la lumière. À l'instar de la conclusion du « *Geste et la Parole* » d'André Leroi-Gourhan, fataliste et déconcertante car contradictoire avec la conviction revendiquée dans le travail de l'archéologue. Pour lui, plus d'aiguillage

possible à l'erreur dualiste néolithique ! Comme pour l'agnostique André Malraux dont l'écriture parfois obscure a toujours affiché, jusqu'à la fin, un refus de positionnement là où le ministre de la Culture exemplaire assumait pleinement ses positions gaullistes...

L'approche d'Ariane mériterait d'être davantage représentée au sein de l'université française qui souffre actuellement de pessimisme et d'immobilisme. Cette démarche répond en effet au sens profond que l'on souhaite donner à sa vie et à ce qui nous pousse tous à devenir un jour archéologues. Cet ouvrage a vocation à susciter les réflexions et, à ce titre, je suis heureux d'avoir contribué à la concrétisation de cette publication limpide. J'espère qu'elle ne sera que l'amorce et l'encouragement à poursuivre son œuvre à la croisée de l'art, de la science et de la spiritualité.

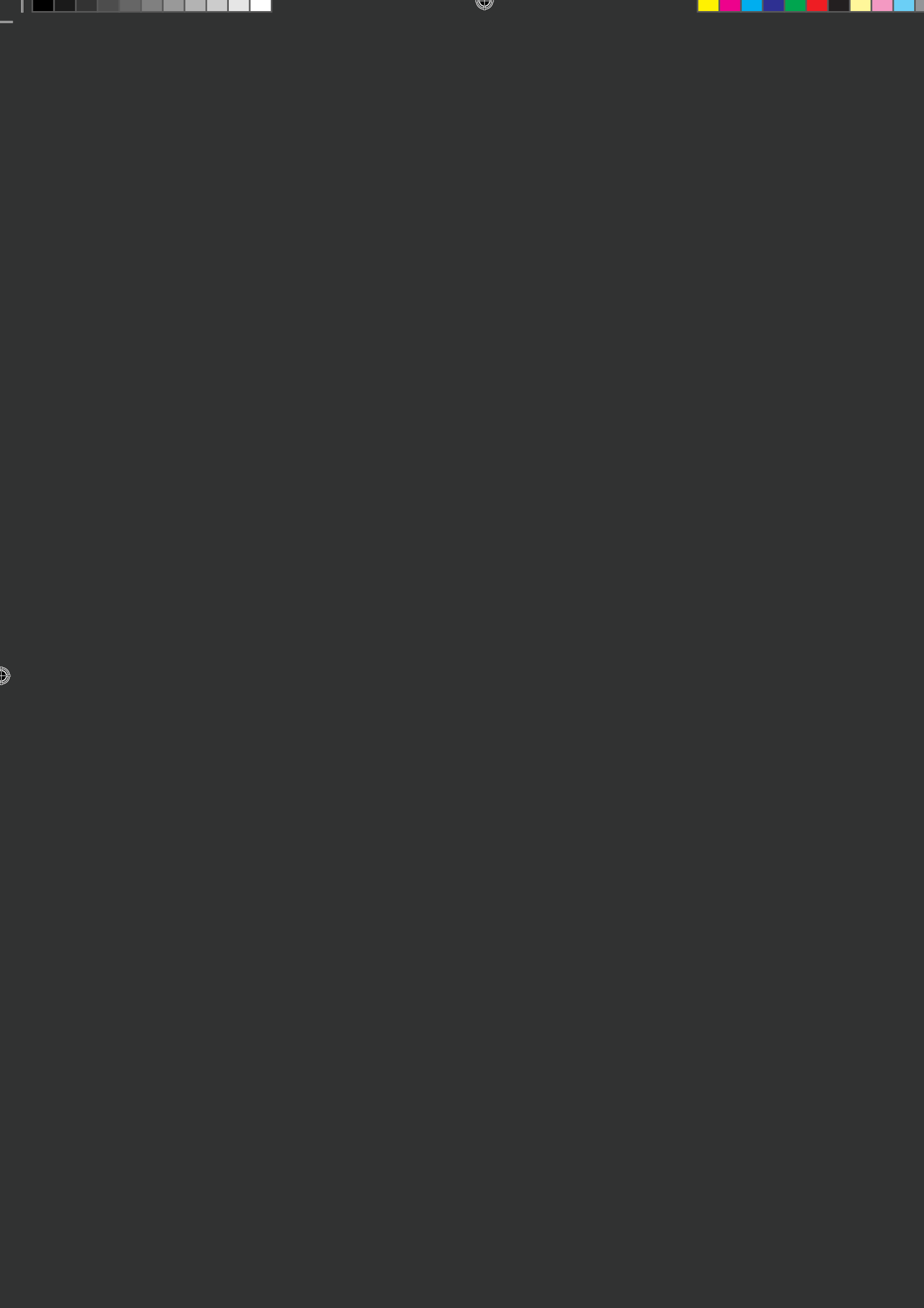
*Aurélien Simonet*

## **Bibliographie**

- CÉLINE L. F. (1952) – *Voyage au bout de la nuit*. Paris, Gallimard.
- LEROI-GOURHAN A. (1964-1965) – *Le geste et la parole*. 2 tomes (1 : *Technique et langage* - 2 : *La mémoire et les rythmes*). Paris, Éditions Albin Michel.
- MALRAUX A. (1974, 1976-1977) – *La métamorphose des dieux*. 3 tomes (I : *Le Surnaturel* - II : *L'irréel* - III : *L'Intemporel*). Paris, Éditions Gallimard.
- OTTE M. (2012) – *À l'aube spirituelle de l'Humanité. Une nouvelle approche de la Préhistoire*. Paris, Odile Jacob.

Partie I

Chapitre I – Conditions préalables et contextes historiques  
Chapitre II – L'art mobilier – Les vénus paléolithiques



## INTRODUCTION

---

L'intérêt pour cette étude est né d'une série d'expériences personnelles en lien avec l'homme préhistorique, perçu jusqu'alors avec un regard « extérieur » ; regard issu des données historiques, archéologiques et anthropologiques. Les premières expériences de connexion plus profonde avec le processus mental de l'Ancêtre se sont produites dans le cadre de l'« Atelier de la matière », notamment lors du travail de conservation et de production du feu et, par la suite, lors du démoulage de la copie de la Venus de Willendorf.

D'autres expériences ont eu lieu, quelques années plus tard, lors de la visite de plusieurs sites paléolithiques en Dordogne, et tout particulièrement dans certaines grottes ornées : les Combarelles, Font-de-Gaume, Rouffignac et Lascaux II. Ces cavités nous ont permis, tout d'abord, d'expérimenter l'« action de forme » propre à la morphologie des grottes profondes. L'art pariétal s'y ajoutant, nous avons pu vérifier certaines modifications d'état de conscience, des situations mentales reconnaissables grâce à notre pratique de la *Discipline de la Morphologie* (*Les Quatre Disciplines, document inédit, disponible à l'adresse [www.parclabelleidée.fr]*).

La Discipline de la Morphologie est un travail avec la « spatialité de la conscience » à travers des formes géométriques. Suite à un processus de réduction à des formes chaque fois plus abstraites, on peut parvenir à réduire au silence les perceptions et les représentations – grâce à un bref déplacement (ou suspension) du « moi » –, ce qui permet l'accès à un espace-temps différent du quotidien, à un monde de significations non représentables ; significations qui peuvent être traduites postérieurement par la conscience, par exemple à travers des allégories.

Ce travail intentionnel d'élever, d'amplifier et finalement de transcender la conscience exige la configuration d'un Dessin puissant ; or, il nous est apparu que ce Dessin – tel que nous l'avions formulé en son temps – n'était pas un Dessin personnel, mais le Dessin majeur de l'espèce humaine qui n'a toujours pas résolu, après des centaines de milliers d'années d'existence, sa souffrance de fond : la finitude.

La quête de transcendance et le mythe de l'immortalité n'ont-ils pas été le moteur de l'Histoire ? Et si la mort apparaît comme la plus grande souffrance liée au futur, n'est-il pas évident que la quête et le soupçon de la transcendance représentent le plus grand espoir ? Et l'expérience transcendantale la plus grande libération ?

Mais avant de continuer, il convient de préciser ce que nous entendons par « Dessin », « Transcendance » et « Immortalité ».

### Précisions terminologiques

Le « Dessin » correspond aux aspirations les plus profondes ; il répond à la question de ce que l'on désire profondément, de ce qui peut donner un sens à sa vie et peut être au-delà d'elle. On le reconnaît par la commotion qu'il produit. Il se configure au fil du temps et un style de vie se crée. Il opère en coprésence, avec une autre mécanique que celle de la volonté. Il n'agit pas dans le moment présent ; il agit dans le futur lorsqu'il coïncide avec l'image qui a été configurée auparavant. Il monte en puissance et se met en mouvement. Le Dessin doit avoir suffisamment de charge affective : plus la nécessité est profonde, plus de charge affective est mise en action. Le Dessin s'oriente

non par l'attention concentrée mais par les automatismes ; il doit être chargé et répété jusqu'à l'automatisme pour agir en coprésence. Toute personne s'étant entraînée à n'importe quel sport sait cela. Le Dessen se rend indépendant de l'attention et rejaillit.

« Immortalité » signifie qu'il y a « quelque chose » qui ne se termine pas avec la mort. Pour certains, l'immortalité c'est la descendance, c'est ce qui continue, au-delà de la propre mort, dans la mémoire des enfants.

Pour d'autres, l'immortalité est ce qui entre dans la postérité grâce aux actions réalisées et aux objets produits ou transformés de son vivant.

Pour d'autres encore, l'immortalité est la vie qui continue au-delà de la mort physique, à travers l'âme ou l'esprit, selon la conception ou l'expérience que l'on en a.

Quant à la « Transcendance », nous l'entendons telle que Silo la décrit dans ces lignes :

*« Quand nous parlons de transcendance, nous parlons de ce quelque chose qui continue même lorsque les phénomènes de perception et de conscience mécanique disparaissent [...]. Quand nous parlons de la conscience, nous parlons du système nerveux, nous parlons du cerveau, nous parlons de perception, nous parlons de ce qui fait bouger le corps, nous parlons d'enregistrement de la mémoire, des appareils. Mais lorsque nous tranquillisons la conscience et que nous obtenons des réponses internes d'une autre qualité, d'une autre force, nous sommes déjà en train de parler de ce qui est doté de possibilité de transcendance et que nous appelons « le mental » [...]. Il existe des personnes qui ont eu des expériences qui leur donnent la certitude que « cette autre chose » continuera, même si elles devaient mourir à ce moment même. Il y a des personnes qui ont eu ce registre et cela ne se discute pas, parce que pour elles c'est évident, aussi évident que de voir un objet [...]. Il est très difficile de discuter l'expérience des autres, tout comme il est difficile de transmettre l'expérience. De toute façon, l'effort pour transmettre l'expérience est valable, ou du moins l'effort pour transmettre une technique qui permette cette expérience. Dans tous les cas, ces personnes expérimentent quelque chose de si puissant, de si important que désormais la mort et les peurs de la vie quotidienne perdent leur poids. Car désormais, tout s'oriente d'une autre façon ».*

(Extrait d'une causerie de Silo sur le sens de la vie, Brésil, 1980 ; matériel inédit)

En effet, depuis des temps ancestraux ont existé des procédés capables de conduire les personnes vers des états de conscience exceptionnels, états dans lesquels une plus grande amplitude et une plus grande inspiration mentale se juxtaposaient à la torpeur des facultés habituelles. Ces états altérés présentaient des similitudes avec le rêve, l'ivresse, certaines intoxications et la démence.

Fréquemment, la production de telles anomalies a été associée à des entités personnelles ou animales, ou bien à des forces naturelles qui se manifestaient précisément dans ces paysages mentaux spéciaux. À mesure que l'on a commencé à comprendre l'importance de ces phénomènes, des explications et des techniques ont été précisées dans l'intention de donner une direction à des processus sur lesquels, au début, il n'y avait pas de contrôle. Déjà à ces époques historiques, dans différentes cultures (et souvent dans l'ombre des religions), des écoles mystiques se sont développées, mettant à l'épreuve leurs voies d'accès aux « espaces profonds ». De nos jours encore, on peut apprécier dans la culture matérielle, dans les mythes, dans les légendes et dans les productions littéraires, des fragments de conceptions et de pratiques individuelles et collectives très avancées pour les époques auxquelles vivaient ces personnes.

## Problématique

Deux séries de questions se sont alors imposées :

1. Quelle est la plus ancienne manifestation du Dessen et quelle est la plus ancienne trace d'expérience transcendantale ? Comment et dans quel contexte s'est-elle produite ? Sous quelle forme l'avait-on traduite ou matérialisée dans le monde ?
2. Que se passerait-il si l'expérience de la transcendance immortelle était une expérience acquise par toute l'humanité, tout comme la domestication du feu en son temps ? Surgira-t-il un nouveau mythe, une nouvelle spiritualité, une nouvelle culture, une nouvelle civilisation, cette fois à l'échelle planétaire ? Est-ce qu'une nouvelle espèce émergera alors ? Comment le Dessen sera-t-il formulé par cet homme « nouveau » ?

La recherche pour comprendre le passé lointain propulse la conscience à se poser des questions sur le futur lointain ; et inversement, la nécessité de se projeter dans le futur nous pousse et nous aide à intégrer le passé.

## Structure de l'ouvrage

Dans cet écrit, nous nous contenterons de chercher les réponses à la série de questions sur le passé. À cet effet, nous étudierons quelques aspects de la « culture » la plus ancienne : celle du Paléolithique.

Nous allons commencer par le Paléolithique inférieur en faisant un bref « zoom » sur son moment clé : la « découverte » du feu, il y a environ un million d'années. Lorsque nous aurons mieux compris cet événement si déterminant pour le processus évolutif ultérieur, nous nous pencherons sur la période du Paléolithique supérieur (40 000 à 10 000 BP) et plus particulièrement, dans la région qui s'étend de l'Atlantique à l'Oural. En effet, c'est dans cette région et à cette époque-là que se trouvent la quantité et la qualité de traces tangibles nécessaires à notre sujet d'investigation.

Dans la partie centrale de cette étude portant sur le Paléolithique supérieur européen, nous donnerons tout d'abord quelques contextes historiques pour mieux comprendre dans quelles conditions *Homo sapiens* configura sa quête de transcendance. Ensuite, nous analyserons ses productions artistiques, notamment les statuettes féminines (Vénus paléolithiques) et l'art pariétal dans les grottes profondes (grottes ornées), pour découvrir si le Dessin l'avait effectivement conduit à une expérience significative et de quel type, tout en essayant de détecter également quelques indices quant à la voie qu'il pourrait avoir empruntée (les procédés utilisés) pour y accéder. Étant donné notre intérêt principal, l'expérience directe (se distinguant de la simple croyance), nous n'étudierons pas le phénomène des sépultures, même si le Dessin s'y exprime également. Enfin, nous nous intéresserons aux répercussions de l'action du Dessin et des expériences vécues dans la formation d'une culture empreinte d'un style de vie spirituelle à l'échelle continentale et nous tenterons d'en dégager les principales caractéristiques. Pour terminer, nous synthétiserons nos principales hypothèses et conclusions.

Dans la conclusion finale – écrite sous forme de conte –, nous résumerons notre vision issue de ce travail de recherche, établissant alors un lien avec la seconde série de questions, celles qui concernent le futur de notre espèce.

## Méthode

Nous n'allons pas présenter de façon systématique ni discuter de manière approfondie les nombreuses hypothèses interprétatives qui existent à ce jour sur cette période du processus humain, même si nous allons y faire régulièrement référence. D'ailleurs, nous en profitons ici pour exprimer notre gratitude envers tous ces chercheurs acharnés et passionnés qui ont passé leur vie à mettre en lumière les trésors de notre passé, même si nous ne coïncidons pas toujours avec leurs conclusions ; et même si nous sentons le besoin d'apporter notre propre pierre à la construction de ponts qui pourraient établir des connexions entre de nombreuses données, restées jusqu'ici isolées entre elles.

Nous assumons donc notre propre regard. Ce regard est guidé par l'intérêt défini plus haut, mais il s'est configuré aussi sur la base de :

1. Notre propre vécu en matière de « quête d'expériences transcendantales » (Discipline de la Morphologie).
2. Nos propres observations et investigations de terrain, tout particulièrement des Combarelles, de Font-de-Gaume, de Rouffignac et de Lascaux II (Dordogne).
3. Des données obtenues grâce à la documentation abondante et lors d'entretiens personnels avec plusieurs préhistoriens.

Par ailleurs, nous allons étudier lesdites productions artistiques – et plus particulièrement les Vénus en ronde-bosse et l'art pariétal des grottes profondes – en utilisant la

méthode d'interprétation allégorique et symbolique développée principalement dans les trois ouvrages suivants : *Notes de Psychologie*, chapitres Psychologie I et II (Silo, 2011) ; *Autolibération* (Ammann, 2004) ; *Morfologia* (Caballero, 2001) ; ces deux derniers auteurs ayant repris et vulgarisé les concepts développés par Silo dans les années 1970-90.

Quant aux possibles pratiques et expériences « mystiques » des Paléolithiques, nous allons les étudier et les interpréter à la lumière de notre propre expérience (Discipline de la Morphologie) et du schéma du psychisme développé par Silo (*op. cit.*). En ce sens, pour ce qui est de certains concepts ou de la terminologie que nous utilisons dans la présente étude – à titre d'exemple : allégorie et symbole ; espace de représentation ; niveaux et états de conscience ; transe ; conscience altérée ; conscience perturbée ; conscience inspirée ; déplacement, substitution, suspension du « moi » –, nous n'allons pas les définir systématiquement afin de ne pas interrompre le fil de notre développement. Nous recommandons au lecteur de consulter directement leur source de provenance (dûment indiquée au fur et à mesure de leur utilisation).

Concernant nos interprétations, même si notre intention est de fonder méthodiquement tout ce que nous avançons, nous ne prétendons pas pour autant apporter de preuves définitives ; mais qui le pourrait ? En revanche, nous étendrons la gamme des méthodes conventionnelles utilisées jusqu'à nos jours par les chercheurs en y ajoutant une grille de lecture : l'analogie avec notre propre expérience.

En effet, le gouffre temporel avec notre sujet d'étude (l'homme paléolithique), l'insuffisance de vestiges matériels, l'inexistence de textes écrits et l'impossibilité de retranscrire la signification de l'art pariétal, nous placent devant un choix :

1. Renoncer à toute interprétation et, de ce fait, nous priver de toute possibilité de donner sens, de reconstruire et d'intégrer une grande partie du processus humain.
2. Risquer des interprétations tout en étant conscient que celles-ci ne représentent pas la vérité unique ; en précisant notre propre point de vue et le cheminement de notre pensée ; en signalant que toute interprétation – même celle qui est fondée sur des données irréfutables –, n'est qu'un « regard » et, de ce fait, elle est subjective (l'observateur étant nécessairement inclus dans ce qu'il observe) ; en essayant de pondérer les conditionnements mentaux de l'époque depuis laquelle nous regardons et interprétons les données.

Ainsi, les hypothèses, interprétations et conclusions que nous allons présenter lors de ce travail sont le résultat d'une étude bibliographique multidisciplinaire (archéologie, anthropologie, histoire de l'art, mythologie, psychologie, mystique) ; d'une analyse iconographique et morphologique ; d'une approche intuitive et expérientielle basée sur nos propres observations, intuitions et pratiques ; d'une approche structurelle (mise en relation et recouplement de toutes ces données et informations disparates).

Nous espérons que ce travail pourra contribuer à ouvrir de nouvelles pistes de recherche et qu'il saura inspirer et enrichir les discussions de la communauté scientifique.

Cela étant dit, nous précisons que notre but premier n'est pas d'étudier le Paléolithique supérieur en tant que moment historique dans sa globalité, ni d'interpréter de manière exhaustive le phénomène de l'art paléolithique, ni même de rendre compte de toutes les éventuelles pratiques, rites ou cérémonies de type religieux ou mystique. Nous rappelons que, dans cette présente étude, notre intérêt principal est de découvrir si le « moteur » de l'être humain à cette époque-là était ou pas la quête de transcendance (au sens défini préalablement).

En ce sens, et afin de ne pas trop nous écarter de notre axe principal, nous allons effectuer une sélection importante dans les données existantes. Pour ce qui est de l'art mobilier, nous ne nous attarderons pas sur les statuettes animales qui existent pourtant en grand nombre ; nous résisterons à la tentation de développer en profondeur nos hypothèses sur « le féminin sacré et le matriarcat » et, en conséquence, nous allons négliger un grand nombre de « Vénus » ; nous n'analyserons pas non plus les pratiques



funéraires en rapport seulement indirect avec notre sujet ; enfin, nous n'allons pas tenter d'interpréter les signes codés dans les grottes ornées.

Pour terminer, étant donné que c'est par un langage artistique que nos ancêtres nous ont transmis leur « science », c'est avec un regard poétique que nous proposons de les recevoir. C'est pour cette raison que nous avons décidé de déposer notre objet d'étude dans un « écrin » composé de deux extraits d'une œuvre littéraire – *Le jour du lion ailé* – pour laquelle son auteur, Silo, a reçu le prix de littérature poétique en Italie (1997).



## CHAPITRE I : CONDITIONS PRÉALABLES ET CONTEXTES HISTORIQUES

### Préambule : *Il était une fois... l'argile du cosmos*

« Quand la superficie de ce monde commença à se refroidir, un précurseur arriva et choisit le modèle de processus qui devrait s'autogérer. Rien ne lui parut plus intéressant que de projeter une matrice de "n" possibilités évolutives divergentes. Alors, il créa les conditions de la vie. Avec le temps, les contours jaunâtres de l'atmosphère primitive virèrent au bleu et les boucliers protecteurs commencèrent à fonctionner à des niveaux acceptables.

Plus tard, le visiteur observa les comportements des diverses espèces. Certaines avancèrent vers les terres fermes et commencèrent à s'accommoder timidement à celles-ci, d'autres retournèrent à la mer. De nombreux avortons de milieux différents succombèrent ou poursuivirent leurs transformations déjà amorcées. Le hasard fut respecté jusqu'à ce que finalement se dresse une créature de dimensions animales moyennes, parfaitement capable d'apprendre, apte à transférer l'information et à emmagasiner la mémoire hors de son circuit immédiat.

Ce nouveau monstre avait suivi un des schémas évolutifs adaptés à la planète bleue : une paire de bras, une paire d'yeux, un cerveau divisé en deux hémisphères. En lui, tout était symétrique de façon élémentaire, aussi bien les pensées que les sentiments et les actions qui avaient été codifiés sur la base de son système chimique et nerveux. L'amplification de son horizon temporel et la formation des couches de registres de son espace interne prendraient encore quelque temps. Dans la situation où il se trouvait, il pouvait rarement différer les réponses ou reconnaître les différences entre la perception, le rêve et l'hallucination. Son attention était irrégulière et, bien entendu, il ne pouvait réfléchir à ses propres actes, faute d'être en mesure de capter la nature profonde des objets avec lesquels il était en relation. Sa propre action était vue en référence à des objets éloignés d'un point de vue tactile et, tant qu'il continuerait de se considérer comme un simple reflet du monde externe, il ne pourrait laisser le passage à son intention profonde, capable de transformer son propre esprit.

C'est en attrapant et en fuyant qu'il avait modelé ses premiers sentiments ; ceux-ci s'exprimaient par attirance et rejet, modifiant très lentement cette bipolarité maladroite et symétrique, ébauchée déjà chez les proto-espèces. Sa conduite était alors trop prévisible, mais viendrait le moment où, en s'autotransformant, il produirait un saut vers l'indétermination et le hasard.

Ainsi, le visiteur espérait une nouvelle naissance de cette espèce en qui il avait reconnu la peur de la mort et le vertige de la furie destructrice. Il avait été témoin du vécu de ces êtres qui vibraient sous l'hallucination de l'amour, qui s'angoissaient face à la solitude du vide de l'univers, qui imaginaient leur futur, luttèrent pour déchiffrer les traces du commencement qui les avait vus naître. À un moment donné, cette espèce, faite de l'argile du cosmos, se mettrait en marche pour découvrir ses origines et le ferait en passant par des chemins imprévisibles ».

Silo, *Le jour du lion ailé*, p. 96

### La reconnaissance du feu

« L'homme du Paléolithique inférieur est peut-être resté couché sur sa corniche pendant un demi-million d'années, et ce n'est, jusque-là, qu'une fraction de la durée de l'existence de l'homme en tant qu'homme. L'homme du Paléolithique inférieur a dû se remettre après le tour de force que ses ancêtres pré-humains avaient accompli en devenant humains. Car ce ne fut pas seulement le plus ancien exploit de l'humanité, mais aussi une prouesse plus grande et plus difficile que toutes celles que l'humanité a accomplies depuis lors ».

(Toynbee, 1996, p. 114)

Il y a environ un million d'années, l'hominidé, pour la première fois, désobéit radicalement aux diktats de la Nature et s'oppose à son instinct de conservation en s'avançant vers le feu au lieu de le fuir comme le font tous les animaux. Par cet acte un peu moins prévisible qu'à l'accoutumée, il transcende son animalité et fait naître son humanité. Une expérience déterminante pour le processus évolutif !

Les chercheurs ne partagent pas tous le même avis concernant le moment de l'apparition du phénomène humain. Pour notre part, nous rejoignons Catherine Perlès : « *L'homme apparaît avec le feu [...] le feu pouvant être envisagé comme « critère » et comme « facteur » de l'homínisation [...] la possession du feu est un fait essentiellement, exclusivement humain* ».

(Perlès, 1977, p. 156)

Bien évidemment, le passage de l'animal à l'humain représente un long processus évolutif d'accumulation d'actes, d'expériences et d'apprentissages – pour ne citer que les exemples les plus classiques : la bipédie, la taille de la pierre, la fabrication d'outils pour fabriquer d'autres outils – ; processus durant lequel la conscience se prépare à faire un saut. Mais c'est avec le changement de comportement face au feu que l'hominidé produira une véritable rupture irréversible avec ses conditions d'origine.

Que s'est-il donc passé à ce moment-là ? Ce changement de conduite indique un changement de relation entre l'hominidé et le feu, ou plus exactement un changement de relation de l'hominidé avec lui-même, avec sa propre conscience.

Le feu en tant que perception existait déjà pour l'hominidé : le feu existait dans la nature, provenant des volcans, des feux de forêt, etc. Mais il semble qu'à un moment donné, il se soit produit un changement dans la « signification » de ce phénomène perçu. Comme si l'impulsion sensorielle du feu qui le pénétrait n'était plus enregistrée et structurée de la même façon qu'avant, ou pas depuis le même endroit (la même profondeur) qu'avant ; comme si « quelque chose » avait perturbé son circuit mental pour le réorganiser d'une autre façon ; comme s'il y avait eu, d'un côté, une représentation ancienne gravée en mémoire depuis des millions d'années et associée à danger-peur-fuite et, d'un autre côté, l'émergence d'une représentation nouvelle associée à curiosité-fascination-avancée.

Qui est donc cet être lumineux et mystérieux qui bouge, se déplace, siffle, émet des odeurs, mange et dévore, dort et se réveille, comme tous les autres êtres vivants et qui est pourtant si différent ?

Homo ne sait que faire avec cette tension dans deux directions opposées. De cette « contradiction émotive » – car c'est le plexus émotif qui a dû s'activer à ce moment-là – semble être née la « liberté de choix » et, pour la première fois, Homo en profitera pour donner une réponse moins déterminée qu'à l'accoutumée : il choisit, en cet instant, le futur au détriment du passé, le neuf au détriment du vieux, l'imagination au détriment de la mémoire. Mais d'où venaient donc cette nouvelle liberté, ce courage, cette curiosité, cette intuition, cette inspiration, cette ouverture de sa conscience ? D'où cela lui venait-il, puisqu'à ce moment-là, il ne pouvait pas encore imaginer tous les bienfaits que le feu allait lui apporter ? Il ne pouvait pas savoir qu'en risquant sa vie, il allait gagner le moyen de survivre et de se développer.

À moins qu'une Force irrésistible l'ait traversé, frappant et illuminant sa conscience encore obscure, de la même façon que la foudre descendait du ciel pour frapper et enflammer cet arbre dressé devant lui...

À moins qu'il ait « reconnu » cette flamme, cette énergie, cette chaleur, cette lumière, cette forme de vie à l'intérieur de lui-même, bien qu'elle se présentât au-dehors de lui...

À moins que l'Intentionnalité évolutive ait fait irruption pour unir un feu intérieur avec un feu extérieur...

À moins qu'il ait entendu dans le crépitement de ce feu extérieur l'appel intérieur d'un Dessein et que, en le suivant, il ait transcendé sa condition animale...

L'expérience du feu a-t-elle été un phénomène concomitant ? Selon Catherine Perlès (*op. cit.*), il n'est pas prouvé que le phénomène de la découverte du feu ait été simultané. L'usage du feu est attesté à la même période dans des endroits très éloignés entre eux. Pourtant, dans des régions voisines et communiquant entre elles, on n'a pas retrouvé nécessairement à la même époque des traces d'usage du feu. Que peut-on déduire de ces constats ? On peut considérer le phénomène comme une concomitance dans la mesure où l'écart de quelques centaines de milliers d'années n'est pas si significatif à une époque où les étapes se mesurent en millions d'années (par exemple quatre millions d'années séparent l'Australopithèque de l'*Homo habilis*). En revanche, si l'on considère que toutes les espèces (ou tous les groupes d'une même espèce) n'ont pas découvert le feu en même temps, cela rend compte simplement du fait que l'expérience intérieure du feu – en tant que « reconnaissance du sacré en soi et autour de soi » – ne s'est pas produite en même temps pour tous. Quoi qu'il en soit, cela était l'hypothèse que l'« expérience transcendantale » ait pu être à l'origine de cet acte et que, sans cette expérience, l'image du feu n'ait pas pu opérer de la même façon dans la conscience du « voisin ». En outre, cela ne s'oppose pas au fait que, par la suite, une fois le nouveau « paysage » installé, le phénomène ait été contagieux et partagé, mobilisant les corps (les réponses motrices) dans une même direction.

Le feu devient désormais indispensable à la vie, mais le problème est qu'il n'est pas garanti tant que sa conservation et surtout sa production ne sont pas résolues définitivement. S'ensuit alors un très long processus, de plusieurs centaines de milliers d'années, d'apprentissage et d'évolution.

En effet, « dehors » commence l'usage du feu et « dedans » commence le travail de l'intentionnalité qui donnera lieu aux réponses différées.

Dehors, on apprend à conserver le feu et, dedans, on mémorise les techniques et les procédés utilisés, ce qui donnera lieu à la transmission des données par le langage et plus tard à la mémoire disséminée.

Dehors, le feu devient le centre de gravité physique (centre du campement, centre autour duquel se formera le « cercle » de la tribu) et dedans se développent les centres de réponse émotif et intellectuel, de même que se consolide un « centre de gravité interne » : le niveau de conscience de veille.

Dehors, le temps s'allonge grâce à la lumière artificielle du feu qui prolongera le jour ainsi que l'espérance de vie (le feu protège des animaux sauvages et du froid, il favorise aussi le développement des outils grâce auxquels la chasse devient plus efficace et permet un plus grand choix de nourriture) et dedans s'allonge l'horizon temporel (la notion du passé et du futur).

Dehors, la production du feu est définitivement acquise, produisant une nouvelle libération par rapport à la nature et dedans, cela produit peut-être le soupçon que la vie pourrait continuer ou renaître après la mort, de la même façon que ce feu « externe » pouvait être réanimé une fois éteint. Il semble d'ailleurs que la maîtrise définitive de la production du feu et les premières sépultures aient été des phénomènes synchrones (il y a 150 000 ans environ). C'est aussi à cette période que naît *Homo sapiens* ou l'homme moderne.

Dehors, le feu lui permettra d'explorer de nouveaux espaces du monde externe, telles les grottes obscures, et dedans il lui permettra l'exploration de nouveaux espaces internes, plus profonds, plus inspirés, sacrés.

Ainsi, l'être humain naît d'une expérience avec le « profond de lui-même », d'une inspiration qui deviendra une aspiration : un Dessin qui le dépasse et qui le pousse à se dépasser dans une direction transcendantale.

À l'instinct de survie s'ajoutera une intention de survie, une aspiration de vie, puis de continuité de vie, de transcendance, d'immortalité. Un « dessin » et une « direction »

désormais imprimés dans la mémoire de cet être historique dont le mode d'action sociale transforme sa propre nature.

**La rencontre Sapiens-Neandertal :  
surgissement d'une nouvelle spiritualité et d'un nouvel art sacré**

*« La période de beaucoup la plus longue dans l'histoire de l'humanité a été jusqu'ici le Paléolithique inférieur. Celui-ci peut avoir duré cinq cent mille ans à compter du moment où nos ancêtres sont devenus manifestement humains. Par comparaison, le Paléolithique supérieur, qui a commencé voici 30 000 ans peut-être, a été de courte durée : pourtant sa durée a été longue dans les termes de l'échelle temporelle des civilisations, et plus longue encore sur l'échelle temporelle des religions supérieures ».*

(Toynbee, *op. cit.*, p. 58)

En Europe, le Paléolithique supérieur se situe entre 40 000 et 12 000 BP et correspond à la fin de la dernière période glaciaire. Cette période est caractérisée par :

1. L'arrivée en Europe d'Homo Sapiens Sapiens venu d'Afrique en plusieurs vagues successives, via le détroit de Gibraltar et l'Orient, profitant probablement d'une amélioration temporaire du climat pour s'installer sur ce continent.
2. Le développement de nouvelles techniques et technologies (débitage laminaire, industrie osseuse, propulseur, ...).
3. L'explosion de l'art paléolithique, avec notamment les grottes ornées et les figurines féminines appelées Vénus paléolithiques.

Au fil du temps, Homo Sapiens Sapiens développe sa technologie partout dans le monde. Cependant, c'est principalement sur l'extrémité du continent qui correspond aujourd'hui à l'Europe qu'il développera, à cette époque, son art pictural et sculptural à propos duquel de plus en plus de chercheurs pensent qu'il s'agit d'un art « sacré ». Nous ne sommes pas en train de dire que l'art « profane » (décoratif) n'a pas existé ailleurs, ni que l'art sacré – en tant qu'expression d'une spiritualité ou d'un sentiment religieux – ne s'est pas manifesté sous une forme rudimentaire avant cette période et/ou dans d'autres zones géographiques de la même période, mais c'est uniquement sur

Figure 1 – Carte de répartition des sites ayant livré des restes osseux de Néandertaliens.  
© Wikimedia Commons



ce continent que l'on a retrouvé cette quantité et cette qualité de productions artistiques systématisées.

Or, cet art surgit là où Homo Sapiens Sapiens cohabite avec l'homme de Neandertal, c'est-à-dire dans une région s'étendant de l'Atlantique à l'Oural (et même un peu en Asie centrale) et surtout, au moment même où Neandertal disparaît : il y a 30 000 ans !

En effet, le phénomène néandertalien est un fait essentiellement européen, même si on le retrouve aussi, en plus faible proportion, en Asie centrale et au Proche-Orient (fig. 1).

Les principaux sites connus sont : en France (La Chapelle-aux-Saints, La Ferrassie, Le Moustier, Saint-Césaire, La Quina, L'Hortus), Espagne (Gibraltar, Zafarraya), Belgique (Spy, la Naulette), Allemagne (Neandertal, Ehringsdorf), Italie (Monte Circeo, Saccopastore), Croatie (Krapina, Vindija), Ukraine (Kiik-Koba), Ouzbékistan (Teshik-Tash), Monts de l'Altai en Sibérie méridionale (Okladnikov), Irak (Shanidar), Syrie (Dederiyeh), Israël (Amud, Tabun, Kébara)... (Jaubert, 1999 ; Vandermeersch & Maureille, 2007). Au Proche et au Moyen-Orient, la présence des Néandertaliens est controversée par bon nombre de spécialistes pour qui les fossiles retrouvés représentent plutôt les populations d'Homo sapiens archaïques locales (Maureille, 2008).

Sapiens, l'« Homme moderne », et ses œuvres artistiques occuperont la même aire géographique (fig. 2 et 3).

Quant à la disparition de Neandertal, les vestiges les plus récents proviennent des zones montagneuses méditerranéennes : en France (Saint-Césaire, 32 000 BP), en Espagne (Zafarraya, 30 000 BP), en Croatie (Vindija, 32 000 ans BP), dans le Nord-Ouest du Caucase (Mezmaiskaya, 29 000 BP).

Or, les plus anciennes grottes ornées découvertes à ce jour datent d'environ 31 000 BP (à titre d'exemple, les grottes de Chauvet en Ardèche et d'Arcy-sur-Cure dans l'Yonne, France), tandis que les plus anciennes Vénus datent d'environ 34 000 – 28 000 BP (par exemple la Vénus de Hohle Fels, la Roche creuse dans la vallée de l'Ach en Allemagne).

Nous ne croyons pas que la simultanéité entre le surgissement de l'art et l'extinction de Neandertal soit le fruit du hasard, car il est attesté que les deux espèces se sont côtoyées pendant des millénaires, du moins en Europe. Jusqu'en 2010, la théorie officielle voulait que chaque espèce soit restée de son côté, en évitant l'autre. Mais de plus en plus de scientifiques affirment le contraire, et certains d'entre eux défendent même la théorie du métissage au début de leur rencontre (Maureille op.cit.). Parmi les plus grands défenseurs de l'hybridation, citons le Professeur David Reich, (Université Harvard à Cambridge, États-Unis) et le généticien Svante Pääbo (Institut Max-Planck, à Leipzig, Allemagne). Ce dernier affirme avoir démontré que 1 à 4 % de notre génome provient de l'Homme de Neandertal (Reich *et al.*, 2010 ; Green *et al.*, 2010). En outre, la persistance des traits morphologiques néandertaliens sur plusieurs crânes gravettiens en Moravie (R. Tchéque) tend à montrer que l'hypothèse d'un métissage entre Neandertal et Sapiens n'est pas à écarter (Otte *et al.*, 2009 ; Simonet, 2012).

Homo Sapiens Sapiens européen a donc cohabité pendant près de 10 000 ans avec l'homme de Neandertal et a assisté à la disparition progressive de ce dernier. Les hypothèses concernant cette extinction sont des plus diverses, mais aucune d'elles n'a pu être prouvée jusqu'à présent (Maureille, 2008). Ce n'est pas ici le lieu de débattre à propos de ces hypothèses, cependant nous allons nous attarder sur celle qui nous semble la plus invraisemblable : l'extermination de Neandertal par un « Sapiens colonisateur ».

On peut imaginer, bien évidemment, que la cohabitation Sapiens-Neandertal n'a pas été idyllique et que quelques affrontements inter-espèces ont dû avoir lieu, comme cela devait également se produire entre différents clans intra-espèces. Mais en conclure à un génocide est non seulement disproportionné, mais dénote aussi la projection d'un regard actuel sur le passé. En effet, s'il est vrai que les hommes modernes en arrivant sur le continent européen possédaient des armes plus avancées, on ne voit pas bien pour



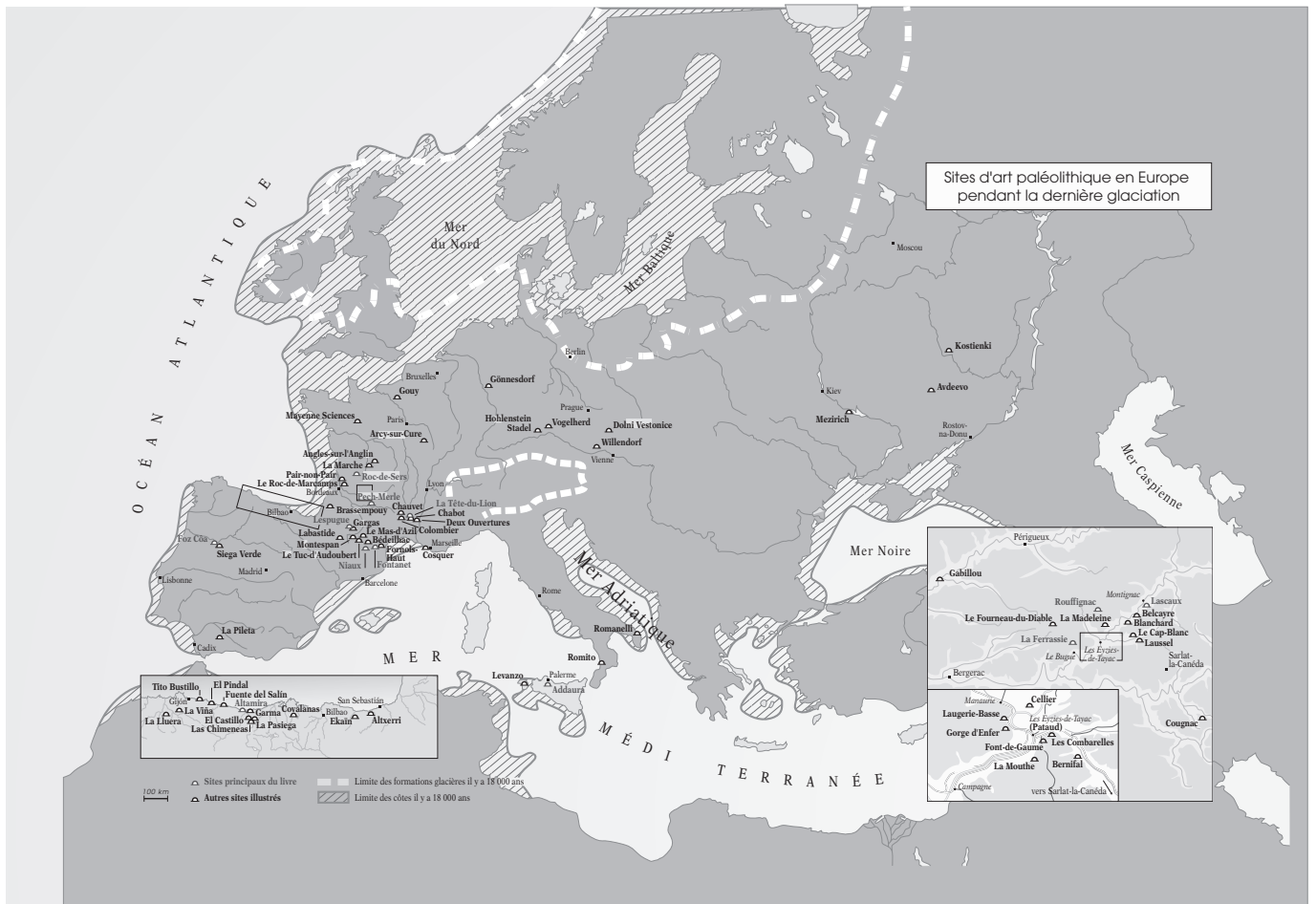
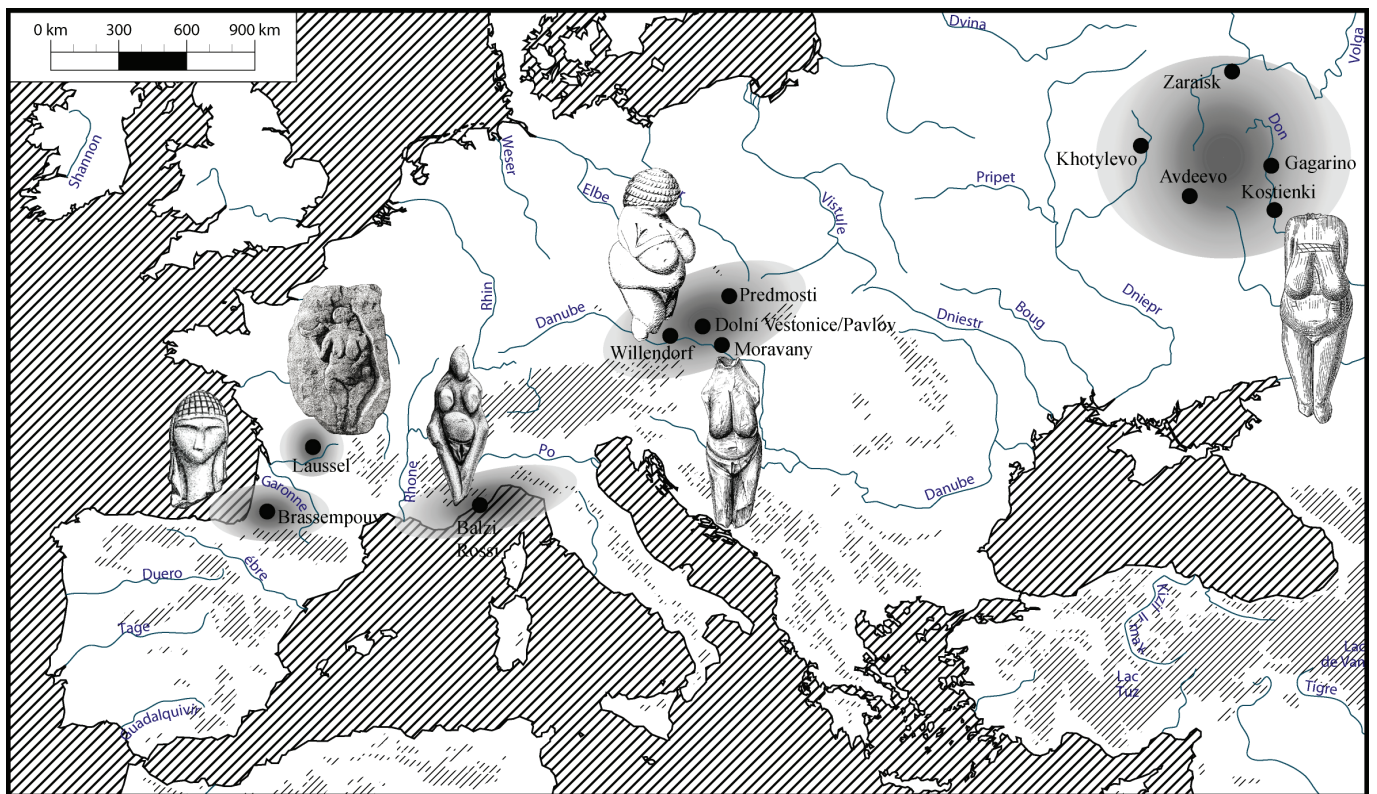


Figure 2 – Carte de répartition des grottes ornées. D'après Vialou, 1998, ©Éditions Scala

Figure 3 – Principaux sites gravettiens à statuettes féminines multiples (Carte : A. Simonet)





quelle raison ces derniers auraient eu besoin de décimer les autochtones : la « guerre du feu » n'avait plus lieu d'être (les deux espèces produisaient le feu) et il y avait assez de faune pour tous (proportionnellement à la faible densité de population).

En réalité, les études montrent non seulement une tendance vers le métissage mais aussi une absence de violence systématique.

À titre d'exemple, Bruno Maureille affirme que « [...] sur les centaines de spécimens connus pour la lignée néandertalienne on ne connaît que deux sujets (Shanidar 3 et Saint-Césaire 1) qui montrent des blessures ayant laissé des traces sur le squelette [...] probablement d'origine humaine [...]. Notons que les fractures ont été consolidées, les individus ont donc survécu » (*op. cit.*, p. 38).

Gilles Delluc, à son tour, confirme lors de sa conférence à l'Académie nationale de Médecine (2010, Paris) que les lésions identifiées sur les squelettes néandertaliens n'indiquent en aucun cas des causes de décès dues à des actes de violence ou d'agression par une tierce personne.

Selon Dominique Henry-Gambier, la paléo-pathologie des squelettes gravettiens étudiés, donc des hommes modernes cette fois-ci, ne révèle pas non plus de séquelles (blessures, armatures fichées dans l'os...) qui laisseraient supposer des comportements violents fréquents ou des décès suite à des conflits armés (Henry-Gambier, 2008). Par ailleurs, elle rappelle que « [...] les traces les plus anciennes de blessures par arme, attestées par un projectile fiché dans l'os, ne remontent pas au-delà de l'Épipaléolithique (11-10 000 BP) » (*op. cit.*, p. 399-439).

Enfin, dans les milliers de représentations visuelles transmises à la postérité par Sapiens européen, il n'y a aucune scène faisant allusion à une quelconque violence ou lutte entre hommes.

Notre intention n'est pas de perpétuer le « mythe du Bon Sauvage » et/ou de dresser le portrait idéalisé d'un Sapiens paléolithique non violent, cependant nous pensons que, hormis les arguments cités au préalable, un art pariétal et sculptural de toute évidence harmonieux, serein et pacifique n'a pu surgir d'une conscience meurtrie et agressive. Tout au contraire, nous pensons que l'art de l'homme moderne européen est précisément l'expression d'une spiritualité née comme réponse à une puissante nécessité de vie et d'immortalité.

Justement, en ce qui concerne l'art de Sapiens européen, les études et les analyses foisonnent à son sujet, mais en règle générale, l'intérêt des chercheurs ne semble pas porté sur son surgissement. Nous n'avons pas trouvé, non plus, d'études qui établissent un rapprochement entre ces deux faits pourtant synchrones (l'apparition de l'art et la disparition de Neandertal), excepté le récent ouvrage de Marcel Otte, qui suggère que l'art naît de la rencontre entre Neandertal et l'homme moderne, comme un phénomène de différenciation d'identité culturelle (Otte, 2012).

Pour nous, cet art pourrait bien être l'expression de l'émergence d'une nouvelle spiritualité et, selon notre hypothèse, cette spiritualité naît dans un contexte bien précis : celui d'une crise existentielle.

En effet, n'est-il pas probable qu'en étant témoin de l'extinction progressive de Neandertal – peu importe la ou les raisons de cette extinction, excepté celle que nous venons de rejeter –, Homo sapiens vive une crise existentielle aussi importante que Neandertal lui-même ?

Certes, la production du feu avait assuré dans une certaine mesure sa survie en tant qu'individu et groupe, mais qu'en était-il de sa continuité ? Si Neandertal pouvait disparaître alors qu'il maîtrisait le feu tout comme lui, qu'il possédait une excellente adaptation physique au milieu, alors Sapiens, lui aussi, pourrait disparaître, et ce, d'autant plus que le taux de mortalité infantile était très élevé. En effet, tous les auteurs convergent à ce sujet, même s'ils ne peuvent évidemment fournir des statistiques fiables,

étant donné le nombre restreint d'inhumés retrouvés et les calculs démographiques trop variables, notamment pour cette période de cohabitation qui nous intéresse (entre 40 000 et 30 000 BP). Ce qui semble plus certain est que la population du Paléolithique supérieur ait connu une croissance démographique progressive mais très lente, culminant au Magdalénien supérieur avec environ 24 000 personnes réparties sur 675 sites, si l'on se fie aux calculs de J.G. Rozoy (1992). Mais Sapiens d'alors ne pouvait avoir cette vision globale et encore moins une vision de processus ; il percevait la multiplication et la continuité de la vie à travers le nombre des naissances dans sa propre tribu (ou dans les tribus voisines), qui dans le cas des Néandertaliens diminuait à vue d'œil et dans le cas des siens n'augmentait pas de façon rassurante.

L'hypothèse d'une forte crise existentielle de Sapiens assistant à l'extinction de Neandertal n'est d'ailleurs pas invalidée par les autres explications proposées – toutes plus crédibles que celles du génocide –, notamment les épidémies (les Néandertaliens n'étant pas immunisés contre les microbes importés par les hommes modernes). Notre hypothèse serait également valable si un métissage conséquent et prolongé entre les deux espèces venait à être démontré définitivement. En effet, même si la disparition des Néandertaliens s'expliquerait alors par leur « assimilation » (diminution progressive de leurs caractères génétiques), le fait reste qu'ils disparaissent « perceptuellement » aux yeux des Sapiens qui ignoraient la loi de la reproduction et de la génétique. Toutefois, l'hypothèse du métissage pourrait s'avérer significative sur un autre plan : la « mixité de la diversité » pourrait avoir contribué, de façon additionnelle, à générer le neuf.

Par ailleurs, la naissance du neuf n'est en général que le point culminant de la fin d'une étape d'un processus d'accumulation. Ce processus est cependant sujet à des rythmes et à des cycles, il n'est pas linéaire, et l'accumulation n'est pas une évolution simplement mécanique : elle doit être intentionnée et soutenue dans le temps. Cela requiert, en outre, de l'énergie physique et psychique ainsi que du temps. Or, il semble que les Sapiens ont joui de ces conditions : la maîtrise de la production du feu et les multiples bénéfices qui en découlent (la « guerre du feu » peut cesser, les animaux ne représentent plus un danger permanent, le temps se prolonge grâce à la lumière du feu...), le progrès technologique de la chasse, l'abondance de gibier par rapport à la faible densité de population.

Cependant, il semblerait que dans tout « saut évolutif » on retrouve un facteur supplémentaire, un facteur « déclencheur » : une forte déstabilisation et/ou une grande nécessité de fond, une nécessité vitale.

Nous ne savons pas quelle fut la réponse de Neandertal face à sa propre disparition, car il n'a laissé d'autres témoignages que quelques sépultures. Les inhumations peuvent répondre à l'aspiration de conserver les traces de son existence, mais il est évident que l'enterrement des morts a eu une signification supplémentaire : l'espoir ou l'intuition que tout ne se termine pas avec la mort physique. Cependant, Neandertal ne nous a pas laissé de vestiges témoignant d'une expérience transcendante « immédiate ».

Quant à Sapiens Sapiens, ce « nouvel homme » donnera à son propre questionnement existentiel une réponse spirituelle plus poussée : celle de vouloir transcender ses limites apparentes, dont la plus souffrante est la limitation de la vie par la mort, appelée à juste titre « finitude ». Ainsi, il désobéira, une fois de plus, aux déterminismes, cherchant désormais l'Expérience. Et il cherchera également à laisser des traces matérielles du monde immatériel qu'il découvrira, afin que les productions tangibles puissent défier le temps et perdurer dans la mémoire pour toujours.

En effet, depuis *Homo erectus*, l'homme est un nomade, un voyageur, un explorateur qui a quitté son milieu d'origine pour s'aventurer sur des terres lointaines et inconnues. Dorénavant, Sapiens européen semble pratiquer aussi le « nomadisme intérieur » : il internalisera en quelque sorte sa tendance nomade pour explorer les zones plus lointaines et plus profondes de son espace interne.

Par moments, lorsqu'une Nécessité vitale s'impose aux êtres humains d'une région ou d'une époque, elle génère une grande « clameur ».

Alors, le Dessin émerge des Profondeurs et susurre à l'oreille de l'homme : « N'importe pas que tu es enchaîné à ce temps et à cet espace ».

Alors, l'homme chevauche la Direction transcendante qui le conduit dans son intériorité profonde... et, il a le registre que ces espaces et ces temps sont au-delà de son espace-temps habituel, au-delà de sa mort.

Alors, l'homme capte des « signaux » qu'il va traduire en mythes ; mythes qui génèrent une spiritualité (ou une mystique, ou une religion) donnant lieu à une culture qui, à son tour, donnera identité à une région, comme par exemple à l'Europe du Paléolithique supérieur.

**Question à Silo :** *Comment peut-on expliquer que les mythes-racines, qui ont donné naissance à tant de civilisations importantes, trouvent leur origine chez des peuples « primitifs » ?*

**Réponse :** *Les peuples sont considérés primitifs ou non selon leur niveau d'organisation sociale et, en ce sens, il existe toute une panoplie de peuples, depuis les troglodytes jusqu'aux peuples ayant un niveau de développement comme celui d'aujourd'hui ; mais, quant au développement de leur fonctionnement interne, les troglodytes sont très semblables aux contemporains [...]. Les signaux qui sont à l'origine du mythe proviennent de l'équipement avec lequel naît l'être humain et ils peuvent être traduits de manières très diverses. Mais encore s'agit-il de les écouter et de les traduire. Ces signaux existent dans l'équipement de tous les êtres humains. Écouter ou ne pas écouter ces signaux, c'est ce qui fait la différence [...]. Ce qui se produit en réalité, c'est qu'à chaque époque l'être humain traduit ces signaux provenant de ces autres espaces-temps. Il peut les traduire de différentes manières, sous forme de dieux, de déesses, de plusieurs dieux, d'un seul dieu, ou encore sans dieu [...].*

**Question à Silo :** *Qu'est-ce qui détermine la traduction de ces signaux ?*

**Réponse :** *Les conditionnements de la perception. La structure de la perception dépend du monde que tu vois à l'extérieur de la peau, le monde de l'espace-temps du moi. Ne te trompe pas en croyant que tes images, tes pensées, tes émotions, tes registres sont d'un autre monde. Les images qui sont dans ta mémoire sont des images du monde de dehors, les registres que tu expérimentes dans ta cénesthésie sont des registres de ton interaction avec ce monde, les émotions sont des émotions de ton interaction avec ce monde. Les pensées sont des pensées ayant ce monde pour base. Il n'y a pas de perception des espaces-temps du monde interne profond, du monde qui transcende celui-ci [...].*

**Question à Silo :** *Comment se traduisent les signaux qui sont à l'origine du mythe ?*

**Réponse :** *Si tu ne te places pas dans cet autre monde, tu ne peux pas traduire ces signaux. L'expérience qu'il y a quelque chose au-delà de la perception est nécessaire. Il faut se placer dans un espace interne différent de celui de la perception habituelle pour reconnaître le sens de ces signaux internes, et pour que le mythe puisse être traduit en soi-même. Voilà à quoi servent les expériences inspiratrices : de pont de liaison entre les mondes. Si tu te places dans ce monde, tu reconnaîtras les signaux de ce monde à travers ses traductions.*

(Notes d'une conversation entre Enrique Nassar et Silo, Mendoza, Argentine, 26 Novembre 2006, matériel inédit)

## Conclusion

Cet art exceptionnel et unique au monde n'a pas surgi du jour au lendemain. Plusieurs facteurs ont généré les conditions nécessaires pour que ce phénomène puisse se produire :

- Un long processus d'accumulation d'expérimentations et d'expériences chaque fois plus conscientes et intentionnelles, amorcé depuis la naissance même de l'homme ; deux moments clé : l'appropriation, puis la production du feu ; moments que nous identifions comme des « sauts évolutifs » et que nous interprétons comme des expériences de contact avec le Dessein majeur, une intentionnalité évolutive et transcendante.
- Une forte crise existentielle accentuée et/ou provoquée par la disparition progressive de Neandertal dont Sapiens est témoin pendant des millénaires ; ce qui l'amène à prendre conscience de sa propre condition précaire en tant qu'espèce et déclenche une profonde clameur pour la vie et sa continuité. La faible croissance des populations d'alors ne fait que renforcer cette nécessité vitale et cette quête de transcendance biologique, sociale et spirituelle.
- Un style de vie, compris au sens large, qui permet et favorise la quête, l'expérimentation, la pratique spirituelle et son expression artistique. Autrement dit, des activités « symboliques » qui ne répondent pas aux besoins de survie immédiate mais à des nécessités de fond liées au Sens. Ce style de vie est caractérisé par un gain de temps et d'énergie physique et psychique : moins de conflits entre groupes (le feu maîtrisé par tous), des techniques de chasse plus efficaces (invention de l'arc), un gibier abondant (faible densité de population, chasse sélective), etc. Il est même possible que le métissage entre espèces et sous-espèces ait contribué à un « enrichissement » ou à une « rénovation » génétique, favorisant le neuf.
- L'« irruption » accidentelle ou recherchée du Plan transcendant, apportant des expériences qui, à leur tour, peuvent produire un « saut » qualitatif dans l'évolution de la conscience ; phénomène qui devrait alors s'exprimer sous une forme ou une autre dans le monde et pouvoir être vérifié, notamment dans l'art.

## CHAPITRE II : L'ART MOBILIER – LES VÉNUS PALÉOLITHIQUES

Plusieurs centaines de figurations féminines, environ 650 selon Raffaele de Marinis (2006), connues sous le nom de « Vénus paléolithiques », ont été découvertes sur le continent eurasiatique, entre les Pyrénées et la Sibérie. Qu'il s'agisse de statuettes, de bas-reliefs, de gravures ou de pendeloques, qu'elles montrent la femme en entier ou seulement certaines parties de son corps, qu'elles soient réalisées dans un style naturaliste, allégorique ou schématique, le fait est que le Féminin est omniprésent, et ce, pendant près de 20 000 ans.

### Quelques considérations générales

Avant de nous dédier à l'étude des Vénus en rapport direct avec notre investigation – les statuettes en ronde-bosse (ou volumétriques) – nous allons faire quelques considérations générales sur la façon dont les figurations féminines ont été interprétées par certains auteurs qui ont eu le mérite de risquer des hypothèses. Notre intention n'est pas de lister tout ce qui a été dit sur elles, ni de rentrer dans un débat. Nous voulons simplement profiter de ces commentaires pour rendre plus explicite notre propre cadre interprétatif.

Un grand nombre de chercheurs pensent que les figurations féminines symbolisent le matriarcat (Bachofen, 1861 ; Efimenko, 1958 ; Cohen, 2003) ou, selon Marija Gimbutas, la « matristique » (Gimbutas, 2006).

Le matriarcat, comme forme d'organisation sociale, et son processus mériteraient révision et approfondissement, mais cela n'a pas lieu d'être réalisé ici. Disons simplement que le terme « matriarcat », dans son sens classique, nous semble inapproprié pour la période étudiée. La matrilocalité n'est pas une réalité paléolithique attestée ; quant aux « liens du sang », nous précisons qu'il s'agit d'une société matrilineaire « par défaut » dans la mesure où le rapport entre acte sexuel et reproduction n'était pas connu à cette époque (nous en reparlerons ultérieurement). Il n'est donc pas étonnant qu'un thème aussi important que la création de la vie ou la reproduction de l'espèce ait été associé à la femme ; ni que le sacré soit associé à la Vie et par conséquent à la femme, dont elle est le symbole. Cela expliquerait d'ailleurs l'absence de toute scène d'accouplement dans l'art paléolithique ainsi que l'omniprésence du féminin, sous toutes ses

Figure 4 / Portfolio II

Moulages de représentations féminines dites « Vénus paléolithiques ». 1 : Balzi Rossi, Grimaldi (Ligurie, Italie) ; 2 : Elisievitchi (Ukraine) ; 3 et 5 : Dolní Věstonice (Moravie, R. Tchèque) ; 4 & 6 : Brassempouy (Landes, France) ; 7 : Gönnersdorf (Rhénanie, Allemagne) ; 8 : Sireuil (Dordogne, France) ; 9 : Monpazier (Dordogne, France) ; 10 : Laussel (Dordogne, France) (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)





formes et aspects, tandis que le nombre de représentations masculines est insignifiant (leur identité étant, de plus, controversée dans bon nombre de cas). Cette disproportion dans les représentations n'atteste pas pour autant la suprématie de la femme sur le plan social ; aussi, nous pensons que le concept de M. Gimbutas, la « matristique », est plus adapté à ces sociétés paléolithiques de type égalitaire. En ce sens, lorsque dans notre ouvrage nous employons le terme « matriarcat », nous faisons référence avant tout à une sensibilité matriarcale de tréfonds.

Les Vénus ont été interprétées également comme étant « l'idéal esthétique » des hommes paléolithiques ou comme des « symboles sexuels » (Guthrie, 1984, 2005). Certes, les Vénus exhibent leur nudité, ce qui est indubitablement chargé de significations symboliques, étant donné le climat glaciaire. Quant à la mise en valeur ostentatoire de certaines parties du corps, elle est également indéniable. Cependant, nous ne cautionnons pas un regard à ce point « sexué » et « réducteur » à l'égard des Paléolithiques, dont l'activité sexuelle semble avoir eu la même valeur que celle de manger, dormir, chasser, chanter, danser... Or, il n'existe aucune représentation d'activités quotidiennes, fussent-elles considérées sacrées ou non, il n'existe pas non plus – nous l'avons déjà dit – de scènes d'accouplement. En ce sens, les représentations d'organes féminins (et plus rarement masculins) n'ont certainement pas eu la même signification qu'au sein de sociétés plus tardives où la sexualité a été représentée de façon explicite pour rendre compte de certaines pratiques « mystiques » (la hiérogamie) ; ou, à l'inverse, dans des sociétés où la sexualité désacralisée, réprimée et dégradée, s'est convertie en un contenu de conscience non intégré et, de ce fait, en une obsession.

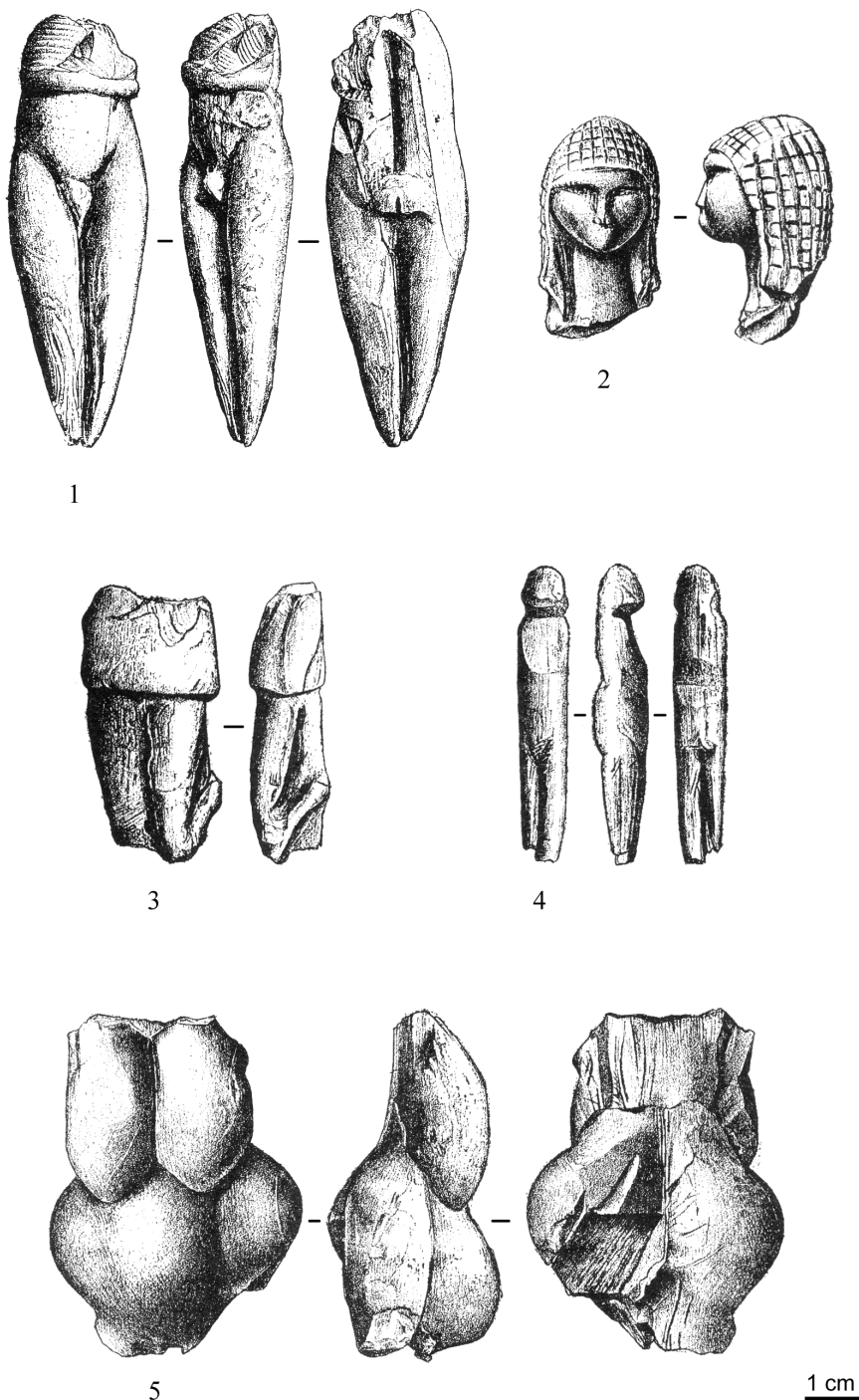
La désignation des Vénus comme « déesses de la fécondité-fertilité » est également très fréquente.

Ce point de vue est compréhensible, notamment dans le cas des statuettes à gros ventre qui suggèrent clairement l'état de grossesse et, par la même, la grande importance de la reproduction. Cependant, nous proposons de renoncer au terme « déesse » qui est une notion plus tardive, typiquement néolithique, non attestée au Paléolithique, ainsi qu'au terme « fécondité » ou « fertilité », notions apparaissant elles aussi au Néolithique, avec l'agriculture et l'élevage, et lorsque le rapport entre acte sexuel et procréation (humaine et animale) est déjà conscient (les premières représentations d'accouplement datent en effet de cette période). En ce sens, il nous semble plus approprié d'associer les Vénus à la « création » ou à la « génération » de la vie, à une « mère mythique ».

Certains auteurs, de E. Piette (1894, 1902) au début du XX<sup>e</sup> siècle à J.P. Duhard (1993, 1995) en fin de siècle, observent un certain « réalisme » dans les figurations féminines et pensent qu'il s'agit de fidèles « portraits » ; les autres Vénus, plus éloignées de la réalité, le seraient en raison de la fantaisie ou du talent de l'artiste, ou encore en raison des « canons de beauté ».

Notre préoccupation n'est pas le degré de ressemblance avec des supposés « modèles naturels », même si cela fournit probablement des informations sur les possibles types morphologiques féminins d'alors. À ce stade, nous tenons juste à rappeler que, même en faisant abstraction des Vénus qui s'éloignent grandement de l'anatomie naturelle, dans chaque représentation en apparence réaliste – qu'il s'agisse d'une Vénus ou d'un animal peint dans une grotte – il y a toujours au minimum un élément qui ne « colle » pas avec la réalité. Et cela semble bien intentionnel de la part d'artistes doués par ailleurs d'une grande précision. Il ne s'agit donc pas de « copies fidèles », mais de « compositions intentionnelles » empruntant des éléments au réel. Les figurations ne sont ni complètement objectives ni complètement subjectives, elles rendent compte d'une « réalité hybride », d'une « structure monde externe (perception) et interne (représentation) ».

En complément du point précédent, plusieurs auteurs font remarquer que les Vénus dénotent de certaines caractéristiques « raciales » (telles que nous les connaissons aujourd'hui, car à l'époque, les différences étaient semble-t-il moins prononcées), déduisant la co-existence de différentes races et leur métissage (Piette, 1902). Il y eut beaucoup de controverses à ce sujet et il semble que le débat reste ouvert encore aujourd'hui.



**Figure 5** – Statuettes féminines de Brassempouy (Landes, France). D'après Piette et de Laporterie, 1894, fig. 1 à 5. In Simonet, 2012, fig. 23

En effet, certaines Vénus suggèrent des attributs africains (postérieur proéminent ou même stéatopygique, comme aux Balzi Rossi, Italie), d'autres, plates, rappellent le type asiatique (comme à Mal'ta, Sibérie). Certaines têtes de Vénus possèdent une coiffure qui rappelle les tresses africaines (comme la « Dame à la capuche » de Brassempouy, France), d'autres présentent des traits de visage typiquement asiatiques (comme la Vénus XV, dite « Léonard de Vinci préhistorique » de Dolní Věstonice, République Tchèque). Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant le point de vue anthropologique ou racial, même s'il est bon de se rappeler que nos ancêtres étaient afro-asiatiques, mais la grande diversité morphologique ou de « types humains », ou de « façon de voir et de représenter », parce que ces différents types ne correspondent pas à des régions spécifiques. En effet, ils sont non seulement répartis sur tout le continent mais, de surcroît, cette diversité coexiste dans une même zone géographique restreinte et parfois dans un même site comme celui de Brassempouy (fig. 5), des Balzi Rossi, de Dolní Věstonice ou de Kostienki. Or, tout cela indique une mentalité « non uniformisatrice » et une sensibilité de « convergence » de la diversité, avec comme dénominateur commun le « Féminin ».

Pour terminer, il nous semble que pour pénétrer dans la sensibilité paléolithique, nous devrions abandonner la recherche d'une vérité unique, c'est-à-dire la vision du « soit-soit », pour adopter la vision du « et-et » ; approche plus globale et englobante, plus proche de la forme mentale paléolithique. Certains chercheurs commencent d'ailleurs à en avoir l'intuition et évoquent la possibilité de plusieurs degrés d'interprétation, de fonctions multiples, de pluralité de signification (Gvozdover, 1985 ; Duhard, 1995 ; White, 1997).

Dès lors, la vision « réaliste-naturaliste » peut coexister avec une vision « mythique-symbolique », selon la profondeur du regard et selon la profondeur des significations projetées sur l'objet fabriqué et/ou perçu. L'existence d'une sensibilité esthétique commune ne s'oppose pas à la cohabitation de multiples formes distinctes, lesquelles peuvent être dotées d'une même signification (différents types de Vénus ayant la même signification : « féminin sacré ») ; ou bien, une même figure recouverte de plusieurs significations complémentaires (la même Vénus représentant sur un plan la « mère mythique » et sur un autre plan le « feu ») ; ou encore, deux types de Vénus, chacune avec sa propre signification (la Vénus comme gravure schématique : la « femme », tandis qu'une Vénus en bas-relief ou comme statuette volumétrique : l'« état de grossesse », la « vie future »). Pareillement, des formes artistiques codifiées ne s'opposent pas nécessairement à une liberté artistique.

### **L'art sculptural – les Vénus volumétriques**

Parmi toutes les représentations féminines, près de 200 se présentent sous forme de statuettes, dont la majorité est taillé en ronde-bosse (De Marinis, 2006).

Henri Delporte fournit une classification des Vénus basée sur leur provenance géographique (Delporte, 1993) ; il distingue :

- Les Vénus du groupe pyrénéo-aquitain (82 Vénus dont la Vénus de Lespugue et la Dame de Brassempouy) ;
- Les Vénus du groupe méditerranéen (17 Vénus dont les Vénus de Savignano et des Balzi Rossi) ;
- Les Vénus du groupe rhéno-danubien (60 Vénus dont les Vénus de Hohle Fels, de Willendorf et de Dolní Věstonice) ;
- Les Vénus du groupe russe (54 Vénus dont les Vénus de Kostienki et de Gagarino) ;
- Les Vénus du groupe sibérien (31 Vénus dont les Vénus de Mal'ta et Bouret').

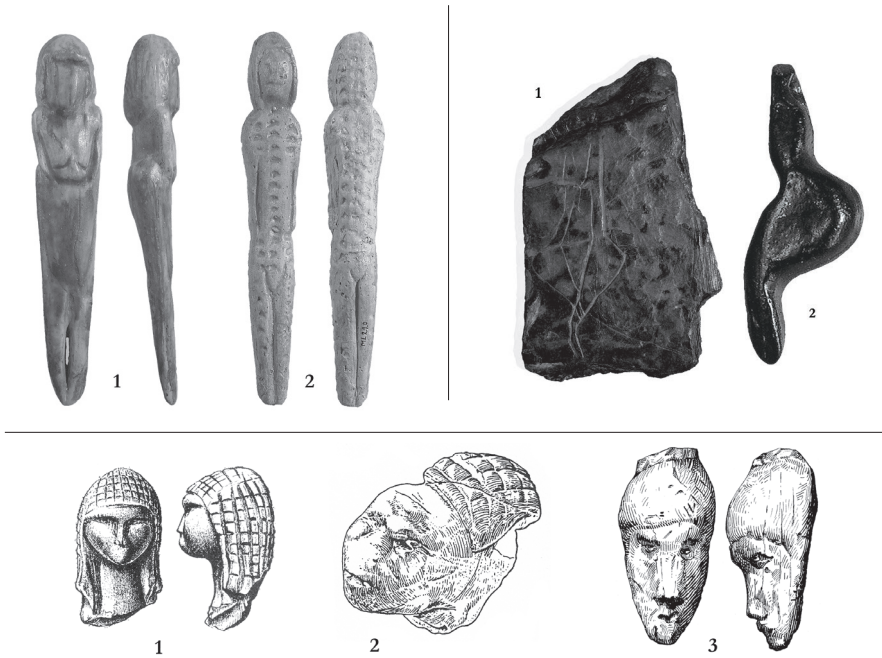
Les Vénus ont été classifiées également selon leur aspect morphologique et/ou iconographique (Absolon, 1949 ; Leroi-Gourhan, 1965 ; Delporte, 1979 ; Abramova, 1995), leurs styles et les techniques de réalisation (Gvozdover, 1953, 1956 ; Efimenko, 1958 ; Dauvois, 1977 ; Mussi, 1995 ; White & Bisson, 1998), ou encore selon leur appartenance aux différentes phases « techno-culturelles » (Aurignacien, Gravettien, Solutréen, Magdalénien).

Quant à notre propre sélection, elle repose sur des critères en lien direct avec l'intérêt défini précédemment.

En ce sens, nous n'allons pas étudier :

1. Les Vénus « réalistes », plates (non-gravides), parfois aux traits de visages explicites, parfois « habillées », provenant principalement de Sibérie (Mal'ta, Buret') ; elles ne représentent qu'une minorité et semblent constituer un style à part.
2. Les Vénus « schématiques » du Magdalénien, le féminin étant réduit à ses traits caractéristiques essentiels, telle la cambrure du dos, le contour l'emportant sur le volume : sous forme de statuettes (Pekarna en Moravie, Petersfeld en Souabe, Gönnersdorf en Rhénanie) ou de gravures pariétales, représentées alors de profil (ex. Combarelles, Lalinde, Gare de Couze en Dordogne).
3. Les rares Vénus « portrait » – tête sans corps – comme la « Dame à la capuche » de Brassempouy, la « Négroïde » de Grimaldi, la tête de Dolní Věstonice.





**Figure 6 / Portfolio III (en haut, à gauche)**  
– Moulages de « Vénus plates ». 1 : Mal'ta, Sibérie ; 2 : Buret, Sibérie (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

**Figure 7 / Portfolio IV (en haut, à droite)**  
– Moulages de « Vénus schématiques ». 1 : Gravure, Gönnersdorf (Rhénanie, Allemagne) ; 2 : Statuette, Petersfeld (Basse-Saxe, Allemagne) (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

**Figure 8 / Portfolio IV (en bas)** – Vénus « portraits ». 1 : Brassempouy (Landes, France) : La « Figurine à la capuche », d'après Piette et de Laporterie, 1894, fig. 5 ; 2 : Balzi Rossi (Ligurie, Italie), d'après Praslov, 1995, fig. 2 – n° 5 ; 3 : Dolní Věstonice (Moravie, R. Tchèque) : Vénus XV, dite « Léonard de Vinci préhistorique », d'après Absolon, 1949, fig. 8

Les Vénus qui nous intéressent ici sont les statuettes volumétriques (fig. 9). En général, ces figurines sont hautes de 5 à 25 centimètres et réalisées en pierre tendre (stéatite, calcite, calcaire, grès, serpentine, marne), en terre cuite, en os ou en ivoire.

Elles présentent des caractéristiques particulières :

- La technique de taille est en ronde-bosse, donc en volume ;
- Le corps, déformé volontairement, ne respecte pas la réalité anatomique naturelle, les attributs féminins y étant exacerbés par leur hypertrophie ;
- Les bras sont soit totalement absents ou tout juste insinués, s'appuyant sur les énormes seins ;
- Les jambes se terminent en pointe ou sont arrondies, sans pieds et sans point d'attache à une base (socle) quelconque ;
- La tête est de forme sphérique ou conique, et dans de rares cas seulement le sculpteur y a apporté une notion de chevelure ; les traits distinctifs du visage ne sont pas représentés.

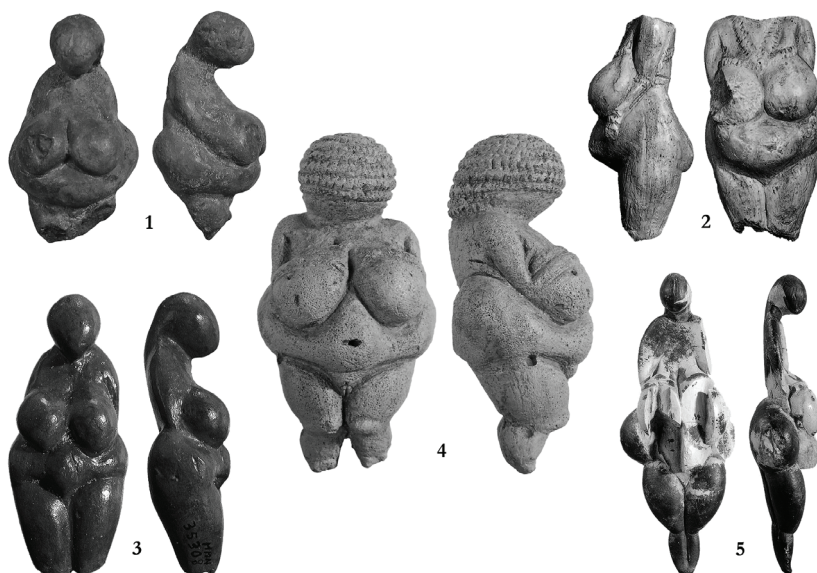
Ces caractéristiques nous semblent revêtir une importance spéciale. Utiliser des styles différents dans un même espace-temps pour représenter la « même chose » indique sans doute une intention spécifique. À moins qu'il ne s'agisse pas tout à fait de la même chose ?

*« Les statuettes volumétriques, en ronde-bosse, représentent la figure féminine nue en position dressée, sans plan d'appui, se terminant en pointe de telle façon qu'elles ne peuvent pas se maintenir debout [...]. La taille en volume est une technique de sculpture qui consiste à sculpter le sujet sans le lier à sa base. Cette technique permet de développer un sujet en trois dimensions, de sorte que l'observateur puisse le voir sous tous les angles. Avec cette taille en volume, il n'existe pas de « face » ni d'« arrière », il n'y a pas un ou deux points d'observation : pour saisir l'objet du regard, on doit développer une « vision circulaire » en faisant tourner le regard ou la figurine. On est amené à observer l'objet dans sa totalité et non une seule de ses parties. Cette façon de sculpter indique une sensibilité et une vision du monde, des choses et de la vie. Le monde, les choses et la vie sont vécus comme une totalité et non comme des parties déstructurées ; tout est important et tout est doté de signification ».*

(Lotti, 2008, p. 12)

Ces Vénus volumétriques sont datées d'environ 35 000 à 15 000 BP. Quasiment toutes appartiennent au Gravettien (env. 30 000 à 20 000 BP), bien que certaines soient également rapportées à l'Aurignacien (ex. Vénus de Hohle Fels) ou au Magdalénien ancien (ex. Vénus du Courbet dont le style est déjà plus proche des Vénus schématiques, typiques pour le Magdalénien moyen et récent).

**Figure 9 / Portfolio V** – Moulages de « Vénus volumétriques ». 1 : Gagarino (Russie) ; 2 : Kostienki (Russie) ; 3 : Balzi Rossi Grimaldi (Ligurie, Italie) ; 4 : Willendorf (Autriche) ; 5 : Lespugue (Haute-Garonne, France). (Photographies P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)



Elles sont présentes sur tout le continent européen (fig. 4), c'est-à-dire dans les zones géographiques occupées par les Paléolithiques correspondant aujourd'hui à la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Italie, l'Autriche, la République Tchèque, la Slovaquie et la Russie.

Nous avons de fortes raisons de penser que les Vénus représentent un phénomène de « concomitance ». En effet, malgré le nomadisme et par conséquent le contact entre tribus de différentes aires géographiques (échanges de matériaux, de techniques,...), l'apparition simultanée des Vénus sur une étendue aussi vaste, ne peut être le fruit d'une « exportation progressive » à partir d'un centre d'irradiation unique. À moins qu'il ait existé plusieurs centres d'irradiation simultanée, comme le suggère A. Simonet (2012). Sinon, comment expliquer que les mêmes types de Vénus soient apparus en Europe occidentale et orientale en même temps ? Nous y reviendrons par la suite.

Pour ce qui est de l'environnement de ces Vénus, elles ont été découvertes, comme toutes les autres d'ailleurs, dans un contexte quasi exclusivement domestique : espaces domestiques de certaines grottes habitées (mais jamais dans leur partie profonde, le « sanctuaire » décoré), dans les abris-sous-roche et dans les constructions de plein air (ovales ou circulaires), parfois semi-souterraines dans les steppes russes. Et bien que de façon générale nous n'ayons que peu d'informations sur les situations topographiques exactes à l'intérieur de l'habitat même, les données qui nous sont parvenues, grâce à quelques rapports de fouilles plus précis, semblent converger :

- La majorité des Vénus dont nous connaissons la localisation précise se trouvait à proximité du foyer central, ou à l'intérieur même du foyer. Elles y étaient déposées sur le sol ou enfouies dans de petites dépressions ou fosses-dépôts (surtout en Russie). Cet emplacement qui associe la Vénus au feu est un phénomène présent sur tout le continent, par exemple à Brassempouy, dans les Landes (Simonet, 2012), à Lespugue, en Haute-Garonne (Saint-Périer, 1924), à Tursac en Dordogne (Delporte, 1962), à Dolní Věstonice 1 et à Pavlov 1 en Moravie (Klima, 1983), à Kostienki 1 en Russie (Abramova, 1995),...
- Quelques-unes des Vénus ont été découvertes en bordure de l'espace domestique, tout près de la paroi rocheuse de l'habitat : c'est le cas de la Vénus de Tursac en Dordogne, France, ou de la Vénus de Weinberg (Mauern) en Bavière, Allemagne (Delporte, 1962, 1993 ; Mussi, 1997). En Europe orientale, bon nombre de Vénus était déposé dans de petites fosses près du mur de la cabane, comme certaines Vénus de Gagarino et de Kostienki 1 en Russie (Abramova, 1995).
- D'autres Vénus ont été découvertes occasionnellement en dehors de l'espace domestique, proches des parois externes de l'habitat (elles aussi dans de petites fosses), par exemple, certaines Vénus de Dolní Věstonice, de Gagarino et de Kostienki 1 (*op. cit.*).

- On a retrouvé également, un peu partout, des fragments de Vénus, les segments étant dispersés sur le sol à l'intérieur (plus rarement à l'extérieur) de l'aire de l'habitat, notamment à Kostienki1 (Delporte, 1962 ; Dupuy, 2007).
- Aucune statuette féminine n'a été retrouvée dans les sépultures ni dans les parties profondes des grottes ornées.

Par ailleurs, les statuettes ont été découvertes, en général associées à du mobilier en silex et à des ossements de grands mammifères, et, bien sûr, toujours en relation avec le feu ; car même lorsqu'en certaines occasions les chercheurs n'ont pas trouvé de trace de foyer à proprement parler, les os associés à la Vénus avaient été brûlés, donc en contact avec le feu (Caldwell, 2010, p. 52-75).

## La Vénus, le feu et la transcendance sociale

Dès le début, le feu a eu une importance capitale pour la vie des hommes. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été considéré comme sacré et synonyme de vie. Au Paléolithique supérieur, le feu (plus précisément la production du feu) étant définitivement maîtrisé, il garde toute sa sacralité en tant que « bienfaiteur » qui permet et améliore la vie, tandis qu'il a déjà perdu depuis longtemps sa connotation de « danger ». La « guerre du feu » a perdu également son sens depuis que tout le monde est capable de produire son propre feu ; il n'y a donc plus besoin de le dérober à autrui. Qui plus est, le feu peut se convertir en un facteur d'unité psychique et sociale, au-delà même du clan.

D'ailleurs, l'expérience de produire du feu, c'est-à-dire la capacité de produire par soi-même l'« être sacré », naturel et surnaturel, a dû ébranler le psychisme de l'homme et l'image qu'il avait de lui-même, car jusqu'alors il ne faisait que conserver, modifier ou se servir de certains éléments de son environnement.

Les Vénus sont étroitement liées au feu, et ce à plusieurs titres.

Tout d'abord, quasiment toutes les Vénus étaient recouvertes d'ocre rouge. Or, comme les gisements d'ocre rouge naturels sont plutôt rares, il semblerait que ce pigment ait été obtenu, le plus souvent, par combustion à 250° de la goéthite, donc grâce au feu (Perlès, 1977). En outre, le rouge est la couleur du feu, ou plus exactement des braises incandescentes. Pour ces raisons, nous pensons que la couleur rouge symbolise, à cette période, le feu (et non pas, ou pas seulement, le sang comme on serait tenté de le croire). La Vénus colorée de pigment rouge signifierait alors qu'elle est associée au feu, et de ce fait aussi à la vie et au sacré, comme le feu lui-même.

Mais cette association est aussi due à leur emplacement topographique. En effet, le fait de retrouver les Vénus systématiquement près du feu, ou sur un lit de cendres au fond d'une fosse, est significatif. Quant au dépôt de certaines Vénus dans de petites fosses près des foyers de l'habitat, notamment en Russie, Z. Abramova nous rapporte qu'à Kostienki 1 la fosse avait été remplie de limon coloré en rouge mêlé à de l'ocre et que sous les pieds de la statuette il y avait une mince couche de limon très fin sur laquelle avaient été déposés trois grands morceaux de charbon d'os. Or, les cabanes semi-souterraines de Kostienki 1 étaient justement chauffées au moyen de charbon d'os (Abramova, 1995).

Par ailleurs, les statuettes étaient fréquemment associées à du mobilier en silex. Ainsi, dans cette même fosse de Kostienki 1, la statuette était accompagnée, en plus d'un diadème en ivoire brisé et de quelques plaques en os, d'une vingtaine d'objets en silex. À Avdevo, une grande lame de silex accompagnait la statuette féminine ; à Gagarino, une fosse contenait trente outils en silex en bon état associés à la statuette féminine (Abramova, *op. cit.*). L'association Vénus-silex est attestée également en Europe occidentale, par exemple sur les sites de Brassempouy (Simonet, 2012) et de Laussel (Lalanne & Bouyssonie, 1946).

Enfin, la ressemblance frappante entre la forme typique « en boule » des marçassites et la forme des Vénus « ballonnées » et hypertrophiées, n'est-elle pas suggestive ? Or, la



Figure 10 – Vénus de Berekhat Ram.  
(Photographie : ©D'Errico/Nowell)

technique la plus répandue pour produire le feu était la percussion de l'éclat de silex sur la marcassite (ou la pyrite). Peut-être l'association feu/femme ou, dans ce cas, pierre à feu/femme existait-elle depuis le début de la domestication du feu ?

La plus ancienne figurine féminine (datée d'environ 350 000 BP), découverte entre deux couches de cendre (à la frontière israélo-syrienne), faite de pierre volcanique (tuf basaltique rouge), est la Vénus de Berekhat Ram (Goren-Inbar, 1985). On a longtemps pensé qu'il s'agissait d'un objet naturel présentant une forme évocatrice, mais les analyses microscopiques effectuées auraient démontré que cette figurine avait été taillée par l'homme (D'Errico & Nowell, 2000).

La Vénus de Berekhat serait-elle le premier témoignage de cette relation femme-feu ? Croyait-on ou espérait-on avoir affaire à une pierre à feu (puisque à cette époque, la production du feu n'était pas encore maîtrisée définitivement) ? Voulait-on faire ressembler la pierre à un corps de femme ? La Femme contenait-elle le feu sacré, comme la marcassite ou la pyrite ? Était-elle assimilée à une pierre à feu ?

N'y aurait-il pas un rapport entre cette relation ancestrale femme-feu et le fait que dans certains mythes indo-européens, notamment dans le Rig Véda, le feu, Agni, soit le fils de « deux mères » ; ou encore, Héphestos, dieu grec du feu engendré par la déesse Héra sans intervention de son époux Zeus ? Hormis ces deux exemples stipulant clairement la génération-production du feu par la femme, rappelons-nous également des déesses du feu-foyer, comme Hestia (grecque), Tabiti (scythe), Belisama (celte) et tant d'autres.

Quoi qu'il en soit, les Vénus pourraient bien être une allusion au temps mythique de la production du feu, si l'on tient compte de leur aspect visuel « boursoufflé » ressemblant à la marcassite, de leur association fréquente au silex, de leur emplacement près du foyer ou au sein de fosses pouvant symboliser le foyer, sans oublier leur coloration en rouge.

Ainsi, la Vénus participe en même temps de la féminité et du feu et, comme la femme et le feu représentent la Vie, la Vénus réunit en elle les attributs de la féminité, du feu et de la vie.

Donc, la vie grâce au feu et grâce à la femme. Mais le feu, lui, grâce à qui ? Quel est le lien entre le feu et la femme ?

Il est vrai que les mythes européens qui nous sont parvenus sur le feu en parlent comme d'un « cadeau des dieux », mais ces mythes, même si leur origine se trouve dans des légendes millénaires, ont été écrits à une époque bien postérieure à la découverte et à la production du feu, à une époque empreinte de croyances en des divinités. Or, à l'époque paléolithique, malgré sa spiritualité certaine, il n'y a pas de traces évidentes de « dieux ».

En effet, il n'est pas à exclure que la Vénus traduise plastiquement le mythe du feu : le feu grâce à la femme. Nous parlons ici de « mythe » au sens « [...] d'histoire sacrée qui relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » (Eliade, 1963, p. 16).

Ce mythe du feu pourrait même avoir un fondement historique, car il est possible que ce soit la femme la première qui ait reconnu cette chaleur, cette énergie, cette lumière, cette « forme de vie » à l'intérieur d'elle-même, par le rapprochement des registres cénesthésiques de l'état de grossesse. Il est aussi possible que ce soit Elle la première qui ait expérimenté le contact avec le Dessein transcendant. Possibilité qui ne peut être prouvée. Mais même s'il n'en était pas ainsi, il est en revanche plus que probable que, durant la longue période de conservation du feu, ce soit la femme qui soit restée plus souvent auprès du foyer pour veiller sur lui, pour le garder comme elle le faisait avec ses enfants. Nous ne défendons pas la « division sexuelle » systématique dans les activités quotidiennes et spirituelles au Paléolithique, mais on peut néanmoins supposer que la femme enceinte allait moins souvent à la chasse et qu'elle se consacrait alors davantage à la fonction sacrée de « gardienne du feu » : faire en sorte que le feu ne s'éteigne jamais, faire en sorte que la « vie du feu » perdure toujours. Ainsi, même si la découverte du feu



n'a pas forcément été le mérite de la femme, il est plus que probable que la conservation du feu ait été de son ressort. Et si la femme passait beaucoup de temps près du feu, il est tout à fait possible également que ce soit elle qui ait trouvé comment le produire, d'autant qu'elle produisait déjà la vie biologique, ce qui la plaçait dans une « fréquence créatrice ».

La Vénus est « femme-feu-vie », et sans doute aussi « mère mythique » qui veille sur la continuité de la vie et du feu, qui produit ou crée le feu et la vie, le « feu de la vie » et, de ce fait, l'unité et la continuité de la vie collective (ce qui appuierait l'existence d'une certaine forme de matriarcat ou matristique).

Or, les Vénus étant un phénomène répandu sur tout un continent, elles témoignent de l'existence d'une unité culturelle fondée sur une sensibilité commune, sur un même système de registres et de significations – provenant sans doute d'un même type d'expérience spirituelle –, traduit plastiquement de façon homogène : par le « Féminin ».

Et si le mythe sert à la cohésion des ensembles humains en leur donnant unité, n'est-il pas probable que l'une des fonctions de la Vénus en tant que « mythe plastique du feu » ait été la perpétuité de l'unité et de l'identité sociale ? N'est-il pas possible qu'elle ait été le symbole de la transcendance sociale ?

### **La Vénus, la continuité de l'espèce, la transcendance biologique**

La tête des Vénus (le visage étant toujours dépourvu de traits) est en général inclinée en direction du ventre. Les énormes seins pointent également vers le ventre gonflé. Les jambes atrophiées et les pieds toujours inexistantes font que le regard de l'observateur remonte vers le ventre et les fesses, ces dernières conduisant à leur tour le regard vers le ventre. C'est le gros ventre qui est l'élément central de la forme globale. Par ailleurs, bien que le corps soit ouvert au monde (contrairement à la tête « fermée » ou « intériorisée »), le regard de l'observateur est amené à vouloir pénétrer à l'intérieur de ce « ventre-volume-contenant », là où se trouve la vie future.

Selon nous, cette figure ne représente pas seulement la femme enceinte, ou dit autrement, elle représente bien plus qu'une femme enceinte au sens strictement biologique. Nous pensons en effet qu'elle est chargée également d'émotions et de significations plus profondes et symboliques, voire spirituelles : l'état de grossesse, la vie dans son état non manifesté, le potentiel et, par conséquent, l'espoir, le futur. D'ailleurs, il n'existe, à cette période, aucune statuette ou peinture représentant explicitement un accouchement, même si parfois ce moment semble imminent (postures ou vulves entre-ouvertes). Il n'y a aucune statuette ou peinture non plus représentant l'enfant. Nous pouvons alors supposer que dans le contexte d'inquiétude pour la continuité de l'espèce, la Vénus représente ici la « mère mythique » (ni « femme » proprement dite, ni « Déesse-Mère » ou « Terre-Mère » au sens néolithique) qui porte en elle la vie des futures générations, la continuité de l'espèce, la transcendance biologique ; celle qui contient et qui donne la vie, le futur, la continuité. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce qui est si important est invisible depuis l'extérieur.

Et si nous mettons en relation la tête intériorisée de la Vénus avec son ventre gonflé, on peut même supposer qu'il s'agit là d'un acte de création de la vie par « concentration », ou plus exactement par « immersion en soi » ou par « inspiration », d'autant plus que la relation entre l'acte sexuel et la procréation n'était pas encore connue. Nous rappelons qu'il n'existe aucun indice laissant supposer que l'homme paléolithique ait fait la relation entre l'acte sexuel et la procréation. On ne connaît aucune scène d'accouplement humain, ni animal d'ailleurs, dans tout l'art paléolithique, ni même aucun cas où une figure masculine ithyphallique (il en existe effectivement quelques rares exemplaires) soit dans le voisinage immédiat d'une figure féminine (Leroi-Gourhan, 1965). Quant aux représentations d'organes sexuels masculins et féminins, elles n'apparaissent jamais associées, ni en lien avec la grossesse. Rien d'étonnant : les symptômes de grossesse ne sont pas détectables immédiatement, et chaque rapport n'aboutit pas nécessairement à une fécondation. C'est seulement au Néolithique, avec l'agriculture et l'élevage, que

s'installera la notion de fertilité-fécondation, tout comme la notion de processus (ce qui est semé aujourd'hui donne des fruits plus tard).

Aussi, lorsque nous nous référons à la Vénus paléolithique, nous préférons l'associer à une « force créatrice de vie », plutôt qu'à la « fonction de fécondité-fertilité », concept à nos yeux inapproprié pour l'époque que nous étudions.

D'où venait donc cette vie que la femme portait en elle ? Était-elle capable de créer la vie par elle-même en se « concentrant en elle-même » ?

Il est intéressant d'observer que l'idée d'autofécondation ou parthénogenèse apparaît (ou réapparaît ?) dans de nombreux mythes bien plus tardifs – alors que la reproduction biologique n'était déjà plus un mystère –, cette capacité étant alors attribuée aux Déeses. À titre d'exemple, dans le mythe assyrien de l'épopée de Gilgamesh, la déesse Aruru se concentre en elle-même pour créer l'être humain. Les Grandes Déeses néolithiques, comme Cybèle de Phrygie, Mère des dieux, engendre son complément mâle Attis (fils-amant) de façon autonome ; d'ailleurs elle est aussi appelée « Reine des abeilles » (dont nous connaissons la capacité de se reproduire sans l'intervention de mâles).

Et aujourd'hui, ne sommes-nous pas encore en train d'essayer de créer la vie biologique par nous-mêmes ? Les scientifiques qui ont récemment réussi à produire la vie « synthétique » (Craig Venter, 2010), savent-ils ô combien le mythe qui a donné origine à leurs recherches est ancestral ? Et si ce mythe de créer la vie par soi-même, et qui plus est la vie éternelle, était issu d'une intuition ou d'une « réminiscence » que l'âme pouvait générer l'esprit immortel ?

Après cette digression, revenons au « mystère » de la vie. Il est possible que les Paléolithiques se soient posé la question d'une autre manière : quelque chose de « non visible » continuait-il à vivre après la mort pour s'introduire et renaître dans le corps de la femme ? Dans ce cas, le passé et le futur seraient en continuité, la chaîne temporelle ne serait pas interrompue et la mort aurait davantage de sens. Il est d'ailleurs probable qu'il y ait eu régulièrement un « contact » avec les êtres décédés, à travers les rêves ou en passant de longues heures près du feu, dont les flammes et la fumée facilitent l'entrée dans des états de conscience altérée. C'est peut-être aussi à cette époque que se trouvent les racines lointaines de la croyance en la réincarnation, croyance qui a dû se renforcer par la suite, au Néolithique, avec l'importance des saisons et l'observation de la régénération cyclique de la nature.

Par ailleurs, faire naître une nouvelle vie représente une des expériences certainement les plus anciennes que la conscience, dans son processus d'éveil, ait structurées comme étant sacrée.

Mais la période de grossesse n'était probablement pas associée seulement à la joie et à l'espoir, elle était empreinte également d'inquiétude, l'accouchement étant un moment délicat et même dangereux, imprévisible quant à la survie non seulement de l'enfant, mais aussi de la mère. La petite fille de l'échantillon des inhumés du Gravettien – une soixantaine d'individus dont une quarantaine d'adultes et une vingtaine d'enfants/adolescents entre 0-18 ans – et l'impossibilité d'établir avec certitude les âges et les sexes, tout comme les pathologies et les causes de la mort, ne permettent pas de démontrer la surmortalité obstétricale (Henry-Gambier, 2008). Toujours est-il que la grossesse et l'accouchement ont effectivement représenté un taux de mortalité féminine et infantile très élevé jusqu'à une date récente. Aussi, nous est-il permis de supposer que le Paléolithique ne fut pas une exception, d'autant plus si nous prenons en considération la faible démographie d'alors.

Ainsi, les phénomènes de vie et de mort cohabitent, tout comme les sentiments de joie et d'anxiété. Il ne serait donc pas étonnant qu'un événement aussi important pour la femme elle-même (et pour le groupe entier) ait été accompagné de pratiques cérémonielles et rituelles de différentes sortes.

Dans de nombreuses sociétés, l'incertitude et la peur sont souvent allégées par un recours à la magie. En ce sens, les Vénus, non seulement petites et légères et, dans certains cas, perforées – probablement portées comme pendentif-amulette ou suspendues sur les parois rocheuses –, ont été fréquemment interprétées comme des fétiches (White & Bisson, 1998).

Nous pensons qu'il convient de donner une explication plus nuancée. Confrontée à l'éventualité de sa propre mort (sans oublier celle de l'enfant), la femme affrontait régulièrement une crise existentielle, surtout si ses grossesses étaient fréquentes. Il n'est donc pas à exclure que la femme (certainement soutenue par tout son clan) ait non seulement ressentie plus fortement le contact avec la sacralité de la vie, mais qu'elle ait eu aussi la nécessité d'agir sur elle par le biais de certaines pratiques.

Le souhait, ou même la clameur de survivre à l'accouchement a peut-être généré le procédé d'une certaine forme de prière qui, avec le temps, a fini par se matérialiser. N'oublions pas que l'être humain d'alors ressentait déjà le besoin impératif de formaliser – de rendre visibles et matérielles – ses émotions, ses compréhensions, ses expériences.

Bien plus qu'une représentation d'une femme enceinte au sens réaliste, la « Vénus-statuette-amulette » pourrait être considérée, dans ce contexte, comme une allégorie ; l'allégorie étant comprise comme une « agglutination de contenus divers (situations, états internes...) en une seule représentation » (Silo, 2011, p. 53) ; comme « [...] des narrations transformées plastiquement, dans lesquelles on fixe ce qui est divers ou qui est multiplié par allusion, mais dans lesquelles se concrétise aussi ce qui est abstrait [...] » (*op. cit.*, p. 197 sq.).

Ainsi, la Vénus serait ici une allégorie sortie de l'intériorité pour se placer à l'extérieur, dans le monde ; car, « en appréhendant des situations de façon allégorique, on peut agir sur les situations réelles de façon indirecte » (Silo, *op.cit.*, p. 53 ; Ammann, 2004, p. 255-256).

Dès lors, les Vénus pourraient traduire plastiquement cette « Demande » pour la vie et pour sa continuité, et sur un plan plus concret, le souhait que l'accouchement se passe bien. En ce sens, les Vénus pourraient bien représenter les prémices des statuettes votives plus tardives (si bien qu'elles ne peuvent pas encore être considérées comme des « offrandes » à une divinité). De façon complémentaire, les Vénus pourraient aussi représenter la gratitude ou le « Remerciement » pour le fait de contenir et de porter la vie ; elles seraient alors les prémices des statuettes « ex-voto ».

Bien sûr, il est probable qu'avec le temps, la charge puissante qui accompagnait la Demande répétée ait été transférée sur la statuette « externe » ; alors qu'elle ne faisait que matérialiser et concentrer la force affective du Dessin, tout en renvoyant le pouvoir de la propre intentionnalité qui avait été projetée sur elle. Mais nous pensons que les objets ou fétiches dotés de pouvoirs magiques sont un phénomène plus tardif, lorsque le regard de l'homme commence à s'externaliser et à s'aplanir (d'où le processus d'aplatissement croissant dans l'art visuel et plastique à partir du Magdalénien) ; lorsqu'il commence à « perdre » la notion de son intériorité ou, autrement dit, à séparer les mondes internes et externes en perdant le registre de connexion entre ces deux espaces. Or, dans ces sociétés premières, tout semble « relié ». La frontière entre les espaces internes et externes, visibles et invisibles, naturels et surnaturels, est perméable, peut-être même, inexistante.

Mais la femme ne se contentait probablement pas de prier ou demander, ce qui en soi dénote déjà d'un comportement actif de la conscience. La situation de grossesse et d'accouchement demande une forte connexion avec son propre corps et ses registres psychophysiques. C'est une situation qui demande la maîtrise du corps et du mental : le système de tension, la respiration, la concentration ; un maximum de contrôle en même temps que l'abandon, ce qui est d'ailleurs un paradoxe. C'est une situation dans laquelle on se trouve à un « seuil », entre la vie et la mort ; une situation où le naturel, le psychologique et le spirituel sont unis ; une situation limite qui demande qu'on dépasse ses propres limites ; une situation qui peut conduire à des expériences de modification d'état de conscience.

À ce propos, Duncan Caldwell s'autorise à émettre une supposition audacieuse : « Pendant vingt mille ans, l'expression la plus durable de la croyance religieuse que nous connaissons semble avoir été largement inspirée par la capacité des femmes à entrer – pendant qu'elles étaient en train de générer la vie – dans des états transcendants » (Caldwell, 2010, p. 52-57).

Et si la femme a effectivement expérimenté des espaces transcendants, que ce soit lors de ses accouchements ou en d'autres occasions, peut-être adressait-elle ses demandes et ses remerciements précisément à ces espaces-là ; à la Vie elle-même, ou à la « Source même de la vie » qu'elle expérimentait comme une « Mère d'un Tout ou de tous » ? Ou comme une « lumière-force-mère » symbolisée par la triade « feu-animal-Vénus » ?

Nous ne le saurons jamais, mais le fait que la Vénus se trouve presque toujours à proximité du feu, lui-même connoté comme lumière et vie, nous semble révélateur, tout comme le fait qu'elle soit associée aussi à un animal ou à certains de ses attributs, symbolisés notamment par ses ossements ; ossements dont elle était régulièrement accompagnée et/ou recouverte (Delporte, 1962 ; Abramova, 1995).

Dans le contexte de générer la vie biologique et de garantir sa perpétuité, on peut aussi comprendre pourquoi la Vénus est non seulement associée au feu mais également aux animaux. En effet, à cette époque glaciaire sans agriculture, la vie dépend non seulement du feu, mais aussi de l'animal. Alors, de la même façon qu'il est capital que la vie du groupe se reproduise, il est vital que l'animal se reproduise également. La pratique de la chasse sélective en est d'ailleurs un indicateur. Aussi, l'intime solidarité entre la Vénus et l'animal s'éclaire tout d'abord sur un plan très concret : la continuité biologique de l'animal contribue à la continuité biologique de l'humain. Cependant, les ossements en connexion anatomique associés à certaines Vénus n'appartiennent pas toujours aux animaux consommés. Il est même plus fréquent qu'ils appartiennent à la faune très rarement consommée, notamment à des herbivores grands et puissants comme l'aurochs, le mammoth, le bison, etc. (les mêmes animaux qui sont représentés dans l'art pariétal des grottes ornées). Par exemple, à l'abri du Facteur (Tursac, Dordogne), l'os associé à la Vénus appartient à un bovidé, alors que le niveau dans lequel il a été retrouvé est caractérisé par la prédominance massive du renne (Delporte, 1962). Dans ce cas, le lien Vénus-animal, exprimerait un lien plus symbolique : il s'agirait d'être accompagné ou enveloppé, tout particulièrement pendant la grossesse et l'accouchement, des « attributs » de l'animal, notamment sa Force.

Ainsi, la triade « femme-feu-animal » pourrait représenter les trois éléments permettant, sur le plan concret et symbolique, la vie biologique et sa continuité.

Pour ce qui est de l'association femme-accouchement-animal, elle semble avoir connu une continuité à toute épreuve pour se manifester régulièrement dans les mythes et dans l'art plastique à différentes époques bien plus tardives. Ainsi, les Déeses des accouchements et des naissances sont toujours accompagnées d'animaux puissants et sauvages, parfaitement dominés, d'où leur nom de « maîtresse des animaux ». Pour ne citer que deux exemples : la Potnia Theron de Catal Hüyük en Anatolie (9000 BP), assise sur un trône, à ses pieds deux fauves pacifiés, est sur le point d'accoucher ; la fameuse Artémis d'Éphèse en Ionie (2600 BP), dont le corps est totalement recouvert de griffons-lions (et aussi de plusieurs abeilles dont nous rappelons la capacité d'autofécondation), est aussi, entre autres, la déesse de l'accouchement. Les Déeses des naissances en même temps que maîtresses des animaux ne symboliseraient-elles pas, sur un plan spirituel, la maîtrise de ses propres forces naturelles, lesquelles, une fois « domptées », permettent que se manifeste la Force transcendante ?

En synthèse, il est fort probable que, face à l'extinction de Neandertal et, par analogie, face au risque d'extinction de Sapiens Sapiens lui-même, la Vénus ait représenté la mère mythique, l'état de grossesse, la création de la vie, la continuité de la vie et de l'espèce : la « transcendance biologique ».

Il est également possible que sa condition biologique – à la fois si privilégiée et périlleuse



– a fréquemment placé la femme paléolithique dans une situation « limite », qui lui a demandé et en même temps facilité le dépassement de cette même condition naturelle, lui ouvrant de nouveaux horizons mentaux.

## La Vénus et l'expérience transcendante

Il est utile de rappeler ce paradoxe : parmi toutes les créatures, l'être humain est le moins adapté à la nature et de ce fait le plus exposé et démuné. Pourtant c'est justement ce handicap qui semble être son moteur d'éveil et d'évolution sur les plans psychologique et spirituel, conduisant la conscience à la nécessité de percer les « mystères » de la vie et de la mort, ainsi que de maîtriser les multiples « forces » qui se déclenchent dans ce processus d'exploration.

C'est peut-être la femme qui a ressenti le plus fortement la nécessité de compenser sa faiblesse physique – encore plus évidente que celle de l'homme – et de dépasser ses limites naturelles. Dans ce processus, elle a certainement rencontré tous types de « forces », ou d'impulsions, apprenant petit à petit à les connaître, à les maîtriser, à les utiliser, à les dépasser, pour découvrir, au fond d'elle-même une Force différente, sacrée, transcendante (sans nécessairement reconnaître qu'il s'agissait là d'un phénomène interne, mental). C'est peut-être pour cette raison-là que, pendant de longs millénaires, la femme était considérée comme la détentrice et l'initiatrice de la connaissance divine, des « mystères ». Et c'est peut-être au Paléolithique que se trouvent les racines lointaines des cultes féminins, tels les Mystères de Cybèle, d'Isis et d'Eleusis.

Dans ce chapitre, nous allons centrer notre étude sur la Vénus de Willendorf : statuette en ronde-bosse, retrouvée en Autriche, datée de 26 000 BP, en calcaire oolithique, mesurant 11 centimètres. Nous l'avons choisie comme objet d'étude pour deux raisons : elle est représentative d'un grand nombre de Vénus en ronde-bosse, dont les plus célèbres sont les Vénus de Savignano (env. 28 000-21 000 BP) retrouvée en Italie, de Kostienski (env. 24 000 BP) et de Gagarino (env. 22 000 BP) retrouvées en Russie et de Lespugue (env. 26 000 BP) retrouvée en France ; et parce que cette Vénus nous inspire particulièrement (voir Introduction). En effet, elle semble posséder toutes les caractéristiques morphologiques suggérant une démarche et une expérience de contact avec le Plan transcendant.

Même si notre attention sera centrée tout particulièrement sur cette figurine-là, nous allons néanmoins régulièrement faire référence à d'autres Vénus, afin de compléter et d'approfondir l'étude avec d'autres informations similaires et/ou complémentaires.

Par ailleurs, tout au long de ce chapitre, nous allons employer certains concepts (spécifiés en italique), dont nous recommandons au lecteur de consulter la source (Silo, 2011, p. 269-300).

### *a) Immersion en soi, altération, déplacement et/ou suspension du « moi »*

La tête de la Vénus de Willendorf semble enfermée dans un « filet » ou un « bonnet » ; à moins qu'il ne s'agisse d'une coiffure stylisée de type africain. Quoi qu'il en soit, le fait est que le visage est complètement dissimulé et dépourvu de traits personnels (à l'instar de la majorité des Vénus) qui, normalement, représentent l'identité individuelle. Cela pourrait signifier le dépassement de l'individualité, du « moi ».

Par ailleurs, l'absence des organes correspondant aux sens externes indique que ces derniers sont « coupés » : pas d'yeux pour voir, pas d'oreilles pour entendre, pas de nez pour sentir les odeurs, pas de pieds pour marcher, pas de mains pour travailler, toucher ou attraper (les bras sont seulement insinués, plaqués sur les seins, quasi fondus avec eux). Il ne reste donc que le monde interne : l'intracorps et le regard intérieur, c'est-à-dire la cénesthésie et les représentations internes.



**Figure 11** – Moulage de la Vénus de Willendorf (Photographie : P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

On remarque également un registre de concentration de par les formes courbes qui concentrent la vision vers l'intérieur, vers le centre. Les boursouffures compactes (haut du corps) et de compactage par rétrécissement (bas du corps) rassemblent en boule les formes sur elles-mêmes.

Tout cela nous suggère un état d' « internalisation » ; cette immersion en soi étant indispensable pour pénétrer dans les régions plus profondes du mental.

Le « bonnet » ou la coiffure qui couvre la tête est fait d'un empilement de bandes horizontales circulaires composées de petites sphères, produisant chez celui qui l'observe, un mouvement circulaire du regard, quasi en spirale, donc un effet de tournoiement. Cela pourrait suggérer l'état d'altération (au sens de « déstabilisation de la conscience » par rapport à ses repères habituels).

En effet, même si la spirale est associée à de multiples significations, elle traduit également, sous forme visuelle, les registres de « vertige » que l'on peut ressentir face à la perte de références spatiales habituelles, notamment lorsque la conscience s'intériorise au point de s'altérer et d'entrer en *transe* (Silo, 2011, p. 293-298). De nombreuses pratiques visant à parvenir au stade de la transe – et éventuellement à la *suspension du moi* (*ibidem*), en contrôlant et en dépassant la simple transe –, prennent appui sur des images de spirales, tourbillons, cercles concentriques, labyrinthes (conduisant à un « point central »), ou des mouvements circulaires autour d'un « axe central » (danses de type chamaniques ou celles des derviches soufis).

**Figure 12** – Tête en marne, Avdeevo (Russie). (Dessin : R. Nageli d'après la photo de Gvozdover M., 1995, fig. 110)



Il est vrai qu'il n'existe que peu de têtes de Vénus avec ce type de motif circulaire ou en spirale – les têtes ne sont pas couvertes en général –, mais il y en existe tout de même quelques-unes, par exemple la figurine n° 13 – une tête en marne – d'Avdeevo-II, Russie (Gvozdover, 1995).

Il pourrait s'agir bien évidemment d'une simple coiffure, cependant il n'est pas à exclure non plus que l'artiste en ait profité pour exprimer un registre cénesthésique particulier.

Mentionnons aussi l'existence des Vénus avec une arrière-tête en pointe ou conique (fig. 13), comme la Vénus de Savignano (Italie) et « le Polichinelle » des Balzi Rossi ou Grimaldi (Italie). De l'extérieur, l'observateur pourrait retrouver la forme de la flamme du feu, ce qui est évidemment suggestif. Mais si l'on se plaçait à l'intérieur de ce cône, si l'on se trouvait inclus dans cette forme, nous aurions le registre que l'énergie monte, justement, en spirale vers le haut ; ce qui est encore plus intéressant, car cela pourrait indiquer l'élévation de l'énergie à un « point-sommet » (nous en reparlons dans le prochain chapitre).



**Figure 13** – Moulages de « Vénus à tête en pointe ». 1 : Le « Losange » des Balzi Rossi (Italie) ; 2 : Vénus de Savignano (Italie). (Photographies : P. Cattelain ©Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

Pour continuer notre étude de la Vénus de Willendorf, elle est – comme la majorité des Vénus – petite et « suspendue » (nous ne parlons pas ici d'une suspension au sens littéral, c'est-à-dire des amulettes) : elle ne peut tenir debout (elle est apode) et n'a aucun point d'attache avec une base matérielle quelconque (pas de socle). Elle acquiert donc une légèreté qui est en grand contraste avec son état de grossesse et sa stature corpulente qui devraient tout au contraire produire un effet de lourdeur, de pesanteur.

Cela nous suggère un état où l'on ne sent déjà plus son corps, un état où tous les sens sont suspendus, même les sens internes, comme s'il n'y avait plus de références ou d'attaches avec le plan « terrestre » ; un état qui nous évoque celui de la *suspension du moi* (Silo, *op. cit.*). Cette situation mentale dans laquelle certaines activités de la conscience sont bloquées (notamment la perception, la représentation, la mémoire) est indispensable – les pratiques spirituelles et mystiques le confirment – pour accéder aux espaces profonds où la conscience peut transcender. Car, c'est au-delà des sens, que l'expérience du Sens peut se produire !

Nous profitons ici pour rappeler qu'aucune statuette féminine n'a été retrouvée dans les sépultures. En effet, la seule statuette clairement associée à une sépulture a été retrouvée à Brno en République Tchèque : il s'agit d'une statuette masculine constituée de plusieurs parties associées comme une poupée – système de ligament pour maintenir les bras et les jambes –, donc très différente des Vénus (Otte, 2012). Certes, cela peut se comprendre si nous admettons que la Vénus symbolise avant tout la vie, notamment la vie terrestre. Mais si, en même temps, elle signifie la pratique pour accéder à un plan transcendant, ou bien la transcendance elle-même, ne pourraient-elles pas alors représenter l'expérience que l'on en fait de son vivant, au-delà de la simple croyance en une vie post-mortem ?

#### b) Quelques possibles procédés

S'il est vrai que la Vénus témoigne non seulement de croyances ou de sentiments religieux, mais aussi d'expériences effectives, et cela durant des millénaires, alors nous devrions nous interroger sur les moyens utilisés pour accéder à de telles expériences. Malheureusement, le manque de données ne nous permet pas d'affirmer avec



certitude des procédés précis, et encore moins de conclure que ces expériences étaient systématiques ou systématisées. Néanmoins, certains indices nous offrent quelques pistes à prendre sérieusement en considération.

Nous avons déjà mentionné la situation d'accouchement, accompagnée sans doute de demandes ou de formes de prières ; situation « limite » lors de laquelle des expériences extraordinaires peuvent se produire, du moins accidentellement. Quant à l'efficacité des demandes pour parvenir à l'internalisation et à une expérience intéressante de « contact », cela dépend de la répétition, de la conviction et de la profondeur de ces prières ; facteurs que nous ignorons.

L'ingestion de plantes hallucinogènes n'est pas à exclure non plus, car la pratique avérée de la cueillette a pu favoriser les expérimentations et apporter quelques résultats. Cependant nous n'avons trouvé aucune trace explicite (dessin y faisant allusion) qui viendrait étayer cette proposition. Par ailleurs, cette époque n'est pas vraiment celle de la maîtrise de la flore (caractéristique du Néolithique).

En revanche, l'hypothèse de l'intériorisation et de l'altération par le son (et la musique) est tout à fait envisageable puisqu'il s'agit d'un moyen très répandu encore de nos jours et que l'existence des flûtes (en os) est attestée dès l'Aurignacien en Europe de l'Est, notamment en Moravie (Absolon, 1936, 1937), en Hongrie (Brade, 1982), et aussi en Europe occidentale comme à Hohle Fels en Allemagne (Conrad, 2009) et à Isturitz en France (Buisson, 1990).

À propos d'Isturitz, D. Buisson affirme que : « [...] *les musiciens d'Isturitz étaient passés maîtres, dans l'Art de moduler les sons des plus aigus, aux plus graves. Même s'ils l'ont fait de manière empirique, nous ne pouvons que rester étonnés face à la perfection et la grande variété de ces instruments de ces lointaines époques* » (Buisson, *op. cit.*, p. 431).

Ce qui attire notre attention est cette capacité de produire des sons très aigus, car la spatialité du son fait que les aigus conduisent l'énergie et l'attention vers le haut de l'espace de représentation, et, au-delà d'un certain « seuil de tolérance », de nouvelles régions du mental peuvent s'activer. Nous mettons en relation ce fait avec les têtes coniques de certaines Vénus (*cf. supra*).

Enfin, le fait d'avoir retrouvé de nombreuses Vénus placées près du foyer de l'habitat (abris, cabanes) est non négligeable. En effet, il est probable qu'une pratique spirituelle ait eu lieu près du feu, car il est bien connu que la contemplation de la flamme facilite l'entrée dans le monde interne, produit des images inspiratrices. En outre, l'inhalation de la fumée favorise l'altération de la conscience. Dans ce cas, il est probable que le niveau de conscience avec lequel on commençait l'altération correspondait au niveau du « demi-sommeil ». Et bien évidemment, cette pratique aurait pu se réaliser avec la musique de flûte comme support additionnel. Dans ce cas, il est tout autant probable que les tonalités, des plus graves aux plus aiguës, ont conduit l'énergie depuis le bas ventre vers le sommet de la tête du pratiquant, autrement dit, que cela a élevé le niveau et l'état de conscience.

Par ailleurs, la Vénus placée près du foyer central – le feu étant au centre de la vie paléolithique et, bien souvent aussi, au centre physique de l'habitat –, lui confère également une position centrale. Cela peut signifier la centralité de la Vénus au même titre que la centralité du feu. Mais en outre, le centre est également l'espace sacré symbolique par excellence – symbolisme que l'on retrouve dans différentes cultures et à diverses époques –, car c'est à partir du « Centre » que le pratiquant peut entrer en contact avec d'autres réalités (Eliade, 1980).

Quoi qu'il en soit, si les premières expériences étaient sans doute accidentelles, par la suite elles étaient certainement recherchées et répétées ; et, quand bien même elles n'auraient pas été systématiques ou systématisées, nous pouvons au minimum supposer une « prédisposition » intentionnelle et quelques techniques empiriques.

### c) Traductions de l'Expérience transcendante

Continuons l'étude de la Vénus de Willendorf. Si l'on présume qu'elle représente le contact avec le Sacré, alors elle pourrait représenter la traduction de cette réalité transcendante. La Vénus pourrait alors être interprétée comme une « traduction » des signaux (impulsions) des espaces profonds de la conscience ; traduction postérieure et déformée d'une Réalité sans forme, non représentable.

Comme nous l'avons dit au préalable, la majorité des Vénus en contexte archéologique ont été découvertes près du feu, mais aussi à l'intérieur du feu-foyer, ou dans des fosses-foyers. Or, si la Vénus se trouve dans le feu (ou tout près) sans être « dévorée » par celui-ci, cela n'indiquerait-il pas qu'elle résiste à la température et qu'elle est par conséquent incombustible, indestructible, immortelle ? Autrement dit, la Vénus représenterait la condition spirituelle (en contraste avec la condition humaine, destructible). Si, de plus, on reprenait l'idée de la Vénus-feu (puisque'elle est recouverte d'ocre rouge), elle pourrait, dans ce contexte mystique, représenter le Feu transcendantal indestructible par le feu physique, naturel.

Or, cette Réalité transcendante, telle qu'elle semble avoir été expérimentée, est dotée d'attributs ; attributs visiblement « empruntés » ou associés au féminin.

La Vénus est corpulente, ce qui exprime la Force, la puissance ; elle est pacifique et immobile, ce qui suggère la Paix ; elle a des formes rondes et généreuses, ce qui insinue la Bonté ; elle est enceinte, ce qui signifie la capacité de Création ; elle a deux énormes seins, ce qui montre sa capacité à nourrir et à combler la vie qu'elle crée ; sa tête est dépourvue de traits individuels, ce qui indique l'impersonnel ou le trans-personnel, ou encore le « Nous » supérieur.

Mais l'on peut voir dans la Vénus encore d'autres caractéristiques, notamment le non-dualisme, la non-contradiction, la multiplicité unie, un Tout cohérent et harmonieux, l'Unité où règne l'union des opposés, la « *coincidentia oppositorum* ».

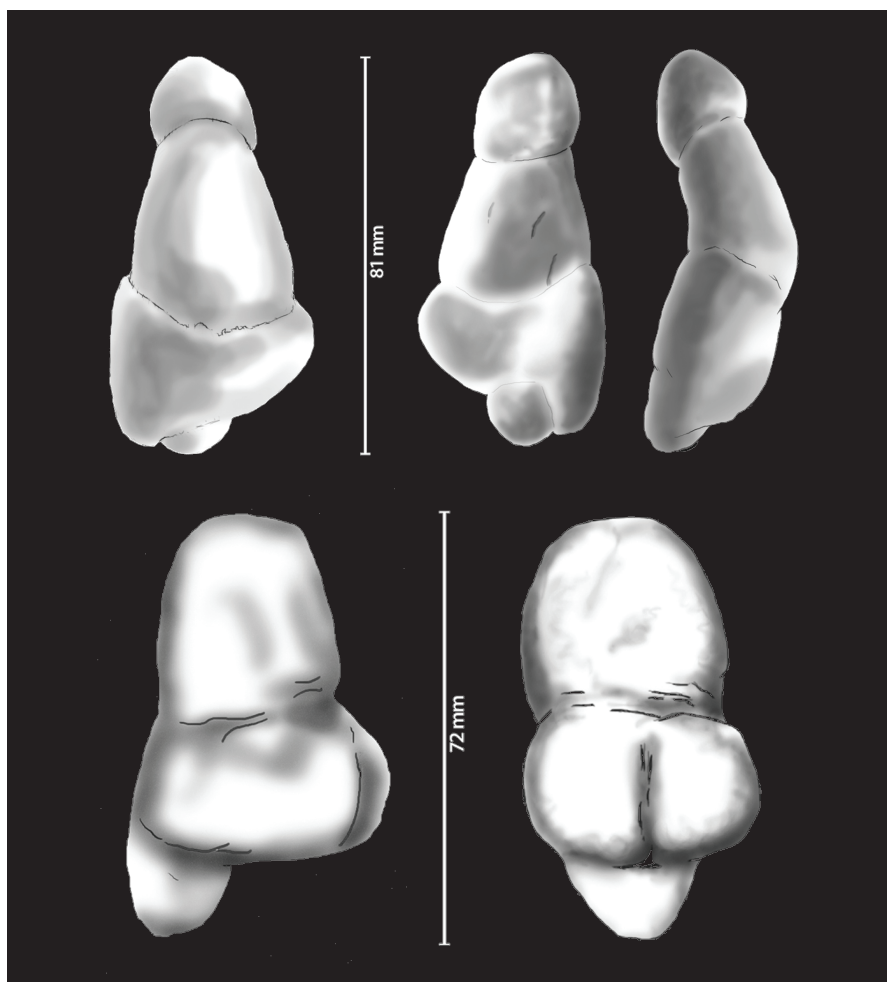
En effet, la Vénus est un contenu et en même temps un contenant. Elle est concentrée en elle-même et en même temps ouverte au monde. Certaines de ses parties sont surdimensionnées et d'autres sous-dimensionnées. Certaines sont manifestes et d'autres seulement insinuées. Elle est forte et puissante, et en même temps petite et pacifique. Elle est grosse et compacte, et en même temps légère et « suspendue ». Elle est naturaliste et en même temps non réaliste. Elle a l'air atemporelle, mais elle contient le futur. Elle a l'air statique et immobile et pourtant « active » (non passive). Enfin, elle est sculptée en volume (ronde-bosse), ce qui lui octroie également une signification de Totalité, d'Unité.

Pour résumer, la Vénus semble représenter la Transcendance « vécue » comme une réalité trans-personnelle, créatrice de vie, nourrissant et comblant la vie et aussi comme un état de Force-Paix-Bonté-Unité.

Dans ce même contexte – de l'unité des contraires –, nous devons également mentionner quelques figurines que les chercheurs appellent « Vénus hermaphrodites » (ou androgynes). Même si tous les auteurs ne sont pas unanimes à cet égard, ils semblent s'accorder sur le fait qu'elles sont pour le moins ambiguës (Caldwell, *op. cit.* ; Svoboda, 2004).

Les exemples les plus connus (fig. 14) sont la Vénus de Milandes (Dordogne, France) ; la Vénus de Weinberg ou Mauern (Bavière, Allemagne) ; les Vénus de Dolní Věstonice (Moravie, République Tchéque).

En effet, il n'est pas à exclure que ces statuettes symbolisent l'union du masculin-féminin ; ce qui nous rappelle le « *yoni-lingam* » tantrique, symbole d'Unité. Il est vrai qu'aucune figure ne combine la vulve avec le phallus, mais dans le contexte paléolithique



*Figure 14 (ci-dessus, en haut)* – Vénus de Milandes (Dordogne, France).  
(Dessin : R. Nageli)

*Figure 15 (ci-dessus, en bas)* – Vénus de Weinberg - Mauern (Bavière, Allemagne).  
(Dessin : R. Nageli)

*Figure 16 (ci-dessous)* – Moulage de la Vénus XII de Dolní Věstonice (Moravie, République Tchèque).  
(Photographie : P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)



*Figure 17 (ci-contre)* – Moulage de la Vénus XIV de Dolní Věstonice (Moravie, République Tchèque).  
(Photographie : P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes)

cela n'est pas étonnant : la vulve était sans doute associée à la matrice « d'où sort la vie » et pas forcément (ou, du moins pas seulement) au rapport sexuel (pratiqué probablement « par derrière »). Quoi qu'il en soit, selon nous, ces figures ne font pas allusion à la procréation, et ce n'est d'ailleurs même pas sûr qu'elles fassent allusion à l'union sexuelle à proprement parler. Elles pourraient bien exprimer l'union de deux principes contraires (ou complémentaires), empruntant des attributs au féminin et au masculin ; tout comme dans l'art pariétal, certains animaux symboliseraient cette même idée en unissant en leur sein deux couleurs opposées (le rouge et le noir). Cela vaut aussi pour les figures composites ou « hybrides », mi-humains et mi-animaux.

« *L'androgynie est une formule archaïque et universelle pour exprimer la totalité, la coïncidence des contraires, la coincidencia oppositorum. Plus qu'une situation de plénitude et d'autarcie sexuelle, l'androgynie symbolise la perfection d'un état primordial non conditionné* » (Éliade, 1957, p. 215).

Or, cette perfection primordiale, ne serait-elle pas justement l'expérience du UN, de l'Unité totale, absolue, celle d'une réalité transcendante ?

Rappelons-nous par ailleurs que bon nombre de divinités d'époques bien plus tardives étaient également androgynes, notamment Cybèle, Dionysos et même Apollon. Ceci n'est pas étonnant, car comme le constate Éliade « *l'androgynie devient une formule générale pour exprimer l'autonomie, la force, la totalité ; dire d'une divinité qu'elle est androgynie c'est dire qu'elle est l'être absolu, la réalité ultime* » (Éliade, *op. cit.*, p. 215).

d) *Vénus « fragmentée » : perte de l'Unité ou passage d'une forme d'unité à une autre ?*

De façon générale, les statuettes féminines sont rarement représentées entières. Quant aux Vénus en ronde-bosse, elles sont toujours apodes et parfois même acéphales, fait que nous avons interprété précédemment. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre est cependant l'aspect « fragmenté » d'un grand nombre de ces Vénus volumétriques (enceintes), donnant ainsi l'impression qu'elles sont inachevées (ébauches) ou, même, brisées en morceaux à partir d'une représentation initialement entière. Ces fragments de corps féminins – le plus souvent des têtes, des torsos et des abdomens –, dont les plus typiques sont à Kostienki et à Avdeevo, mais aussi à Willendorf ou à Brassempouy, ont été retrouvés dans des fosses-dépôts ou dispersés sur le sol de l'habitat, à côté d'autres objets osseux ou lithiques (Delporte, 1979 ; Abramova, 1995).

Dans sa récente thèse (2007), Delphine Dupuy présente sa méthodologie à partir de laquelle elle effectue des analyses techniques (les stigmates d'outils présents sur la surface des pièces) et morphologiques sur ces statuettes féminines à l'aspect fragmenté du site gravettien de la Plaine russe Kostienki 1-I (site le plus représentatif en la matière). Grâce à de nouveaux critères, elle se propose de dissocier, entre autres, les représentations incomplètes ou segmentaires (portions de corps) conçues comme telles, des représentations fragmentaires (brisées) de Vénus initialement entières. Elle se propose de distinguer également, dans le cas avéré du caractère fragmentaire (cassé) d'une pièce, l'origine naturelle (accidentelle) ou anthropique (intentionnelle) de sa fragmentation, et dans ce dernier cas, de déterminer le moment de cette fracture (phase de fabrication, phase d'utilisation, phase d'abandon de l'objet).

Les résultats de ses travaux sont étonnants et donnent à réfléchir :

- La grande rareté des pièces soutenant l'hypothèse d'une fragmentation naturelle (accident lors de la fabrication ou au cours des fouilles) permet d'écarter cette possibilité comme interprétation principale.
- La majorité des représentations partielles ou segmentaires ne présentent pas un caractère fragmentaire (brisé) : elles ont été conçues telles quelles et peuvent donc être considérées intègres ou « achevées » ; ce qui remet en question l'hypothèse la plus répandue jusqu'alors, celle des Vénus initialement entières et cassées par la suite intentionnellement dans un contexte rituel (Efimenko, 1958 ; Abramova, 1995).
- Parmi ces pièces partielles « achevées », certaines présentent des fractures « simulées » (produites intentionnellement) ; ce qui permet de conclure au caractère signifiant

de l'idée de la fragmentation du corps dans la représentation féminine. L'aspect fragmenté serait alors un élément de la représentation de style.

*« Si la représentation partielle et segmentaire sous-tend, l'incomplétude pour la première (la partie non représentée) ou l'idée de la division du corps en parties pour la seconde, la figuration de pans de fracture aux extrémités des représentations pourrait être interprétée comme un code de représentation, comme une mise en scène destinée à engendrer l'illusion de la fragmentation de représentations de corps initialement entiers. Ainsi, la fragmentation du corps féminin est évoquée ou simulée conformément à l'expression schématique ou réaliste des représentations » (Dupuy, op. cit., p. 233).*

Et plus loin elle conclut : *« Il semble donc que la technique employée soit tributaire du type de produit désiré (et de sa fonction) et non l'inverse. [...] L'expression stylistique semble donc résulter d'un choix signifiant » (op. cit., p. 240).*

D. Dupuy suggère par ailleurs que *« [...] la mise en évidence de la place centrale du thème de la fragmentation du corps dans la représentation sculptée (à Kostienki 1-I) pourrait être un premier argument en faveur d'un art religieux » (op. cit., p. 255)*, interprétant avec beaucoup d'intuition que *« la représentation du corps fragmenté peut donc se comprendre en pendant de l'idée d'unité. La quête d'unité est présentée comme l'une des motivations principales de l'activité symbolique. Ce qui fait sens ne serait alors pas tant l'objet représenté que ce qu'on pourrait nommer « sa partie manquante » et, au final, l'absence du thème : corps entier unifié. La représentation partielle pourrait donc symboliser, avec beaucoup plus de puissance que ne l'aurait fait une représentation entière, l'idée du corps unifié » (op. cit., p. 249).*

En somme, cela fait référence aux fameux thèmes mythiques de la « nostalgie de l'unité (ou paradis) perdue » et du « morcellement » du corps de divinités (par exemple, de Tiamat, d'Osiris, d'Orphée, de Dionysos...), les deux thèmes étant évidemment étroitement liés.

En revanche, nous ne pouvons plus suivre D. Dupuy lorsqu'elle conclut que *« [...] la dialectique corps fragmenté / corps entier idéal témoigne en faveur de la croyance des gravettiens en un monde sacré, opposé au monde profane » (op. cit., p. 255).*

Selon nous, c'est-à-dire selon notre propre expérience mystique, les fragments corporels féminins dispersés sur le sol de l'habitat, mêlés à des objets du quotidien, traduiraient le registre de perte ou de la dispersion du registre de l'Expérience même ; expérience qui ne peut être « retenue » une fois la conscience de veille normale rétablie. Autrement dit, elle traduirait le registre que l'Unité indivisible des Profondeurs est « brisée » lorsqu'on revient au monde quotidien. Dans ce contexte, peu importe si des Vénus initialement entières ont été « brisées » intentionnellement pour rendre compte de ce phénomène, ou si les fragments de Vénus ont été conçus en tant que tels dès leur création, pour les mêmes raisons. Quoi qu'il en soit, lorsque ces fragments sont dispersés intentionnellement sur le sol de l'habitat au même titre que d'autres objets quotidiens et/ou symboliques (ou parfois déposés soigneusement dans de petites fosses), nous interprétons que le sacré n'est pas perdu définitivement ; il se trouve disséminé et coexiste avec les choses terrestres.

Ainsi, il ne s'agirait ni d'une perte définitive de l'unité, et encore moins d'une division ou d'une séparation « dualiste » opposant le sacré et le profane, mais plutôt du passage d'un plan à un autre, d'un état à un autre, d'une forme d'unité à une autre forme d'unité. Certes, l'expérience du « Un » ou de l'« Unité-Totalité » est perdue sous sa forme indivisible, mais cette expérience laisse des traces dans la conscience et la conduit visiblement à la recréer intentionnellement, mentalement. Il s'agit désormais d'une unité ou d'une unification « coprésente », certes invisible à l'œil mais cependant « vue » et « sentie » mentalement.

Les segments ne sont-ils pas conçus comme un « tout », comme une « unité finie » ? Le fragment n'est-il pas de ce fait une « partie » en même temps qu'une « totalité » ; une unité faisant partie d'une Unité majeure coprésente ?



Et, lorsque la fragmentation est, de plus, simulée – ce qui témoigne d'un degré d'intentionnalité encore plus élevé – ne s'agit-il pas de dénoncer, précisément, l'illusion d'une fracture seulement apparente et d'induire l'expérience de continuité et d'unité ? Autrement dit, de prolonger et de compléter la partie dense et visible, avec son complément immatériel et invisible ? Cela ne témoigne-t-il pas, précisément de l'union entre le visible et l'invisible, le présent et le coprésent, le terrestre et le sacré ?

Enfin, si l'unité est perdue ou brisée, c'est qu'il faut la rétablir ! Ceci exige de passer d'un état ou d'une forme d'unité « naturellement donnée » à une unité intentionnellement créée ou recréée, c'est-à-dire, une unité dont les parties sont reconnues, intégrées et mentalement reliées ; ce qui, à son tour, permet la possibilité de créer une unité de qualité supérieure, plus intentionnelle, plus lucide ; et, dans le cas des Vénus fragmentées, une unité plus subtile car seulement coprésente, donc immatérielle, mentale.

Pour conclure ce chapitre dédié à l'unité, nous voudrions rappeler que les Vénus en ronde-bosse ne sont pas présentes dans les grottes décorées. Peut-être, parce que la Vénus en tant que « contenant sacré » était la grotte elle-même ? La grotte en tant que « matrice » ? Tandis que la Vénus comme « contenu sacré » était, au même titre que le feu, le « centre » symbolique de l'espace domestique, sociale ?

Aussi, la Vénus-matrice-grotte en tant que « contenant majeur féminisé », n'a-t-elle pas la vertu d'englober et d'unifier ? N'est-elle pas une unité unificatrice de la diversité qu'elle contient ?

Quant à la centralité de la Vénus en tant que contenu sacré, n'est-il pas certain que le « centre » – qu'il soit manifeste ou tacite, physique ou symbolique – représente toujours le facteur qui donne unité et référence à tout ce qui gravite autour de lui ?

Enfin, l'unité n'est-elle pas la condition en même temps que la conséquence d'une véritable expérience transcendante ?

Si l'unité est tellement présente, sous toutes ces formes visibles et même invisibles, n'est-ce pas l'indicateur que cette unité est une caractéristique de base de cette spiritualité ? Qui plus est, de toute évidence cette unité était recherchée intentionnellement ; ce qui lui confère une valeur supplémentaire car elle dénote une conscience lucide.

Pour finir, tout porte à croire que le Féminin symbolise précisément cette Unité au même titre qu'il symbolise la Vie et la Continuité.

## Conclusion

La simplicité des Vénus en ronde-bosse n'est qu'apparente : elles sont chargées de significations profondes et multiples. Cela n'est pas étonnant si l'on considère qu'à cette époque « concave-sphérique » l'être humain n'avait pas une forme mentale dualiste ou binaire. En effet, de multiples points de vue et significations par rapport à un même objet traduisent une forme mentale sphérique et une vision englobante de la réalité.

Bien plus qu'une représentation de la femme au sens réaliste, la Vénus volumétrique symbolise, avant tout, le Féminin sacré et la sacralité de la Vie, sous tous ses aspects.

Elle est mythe du Feu ; elle est Mère mythique (primordiale) ; elle est Force génératrice, créatrice, auto-fécondatrice ; elle est Totalité unificatrice des opposés et de la diversité ; elle est garante de la perpétuité de l'unité et de l'identité sociale ; elle est Unité fédératrice sur le plan social, psychique et spirituel.

Elle représente, en tant que « contenu sacré », le centre symbolique de la vie domestique, sociale, et, en tant que « contenant sacré », elle pourrait représenter la « matrice ».

Elle concentre en elle toute la charge affective du Desein : la quête de transcendance biologique, sociale et spirituelle.

Elle est la matérialisation de la Demande et/ou du Remerciement (voto / ex-voto).

Elle est aussi le témoignage d'une expérience transcendante et la traduction que la conscience fait de cette expérience ; réalité trans-personnelle contenant la vie, état de Force-Paix-Bonté-Unité.

Rien ne permet d'affirmer que cette expérience a été systématique ou systématisée, nous n'avons pas non plus de certitudes quant à l'utilisation de procédés précis. Plusieurs indices nous autorisent néanmoins à penser que les pratiques spirituelles avaient lieu près du feu, lieu hautement symbolique et fort inspirateur, et que parmi les techniques d'altération, l'inhalation de la fumée a pu jouer un certain rôle. Mais c'est surtout le son aigu des flûtes qui nous semble intéressant pour sa capacité de faire monter l'énergie et le niveau attentionnel vers les régions élevées et lumineuses du mental.

Les Vénus attestent par ailleurs que l'expérience du contact avec le Sacré n'était pas un fait isolé. En effet, le nombre important des Vénus présentant des caractéristiques que nous avons identifiées comme « traces d'Expérience » (sans présumer de celles qui n'ont pas encore été découvertes), répandues sur un si vaste territoire et fabriquées pendant près de 20 000 ans, en témoigne.

Si la Nécessité de la « continuité de la vie biologique » a poussé notre ancêtre pendant des centaines de milliers d'années à chercher des techniques de conservation et de production du feu ; si la Nécessité de la « continuité temporelle » l'a également impulsé à investiguer des techniques de sculpture et de peinture pour systématiser son expression artistique – que nous analyserons dans le prochain chapitre –, ne pourrait-on pas imaginer également que, par concomitance, la Nécessité de la « continuité de la vie spirituelle » l'ait également incité à entreprendre des expérimentations pour explorer d'autres réalités intérieures ?

## Portfolio

*Figure 4 / II* – Moulages de représentations féminines dites « Vénus paléolithiques ». 1 : Balzi Rossi, Grimaldi (Ligurie, Italie) ; 2 : Eliseevitchi (Ukraine) ; 3 et 5 : Dolní Věstonice (Moravie, R. Tchèque) ; 4 & 6 : Brassempouy (Landes, France) ; 7 : Gönnersdorf (Rhénanie, Allemagne) ; 8 : Sireuil (Dordogne, France) ; 9 : Monpazier (Dordogne, France) ; 10 : Laussel (Dordogne, France). Photographies P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes.

*Figure 6 / III* – Moulages de « Vénus plates ». 1 : Mal'ta, Sibérie ; 2 : Buret, Sibérie. Photographies P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes.

*Figure 7 / IV* – Moulages de « Vénus schématiques ». 1 : Gravure, Gönnersdorf (Rhénanie, Allemagne) ; 2 : Statuette, Petersfeld (Basse-Saxe, Allemagne). Photographies P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes.

*Figure 8 / V* – Moulages de « Vénus portraits ». 1 : Brassempouy (Landes, France) : La « Figurine à la capuche » ; 2 : Balzi Rossi (Ligurie, Italie) : La « Négroïde » ; 3 : Dolní Věstonice (Moravie, R. Tchèque) : Vénus XV dite « Léonard de Vinci préhistorique ». Photographies P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes.

*Figure 9 / VI* – Moulages de « Vénus volumétriques ». 1 : Gagarino (Russie) ; 2 : Kostienki (Russie) ; 3 : Balzi Rossi Grimaldi (Ligurie, Italie) ; 4 : Willendorf (Autriche) ; 5 : Lespugue (Haute-Garonne, France). Photographies P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes.

*Figure 18 / VII - VIII* – Lascaux (Dordogne, France). Salle des Taureaux. Photographie N. Aujoulat © MCC/CNP.

*Figure 21 / IX - X* – Art pariétal, représentations animalières. 1, 2 : Lascaux (Dordogne, France) : Fresque des Taureaux et Grand Cerf noir. Photographies N. Aujoulat © MCC/CNP ; 3 : Rouffignac (Dordogne, France) : Mammouth. Photographie Marie-Odile et Jean Plassard © ; 4 : Chauvet (Ardèche, France) : Rhinoceros. Photographie Jean Clottes © (Équipe scientifique Grotte Chauvet-Pont-d'Arc).

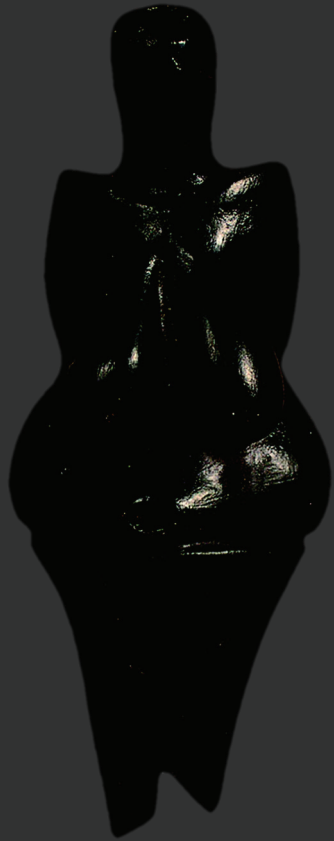
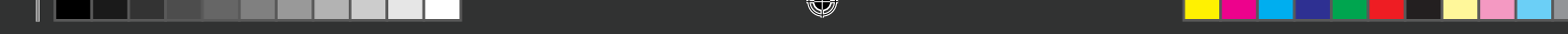
*Figure 28 / XI* – Chauvet (Ardèche, France). Panneaux des chevaux, des félins (lions) et des rhinocéros. Photographies Jean Clottes © (Équipe scientifique Grotte Chauvet-Pont-d'Arc).

*Figure 29 / XII* – Lascaux (Dordogne, France). Cheval renversé. Photographie N. Aujoulat © MCC/CNP.

*Figure 30 / XIII - XIV* – Lascaux (Dordogne, France). Gauche : Bisons adossés ; droite : Vache tombant. Photographie N. Aujoulat © MCC/CNP.

*Figure 31 / XV* – Représentations anthropomorphes (êtres composites). 1 : Le Gabillou (Dordogne, France), « Sorcier », d'après Anati, 2003, fig. 180 ; 2 : Trois-Frères (Ariège, France), « Homme-bison », d'après Bégouën et Breuil, 1958, fig. 63 ; 3 : Trois-Frères (Ariège, France), « le Dieu cornu », d'après Bégouën et Breuil, 1958, planche XX.

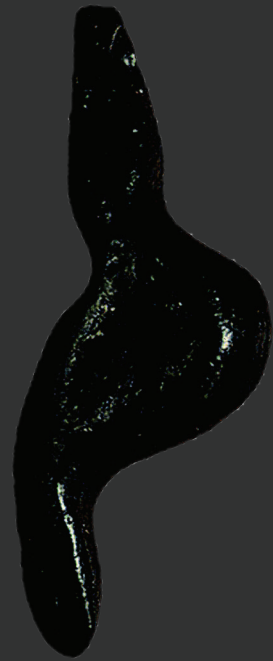
*Figure 32 / XVI* – © Photographie Corinne Figueroa.



1	2	3	4	7
5	6			
8	9	10		







1  
—  
2 | 3







1	2
4	
3	5



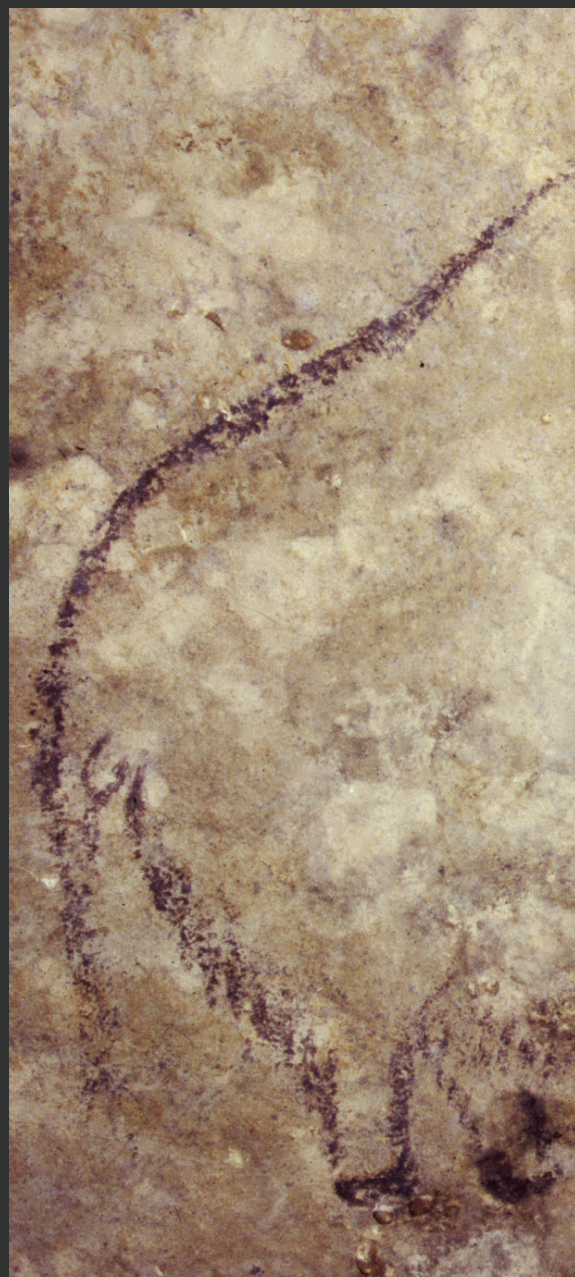












































Partie II

Chapitre III – L'art pariétal des grottes ornées

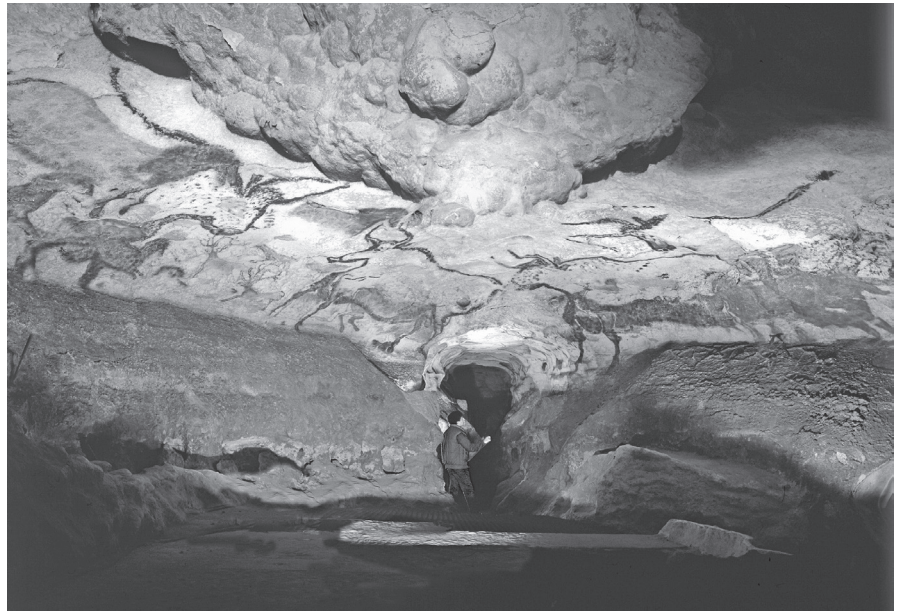
Chapitre IV – Vénus et grottes ornées : points communs





## CHAPITRE III : L'ART PARIÉTAL DES GROTTES ORNÉES

Près de 300 grottes ornées ont été découvertes sur le continent européen. Dans le sud-ouest de la France (Aquitaine et Pyrénées) et l'Espagne septentrionale (Asturies, Cantabrie et Pays basque), nous connaissons plus de 160 cavernes d'art pariétal. On a aussi répertorié 21 autres cavernes en France méridionale (Languedoc-Roussillon et Rhône-Alpes), 14 autres dans le reste de la France et 23 dans le reste de la péninsule ibérique. En dehors de ces aires, les cavernes d'art pariétal paléolithique sont plus rares : une dizaine en Italie, deux en Roumanie, deux situées sur l'Oural du sud, deux en Mongolie. Ces différences indiquent seulement une plus ou moins grande facilité de conservation et de découvertes archéologiques, car les peintures pariétales dans les grottes étaient un phénomène répandu dans toute l'Europe durant l'ère paléolithique (Lotti, 2008, p. 19).



En effet, l'art pariétal des grottes ornées (grottes-sanctuaires) – différent de l'art rupestre de plein air et des abris-sous-roche ou grottes-habitats – semble être un phénomène quasi exclusivement européen et s'étend sur près de 20 000 ans : de 31 000 BP (par exemple la grotte de Chauvet, en Ardèche, en France) à 12 000 BP (par exemple la grotte de Niaux, dans l'Ariège, en France). De plus, nous verrons que cet art présente, au-delà de ses particularités locales, une grande homogénéité thématique et stylistique sur tout le continent.

La plupart des chercheurs appellent ces grottes des « sanctuaires », certainement pour rendre compte du caractère sacré qui se dégage de ces lieux. Quant à la signification des grottes elles-mêmes et de l'art pariétal qu'elles abritent, les interprétations sont des plus diverses et malgré le travail titanesque des archéologues et des préhistoriens de tous horizons, ces cavités restent pour l'instant indéchiffrables. En effet, l'art pariétal n'est pas un art décoratif, même s'il est esthétiquement des plus impressionnants ; c'est un « langage » complexe, structuré et articulé. Et bien qu'on ait pu déchiffrer quelques « lettres » ou même des « mots », on n'est pas encore en mesure de déchiffrer une « phrase » entière et encore moins l'œuvre dans sa globalité, même si tous s'accordent à reconnaître qu'elle irradie de sens.

### Considérations préalables

Dans cette étude, nous n'avons pas l'intention de présenter ou de discuter les nombreuses interprétations existantes. Nous avons dû écarter assez rapidement certaines théories comme celle de « l'art pour l'art », le « totémisme » (S. Reinach, H. Breuil, M. Raphaël...), la « magie de chasse » ou « magie sympathique » (H. Breuil, le comte Bégouën...). D'autres ont davantage retenu notre attention, notamment l'approche « structuraliste » (en particulier de Leroi-Gourhan) pour sa vision « globale » et l'approche « chamaniste »

**Figure 18 / Portfolio VII - VIII**

Lascaux (Dordogne, France). Salle des Taureaux. (Photographie : N. Aujoulat, ©MCC/CNP)

(J. Clottes & D. Lewis-Williams) pour sa dimension « expérientielle ». Cela dit, malgré leurs différences, toutes ces approches appliquent d'une manière ou d'une autre un regard « dualiste » à une société paléolithique de type « moniste » (pour l'appeler d'une certaine façon), et cela est valable autant pour le système bipartite « féminin-masculin » des structuralistes que pour le chamanisme qui est une spiritualité profondément animiste et par conséquent dualiste (séparation et opposition entre dedans/dehors, corps/âme, monde souterrain/céleste...). Or, le dualisme fait son apparition seulement au Néolithique (nous en reparlerons ultérieurement).

Nous proposerons donc notre propre cadre interprétatif, en assumant un regard issu de nos analyses allégoriques et symboliques de l'art pariétal, des données fournies par les chercheurs et de nos propres observations, expériences et expérimentations faites *in situ* et lors de nos travaux personnels (travail disciplinaire). Rien ne nous empêche cependant de nous inspirer, du moins en partie, des études antérieures et même d'en adopter quelques points de vue ou certaines conclusions.

Par ailleurs, nous n'allons pas inclure les grottes-habitats ou abris dans notre étude (même si l'art pariétal y est également présent), pour nous concentrer sur les grottes ornées profondes. Nous n'allons pas non plus procéder à l'analyse complète d'une grotte spécifique, à l'instar de notre étude sur la Vénus de Willendorf, ni entreprendre une étude comparative de plusieurs grottes. Nous voulons saisir la signification de l'art pariétal des grottes ornées en tant que phénomène « global » et découvrir si les grottes profondes sont des espaces propices pour favoriser les expériences internes de type « mystique ». En conséquence, ce qui nous intéresse ici n'est pas tant leurs particularités respectives, mais ce qu'elles ont en commun :

- La morphologie de ces grottes profondes et l'action de forme qu'elles peuvent produire.
- La thématique homogène de leur art pariétal quasi exclusivement centré sur la figuration animalière (absence de paysage naturel et de scènes quotidiennes) et tout particulièrement centré sur les grands herbivores.
- Le style homogène : naturaliste mais non réaliste, figuratif mais non narratif, les déformations intentionnelles, le rendu de volume et de perspective...
- L'appropriation artistique de la totalité de la grotte et l'atmosphère globale et particulière qui en résulte.

En ce sens, s'il est vrai que le « geste gratuit » (dépourvu de signification) n'existe pas, nous ne ferons référence à des grottes spécifiques ou à certains de leurs contenus que lorsqu'elles recèlent des éléments en lien avec notre sujet d'investigation et qu'ils nous permettent de mieux fonder ou d'illustrer nos hypothèses. Le choix de ces grottes est de ce fait déterminé par deux facteurs : notre connaissance personnelle de celles-ci (visite et observations *in situ*) et la qualité de la documentation écrite et/ou visuelle que nous avons trouvée à leur sujet.

En revanche, nous allons écarter de notre étude les « signes », pourtant présents dans bon nombre de grottes ornées et, sans aucun doute, de grande importance pour la compréhension plus complète de ces lieux. N'ayant pas suffisamment étudié ce phénomène, il nous semble préférable de nous abstenir d'émettre des opinions sur les hypothèses existantes – ou d'en proposer de nouvelles. Cela s'applique également aux mains apposées sur les parois d'une vingtaine de grottes, car lorsqu'elles se présentent avec un ou plusieurs doigts manquants (repliés ou amputés), elles pouvaient être, comme le suggèrent certains auteurs, l'expression d'un langage symbolique. Cela étant dit, ce que nous avons lu à leur sujet (signes codés et mains) ne contredit en rien nos hypothèses.

### **Explorer la « caverne intérieure » – la spatialité de la conscience**

Les grottes ornées n'étaient pas utilisées comme des lieux d'habitation. Parfois, l'entrée d'une grotte pouvait servir d'abri, mais jamais sa partie plus profonde, là où se trouvent les peintures (aucun vestige domestique n'y a été retrouvé par les archéologues).



« L'art pariétal n'est pas placé dans la nature parcourue par les hommes et fouillée par leurs regards. Il est d'obscurité totale, soumis à l'artifice de la lumière pour être vu ; il impose une descente sous terre, un oubli momentané du monde des vivants. Il reste isolé dans la solitude des profondeurs [...]. Contrairement à l'art rupestre de plein air, l'art pariétal souterrain est coupé du réel ; il se localise là où l'on ne peut durablement vivre ».

(Vialou, 1996, p. 84)

En effet, en pénétrant de plus en plus profondément dans ces lieux, on laisse derrière soi la réalité du monde quotidien avec ses variations rayonnantes, thermiques, phoniques, olfactives, etc. Dans cet espace règnent le silence, l'obscurité, l'immobilité. Tout semble toujours pareil, on perd la notion du temps et les références spatiales habituelles, les perceptions des sens externes sont amorties : situation idéale pour entrer en contact avec son intériorité, pour explorer la spatialité de la conscience, *l'espace de représentation* (Silo, 2011, p. 163-181 ; Caballero, 1996, p. 20 ; Ammann, 2004, p. 281).

Disons, à ce stade, qu'on peut considérer l'espace de représentation comme une sorte d'« écran » mental où se projettent les représentations internes issues des sources perceptuelles (stimuli provenant des sens externes, de l'« espace de perception »), des impulsions de l'intracorps (via les sens internes : cénesthésie et kinesthésie), de la mémoire et de l'imagination. Cet espace mental qui correspond donc à la somme des sensations internes et à leurs traductions en « images » (visuelles, auditives, tactiles, kinesthésiques, cénesthésiques, ...) est comme un « second corps » ou un « tréfonds référentiel spatial » tridimensionnel, qui prendra différentes caractéristiques (forme, volume...), selon le niveau de conscience (sommeil, demi-sommeil, veille) et l'état (passif, actif, altéré, lucide...) qui opèrent. Ainsi, toutes ces images (qu'il s'agisse d'une tension, d'une émotion, d'un souvenir, ou encore d'un son, d'une odeur, d'une vision...) se placent – selon le niveau et état de conscience –, à différents niveaux et profondeurs dans cet espace (verticalité, horizontalité latérale, profondeur). C'est la profondeur qui permet, en veille, de savoir si un phénomène provient du monde externe ou interne. On peut parfois avoir l'illusion que la représentation est extérieure à l'espace de représentation (espace toujours interne).

Pour revenir à notre sujet, l'espace de représentation tend alors à se modeler en fonction de la morphologie des parois de la grotte et à prendre leur forme ; ce qui donnera le registre de « coïncidence » entre cet espace mental interne et l'espace physique externe.

Les grottes sont de longues et sinueuses galeries et couloirs de plusieurs centaines de mètres, voire kilomètres, parfois avec des passages bas et étroits et, dans certains cas, même périlleux, qui s'ouvrent ensuite sur des salles, de grands espaces semi sphériques. Certaines « grottes-couloirs », qui ne possèdent pas de salles à proprement parler, contiennent néanmoins des « niches-chapelles » (la Grotte Margot, en Mayenne, les Combarelles et Gabillou, en Dordogne, ou Pergouset, dans le Lot...). La morphologie des grottes, s'orientant d'une entrée vers un fond, offre ainsi des espaces de « circulation » et d'autres « d'immobilisation temporaire ».

En y pénétrant, nous ne sommes plus simplement à l'intérieur d'une grotte, nous avons la sensation d'être dans notre propre monde interne, dans l'intracorps, dans notre espace mental. Et nous expérimentons les registres psychophysiques de concentration et/ou de dispersion du système de tension, registres produits par l'action de forme : les couloirs qui poussent vers l'intérieur chaque fois plus en profondeur, puis la sphéricité enveloppante et protectrice des salles ou des niches. Sphéricité qui, en même temps, limite et enferme. Limites qu'on aimerait alors transgresser ?

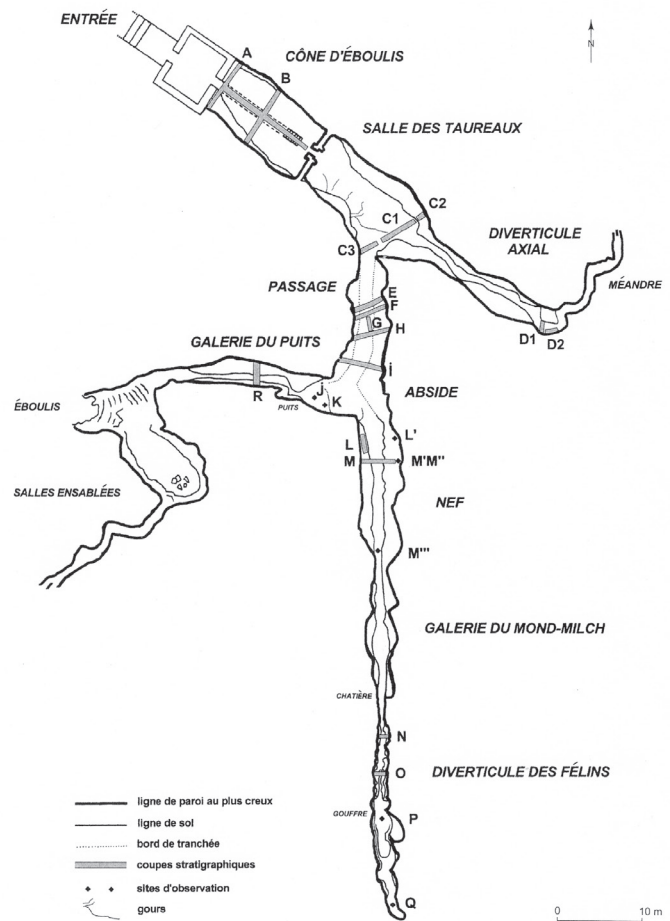


Figure 19 – Plan de la grotte de Lascaux. D'après G. & B. Delluc, 2008, fig. 6

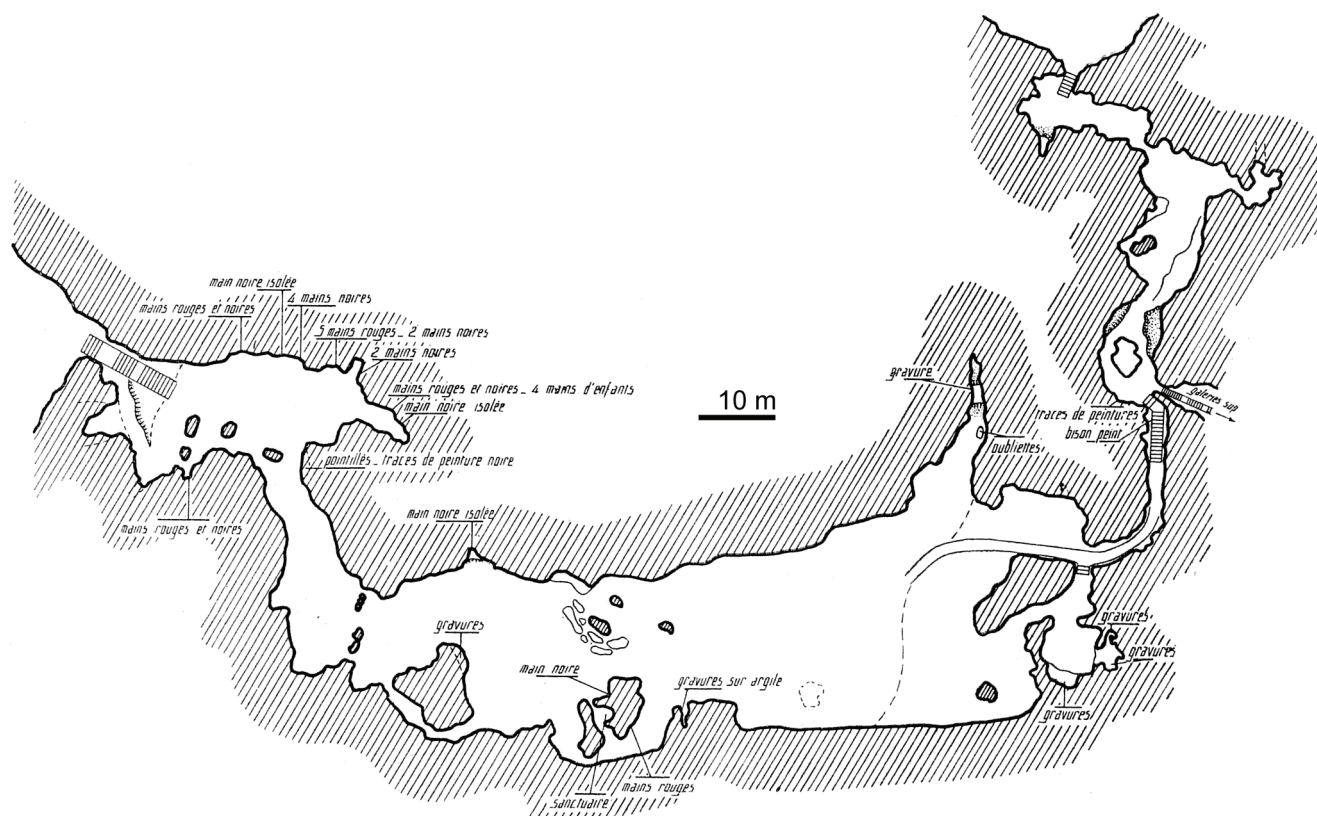


Figure 20 – Plan de la grotte de Gargas. D'après Breuil et Cheyrier, 1958, fig. 1

Tout porte à penser, et surtout à sentir, lorsqu'on s'y trouve physiquement, qu'il s'agit d'un parcours « initiatique » comme dans un labyrinthe : des « chemins » qui conduisent à des « demeures », des « centres de pouvoirs » où se révèle le Sacré.

En effet, de même que le monde interne, les grottes souterraines ne peuvent pas être vues depuis l'extérieur. On doit trouver l'« entrée » et les pénétrer en profondeur pour les découvrir, les explorer, tout comme avec le monde interne. Elles sont obscures et l'on a besoin d'un feu artificiel pour les éclairer, tout comme on a besoin du regard pour illuminer le monde intérieur. Elles sont de véritables labyrinthes dans lesquels on peut s'égarer lorsqu'on n'a pas de repères, de la même façon que l'on se perd, parfois, dans son propre monde interne. On y rencontre parfois des passages périlleux tout comme dans le monde mental où l'on peut être confronté à certains pièges ou dangers. Les grottes sont des volumes en creux de forme concave et sphérique, tout comme certaines régions plus profondes des espaces internes. Elles sont « vides », en silence, tout comme parfois la conscience juste avant qu'elle ne s'altère et se transcende.

Bien sûr, selon le type de dessein qui opère en coprésence, cette altération sera plus ou moins lucide et plus ou moins inspirée. En effet, l'altération, qu'elle soit accidentelle ou recherchée, pourra se présenter soit comme « conscience perturbée » (entendue ici non pas comme un dysfonctionnement pathologique mais comme un état de suggestibilité incontrôlé) soit comme « conscience inspirée » (structure globale de conscience capable d'accéder à des intuitions immédiates de la réalité, en passant par différents états) et ses différentes formes d'expression (Silo, 2011, p. 284-297) ; il s'agit de situations mentales dont nous parlerons plus en profondeur dans les prochains chapitres.

Quant au dessein incitant au surpassement, il semble avoir été d'une grande puissance. En effet, on a constaté deux choses intéressantes.

Tout d'abord, il n'existe pas de peintures ou de gravures près de l'entrée des grottes ; elles apparaissent seulement à plusieurs centaines de mètres de l'entrée. À titre d'exemple, le fameux Salon Noir de la grotte de Niaux se trouve à plus de 700 m de l'entrée préhistorique présumée (Leroi-Gourhan, 1965). Or, pour pénétrer plus profondément dans la plupart des grottes, il fallait marcher à quatre pattes et même ramper, seul

ou en file indienne, parfois pendant des heures, surtout pour atteindre les parties les plus reculées. Citons à titre d'exemple, les grottes d'Arcy-sur-Cure (Yonne), La Mouthe, Villars, les Combarelles (Dordogne), Montespan (Haute-Garonne), des Trois-Frères (Ariège), Etcheberriko (Pyrénées-Atlantiques), Cullavera (Cantabrie), Pileta (Malaga),... Lorsque l'entrée n'était pas pénible, les passages difficiles, voire dangereux, apparaissaient plus en profondeur, comme, par exemple, à Rouffignac (Dordogne). Aujourd'hui, grâce aux aménagements touristiques (excavations), on peut y pénétrer en étant debout, mais les marques anciennes nous fournissent des indications précises sur les dimensions de l'époque.

Les études archéo-acoustiques réalisées depuis les années 1980 par différents chercheurs et tout particulièrement par Iégor Reznikoff, nous fournissent quelques pistes intéressantes sur la pénétration à l'intérieur des grottes (Reznikoff, 2010). Ces recherches acoustiques ont été menées en France, dans les grottes du Portel, Niaux, Oxocelhaya et Isturitz, dans les Pyrénées, ainsi qu'à Arcy-sur-Cure, en Bourgogne, mais aussi, plus récemment, dans la grotte Kapova dans l'Oural.

Partant de l'idée qu'il n'était pas évident de se repérer dans la grande majorité des grottes plongées dans l'obscurité, Reznikoff a expérimenté l'utilisation du son comme sonar – l'émission des « *oh, oh, oh* » et des « *mmb, mmb* », de faible intensité – et de la résonance comme repère. C'est en effet astucieux, car les sens travaillent en structure ; or, si la vue diminue, la conscience cherchera d'autres sens, dans ce cas le toucher et l'ouïe, pour obtenir des références spatiales.

Voici comment Reznikoff décrit son expérience lors du 10<sup>e</sup> Congrès Français d'Acoustique (Lyon, 12-16 avril 2010) :

*« Dans une exploration de la grotte dans des conditions similaires à celles des temps préhistoriques, sans électricité, la plupart du temps avec de petites lumières ou, au mieux dans des espaces assez larges, avec des torches (inutilisables dans les passages étroits), l'obscurité est presque totale. Comme le son porte beaucoup plus loin qu'une petite lumière, particulièrement dans un environnement rocaillieux irrégulier, la seule possibilité d'avancer dans la grotte et de l'explorer est d'utiliser la voix et les effets de résonance, en particulier l'écho. En effet, la résonance répond et l'on peut entendre d'où vient la réponse, à quelle distance elle se situe et estimer son intensité, d'où une idée approximative de la direction et de l'espace vers lequel on avance. Il est naturel alors d'aller dans la direction de la meilleure résonance obtenue [...]. En rampant dans un tunnel étroit, même une petite lampe à huile est d'utilisation aléatoire, la voix permet alors d'avancer avec un minimum de sécurité [...]. Une oreille exercée – celle des hommes vivant près de la nature – fonctionne comme un sonar. La voix est donc utilisée comme un moyen d'écholocalisation. [...] progressant en faisant des sons, ils devaient s'arrêter à l'endroit le plus sonore et le marquer d'un point comme un repère sonore [...]. Ainsi certains signes pourraient avoir une signification purement sonore ! »*

*« Par ailleurs, les dépôts lithiques et osseux dans toute la cavité, et les nombreux tracés sur les parois, effectués jusque dans les zones les plus reculées, témoignent d'une volonté de tout explorer et de s'approprier l'intégralité de l'espace souterrain ».*

(Aujoulat, 2004, p. 257)

En effet, les peintures ou gravures ont été réalisées jusque dans les ultimes recoins, y compris sur des plafonds a priori inaccessibles, comme, par exemple, dans la grotte de Rouffignac, où le « Grand Plafond » constitue l'ensemble de dessins le plus considérable du site puisqu'il concentre 66 figures.

*« La présence de ces dessins au-dessus de ce vaste entonnoir d'argile glissante aboutissant à un puits de 7 m, dont au moins 4 m de verticale, pose des problèmes. Tout d'abord un problème d'accessibilité. Sur tout le pourtour de l'entonnoir, la hauteur sous plafond était très faible : elle n'excédait guère le mètre et, compte tenu des pentes glissantes, cela souligne les difficultés d'exécution de beaucoup de figures et particulièrement des plus grandes qui dépassent les 2 m de longueur, tel le grand cheval. D'autre part, [...] l'accessibilité de certaines parties de ce plafond n'a été possible que grâce à des bois aux extrémités équarries jetés en travers du trou ».*

(Barrière, 1980, p. 269-276)

L'art pariétal se fond dans la morphologie des grottes. Il en épouse les divisions naturelles et subit les fantaisies rocheuses de ses parois. Il s'intègre dans ses parcours tortueux, les passages difficiles ou périlleux.

*« Leur volonté d'aller tout au bout des diverticules rampants, de grimper sur les massifs stalagmitiques le long des failles aériennes pour atteindre des voûtes hautes, d'y laisser leurs traces ou d'y prélever du Mondmilch, ou encore leur fascination pour les zones périlleuses, tout au bord des gouffres marqués de leurs dessins, trahissent leur conception de la grotte, de ses mystères et de ses pouvoirs. Ce monde souterrain périlleux était un monde extrême. S'aventurer au plus loin, au plus haut, au plus profond signifiait le pénétrer et capter un peu de sa puissance intrinsèque ».*

(Clottes *et al.*, 2005, p. 234-235)

Et même lorsque les conditions de réalisation n'étaient pas aussi difficiles, de nombreuses œuvres nécessitaient un aménagement particulier (échafaudage) pour être exécutées : nous pensons par exemple à la Vache à collerette, dans le Diverticule axial de Lascaux, qui se situait à 3,50 m de hauteur du sol (Aujoulat, *op. cit.*).

Pourquoi donc faire autant d'efforts pour pénétrer chaque fois plus loin, plus profondément et plus haut, si l'on voulait tout juste s'assurer que les peintures se conservent dans la mémoire du groupe et passent à la postérité (ce qui est déjà en soi l'indicateur d'une intention de transcendance temporelle et sociale) ? Pourquoi et dans quel but cette obstination de peindre partout, même dans des endroits « impossibles » ? Certes, la grande charge affective du Dessen – de « dépasser », de « transcender » –, pousse et aspire, mobilise toute la force intentionnelle et attentionnelle pour aller au-delà des difficultés et des empêchements qui se présentent sur le Chemin. Que l'on ait voulu explorer l'espace entier et laisser une trace sur toutes ses parties pour témoigner que l'on y est parvenu – et même qu'on a vécu des expériences particulières dans chacune de ses parties – est tout à fait probable. Mais nous croyons qu'il y a aussi une autre raison : il était important de couvrir la globalité de l'espace pour témoigner d'une expérience globale, d'une *structure globale de conscience*, celle de la *conscience inspirée* (*op.cit.*).

Par ailleurs, comme le soulignait déjà Leroi-Gourhan en 1964, les grottes ornées ne sont pas associées aux sépultures. Si les fragments de corps non inhumés sont assez nombreux, les sépultures y sont très occasionnelles (grottes de Cussac, en France, celles des Balzi Rossi, en Italie), bien que les chances de survie géologique d'un corps inhumé en grotte (milieu chimique neutre) soient considérables. Ainsi, si l'on considère le grand soin avec lequel certains corps avaient été inhumés (le plus souvent en plein air et à proximité des lieux d'habitat), il n'y a pas de doute sur les croyances de transcendance post-mortem. Nous en concluons que les grottes représentaient des lieux associés à des expériences transcendantales « de son vivant ».

Les premières expériences étaient sans doute accidentelles, notamment dues à l'effet d'amortissement ou même de suppression sensorielle et à l'action de forme des grottes. Mais il est semblable que, par la suite, ces « explorateurs des profondeurs » ont tout mis en œuvre pour revivre des expériences de façon intentionnelle : le nombre important des gravures et des peintures est significatif en ce sens. En effet, même sans considérer les peintures et les gravures qui ne se sont pas conservées ou qui ont été recouvertes – puisqu'on a constaté que les artistes superposaient très fréquemment leurs œuvres sur celles existant déjà –, il existe plusieurs centaines de peintures et de gravures dans chaque grotte. Si l'on multiplie cela par les 300 grottes découvertes à ce jour (sans présumer de celles que nous ne connaissons pas encore), le nombre d'œuvres est alors très impressionnant par rapport à la faible densité de population de l'époque, même en considérant la durée de la période définie. Rappelons-nous que les estimations du nombre d'habitants au Magdalénien, période la plus peuplée de tout le Paléolithique, se situent entre 25 000 et 50 000 pour l'Europe occidentale et centrale.

## Traduction allégorico-symbolique d'un monde de signification

Plus de 90% des représentations sont consacrées aux animaux – dans certaines grottes, on trouve jusqu'à 14 espèces différentes – en grande majorité des mammifères et surtout des grands herbivores. Chaque grotte ne privilégie pas nécessairement les mêmes espèces, à titre d'exemple, à Rouffignac (Dordogne) les mammouths sont sur-représentés (Barrière, 1982 ; Plassard, 1999), tandis qu'à Niaux (Ariège) 50% des peintures représentent des bisons (Clottes, 1995). Cependant, il ressort des études réalisées, à commencer par celle de Leroi-Gourhan (1965), que les espèces les plus représentées, et de loin, sont les équidés, les bovidés (aurochs, bisons), suivis par les cervidés. De ce point de vue, Lascaux est la cavité la plus représentative.

### a) Au-delà du naturel apparent

On a cru, pendant longtemps, que les animaux figurés sur les parois des grottes étaient une sorte de tableau de chasse des Paléolithiques. Dès lors, on avait imaginé l'art pariétal comme une démarche de magie propitiatoire cynégétique s'exerçant sur le dessin préalable des animaux convoités.

Leroi-Gourhan avait en premier douté de cette hypothèse, car « [...] *statistiquement, le nombre des espèces représentées est bien inférieur à celui des espèces qui composaient la faune de l'époque : les peintres n'ont pas représenté n'importe quel animal mais des animaux bien déterminés et qui ne jouaient pas forcément tous un rôle de premier plan dans leur vie quotidienne* ».

(Leroi-Gourhan, 1965, p. 82)

En effet, il a fait remarquer, par exemple, que le renne, l'animal le plus consommé, n'était figuré à Lascaux qu'une seule fois (sur 915 figures animales) et qu'il était complètement absent dans la grotte de Niaux. Qui plus est, dans tout l'art pariétal, le renne ne représenterait que 5% du bestiaire et le bouquetin, lui aussi très consommé, moins de 10%. Enfin, quand ces animaux apparaissent, c'est à la périphérie, et très exceptionnellement dans les parties plus profondes de cavités. En outre, il rappelle qu'il n'existe aucune représentation de chasseur ou de scène de chasse (hormis la scène du puits à Lascaux qui pourrait y faire allusion, sans pour autant être explicite) et les animaux blessés ne représentent qu'environ 4%, les marques de leurs blessures étant souvent très ambiguës (Leroi-Gourhan, 1965).

Aujourd'hui, grâce aux avancées de l'archéozoologie et à l'analyse, de plus en plus fine, des ossements du gibier provenant des restes de nourriture (et même des excréments humains, ou coprolithes conservés) dans les gisements, on connaît mieux le régime alimentaire d'alors. Ainsi, Gilles Delluc qui s'est consacré à l'étude de la nourriture préhistorique confirme que la faune figurée dans les grottes est très différente de la faune effectivement chassée et consommée par les artistes chasseurs (Delluc, 1995, 1997). Cela ne contredit pas le fait que certains de ces grands herbivores aient parfois servi d'aliment – grâce à la pratique du charognage ou à la chasse par précipitation –, notamment en cas de carence du gibier habituel ou pour absorber quelque attribut des animaux dotés de valeur plus symbolique. Aussi, rappelons que la présence d'ossements d'animaux ne signifie pas toujours qu'il s'agisse d'animaux effectivement consommés.

Pour toutes ces raisons, nous rejoignons les chercheurs qui réfutent l'hypothèse de rites propitiatoires ou magiques liés à la chasse. En effet, selon nous, il n'y a aucun doute sur le fait que les représentations d'animaux avaient un caractère purement symbolique.

Mais en dehors du fait que les espèces figurées répondent à un choix très précis qui ne correspond pas à celles qui étaient consommées, il existe bon nombre de facteurs qui nous éloignent d'un univers quotidien « réaliste », malgré la dimension naturaliste indéniable des représentations :



- Les paysages, les arbres, les pistes si importantes pour les chasseurs sont totalement absents ; la ligne d'horizon n'est jamais figurée ; le sol n'est jamais représenté directement.
- Des espèces, qui dans la nature ont des habitats différents, sont représentées ici côte à côte, par exemple les bisons et les chevaux.
- Les tailles respectives d'animaux voisins ne sont pas respectées.
- Les scènes narratives sont absentes.
- Certains animaux sont représentés dans des positions impossibles : pattes en l'air, en position oblique ascendante ou descendante forte.
- Malgré la grande précision figurative (réalisme apparent), les animaux sont dépourvus d'organes génitaux (seuls les caractères sexuels secondaires, telles les encornures, pourraient servir d'indications) et certaines parties de leur corps souffrent des déformations volontaires (tête trop petite, corps trop allongé ou trop arrondi, cou trop long..).
- La perspective « tordue » très fréquente ne correspond pas à une vision habituelle (corps vu de profil, cornes de trois quarts, sabots d'au-dessus).

Ainsi, à l'exception des éléments cités précédemment (figures humaines et signes codés), 90% des contenus des grottes ornées, bien qu'ils soient issus du monde de la perception, ne sont pas une « imitation du réel » mais pourraient donc fort bien être des *allégories* (cf. *supra*) renvoyant à des significations et à un système de registres beaucoup plus immatériels et subtils.

En synthèse, l'art pariétal n'est pas le reflet du quotidien. Il n'y a pas d'allusions à l'environnement naturel, pas d'objets utilitaires, pas de scènes de vie quotidienne, pas même la chasse ; le nombre de figures humaines est insignifiant et de plus elles sont allégorisées (êtres composites) ; les animaux représentés ne sont pas ceux qui étaient chassés et consommés ; enfin, bien que le style soit naturaliste, il n'est pas réaliste (déformations intentionnelles) et, bien qu'il soit figuratif, il n'est pas narratif (thèmes non reliés par des arguments). Il s'agit visiblement d'un univers faisant référence à des réalités mentales qui, selon nous, n'est pas le produit de l'imagination ordinaire, ni d'une *conscience perturbée* (Silo, *op. cit.*, p. 285-287). Notre hypothèse est qu'il s'agit là d'un témoignage de contact avec un autre plan et ses significations : impulsions profondes traduites par la conscience sous forme de représentations allégoriques, mythiques et visiblement artistiques.

#### *b) Le Dessin transcendant*

Nos ancêtres n'étaient pas des « intellectuels-philosophes », aussi, il est vain de vouloir se rapprocher d'eux par la voie exclusivement « conceptuelle ». En revanche, si – dans la profondeur de ces cavités et face à ces animaux – nous faisons l'effort de prendre contact avec nos propres registres, nous ressentirions la même chose que nos ancêtres, car notre « équipement » n'a pas changé en 30 000 ans. De même, on peut pénétrer les « mythes » en se plaçant dans des expériences personnelles et des états de conscience comparables à ceux que vécurent leurs auteurs.

Pour pénétrer la signification plus profonde des représentations animales, nous nous sommes posé la question suivante : pourquoi les artistes ont-ils choisi de représenter précisément ces animaux-là ?

Nous tenterons de le découvrir en répondant à une autre question : qu'est-ce que ces animaux, et en particulier ceux qui ont été le plus figurés, ont-ils donc en commun ?

1. Ils sont « insaisissables » (in-attractables), libres (ni chassés, ni mangés, ni domestiqués).
2. Ils ont une grande force (chevaux, bisons, mammouths, rhinocéros, cerfs, lions, etc., sont de grands animaux lourds et puissants).
3. Ils sont associés à une notion de direction, notamment les trois espèces les plus représentées (nous allons le développer plus loin).

Nous n'allons pas revenir sur la première caractéristique déjà amplement développée.



Quant à la force ou la puissance de ces animaux, elle est également évidente. Cependant, cette « force-puissance » a priori « sauvage » ne semble pas associée au « danger » au sens « hostile ». Tout d'abord, les animaux que les artistes ont choisi de représenter sont en grande partie des herbivores, il n'y avait donc aucun risque d'être pourchassés par eux pour être dévoré. À cela s'ajoute que les figurations d'hommes blessés sont extrêmement rares (Leroi-Gourhan le signale à plusieurs reprises), et lorsqu'elles apparaissent, elles sont situées en règle générale en périphérie des grottes. Par ailleurs, aucune violence ou agressivité n'émane des animaux, au contraire, ils semblent neutres, pacifiques, ils ne s'affrontent même pas entre eux, en tout cas pas explicitement et rarement de façon implicite (scène interprétée par les auteurs comme les prémices d'accouplement). Enfin, l'atmosphère générale dans ces cavités est d'une grande sérénité et harmonie, Denis Vialou la qualifie même de paradisiaque (Vialou, 1996).

Rappelons-nous que les espaces internes (mentaux) et externes (physiques) n'étaient pas expérimentés de façon si séparée qu'à d'autres époques plus tardives, et tout particulièrement de nos jours. Aussi, la puissance de certains animaux pouvait parfaitement permettre de se connecter à sa propre force vitale, à réveiller des « charges » puissantes physiques et psychiques. Et selon que ces différentes « forces » étaient maîtrisées ou non, elles pouvaient paraître bénéfiques et sacrées ou bien hostiles et terrifiantes. Et les personnes qui avaient réussi à « dompter » ces forces psychophysiques pouvaient reconnaître une autre Force, d'une puissance et d'une « qualité » supérieure, ayant une provenance plus « mystérieuse », car plus difficile à identifier, à définir et à localiser.

Serions-nous donc en présence de « forces insaisissables » ou de « puissances incontrôlables » ? Ou bien, face à un « puissant élan de liberté » ou d'une « grande force qui voudrait se libérer » ? Ou bien, tout cela à la fois, selon les personnes ou selon les différents stades du processus ? Les Paléolithiques ne superposaient-ils pas plusieurs couches de significations sur leurs objets mentaux, comme ils superposaient aussi plusieurs couches de gravures-peintures sur les parois ?

Venons-en au troisième point : la direction.

En effet, le cheval suggère le mouvement horizontal, d'autant plus que son corps est souvent allongé de façon intentionnelle. Or, l'horizontalité ne suggère pas seulement l'axe X mais aussi l'axe Z, la profondeur. Une direction se dirigeant vers les profondeurs ou provenant des profondeurs.

L'aurochs, le bison, le mammouth suggèrent plutôt la concentration, surtout lorsque leur volume ou leur bosse sont représentés de façon surdimensionnée, parfois quasi-sphérique, et que les cornes de l'aurochs sont représentées non pas de profil comme sa tête et son corps mais presque de face et, de ce fait, la forme concave des cornes conduit le regard vers l'espace inclus à l'intérieur de la courbe.

Enfin, le cerf suggère l'élévation et aussi l'évolution grâce à ses bois ramifiés, souvent surdimensionnés.

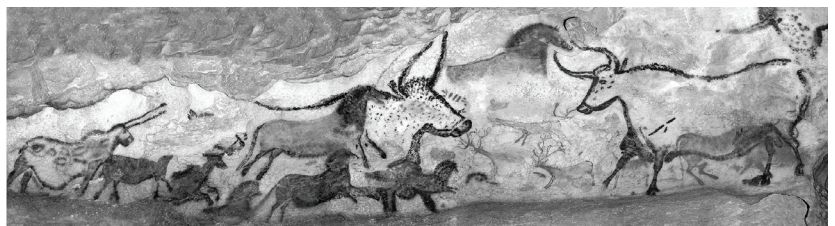
Alors, si ces animaux nous mettent en contact avec des registres de force-puissance, de liberté et de direction, comment ne pas résonner avec le Dessin transcendant ?

Car lorsqu'on connecte avec le Dessin majeur, n'est-il pas souvent expérimenté comme une Force

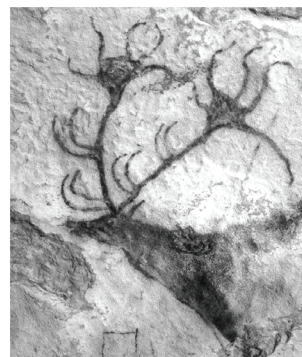
### Figure 21 / Portfolio IX - X

Art pariétal, représentations animalières.

1, 2 : Lascaux (Dordogne, France), Fresque des Taureaux et Grand cerf noir (Photographies : ©N. Aujoulat MCC/CNP);  
3 : Rouffignac (Dordogne, France), Mammouth (Photographie : ©Marie-Odile & Jean Plassard) ;  
4 : Chauvet (Ardèche, France), Rhinoceros (Photographie : ©Jean Clottes - Équipe scientifique Grotte Chauvet-Pont-d'Arc)

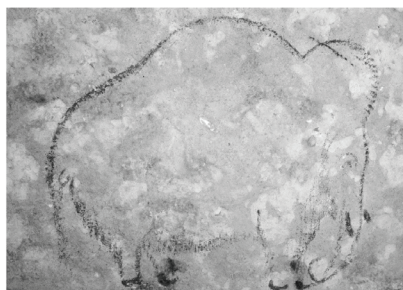


1



2

3



4



évolutive immense et puissante, totalement libre (insaisissable) et indépendante de la volonté du « moi psychologique » qui tantôt lui résiste, tantôt la suit ? Cette direction du Dessin, ne voudrait-elle pas conduire la conscience (son intentionnalité), à explorer ses propres « profondeurs » (dimension Z), à se « concentrer sur son propre centre », afin qu'elle s'élève, évolue et se libère ? Autrement dit qu'elle se transcende (rupture des niveaux de sommeil, demi-sommeil et veille ordinaire) ? Et lorsque ce Dessin surgit en notre intérieur depuis le profond de nous-mêmes, n'avons-nous pas ce registre paradoxal qu'il ne nous appartient pas, qu'il a une vie propre et qu'il vient « d'ailleurs » ? N'est-il pas surprenant que cette immense force d'un tel Dessin ait été expérimentée bien souvent comme une force « extérieure » à l'homme ? Une force qui, lorsqu'elle n'est pas reconnue en tant que telle, est confondue avec une entité indépendante (esprit, dieu) qui se « substitue au moi », alors qu'en réalité, elle vient de l'intériorité la plus profonde du « véritable soi-même ».

Et si certains animaux allégorisent le Dessin transcendant de l'homme, alors il n'est pas étonnant de retrouver ses attributs représentés par des parties animales – ossements, encornures, dents (canines) –, sous forme de parures dans les sépultures. La force du Dessin accompagnerait alors le mort dans sa transcendance. Il n'est pas étonnant non plus de voir ces ossements associés à la Vénus dans l'habitat : la force du Dessin accompagnerait alors la femme dans la transcendance biologique et spirituelle.

#### *c) Le feu invisible*

Ce qui reste le plus déroutant lorsqu'on se trouve face à ces animaux représentés visuellement, c'est qu'on ne les « voit » pas vraiment, même si on les regarde. On les « ressent » plutôt. Ce qui se dégage d'eux est une profonde sensation de « vie », plus exactement un « principe », une « essence ». C'est comme si l'on entraînait en contact avec l'essence de l'être.

Déjà, depuis qu'il s'est approché du feu, l'être humain a manifesté un extraordinaire intérêt à saisir l'essence des choses. Et cette aspiration, ou cette impulsion, était si forte qu'il a mis sa vie en danger, mais cela l'a aussi conduit à des découvertes très importantes quant à ses propres possibilités. Cette observation permanente et accumulative au fil du temps lui a peut-être permis de capter que, à l'intérieur des êtres humains, existe quelque chose de vivant, une « idée » ou un « principe essentiel », qui est caché à la vue. Si l'on pouvait connaître ce principe, on pourrait manier ou modifier cet « être », le rendre « domestique » et par conséquent « utilisable » ; il serait alors un moyen d'avancer vers la continuité temporelle.

Et si cet être, ce principe ou cette essence était un « feu non représentable », dont seuls les effets pouvaient être représentés, alors on peut comprendre pourquoi le feu en tant que tel n'a jamais été représenté de façon explicite nulle part à cette époque, malgré sa position centrale. On peut également mieux comprendre pourquoi l'on colorait les animaux polychromes avec les différentes couleurs ou états du feu : jaune (flamme), noir et rouge (braises potentielles et incandescentes). Les couleurs utilisées, notamment le rouge et le noir, ont été interprétées parfois comme des couleurs désignant le masculin (noir) et le féminin (rouge). Il est vrai que ces deux couleurs évoquent les contraires, mais il est étonnant que les auteurs n'aient pas accordé plus d'importance à la troisième couleur présente (jaune) et, surtout, qu'ils n'aient pas mis en relation ces couleurs avec le feu, élément pourtant central dans les sociétés paléolithiques. L'association « rouge-sang-vie » ou « noir-mort » n'est pas à exclure, mais comme la signification de ces couleurs n'est pas universellement attestée, l'hypothèse nous semble trop arbitraire.

#### *d) La Vénus invisible*

Comme nous l'avons déjà constaté, les statuettes féminines sont absentes des grottes profondes et le nombre de gravures de femmes (dont le schématisme contraste fortement avec les autres œuvres) est plutôt limité.

Cela peut paraître étonnant vu la représentation féminine omniprésente par ailleurs. En réalité, si l'on considère cette fois le féminin comme un « contenant » et non un « contenu », nous serions tentés d'associer le féminin à la grotte elle-même. La grotte en tant que matrice ! En effet, si l'on pénètre dans le « ventre » de la terre-montagne comme si l'on rentrait dans le ventre d'une « Mère primordiale » – comme une sorte de retour mystique à un espace primordial –, nous nous prédisposons à explorer un espace où se « crée la vie » ; où l'on pourrait trouver des réponses au « mystère » de la vie... La grotte en tant que « centre de pouvoir spirituel » ; où l'on entre en contact avec la Vie transcendante et son Dessen.

La grotte – et par la suite le labyrinthe, le palais, le temple, la cité et même la cathédrale –, ne reste-t-elle pas encore aujourd'hui associée au Féminin sacré, à la Protectrice de la vie, tout en symbolisant cet « espace intérieur » où se produit le contact avec la Vie transcendante et ses mystères ?

## Les parois en tant que limites spatio-temporelles

### a) Abolition du temps et temporalité transcendée ?

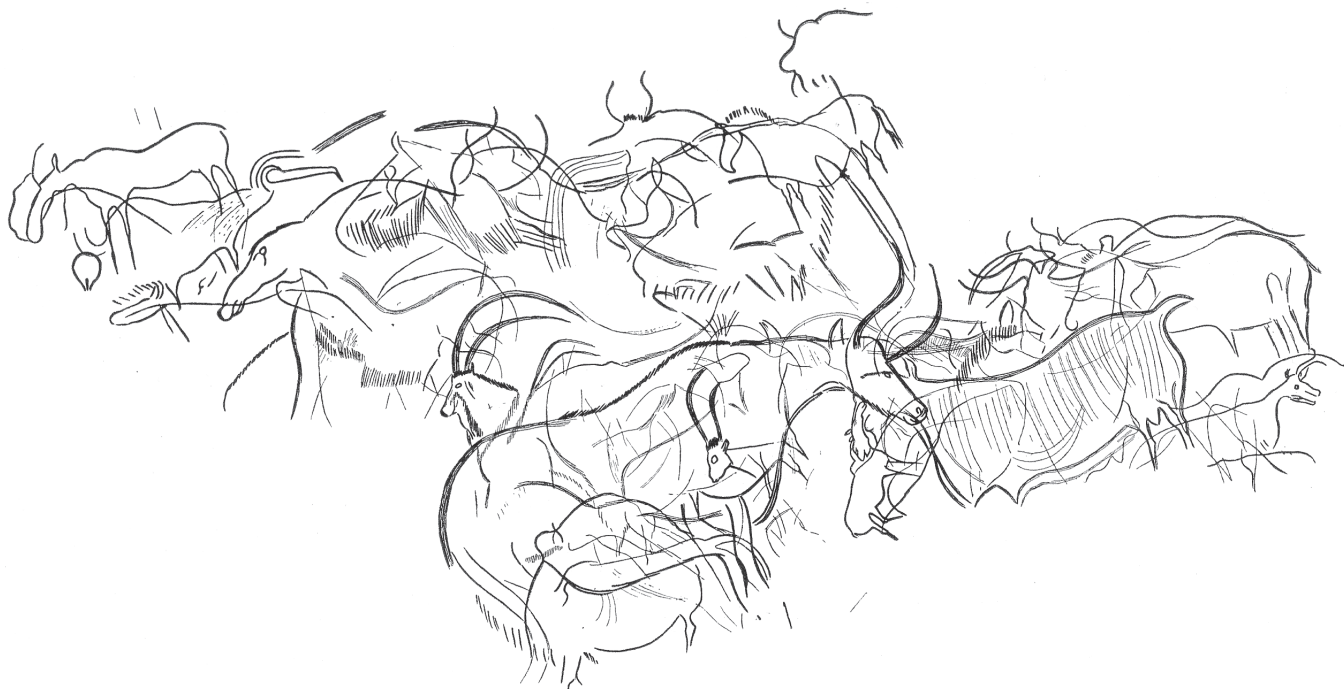
Norbert Aujoulat fait remarquer que dans certaines grottes et tout particulièrement à Lascaux, les équidés, bovinés et cervidés sont représentés à une phase bien particulière du cycle annuel : celles des prémices de l'accouplement. Autrement dit, « *les chevaux marquent la fin de l'hiver et le début du printemps, les aurochs le plein été, tandis que les cerfs ont été décrits avec les attributs de l'automne* » (Aujoulat, 2004, p. 194). Il en conclut que « *cela n'a rien de fortuit* » (*op. cit.*, p. 262).

Cette précieuse observation nous permet de déduire que les animaux sont parfois dotés d'une signification additionnelle : la temporalité. Nous ne pensons pas que l'important soit le thème de l'accouplement (comme on pourrait être tenté de le croire). Cet événement aurait pu être représenté de façon plus explicite, compte tenu du talent artistique dont les artistes faisaient preuve, or il se trouve qu'il n'a jamais été reproduit en lui-même sur les parois ; Leroi-Gourhan l'avait déjà constaté en son temps et Aujoulat, qui avait connaissance des grottes découvertes ultérieurement, le confirme. En conséquence, nous pensons que la caractéristique de la période des amours servait justement à signaler la saison, donc le temps. Et si, de plus, on admet que la relation accouplement-reproduction n'était pas connue des Paléolithiques (ni pour l'humain ni pour l'animal, ce qui va de pair), la représentation chronologique des saisons (ou du temps linéaire) à travers les attributs animaliers, ne pourrait-elle pas exprimer le désir de transcendance spatio-temporelle (c'est-à-dire de la conscience) ?

En effet, comme les animaux se fondent dans les parois, qu'ils semblent en faire partie, ils deviennent en quelque sorte les parois elles-mêmes, et par conséquent, les limites elles-mêmes. Alors, les parties peintes représenteraient-elles les limites temporelles et spatiales, tandis que les parties non peintes ou non gravées des parois représenteraient le non-temps et le non-espace, un vide coprésent.

La question se pose alors de savoir si ces limites spatio-temporelles ont été transcendées. Peut-être pas dans certaines galeries de certaines grottes (comme celles de Lascaux ou de Niaux), couloirs qui pourraient correspondre à un « chemin d'internalisation ». Là, se succèdent effectivement les panneaux équidés-bovinés-cervidés, donc les saisons hiver-printemps-été-automne, suggérant le passage du temps. En revanche, dans les « lieux d'immobilisation », salles, niches, voûtes, plafonds (grottes de Gargas, des Trois-Frères, de Rouffignac...), où tous les animaux se rencontrent simultanément dans tous les sens (directions) et se superposent les uns aux autres, dans une sorte de tourbillon intentionnel, il n'y a plus de temps linéaire, plus aucun ordre, aucune référence, les saisons (animaux) se mélangent, s'imbriquent, s'annulent. Le temps est donc aboli, suspendu ; on sort de l'espace-temps de la conscience. Autrement dit, c'est le « chaos





**Figure 22 (ci-dessus)**

Gargas (Hautes-Pyrénées, France). Une partie des relevés effectués par H. Breuil dans le Sanctuaire des Gravures. D'après Breuil, 1958, fig. 13

**Figure 23 (ci-contre)**

Trois-Frères (Ariège, France). D'après Bégouën et Breuil, 1958, fig. 43

**Figure 24 (page de droite)**

Trois-Frères (Ariège, France). D'après Bégouën et Breuil, 1958, fig. 61-62









**Figure 25**  
Rouffignac (Dordogne, France). Le Grand Plafond. D'après Barrière, 1980, fig. 1

mythique » qui précède la naissance du temps et de l'ordre ; c'est un « au-delà » du passé-futur, c'est « l'androgynie temporelle ».

Quant au « Grand Plafond » de la grotte de Rouffignac, Claude Barrière a fait une découverte importante :

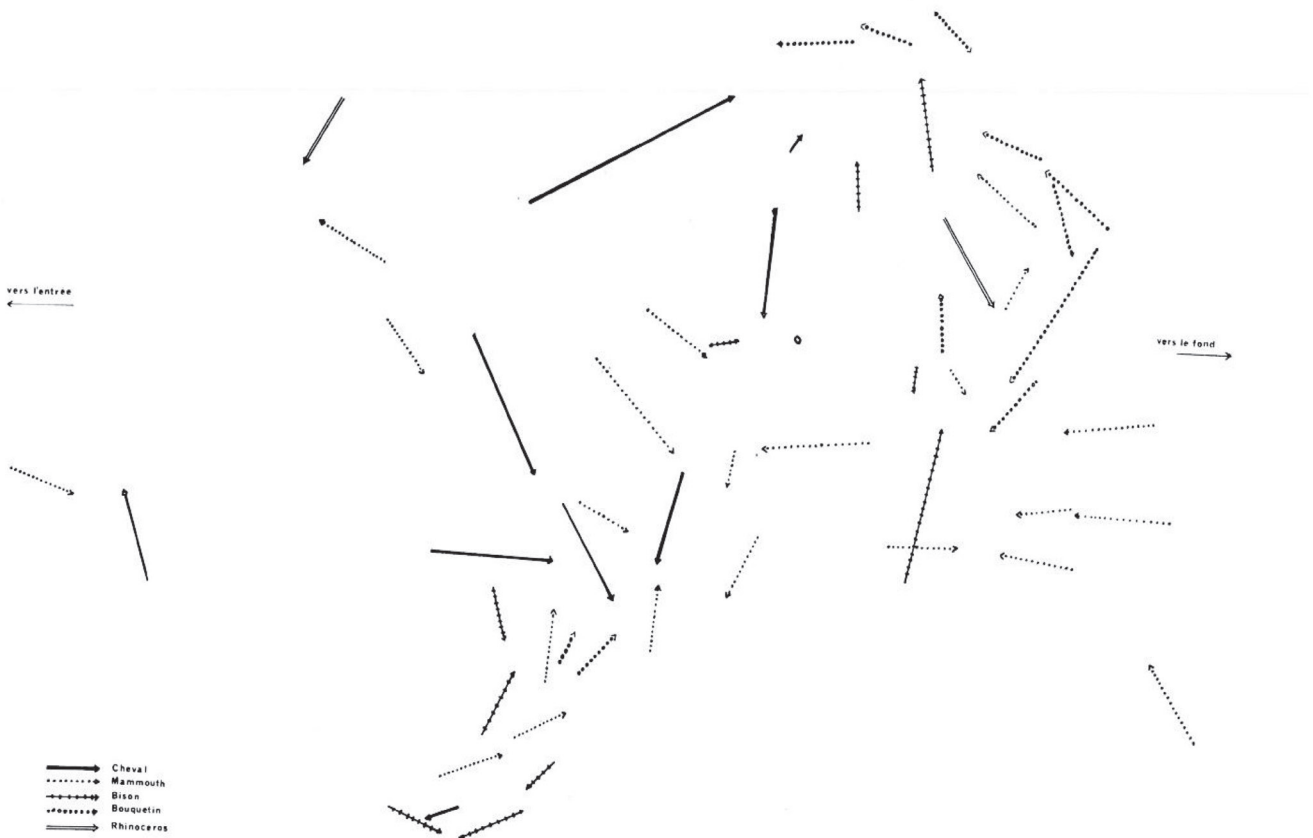
*« Les 66 animaux sont dans une disposition apparemment désordonnée et tourbillonnante, dans tous les sens, plus ou moins enchevêtrés et superposés [...] ».*

*Pour mieux saisir la composition de cet ensemble, utilisons l'artifice suivant : remplacer les animaux par des flèches différentes pour chaque espèce et de la longueur de chaque animal (fig. 26). Aussitôt le désordre disparaît, et les animaux se disposent selon un schéma très particulier. L'ensemble s'organise selon un plan en Oméga en fonction de l'accessibilité du plafond autour du puits [...] ».*

*Le centre demeure vide d'animaux, avec cependant, presque au centre géométrique, un dessin en amande ayant exactement la forme d'un œil de grande dimension [...] » (fig. 27).*

*Cette organisation du Grand Plafond ne peut-être le fruit du hasard ou de la simple disposition périphérique au puits. Il y a trop de systématique dans les alternances et les répartitions (des animaux) pour ne pas conclure à un caractère volontaire » (Barrière, 1980, p. 269-276).*

Dans cette étude, Claude Barrière ne pousse pas plus loin son interprétation. Mais dans le cadre de notre étude, comment ne pas faire le lien avec les Vénus et notre hypothèse de transcendance des limites spatio-temporelles à partir d'un « regard central » qui les rattrape et les désarticule ? À moins qu'ici, cet « œil », au milieu du vide de la suspension temporelle, veuille témoigner d'une expérience plus profonde encore : celle de la rencontre avec le « regard transcendant » ou l'« œil divin », ou encore le « Mental » ? À ce propos, il convient de citer l'existence de deux autres cavités, de notre connaissance, possédant une figuration d'œil, dans leurs recoins les plus profonds : la grotte de Montespan en Ardèche et celle de Pergouset dans le Lot (Leroi-Gourhan, *op. cit.*).



Par ailleurs, le temps est assurément suspendu dans la grotte en tant qu'entité globale, surtout si l'on se réfère à la première signification donnée aux animaux : en effet, les limites (parois) gravées de « liberté, force, direction évolutive » sont des limites illusoire, des limites transcendées.

La continuité temporelle, notamment la transcendance des séparations générationnelles, se voit aussi sur un autre plan.

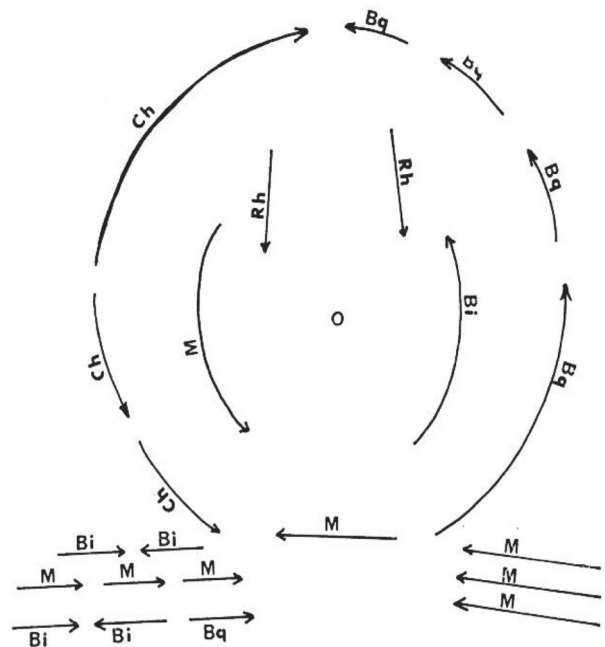
Nous savons, grâce aux méthodes de datation, que les grottes n'étaient pas fréquentées en permanence ; parfois des centaines et même des milliers d'années, donc de multiples générations, séparent les différentes réalisations artistiques. En ce sens, les archéologues parlent plus volontiers de nombre d'événements que de durée de fréquentation.

Il semble donc que les artistes – ou peut-être devrions-nous les appeler « quêteurs de sens et de transcendance s'exprimant artistiquement » – réalisaient leurs œuvres et repartaient sans jamais revoir leurs productions. Ainsi, l'expérience traduite en images était projetée sur l'écran de leur espace de représentation, qui coïncidait avec les parois de la grotte ; en même temps que ces représentations internes étaient gravées (enregistrées) dans la mémoire individuelle et collective, elles étaient aussi gravées matériellement sur les parois physiques. Et, comme l'action même de graver (ou de dessiner) sur les parois était aussi gravée en mémoire, ces « gravures », internes et externes, renforcées par le souvenir, agissaient désormais en coprésence. Si elles étaient recouvertes ensuite par d'autres gravures,

**Figures 26 et 27**

Schémas de l'organisation du Grand Plafond de Rouffignac. (Ch : Cheval; Bi : Bison; Rh : Rhinocéros; M : Mammouth; Bq : Bouquetin).

D'après Barrière, 1980, fig. 10 et 11



elles n'en devenaient que plus puissantes. À ce propos, rappelons-nous la longue tradition de bâtir des lieux sacrés (temples, cathédrales...) sur les vestiges de sites spirituels antérieurs.

Or, il est justement intéressant d'observer la quantité importante de superpositions de gravures (mais aussi de peintures), dont un grand nombre est le point de départ pour de nouvelles créations. (Nous ne parlons pas ici des « compositions », comme celles du Plafond de Rouffignac, où les superpositions et les enchevêtrements ont été conçus dès leur création). De fait, les superpositions étaient si fréquentes que l'artiste était obligé de finir entièrement son œuvre en une seule session, car il n'aurait pu, sinon, retrouver ce qu'il avait commencé. Mais par ailleurs, cet apparent manque de respect envers les réalisations antérieures peut étonner, puisqu'il y avait suffisamment de place dans ces grottes immenses pour que tous puissent y graver leurs figures sans couvrir celles qui avaient été faites précédemment. Il semble donc que ce fut intentionnel et que le but n'était pas tant que les œuvres soient « vues » mais plutôt l'acte de réalisation lui-même. Et si, en outre, la continuité temporelle et la transcendance étaient bien les valeurs centrales, alors oui, cela avait un sens : celui de la chaîne des actes, de la transformation d'une action en une autre, tissant le fil de l'éternité.

*« Les actions réalisées continuent d'agir et leur influence ne s'arrêtera jamais. Cette chaîne d'actions devenues vie ne peut pas être arrêtée par la mort » (Silo, 2010, p. 128).*

Ainsi, le regard transcende, une fois de plus, les séparations pour renforcer l'unité et la continuité temporelle.

*b) Spatialité : perspectives, profondeurs, vide*

On a souvent le registre que les animaux s'enfoncent et disparaissent dans les parois, comme s'ils sortaient des limites pour entrer dans un vide. À l'inverse, parfois ils semblent entrer, pénétrer dans le champ de présence depuis un « ailleurs », depuis un vide coprésent, selon que la lumière du feu et du regard les obscurcit ou les éclaire.

Ce registre d'entrée et de sortie de l'espace est produit bien souvent par la constante combinaison concave-convexe (Gonzales-Garcia, 1987). Les exemples foisonnent. À Lascaux, par exemple, une des concavités naturelles peut, sous certains angles d'éclairage, évoquer paradoxalement une convexité du flanc d'un équidé ou d'un boviné. Un autre exemple saisissant se trouve dans la grotte de Font-de-Gaume, notamment dans la Chapelle (ou Cabinet) des bisons, où, hormis la « décharge de (la) Force » qui y surprend le visiteur non averti, les bisons semblent véritablement entrer et sortir des limites.

Ainsi, la morphologie de la cavité elle-même et de ses surfaces favorise l'expérience de la tridimensionnalité (volume, profondeur, relief...) en même temps que son expression picturale sur les parois. Mais, l'artiste paléolithique ne s'est pas contenté d'exploiter la configuration naturelle, de toute évidence il voulait aller plus loin. Il voulait montrer, visiblement, qu'il avait repoussé ses propres limites internes – limites spatio-temporelles –, et cela lui demandait également de repousser visuellement les limites physiques de la caverne. Pour ce faire, il devait repousser, à son tour, les limites de son savoir-faire technique, jusqu'à ce qu'il réussisse à faire coïncider son espace de représentation avec l'espace de perception, le « dedans » avec le « dehors ». Comment représenter la tridimensionnalité sur un support bidimensionnel ? Dès lors, de la même façon qu'il inventa la taille en ronde-bosse (des Vénus) pour exprimer sa vision circulaire et sphérique – donc une vision en volume, circulaire et globalisante –, il inventa différentes techniques de perspective (les auteurs parlent d'anamorphose), pour exprimer cette même vision (le volume et la profondeur) sur les parois des grottes.

*« L'expression de la troisième dimension constitue l'une des originalités et l'un des points forts de cet art. Elle est effective à plusieurs niveaux, des moindres détails anatomiques à la totalité du sujet. Elle apparaît aussi dans la répartition des différentes représentations entrant dans la composition du panneau. Le rendu du relief suppose une anticipation de l'acte et une recherche des techniques graphiques adéquates pour recréer l'illusion de la profondeur, souci manifeste en de nombreux cas ».*

(Aujoulat, 2004, p. 260)



Les exemples de déformations volontaires sont innombrables, nous en citerons ici seulement quelques-uns en lien avec l'intérêt de ce chapitre.

À propos de la composition de certains panneaux à Lascaux, en l'occurrence la frise des Petits Cerfs de la Salle des Taureaux et du groupe des chevaux peints à l'avant de la Vache tombant du Diverticule axial, N. Aujoulat décrit la perspective combinée atmosphérique et par étagement : les animaux du premier plan sont restitués dans leur totale intégrité, en revanche, les autres subissent une altération des détails anatomiques – contours de plus en plus simplifiés –, d'autant plus importante qu'ils semblent s'éloigner de l'observateur (*op. cit.* fig. 170, p. 226).

Citons aussi la grotte de Chauvet qui – déjà 15 000 ans avant Lascaux ! – recèle de toutes les techniques de mise en relief et de perspective (Clottes, 2001), en particulier ses fameux panneaux centraux : les chevaux ont l'air de sortir de la paroi ; les félins, eux, semblent s'y enfoncer ; les rhinocéros dont la taille des cornes va en décroissant, créent ainsi une véritable « voie de sortie » ou d'« entrée », selon l'emplacement de l'observateur.

N'est-ce pas encore la même volonté de montrer que « quelque chose » transcende les limites et/ou fait irruption à l'intérieur des limites ?

### c) Dimension sonore des grottes

Pour revenir aux travaux d'Iégor Reznikoff préalablement cités, nous y trouvons des informations très intéressantes qui viendraient confirmer la dimension de la profondeur, cette fois sous son aspect sonore. Grâce à son procédé – l'utilisation de sa voix comme sonomètre, afin de faire résonner la cavité, et la mesure de cette résonance – Reznikoff aurait été conduit, dans les grottes respectives, pour ainsi dire naturellement vers les peintures. En effet, au fil de ses recherches, il s'aperçoit que le son et les images sont en étroite relation ; que la donnée acoustique est dépendante de la forme de la grotte (la résonance d'une grande salle peut-être très différente de celle d'un tunnel étroit ou d'une niche) et de la morphologie des parois (plus ou moins lisses).

Il constate donc que la majeure partie des peintures est située dans les lieux sonores, ou à proximité immédiate de ceux-ci (à moins d'un mètre ou en face), et cela jusqu'à plus de 80%, notamment à Niaux, Portel, Arcy-sur-Cure, Isturitz-Oxocelhaya (Pays Basque) ou à Kapova (Oural sud). En outre, dans certaines grottes, la densité des images est proportionnelle à la qualité acoustique, mesurée par exemple en durée de résonance ou en nombre d'échos. À titre d'exemple, dans le Salon Noir de la grotte de Niaux (Ariège), où est regroupée la plupart des images d'animaux, la durée de résonance est de cinq secondes alors qu'elle est quasiment nulle dans les autres parties. Dans cette même salle, il a compté jusqu'à sept échos ; dans la grotte d'Arcy-sur-Cure (Bourgogne) cinq échos, dans la grotte Kapova (Oural) jusqu'à dix échos.

Dans la grotte du Portel (Ariège), qui a été entièrement cartographiée, il n'y a aucune peinture dans une grande salle aux parois parfaitement lisses et sans aucune résonance ; en revanche, le long de la galerie James, l'emplacement des peintures correspond exactement aux ventres acoustiques et aux harmoniques de la résonance (Reznikoff, 1988, 2010).



**Figure 28 / Portfolio XI**

Chauvet (Ardèche, France). Panneaux des chevaux, des félins (lions) et des rhinocéros. (Photographies : Jean Clottes, ©Équipe scientifique Grotte Chauvet-Pont-d'Arc)

Ainsi, les dimensions temporelle (durée), spatiale (distance, profondeur) et sonore (résonance, échos) sont indissociables. Les visiteurs des grottes ont dû vivre des expériences fort intéressantes mais sans doute déstabilisantes. Ce son qui sort de l'intérieur de soi et qui, une fois « dehors », semble faire sa vie indépendamment de la volonté de son émetteur ! Le son s'amplifie, enveloppe, se déplace, se multiplie, disparaît dans le silence, pour subitement renaître plus loin, pour encore s'évaporer et resurgir, encore et encore... Un son que l'on émet « ici » et qui nous revient comme une réponse depuis « ailleurs »... Un son qui à un moment donné cessera d'être perceptible avec l'ouïe, qui deviendra un son du « silence » que l'on continuera à suivre mentalement vers des régions chaque fois plus profondes de la grotte (grotte qui coïncide avec l'espace de représentation).

Quel paradoxe ! Autant le son peut servir comme repère pour s'orienter dans l'espace, autant il peut aussi produire la sensation de perte de références. Autrement dit, il peut servir à déstabiliser le « moi » de ses repères habituels. N'est-il pas bien connu que de nombreuses techniques de modification de conscience s'appuient sur le son (chant, tambour, flûte...), et que certaines pratiques de méditation utilisent un « mantra » pour parvenir à fixer l'attention et lui donner direction, notamment pour s'intérioriser ?

Toujours est-il que, d'un côté, l'intensité (puissance), la résonance (durée, distance) et les échos (distance, profondeurs) et, de l'autre côté, les animaux puissants, les superpositions de desseins et la répétition d'un même thème sur différents plans pour indiquer la profondeur, expriment la même chose (par le biais de deux sens différents : l'ouïe et la vue) : l'expérience de la flexibilité ou maniabilité des limites temporelles et spatiales. L'image auditive (son) et l'image visuelle (dessin) qui dans un premier temps servent à repousser les limites – de la grotte physique qui coïncide avec l'espace de représentation – et dans un deuxième temps à les franchir. Car les deux conduisent l'attention vers un vide-silence, vers un espace « seuil ».

Enfin, ce son, n'avait-il pas pour notre ancêtre les mêmes attributs que les animaux ? La « puissance », une « vie propre » (liberté), une « direction »... Ce son ne sortait-il pas, tout comme le Dessin, de l'intérieur de soi pour le conduire au-dehors de soi ? Ou plus précisément pour le conduire à une autre profondeur de sa propre intériorité, n'ayant déjà plus les caractéristiques habituelles du « moi », donnant l'impression que ce soi-même est un « ailleurs » ou un « au-delà » ?

#### *d) Entrée dans le vide*

L'entrée dans le vide est aussi suggérée par une autre ingéniosité : des animaux « renversés ». En effet, A. Leroi-Gourhan avait répertorié au total 32 bisons et 6 chevaux renversés, répartis sur plusieurs grottes. Malheureusement, il n'indique pas de quelles grottes il s'agit, ni la localisation exacte de ces animaux renversés ; et nous ne connaissons de près que le fameux Cheval renversé de Lascaux pour l'avoir observé in situ et comparé avec la description détaillée de N. Aujoulat :

*« La position du corps évoque la chute, mouvement traduit non seulement par l'orientation donnée à l'image du cheval [...] mais aussi par certains détails anatomiques, notamment les oreilles dessinées rabattues vers l'arrière. Le naseau, à l'ouverture anormalement dilatée, participe aussi de cette originalité [...]. Le faux pilier autour duquel l'image du Cheval renversé s'enroule ne repose pas sur le sol. La ligne du sol, matérialisée par un profond sillon naturel de la paroi, se dérobe sous les antérieurs de ce cheval où elle fait défaut, annonçant la chute de l'animal. Le vide ainsi suggéré participe au mouvement de chute donné à cette figure [...]. On remarque ici une double utilisation du relief dans l'accompagnement de la ligne de dos et dans la suggestion du vide par une discontinuité marquant la base du panneau. La morphologie de l'entrée du Locus du Cheval renversé prend une allure de gouffre béant, par le rétrécissement de la galerie au seuil de cet ultime espace [...] ».*

(Aujoulat, *op. cit.*, p. 231-134)

Le Locus du Cheval inversé marque en effet la limite la plus profonde de la grotte de Lascaux (Diverticule axial).



Déjà Leroi-Gourhan avait exprimé ses doutes quant à l'interprétation courante qui était faite de ce phénomène des animaux renversés : la fameuse chasse à l'abîme qui voulait que les chevaux soient précipités dans le vide du haut de la falaise. Cette pratique a très certainement existé. Mais si c'est ce qu'on voulait figurer, pourquoi les artistes

**Figure 29 / Portfolio XII**

Lascaux (Dordogne, France). Gauche : Bisons adossés ; droite : Vache tombant (Photographie : ©N. Aujoulat MCC/CNP)





n'ont-ils pas représenté cette technique de chasse plus souvent ? En effet, il n'y a qu'une quarantaine de figurations renversées sur les plus de 2000 que Leroi-Gourhan avait isolées. Serait-ce parce que la signification en était autre ? Nous savons que toute interprétation dépend de la grille de lecture qu'on applique !

Ainsi, les arguments de chasse ayant été abandonnés, et dans un contexte plus mystique, la « chute dans la profondeur du vide » correspond à un Pas et à une expérience bien identifiée, sur le chemin de la transcendance de la conscience. En effet, en se déplaçant sur la coordonnée Z (profondeur), la conscience devra à un moment donné lâcher toutes ses références spatio-temporelles habituelles, et cela arrive lorsqu'elle inverse sa direction et que le regard (l'attention) se dirige chaque fois plus vers l'« arrière » pour finalement se « laisser tomber » dans un autre type de profondeur ; situation mentale déstabilisante, ressentie comme un « basculement dans le vide ». Dans cet autre « espace », il n'y a plus d'observateur qui puisse observer sa propre expérience, l'observateur EST expérience.

Or, pour ce qui est du Cheval renversé, lui non plus n'a pu être observé par aucun observateur physique, ni même par l'artiste lui-même ! En effet, cette figure mesurant deux mètres de long ne pouvait être visualisée dans sa globalité depuis aucun point de la grotte (Aujoulat, 2004) ; cela vaut d'ailleurs également pour d'autres figurations de grande taille dont nous reparlerons ultérieurement.

N'est-il donc pas possible que l'artiste ait voulu représenter, justement, une expérience qui est impossible à saisir dans sa globalité par l'œil physique, par le regard « externe » ?

### Différents types d'expériences

#### a) *La conscience inspirée*

La grotte dans son ensemble traduit un effet général de suspension du fait que les animaux – mammifères de grande taille et de poids important donc lourds – apparaissent ici tout légers, en train de flotter, de léviter, de voler, comme en apesanteur, comme s'il y avait un « arrêt sur image », comme s'ils étaient suspendus dans le vide. En effet, aucun sol ferme n'est représenté, il n'y a aucun point d'attache avec des références matérielles (tout comme les Vénus sans pieds et sans socle). Il s'agit de corps énormes, volumineux et puissants, pourtant l'effet qu'ils produisent est tout autre : celui de corps subtils, d'âmes détachées, légères, élevées ; « libérées » des conditions naturelles.

À cela s'ajoute qu'il n'y a aucune notion de passé/futur ou d'avant/après, ni non plus de haut/bas ou de dedans/dehors, donc aucune référence spatio-temporelle dont la conscience a besoin pour fonctionner dans ces différents niveaux.

Figure 30 / Portfolio XIII et XIV

Lascaux (Dordogne, France). Gauche : Bisons adossés; Droite : Vache tombant. (Photographie : N. Aujoulat ©MCC/CNP)





Remarquons aussi que, malgré leur nature sauvage et leur puissance, aucune agressivité n'émane de ces animaux, il n'y a aucun conflit, combat ou signe de violence, ni aucune souffrance, même les rares fois où ils semblent blessés par une flèche. C'est comme s'ils étaient au-dessus de toute sensation ou passion, détachés, en paix et pacifiques (comme les Vénus), d'une neutralité sereine.

De plus, leur regard n'est pas dirigé vers le monde extérieur : les animaux ne regardent rien en particulier et ils ne se regardent même pas entre eux, pas même lorsqu'ils se trouvent face à face. Ils ont les yeux ouverts, mais leur regard est « vide », ou plutôt comme « contemplant le vide ».

Tout cela nous semble attester de la suspension du moi et d'une structure de conscience inspirée, notamment « l'extase » : « *situation mentale dans laquelle le sujet reste comme suspendu, plongé à l'intérieur de lui-même, absorbé et ébloui* » (Silo, 2011, p. 290).

Compte tenu de l'effet de mouvement produit par la flamme de la torche, il est également possible de registrer les caractéristiques d'une autre forme de conscience inspirée, celle du « ravissement » : « *agitation émotive et motrice incontrôlable dans laquelle le sujet se sent transporté, emporté hors de lui, vers d'autres paysages du mental, d'autres temps, d'autres espaces* » (Silo, *op. cit.*, p. 290).

« *Est-ce que la conscience inspirée est un état d'altération ou un état d'immersion en soi ? Est-ce un état perturbé ? Est-ce une rupture de la normalité ? Est-ce une introjection ou une projection extrême ? Il est certain que la « conscience inspirée » est plus qu'un état, c'est une structure globale qui passe par différents états et qui peut se manifester dans différents niveaux. La conscience inspirée perturbe le fonctionnement de la conscience habituelle et rompt la mécanique des niveaux. Enfin, elle est davantage qu'une extrême introjection ou qu'une extrême projection car elle se sert des deux en alternance et ce, en regard de son dessein. Celle-ci est manifeste quand la conscience inspirée répond à une intention présente, ou dans certains cas, lorsqu'elle répond à une intention non présente mais qui agit de manière co-présente* ».

(Silo, *op. cit.*, p. 288)

#### b) Déstabilisation et transformation du « moi psychophysique »

La figuration humaine dans les grottes ornées est incomparablement plus rare (quelques dizaines) que les figurations animales (plusieurs milliers). Par ailleurs, ces figurations – en règle générale des gravures – se distinguent par leur caractère bidimensionnel, schématique, sommaire (incomplet), parfois « caricatural ». Hormis les représentations féminines schématiques (dont nous ne parlerons pas ici), les autres sont des « humains bestialisés », « fantômes » et des « êtres anthropomorphes » ou « composites » (malgré les dénominations diverses des auteurs qui les ont étudiés, ce sont les appellations de Leroi-Gourhan qui ont survécu), des figurations allégoriques « mi-humaines et mi-animales ».

D'après les informations de Leroi-Gourhan (1965) et celles, plus récentes, complètes et approfondies de Sophie Tymula (1995), il apparaît que, malgré leur hétérogénéité, ces figurations révèlent suffisamment de traits communs pour être en mesure de nous fournir des pistes d'interprétation :

- Les figures sont excentrées, à l'écart, dans les parties périphériques de la grotte, non dans les salles « centrales », c'est-à-dire là où nous observons les caractéristiques plus évidentes de l'abolition spatio-temporelle. Toutefois, il y a une exception, non moins significative, dans la grotte des Trois-Frères qui abrite 6 figures de ce type (dans les autres cavités, le nombre oscille entre 1 et 3). En effet, comme le fait remarquer Sophie Tymula :

« [...] si le « Sorcier » est parfaitement visible dans sa niche, suspendu au-dessus du vide, il n'en est pas de même des cinq autres figures « composites » dissimulées dans des ensembles enchevêtrés ».

Quant aux figures « fantômes », « elles sont confondues au cœur des panneaux les plus denses ».

(Tymula, 2005, p. 220-221)

Cela revient à dire que l'humain est inexistant ou à l'écart, et, dans la grotte des Trois-Frères, il est « au-dessus du vide » (stade antérieur ou postérieur au « vide-suspension ») ou bien il est dissimulé dans l'enchevêtrement, c'est-à-dire qu'il se « fond » dans une sorte de « chaos », là où l'annulation spatio-temporelle aura lieu ; autrement dit, le vide-suspension.

- Qu'elles soient gravées ou peintes, les figures sont réalisées de façon schématique, en « deux-dimensions » ; et même si parfois on remarque la volonté de donner précision à certains attributs, il n'y a nullement la volonté de produire du volume. Ce schématisme, traduit un registre de non-densité ou d'inconsistance physique. Quant aux « humains fantômes et bestialisés » (en général des têtes sans corps), ils sont totalement défigurés et dépourvus d'« individualité » identifiable.
- Lorsqu'il s'agit d'« êtres composites » – les attributs dont ils sont constitués appartiennent à une ou plusieurs espèces animales identifiables –, c'est seulement le corps (tantôt masculin, tantôt féminin, tantôt asexué), qui suggère l'humain (posture verticale ou bipède), la tête étant animale : bison, rhinocéros, cervidé, ou exceptionnellement un oiseau. Or, ces animaux portent des encornures et des ramures qui nous renvoient à des registres de « force élévatrice », et quant à l'oiseau, n'a-t-il pas signifié de tout temps l'envol spirituel ?
- La défiguration de certains individus (fantômes) ou la combinaison des attributs humains et animaux (composites) est telle, que les êtres deviennent méconnaissables : ce sont des êtres inexistant normalement, des êtres « nouveaux ».
- Quant aux humains bestialisés, M. Lorblanchet souligne la fusion des caractères humains et animaux : « *Comme il existe des animaux ambivalents, il existe aussi quelques figurations ambiguës pouvant être interprétées à la fois comme des animaux et des humains par suite d'une fusion totale des caractères des deux espèces* » (Lorblanchet, 1986, p. 19). Ces figures homme-animal nous rappellent évidemment les Vénus androgynes, masculin-féminin à la fois.

Ainsi, lorsque l'homme se représente, de toute évidence il ne se figure pas tel qu'il se « voit » ou tel qu'il se souvient de lui-même habituellement, mais tel qu'il se « ressent » dans certains états : de la manière dont sa conscience structure les impulsions internes et les significations mentales, pour les « formaliser » en images visuelles correspondantes. Ainsi, les figures allégorisées dans l'art pariétal semblent indiquer un registre de soi-même très différent qu'à l'accoutumée.

En effet, lorsqu'on entreprend un chemin intentionnel d'exploration intérieure, l'expérience du « qui je suis » peut beaucoup varier. Le type d'expérience et sa qualité dépendront des procédés utilisés, du type de dessin qui opère de façon présente ou coprésente, du degré attentionnel et de contrôle du « pratiquant ». Comme nous le savons, il existe différents types de *trances* (Silo, 2011, p. 293-297). Il y a des trances dans lesquelles le pratiquant se sent transformé et même substitué par des « forces extérieures » dont il est à la merci ; il existe aussi des situations mentales plus élevées dans lesquelles la transe n'est qu'un court « transit » ou « tremplin » permettant d'entrer dans les espaces profonds de significations « non représentables ». Mais au minimum, le « moi » sera poussé de sa place centrale et par conséquent la propre identité souffrira des transformations importantes (en tant qu'« image cénesthésique » de soi-même) ce qui déstabilisera la notion d'identité et de réalité. En effet, on n'est pas le même, selon « où » l'on se trouve mentalement.

Or, si l'artiste paléolithique se représente parfois déformé, caricaturé, comme un « fantôme », il est possible qu'il ait fait l'expérience d'une vision hallucinatoire – croyant qu'il s'agissait là d'entités indépendantes. Mais il est possible également qu'il ait voulu représenter l'expérience d'une certaine irréalité du « moi », en contraste avec un univers sacré expérimenté comme « réel » (figurée allégoriquement par les animaux). Ces gravures de têtes « fantômes » aux grands yeux ronds au regard vide, pourraient alors suggérer un regard tourné vers l'intérieur, ce qui rappelle le regard vide de certains animaux (cf. chapitre précédent).

Lorsque l'artiste se représente avec un corps schématique et une tête animale, cela pourrait signifier qu'il s'expérimente physiquement (corps) comme « inconsistant »

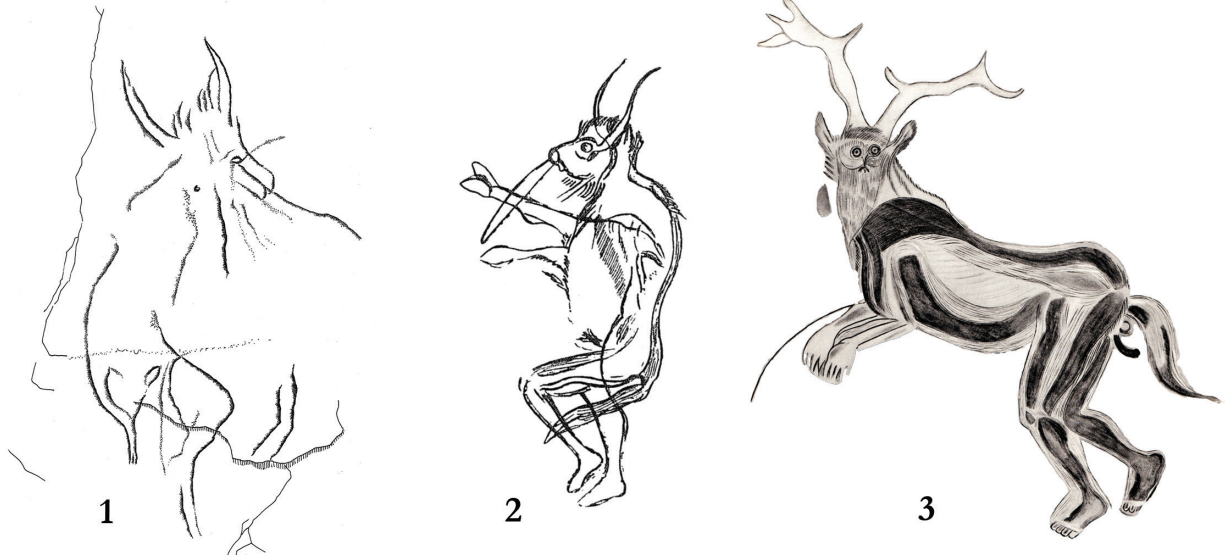


et, mentalement (tête) comme différent, c'est-à-dire qu'il n'est plus « lui-même » ; autrement dit, que le corps perd de l'importance et que le mental est désormais doté d'attributs nouveaux, notamment de « force-élévation-évolution » (encornures).

Si l'artiste ne voulait pas se représenter lui-même mais plutôt la rencontre avec un « esprit-guide » – comme le suggère J. Clottes (1996) –, c'est qu'il a expérimenté, dans tous les cas, un contact avec un être plus « complet » que lui-même (tel qu'il est habituellement), humain et animal, unifiant des attributs normalement exclus. Et même si cet « être » devait lui apparaître de façon hallucinatoire « au-dehors de lui » ou « séparé de lui », il s'agissait néanmoins d'une réalité mentale ayant comme caractéristique l'union ou l'unité, allégorisée par la fusion homme-animal.

**Figure 31**

Représentations anthropomorphes (êtres composites). 1 : Le Gabillou (Dordogne, France), « Sorcier », d'après Anati, 2003, fig. 180  
2 : Trois-Frères (Ariège, France), « Homme-bison », d'après Bégouën et Breuil, 1958, fig. 63  
3 : Trois-Frères (Ariège, France), « le Dieu cornu », d'après Bégouën & Breuil, 1958, planche XX



À l'inverse, si l'on veut voir ces représentations composites comme des animaux « humanisés », cela nous conduit au même point : ce ne serait alors pas l'humain qui s'enrichirait d'attributs nouveaux (empruntés à l'animal) mais l'animalité qui évoluerait vers l'humain.

Dans tous les cas, la grotte est un « centre de pouvoir » dans lequel se produit une transformation importante de celui qui s'y introduit (condition indispensable pour vivre une expérience plus profonde) ou de celui qui en sort, suite à une expérience transformatrice.

### c) *Suspension ou substitution du « moi » ?*

L'extrême rareté des figurations humaines dans les grottes ne nous étonne guère. Si l'espace-temps a été effectivement suspendu, c'est que le « moi » a été suspendu également. En effet, l'absence de « présence » humaine, ou sa dissimulation, pourrait indiquer l'expérience de la « disparition » de l'identité personnelle, autrement dit, *le déplacement du moi ou même la suspension du moi* (Silo, 2011, p. 293 sq). Dans cette situation mentale extraordinaire (suspension), il n'y a plus de perception, plus de représentation, plus de mémoire, car les impulsions psycho-physiques fournies par les sens externes et internes sont verrouillées, et le sujet se retrouve dans un « espace-temps non représentable », expérimenté paradoxalement comme un « vide qui n'est pas vide ».

L'absence de figurations humaines au détriment des animaux pourrait indiquer que dans l'espace sacré, ce ne sont pas les vertus du moi psychophysique qui règnent mais celles de « forces supérieures » qui guident : le Dessin doté d'attributs de liberté, de force et de direction (allégorisé précisément par les animaux possédant ses attributs). Mais comme il pourrait exister plusieurs significations simultanées, il n'est pas à exclure non plus que l'univers animal dans sa globalité ait représenté une réalité transcendante, certes, non représentable, mais dont on a des *réminiscences* (au sens platonicien du terme).

Ces réminiscences peuvent être traduites (par la conscience, une fois « rétablie ») par des images allégoriques ou symboliques permettant de « fixer » les registres cénesthésiques très subtils et fugaces, issus d'une expérience indescriptible.

Bien entendu, sans connaissance suffisante – sans contrôle et compréhension des mécanismes mentaux –, ces états extraordinaires peuvent dériver vers des interprétations très éloignées de ce qui se passe réellement dans ces espaces profonds. C'est pour cette raison que la plupart des peuples ont confondu cette « réalité supérieure » avec une ou plusieurs entités extérieures invisibles – « esprits ou dieux » – qui leur apparaissaient et parfois même se « substituaient » à eux, sans se rendre compte qu'il s'agissait là d'une traduction (sous forme visuelle, auditive, tactile, etc.) faite par la propre conscience des signaux et des significations non représentables. Dans ce cas, on devrait parler de « substitution » et non de « suspension » du moi.

Il est probable qu'il ait existé une grande diversité d'expériences – quant à leur profondeur et à leur qualité –, selon les individus et les groupes. Nous ne saurons jamais comment les Paléolithiques les comprenaient et les interprétaient, mais ce qui ne fait aucun doute est que des expériences de contact avec les espaces sacrés ont eu lieu et que ces expériences n'étaient pas un fait isolé ou accidentel ; tout au contraire, elles étaient recherchées et répétées. Qui plus est, il devait y avoir une certaine « technicité » pour les obtenir et pour les représenter.

### **Vision et regard des artistes paléolithiques**

Ce qui frappe dans toutes les grottes, c'est la volonté de créer des perspectives, de produire la notion de volume, de tridimensionnalité (l'existence de la coordonnée Z), la profondeur du point d'observation, une perspective « concave-convexe-sphérique », permettant une vision « multi-angulaire », englobante et globale.

Cette façon de représenter – en contraste avec la vision linéaire, plane courante – a été l'objet d'étude de F. Rouzaud (1992). Suite à de multiples expérimentations techniques, optiques et de calculs mathématiques il a su éclairer, du moins en partie, la vision des Paléolithiques ; vision qu'il a appelée la « vision polaire ».

Un fait nous semble important à souligner : l'artiste du Paléolithique supérieur semble avoir connu les deux visions (plane et en volume), puisque, dans une même période temporelle, on retrouve aussi bien des figurations tridimensionnelles que des gravures schématiques, planes. Qui plus est, les figures bidimensionnelles qui renvoient à la vision du niveau de conscience de veille ordinaire (regard externe périphérique), se situent dans les grottes-abris ou bien, plus rarement, dans les parties périphériques ou excentrées des grottes ornées ; donc, dans les deux cas, à proximité de la limite avec le plein air (monde externe). À la différence des figurations en volumes, propre à un point d'observation plus interne et profond, qui se trouvent dans les grottes ornées et surtout dans les parties plus profondes et/ou centrales de celles-ci.

Même dans les abris-sous-roche, nous retrouvons ces deux visions au même moment, notamment au Magdalénien. Par exemple, la frise des Vénus sculptées en volume dans l'abri Roc-aux-Sorciers est en contraste avec les Vénus gravées et schématisées de la Roche-de-Lalinde. Rappelons-nous également l'existence des Vénus-statuettes volumétriques aux côtés des Vénus plates, et ce, tout au long du Paléolithique supérieur. Voulait-on distinguer une vision « schématico-réaliste » en deux dimensions et de périphérie d'une vision poético-mythique tridimensionnelle et de profondeur ?

Quoi qu'il en soit, nous en concluons qu'il existait une certaine « liberté de choix » entre différentes façons de structurer et de projeter la réalité intérieure sur les parois et, par conséquent, qu'il y a eu maniement conscient et intentionnel des distances, des profondeurs et des perspectives, c'est-à-dire de la spatialité de la conscience, du regard, de l'emplacement du point d'observation. Ainsi, hormis une « vision mécanique » avec laquelle les Paléolithiques percevaient la réalité, ils – du moins les artistes – travaillaient aussi avec un « regard intentionnel ».



À l'instar des Vénus, les artistes déformaient certaines parties anatomiques des animaux, sans doute pour souligner une signification particulière ; pensons notamment à certains chevaux allongés, aux bisons gonflés-arrondis, aux ramures de cerf surdimensionnées... (cf. Le Dessin transcendant).

En d'autres occasions, une peinture pariétale visualisée depuis l'endroit de sa réalisation apparaît déformée en fonction du relief de la paroi, alors qu'elle apparaît « réaliste » depuis un endroit lointain. Ainsi, les peintres étaient capables de projeter dans leur réalisation la déformation nécessaire afin d'obtenir le meilleur rendu de forme, en se mettant à la place potentielle de l'observateur. Autrement dit, l'artiste semble avoir procédé à certaines distorsions afin que l'animal soit rétabli dans ses proportions « naturelles » pour un spectateur réel ou hypothétique situé à un endroit différent de celui où il se tenait lui-même pour réaliser son œuvre.

Pour ne citer que deux exemples (à Lascaux) : la déformation intentionnelle d'un taureau dont la dissymétrie est due à l'adaptation de ses proportions à la configuration des lieux : distorsion provoquée afin que, du centre de la Rotonde, les contours de l'animal conservent des proportions analogues à celles des deux autres bovinés ; la Vache à collerette dans le Diverticule axial a été « anamorphosée » afin que les proportions soient rendues correctes pour l'observateur situé à 3,50 m plus bas (Aujoulat, 2004).

Cela n'est pas sans importance, car si l'artiste était capable de regarder depuis un endroit différent de celui où il était physiquement, c'est qu'il pouvait déplacer intentionnellement son point d'observation et convertir une distance « physique » en une distance « mentale ».

À l'inverse, il existe aussi des représentations qui, depuis l'endroit où l'artiste était placé pour les dessiner, possèdent des proportions parfaites alors que depuis un autre lieu de la grotte elles se présentent déformées. Nous ne pouvons pas savoir si cela était intentionnel ou non. Toujours est-il que certains artistes voyaient leurs œuvres depuis eux-mêmes (dans ce cas, la distance physique étant égale à la distance mentale) tandis que d'autres artistes contemplaient leurs réalisations depuis « ailleurs », depuis une distance mentale qui ne coïncide pas avec la distance physique.

Par ailleurs, Henri Breuil (1952), puis Leroi-Gourhan (1965) et bien d'autres auteurs encore, ont constaté que la perspective « tordue » (et « semi-tordue ») – l'archétype en est le bison de la Grotte de la Grèze (Dordogne) – est utilisée à toutes les périodes de l'art paléolithique. Ainsi, un grand nombre d'animaux sont représentés depuis plusieurs angles à la fois. Par exemple, dans le cas de l'aurochs : la tête et le corps sont de profil, les cornes de trois quarts, les sabots vus d'au-dessus et l'œil généralement de face. Cela implique un regard « multi-angulaire », circulaire, englobant.

Un autre phénomène à noter est la réalisation de nombreux dessins en « un seul trait », ce qui témoigne de la capacité à saisir la globalité d'un sujet et de le représenter sans solution de continuité (cela rappelle le fameux « Unique trait de pinceau » de la calligraphie chinoise et japonaise).

Lors d'une conférence sur la grotte de Chauvet, à l'Académie des Beaux-Arts de Paris (2010), Jean Clottes explique que « [...] contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, lorsque l'homme, à cette époque, dessinait au fusain sur la paroi, il n'y avait pas de repentir : on n'effaçait pas, ou très peu. La plupart de ces rhinocéros, de ces chevaux, de ces lions [...] ont été faits d'un seul trait. Il s'agissait donc de personnes qui avaient des images mentales extrêmement fortes d'une part, et qui, d'autre part, maîtrisaient leurs mains, leur médium, de façon remarquable ».

Comment faisaient-ils ? Exécutaient-ils leur geste en étant guidés par une inspiration conférant des « pouvoirs particuliers » ? Se préparaient-ils et répétaient-ils le geste jusqu'à l'incorporer totalement afin de le restituer d'un seul mouvement ? Avaient-ils déjà inventé la technique du « patron préfabriqué » ?

Enfin, un autre fait frappant doit être souligné : de nombreuses peintures ont une dimension impressionnante. À titre d'exemple, dans la grotte de Cussac, le bison mesure

4 mètres de longueur et, dans la grotte de Rouffignac, un cheval est long de 3 mètres. Ils sont réalisés dans des proportions parfaites, alors que l'espace où se trouvait l'artiste ne lui permettait pas d'avoir le recul suffisant pour visualiser son œuvre en entier. Dans le cas de Rouffignac, la distance entre le peintre et son œuvre n'excédait pas les 50 cm. Cela implique que l'artiste n'a pas pu, dans ce cas, tracer d'un seul mouvement le corps du cheval (notamment la ligne dorsale), autrement dit, il a dû se déplacer ; et pour produire un tel rendu, il devait se déplacer physiquement mais pas mentalement, c'est-à-dire conserver en lui-même le point d'observation.

Quant au plafond, dont ce cheval fait partie, nous avons déjà vu qu'il présente une composition intentionnelle avec une disposition en demi-cercle autour de l'ouverture du puits. L'ensemble n'aurait pu être saisi d'un seul coup d'œil que depuis le fond du puits, c'est-à-dire à 7 m de profondeur, chose évidemment impossible. Il devient ainsi évident que la réalisation de ces peintures est le fruit de la perspective mentale, de la profondeur du regard de l'exécutant.

Autre exemple édifiant : rappelons-nous du Cheval renversé à Lascaux s'enroulant autour du faux pilier, épousant ses parois courbes. Il mesure deux mètres et Norbert Aujoulat confirme également que « [...] il n'existe aucun point d'observation dans la galerie permettant de visualiser ce sujet dans sa globalité, particularité contribuant à accentuer les difficultés de mise en œuvre de cette figure, car l'artiste n'a pu vérifier avec la perception si les proportions étaient correctes. Pourtant, elles sont parfaites, aucun élément anatomique ne fait défaut » (op. cit., p. 130).

D'ailleurs, c'est le cas de toutes les représentations immenses que l'artiste ne pouvait en aucun cas visualiser en entier : elles ne subissent aucune déformation, les proportions sont parfaites ; ce qui est très différent des déformations volontaires dans d'autres parties de la grotte où l'on aurait pu, si l'on avait voulu car la distance physique le permettait, respecter facilement les proportions réalistes.

Les chercheurs ne trouvent pas d'explication plausible à cette énigme, peut-être parce qu'ils ne se fondent pas sur la pratique de déplacement du regard vers l'« arrière », c'est-à-dire vers des régions mentales plus profondes. Or, selon notre expérience, tout s'éclaire si l'on admet que certaines œuvres n'étaient pas réalisées en étant « vues » depuis l'endroit où se trouvait l'artiste, c'est-à-dire non pas depuis le « moi » au sens habituel, mais depuis une autre distance mentale.

Et si, de plus, nous considérons les figurations qui n'ont pu être visualisées en entier d'aucun point d'observation de la grotte (comme le cheval renversé de Lascaux), ni par l'artiste lui-même ni par aucune autre personne, n'est-il pas permis de penser que c'est justement cette distance mentale que l'on a voulu représenter ? La capacité de dépasser certaines lois ou déterminismes naturels ?

Tous ces exemples témoignent d'un « affranchissement » des lois de la perception propre à l'état de conscience de veille ordinaire avec son point de vue fixe, partiel et plat ; d'un certain maniement du regard, de la position du point d'observation et, par conséquent, de la configuration de la spatialité de la conscience. Autrement dit, les productions artistiques ne sont pas le fruit d'une conscience altérée au sens « passif, perturbé, crépusculaire » mais l'œuvre d'une conscience active, lucide et inspirée.

Par ailleurs, si l'on appliquait un regard « global », au lieu d'un regard « compositif », la grotte ne nous apparaîtrait-elle pas comme une « forme-contenant » qui donne unité à la multiplicité de ses contenus ?

*« C'est la raison pour laquelle il nous paraît intéressant d'introduire la notion de volume dans la lecture de l'organisation du décor. En d'autres termes, il nous semble que, loin d'être le fondement du dispositif, le panneau n'est que l'ultime subdivision d'un dispositif faisant de l'ensemble de l'art de la grotte un tout cohérent. Nous ne pensons donc pas que le déchiffrement puisse se limiter au découpage en succession de panneaux, mais qu'il est plutôt préférable de considérer la cavité dans son ensemble ».*

(Plassard & Plassard, 2001, p. 105)



En effet, ce « volume » est l'espace des paradoxes et de l'« au-delà des opposés » :

- La grotte est un espace homogène, mais non uniforme.
- Elle est souterraine, mais sa forme est celle de la voûte céleste.
- C'est un espace vide, mais plein de significations.
- C'est un espace fermé, pourtant il y règne un registre d'infini et d'éternité.
- Les animaux sont terrestres, mais ils semblent voler dans les airs.
- Ils sont en mouvement et en même temps immobiles, comme suspendus.
- Ils sont grands et lourds, et en même temps légers, en apesanteur.
- Dans la nature, ils sont sauvages et même dangereux, mais ici ils sont neutres et pacifiques.

André Leroi-Gourhan a mis en évidence le fait que les artistes avaient attribué une valeur masculine ou féminine aux animaux, aux objets et aux symboles qu'ils représentaient de telle sorte que tout cet ensemble appartiendrait à un système de pensée global organisé autour d'une dualité. La pensée globale nous parle bien évidemment. Cependant, le « global » n'est pas systématiquement organisé autour de la duplicité ni, non plus, exclusivement autour des principes masculin et féminin ; d'ailleurs Leroi-Gourhan, lui-même, l'admet à plusieurs reprises. Ce qui en revanche est certain, c'est que les contraires – comme la diversité – ne s'affrontent pas ; ils se complètent ou fusionnent ou encore sont transcendés ; c'est-à-dire qu'ils résonnent plutôt avec le registre d'Unité que de Contraires.

À titre d'exemple, dans certaines grottes, la prédominance de deux espèces animales est incontestable, mais dans la plupart d'entre elles, ce sont trois espèces qui sont les plus figurées, et il existe même des cavités avec une seule espèce majoritaire. Les animaux peuvent être mâles ou femelles mais aussi asexués ; apparaître en « couple », mais aussi en triade, seuls ou en troupeaux. Lorsque les figurations sont polychromes, nous trouvons trois couleurs (en dehors de la couleur de la paroi) : le rouge, le noir et le jaune-marron. Parfois le rouge et le noir sont en juxtaposition ou en alternance, mais ils peuvent aussi coexister et se compléter dans un même animal ; ces couleurs opposées formant ainsi une nouvelle entité-unité (qui n'existe pas dans la nature).

À cela s'ajoutent des animaux composés de particularités anatomiques appartenant à des espèces différentes, et nous trouvons aussi des animaux plus « fantastiques » encore qui, pour le moins, ne sont pas clairement identifiables.

Rappelons-nous aussi des figures « mi-humaines et mi-animales » (les attributs de l'animal peuvent, de surcroît, appartenir à différentes espèces, comme dans le cas du « Sorcier » des grottes des Trois-frères !), formant un nouvel être « hybride ».

Toutes ces formes allégoriques semblent servir au même but : unir la diversité et les contraires.

Quant aux motifs des mains apposées, dans de nombreuses grottes, en « négatif » et « positif » (technique du pochoir), aux colorants rouge ou noir, cela pourrait également indiquer la coexistence des opposés. Mais en réalité, nous percevons trois couleurs (noir, rouge et la couleur « neutre » de la paroi) puisque la main en négatif apparaît avec la couleur de la paroi. En outre, les mains appartiennent aussi bien à des adultes masculins et féminins qu'à des enfants. Le nombre de doigts varie entre 1 et 5 selon que la main est représentée de façon complète ou incomplète.

Existe-t-il une règle ? Ni dualité ni trinité systématique, l'unique constante que nous trouvons est le Un ou l'Unité : la grotte dans son ensemble, expérimentée et peut-être même conçue (décorée) comme un « espace global », comme une « unité-totalité » (telle la Vénus en ronde-bosse, elle aussi conçue comme une totalité) ; la grotte en tant qu'espace d'unification de la diversité, en tant qu'espace où les contraires se complètent et s'unissent (tout comme la Vénus en ronde-bosse qui unit et transcende les opposés).

## Quelques indices quant aux possibles procédés utilisés

Nous ne pouvons bien évidemment rien affirmer quant aux procédés précis que les artistes ont utilisés pour parvenir à l'inspiration, et encore moins prétendre qu'il y ait eu une systématisation de « pas » (d'étapes). Certains indices peuvent tout de même nous fournir des pistes.

L'entrée de la grotte pourrait avoir servi de « seuil », comme pour passer à un autre espace mental. L'avancée dans les longues galeries horizontales correspondait probablement à des registres d'intériorisation cénesthésiques et kinesthésiques sur l'axe Z (profondeur), pour déboucher, dans certaines grottes, sur un espace sphérique (salle, niche...) dont la morphologie favorise le recueillement, l'inspiration, le contact avec le sacré. D'ailleurs, n'est-il pas bien connu que les sibylles, certains prophètes ou de grands mystiques ont reçu leurs « révélations » dans la profondeur des grottes ?

Quant à l'altération de la conscience, nous avons déjà mentionné la carence des stimuli externes dans les grottes, favorisant le contact avec les sens internes au détriment des sens externes.

Nous pouvons également supposer un certain épuisement physique, compte tenu de l'effort fourni pour pénétrer dans les profondeurs et, dans certains cas plus rares, l'anoxie dans certaines parties profondes de la grotte.

Nous ne pensons pas à l'inhalation de fumée ou de vapeurs toxiques comme moyen systématique d'altération comme c'est le cas dans certaines cultures ou pratiques postérieures, étant donné que le genévrier, qui semble avoir été utilisé le plus fréquemment pour confectionner les torches, ne dégage aucune fumée et que les bois résineux en dégagent trop pour avoir été utilisés.

On pourrait aussi supposer l'ingestion de certaines plantes hallucinogènes, mais aucune trace explicite (dessin y faisant allusion) ne vient étayer cette explication.

Quant à l'intériorisation et à l'altération par le son (ou la musique), cela est également possible, d'autant que l'existence des flûtes est attestée (cf. chap. sur les Vénus). Cependant, ces instruments ont été retrouvés dans les « grottes-habitats » et non pas dans les « grottes-sanctuaires » ; et, dans le cas de Hohle Fels, par exemple, l'art pariétal daterait du Magdalénien, alors que les flûtes seraient de l'Aurignacien. Par ailleurs, Iégor Reznikoff (*op. cit.*) exclut les tambours (dont l'existence n'est d'ailleurs pas avérée étant donné leurs matériaux dégradables) ainsi que les flûtes ou sifflets comme moyen pour produire les résonances des parois et les effets vibratoires nécessaires (le son étant soit trop sourd soit trop aigu). Restent donc le souffle et la voix comme moyen pour produire l'altération.

Quant aux danses ou aux cérémonies collectives, elles n'ont pas pu être exécutées dans la plupart des grottes étant donné la rareté des cavités possédant des salles suffisamment spacieuses – comme Lascaux ou Niaux – pour contenir un ensemble humain.

Sans doute, plusieurs de ces techniques ont été expérimentées pendant ce long laps de temps qu'a duré le Paléolithique supérieur. Mais il est également possible que certaines expériences aient été obtenues sans recours à des substances externes et/ou artificielles. Peut-être la puissance du Dessin et l'« action de forme » des grottes ont-elles suffi ? Ou peut-être, l'activité artistique, en tant que telle, était-elle devenue le support pour élever le niveau attentionnel et produire l'inspiration depuis une veille lucide ?

## Conclusion

Après la découverte du feu, l'homme amplifie son espace externe physique – il sort de son milieu d'origine en migrant vers d'autres continents –, tout comme il amplifie son espace interne, en cherchant à dépasser, là aussi, ses limites habituelles. Il était déjà nomade, désormais il deviendra aussi explorateur et créateur de plus en plus tenace. Il

va donc pénétrer dans la profondeur des grottes grâce à la lumière artificielle du feu, en même temps qu'il s'avancera avec la lumière de son intentionnalité et la force de son Dessein dans les profondeurs de son espace de représentation, pour ensuite le transcender. Bien que ses premières expériences aient été certainement accidentelles, il semble que, par la suite, il les ait recherchées intentionnellement ; et un bon nombre d'indices laissent supposer qu'il y soit parvenu.

En effet, nos propres expériences à l'intérieur des grottes – à vrai dire inattendues –, puis nos expérimentations intentionnelles dans celles-ci, suivies de l'étude allégorique et symbolique des peintures qu'elles abritent, nous ont conduits à la conclusion que les limites spatio-temporelles ont été franchies dans les faits.

Nous ne pouvons pas prouver l'utilisation de procédés précis, mais quelques facteurs comme, par exemple, l'effet de « suppression de stimulation sensorielle » et l'« action de forme » (morphologie) des grottes, ainsi que l'impulsion d'un Dessein puissant, ont certainement favorisé des expériences de tous types, notamment celle de la conscience inspirée.

La grotte ornée est un univers spirituel et poétique, qui témoigne d'une réalité non quotidienne et qui, à son tour, favorise le transport dans cette autre réalité.

Elle représente un monde de significations : Vie, Force, Direction, Liberté, Paix, Unité, Beauté ; un Paradis extatique, mais non statique.

Elle représente un « Tout » cohérent ; un espace « coincidentia oppositorum », d'Unité ; un centre de gravité unificateur psychique et social.

Elle est « Vénus-Matrice », « contenant » sacré des attributs du Dessein majeur (allégorisés par le bestiaire) ; un espace interne-externe propice pour entrer en contact avec les « mystères » de la vie et avec des réalités d'un plan majeur.

Elle représente aussi une « structure de conscience inspirée » ; inspiration provenant d'« au-delà » de la spatialité de la conscience, mais dont les effets se traduisent à l'intérieur des limites de l'espace de représentation, pour être ensuite externalisés et matérialisés, avec grand talent, sur les parois de l'espace externe, physique (parois de la grotte).

La technique et le style artistiques révèlent le maniement intentionnel des distances, de la perspective, du volume, et par conséquent du regard ou du point d'observation des artistes. Il s'agit d'un regard non dualiste, profond, englobant et global, ainsi que d'une vision intentionnelle propre à une conscience plus active et lucide que celle du « demi-sommeil passif » ou de la « veille ordinaire ». Par conséquent, même si nous ne savons exactement comment les artistes entraient dans les espaces sacrés (hormis l'« action de forme » qui semble avérée et la probabilité du « demi-sommeil actif »), plusieurs indicateurs semblent confirmer qu'ils en « revenaient » avec un niveau de conscience élevé (réversibilité) pour exécuter un tel art.

Quant à l'homogénéité thématique et stylistique au-delà des particularités locales sur un territoire si vaste (de l'Atlantique à l'Oural), elle indique un système de registres et de représentations commun qui a visiblement perduré près de 20 000 ans. En effet, les grottes ornées – tout comme les Vénus – représentent le « centre de gravité » commun au Paléolithique supérieur européen, conférant une unité spirituelle, culturelle et régionale.

L'art pariétal des grottes profondes s'avère ne pas être un simple reflet d'un système de valeurs et de croyances de type religieux (avec des divinités) ou magique (au sens de superstition animiste). Il s'agit d'un art qui exprime un Dessein transcendant et une spiritualité fondée sur l'expérience « directe » de la Présence du Sacré ; expérience traduite avec les valeurs et les croyances de l'époque. Ce fut peut-être même une



expérience dont les conséquences ont été précisément la création d'un nouveau système de valeurs et de croyances basé sur l'Unité.

La caverne – et par la suite et par extension le labyrinthe, le palais ou temple, la cité, la cathédrale – reste, encore aujourd'hui, associée au Féminin sacré et à sa protection, en même temps qu'elle continue à symboliser cet « espace intérieur » où se produit le contact avec la Vie transcendante et ses mystères.

Dans la profondeur des grottes matriarcales brille le feu sacré, base de toute civilisation et de tout progrès spirituel.



*Figure 32* – Photographie : ©Corinne Figueroa

## CHAPITRE IV : VÉNUS - GROTTES ORNÉES : POINTS COMMUNS

### Homogénéité et continuité artistique, culturelle et régionale

La grande homogénéité thématique et stylistique de l'art du Paléolithique supérieur européen, en l'occurrence à travers les grottes ornées et les Vénus, dans une région aussi vaste (de l'Atlantique à l'Oural) et durant une période temporelle aussi importante (20 000 ans) n'a cessé d'interpeller.

*« Ainsi nous paraît-il surprenant de retrouver des codes d'expression parfois identiques quel que soit le support matériel et quelle que soit la région considérée [...]. Les codes plastiques se retrouvent aussi étroitement respectés dans la peinture de Lascaux que dans la gravure du Gabillou, les sculptures gravettiennes traversent toute l'Europe, surmontant les contraintes mécaniques de tous les matériaux pour leur imposer leurs propres lois, directement transcrites, du mythe à la forme » (Otte, 2011, p. 73, 77).*

Ce qui nous semble également significatif est le fait que cette unité-homogénéité transcende les séparations et les différences générationnelles, culturelles, régionales, sans pour autant uniformiser ou freiner l'expression de la diversité et de la créativité locale ou individuelle.

À titre d'exemple, citons la grande diversité des représentations féminines autour d'un dénominateur commun : le féminin (notamment les Vénus en ronde-bosse) ; la diversité des espèces animales représentées dans les grottes ornées, ayant également un dénominateur commun : les grands herbivores non chassés et non consommés (particulièrement les équidés, bovinés, cervidés). Par ailleurs, ces représentations animales présentent une grande homogénéité stylistique, tout en permettant des particularités locales, et les Vénus en ronde-bosse présentent cette même homogénéité, malgré leurs spécificités respectives.

Mais ce sont surtout les nombreux points communs entre les Vénus et les grottes ornées qui nous frappent :

- Le style est naturaliste, mais non réaliste : déformations volontaires pour accentuer certaines parties du corps des Vénus et de bon nombre de figurations animales.
- L'absence de pieds et de socle des Vénus qui ne peuvent tenir debout ; l'absence de sol sur lequel les animaux pourraient s'appuyer ; donc, dans les deux cas, l'absence de toute attache à une base matérielle et l'impression de suspension.
- Les Vénus et les animaux possèdent des corps massifs et puissants, donc a priori lourds et possiblement effrayants, pourtant ils semblent légers, neutres et pacifiques.
- Les Vénus sont souvent associées au feu (foyer) et aux ossements d'animaux ; quant à l'art pariétal, il n'a pu être réalisé sans la lumière du feu et son thème central est le bestiaire (souvent les mêmes grands herbivores que l'on trouve près des Vénus).
- La Vénus ne se trouve jamais dans les sépultures et les grottes profondes ne sont pas des lieux d'inhumation (sauf exception très rare) ; les Vénus et les grottes ornées ne sont donc pas associées à la mort.
- La Vénus (notamment son ventre) est le « contenant » de la vie biologique, tandis que la grotte (ventre de la terre-montagne et « matrice ») est le « contenant » de la vie transcendante ; les deux espaces physiques sont dotés d'une signification symbolique : celle d'espaces où se trouve la vie biologique et/ou transcendante.
- Les techniques picturales (grottes) et sculpturales (Vénus) partent du volume et créent du volume : dans les deux cas, l'artiste témoigne d'une vision circulaire,

tridimensionnelle, englobante et globale ; dans les deux expressions artistiques, ce regard dénote un choix conscient puisque des œuvres bidimensionnelles (regard ordinaire, plat) existent également.

- L'effet d'unité produit à travers les divers styles et techniques de réalisation montre que l'état de conscience des artistes n'était pas crépusculaire, mais lucide et élevé.
- La Vénus, tout comme la grotte, apparaît comme une entité-unité-totalité, dans laquelle règnent les paradoxes, l'harmonie et même le dépassement des opposés ; elles représentent l'espace de la « coincidentia oppositorum », l'Unité.
- Certaines Vénus sont « hermaphrodites » et dans les grottes nous trouvons des animaux asexués ainsi que certains êtres composites « hybrides » ; ce qui représente la « synthèse » de deux « formes » générant une « forme nouvelle », inexistante dans le monde de la perception.
- La Vénus et la grotte ornée représentent, toutes deux, le « centre de gravité » psychique (facteur central, unificateur) de la culture du Paléolithique supérieur européen ; elles représentent l'Unité fédératrice.

Tous ces éléments communs ne suggèrent-ils pas une cohérence indéniable ? Ne sont-ils pas la preuve d'une même expérience, d'un même regard, d'un même tréfonds qui se formalise de différentes façons ?

Mais hormis l'unité sur le plan artistique et géographique, la continuité symbolique interpelle également.

*« [...] des traditions stables ont assuré le mûrissement d'une symbolique dont le développement est absolument continu depuis la première manifestation artistique jusqu'à la fin du Magdalénien. Cette continuité est d'autant plus frappante que l'équipement matériel s'est renouvelé périodiquement, ainsi que l'expriment les coupures culturelles créées par les préhistoriens comme châtelperronien, aurignacien, gravettien, solutréen, magdalénien [...]. Un archéologue du futur, cherchant comment diviser de manière expressive notre durée depuis le Moyen-Age créerait sans doute l'échelle chronologique suivante : arcién, arbalétien, arquebusien, mousquetien, fusilien, fuséen, etc., qui rendrait bien compte de la discontinuité progressive de notre équipement militaire, mais qui n'aurait aucune prise sur la continuité réelle de nos traditions religieuses. Il en est de même pour la Préhistoire : l'aurignacien n'est pas un type d'homme, ni une langue, mais un type de sagaie et sous la surface des critères empruntés aux techniques (et avant tout à la chasse), tout témoigne d'une continuité [...]. L'art est précisément le témoignage le plus clair de cette continuité. L'art paléolithique européen est homogène et continu, ce qui implique la continuité et l'homogénéité culturelles des groupes humains qui l'ont subi. Telle sagaie peut être venue de l'Orient ou du Sud et avoir été adoptée d'enthousiasme sans rompre le fil des traditions religieuses, qui étaient le support des traditions artistiques ».*

(Leroi-Gourhan, 1965, p. 28)

Alors, si pendant plus de 20 000 ans, de l'Atlantique à l'Oural, l'art paléolithique traverse plusieurs traditions « industrielles », cela signifie que le temps historique (évolution constante de la technologie chaque fois plus diversifiée) coexiste avec un temps mythique dont la volonté est d'abolir le temps grâce à l'art sacré immuable. À la coexistence de l'homogénéité avec la diversité s'ajoute donc la coexistence du progrès/changement avec la continuité/inaltérabilité : coexistence harmonieuse de contraires ; ce qui ne fait qu'accroître le registre d'union.

Cette homogénéité n'est pas une « uniformité » et la continuité temporelle n'est pas un « conservatisme ». De toute évidence, il s'agit là de la première expression structurée et systématisée, à travers l'art visuel, d'un même système de registres, de significations, de représentations internes ; système visiblement partagé, traduisant une sensibilité et une spiritualité commune. Il s'agirait alors d'un phénomène interne commun capable de transcender les séparations et les différences externes, de créer et de pérenniser une unité et une identité culturelles à l'échelle continentale. Et si telle « transcendance sociale » a pu se produire, c'est certainement parce que des conditions l'ont permise.

Dans le cas des grottes ornées, un même type d'expérience interne associé à un même type d'espace : des expériences non soumises aux aléas quotidiens, à l'image des grottes, elles aussi préservées des changements naturels ; des lieux « immobiles » et « éternels », en contraste avec le « nomadisme » et la « finitude ».



Et, bien que dans chaque nouveau lieu, la « tribu » se recréait un nouveau centre de gravité physique à son échelle (habitat-foyer), il est fort probable qu'une des fonctions des grottes ornées a été de servir de centre de référence stable pour un ensemble humain plus important. Un « centre de gravité collectif » (en réalité des centres au pluriel, car il s'agit d'un polycentrisme, comme dans toutes les sociétés nomades), d'abord présent physiquement, puis de façon coprésente. De fait, étant nomades, les tribus ne restaient pas longtemps à côté de « leur » grotte. Reprenant la route, les artistes emportaient avec eux la grotte « intangible », son souvenir, son image : la grotte ornée comme centre de référence tangible puis intangible, dont la signification continuait d'opérer depuis la « coprésence ». Le nomade ne s'enracine pas physiquement, il s'enracine mentalement. La grotte n'était pas seulement un espace physique externe, elle correspondait à un espace interne et, surtout, à un état interne spécifique, celui de la conscience inspirée. Ce centre de gravité donnait alors référence et unité psychique à tout un continent.

Dans le cas des Vénus, un même type d'expérience associe le sacré à la Vie, sous tous ses aspects (génération, développement, continuité et transcendance...) et par conséquent au Féminin, qui en est le symbole. La Vénus est au centre de la vie, et la vie se trouve en son centre. Comme elle représente la centralité du Dessein majeur (vie et transcendance), elle représente aussi la Direction commune. Elle est garante de la vie, de la perpétuité et de l'unité sociale. Elle est aussi Totalité unificatrice des opposés, unifiant notamment le terrestre et l'éternel (vie biologique éphémère – vie transcendante éternelle). Et lorsqu'elle est « fragmentée », elle induit l'unité coprésente, virtuelle, du « Un ».

En réalité, autant elle représente la vie et la transcendance, autant elle représente aussi l'Unité fédératrice sur le plan social, psychique, spirituel : l'Unité qui est précisément à la base de la vie et de la transcendance. Elle symbolise un « centre de gravité » dont la fonction est justement de donner unité à tout ce qui gravite autour d'elle et/ou à tout ce qui se trouve en elle (lorsqu'elle est expérimentée comme un « espace-contenant »).

### **Concomitance et syntonie de plusieurs « centres d'irradiation »**

Un autre fait significatif est la quasi-simultanéité avec laquelle apparaissent les premières Vénus et les premières peintures dans les grottes, dans des aires différentes et très éloignées entre elles, autrement dit le phénomène de concomitance.

Lorsque des phénomènes identiques surgissent en différents endroits, on pourrait croire que ces découvertes et ces comportements culturels ont été transférés d'un endroit à l'autre, en particulier lorsqu'il s'agit des populations nomades. Il est indéniable que le nomadisme (ou selon certains auteurs, le « semi-nomadisme ») a favorisé des échanges culturels. Toutefois, si l'on considère l'immense étendue du continent et la faible densité de population, il devient vite évident que les groupes ne se rencontraient pas si fréquemment et qu'ils ne parcouraient pas non plus des milliers de kilomètres en quelques générations, alors que les thèmes et les styles artistiques sont quasiment synchrones dès l'apparition de cet art.

En réalité, bien souvent – et ce, tout au long de l'histoire – on est parvenu à des registres similaires dans différentes régions géographiques et/ou dans différentes cultures sans influence directe des uns aux autres. Cette simultanéité de registres s'explique, dans ces cas, par des expériences identiques et concomitantes, notamment par le contact avec certaines franges communes des espaces profonds du mental. Expériences et registres qui, dans des conditions similaires (fonctionnement psycho-physique, climat, paysage naturel, conditions de vie, valeurs et croyances culturelles...), sont traduits par la conscience – par sa voie associative (allégories) et/ou abstraite (symbolique) – en images similaires. Ces images sont codifiées par la suite en « convention artistique », comme c'est le cas pour l'art pariétal et sculptural du Paléolithique supérieur européen. Parfois, ces expériences sont d'une force telle qu'elles ont la capacité de générer de nouveaux mythes, de nouvelles significations, valeurs et croyances, capables de donner direction, unité, identité et continuité à un grand ensemble et sur un vaste territoire.

Cet art, qui reflète une grande technicité et un esthétisme indubitable, n'est pas simplement une « fabrique du beau ». C'est une activité sacrée (tout comme le maniement du feu), ayant pour but de traduire artistiquement la beauté du sacré, de capter visuellement une harmonie, une force, une direction, de représenter allégoriquement une essence et un sens non représentables, de formaliser la Réalité sans forme et/ou de créer des conditions pour entrer en contact avec Elle. Autrement dit, il s'agit là de la première manifestation par laquelle l'homme cherche à codifier, à systématiser et à transmettre de génération en génération une connaissance (procédés) pour traduire formellement (visuellement) l'expérience d'un plan transcendant et, probablement même, pour entrer en contact avec lui.

En ce sens, on peut considérer les productions artistiques (imageries, styles et techniques homogènes) que nous étudions comme la partie visible d'un iceberg dont la partie invisible consiste justement en cette spiritualité-sensibilité de tréfonds. Aussi, l'imagerie du féminin et du bestiaire ainsi que les styles et techniques de réalisation sont au service de ces « intangibles » et se convertissent dès lors en « facteurs unificateurs », en un « centre de référence manifeste ».

Cet art laisse donc supposer l'existence d'un courant artistique-spirituel. Peut-être serait-il même plus approprié de parler d'un « métier » ou d'un « office » iconographique qui a pu constituer un véritable style de vie ; un style de vie centré sur le contact avec le sacré et la production artistique visuelle-plastique (et certainement aussi musicale), ayant pour centre de gravité un « état de conscience inspirée ». En effet, le Sacré et l'Art semblent indissociables à cette période, et en ce sens, nous rejoignons Jean Clottes lorsqu'il propose que les artistes aient été des « initiés ».

Si ce type de « métier » ou d'« office » a réellement existé – nous pourrions peut-être même supposer une « École » –, nous devrions en avoir quelques traces.

*« La technique avancée des peintures paléolithiques révèle qu'il ne s'agit pas d'œuvres de débutants, mais de personnes de métier qui ont dédié une bonne partie de leur vie à cette pratique de l'art. Et de nombreuses « esquisses », « ébauches » et « essais » corrigés que l'on a trouvés font plutôt penser à une sorte d'activité artistique spécialisée, avec une école, des maîtres, une orientation et une tradition locale ».*  
(Hauser, 1996, p. 25-26)

De même, parmi les statuettes féminines, un certain nombre a été retrouvé inachevé, et le phénomène d'inachèvement est trop systématique pour ne pas être intentionnel ; d'ailleurs l'analyse de certains spécimens (à ne pas confondre avec des pièces considérées achevées), par exemple ceux de Kostienki 1, le démontre (Dupuis, 2007). L'analyse technique des pièces du corpus a montré en outre que le site de Kostienki 1-I pourrait être un lieu de production (*op. cit.*).

Enfin, Aurélien Simonet suggère que certains sites « complets » – grottes « habitat / atelier de fabrication / sanctuaire » regroupant des activités domestiques, cynégétiques, artistiques et spirituelles –, notamment Brassempouy, Laussel et les Balzi Rossi (pour l'Europe occidentale), aient pu représenter de véritables centres d'irradiation culturelle et spirituelle (Simonet, 2012). Il est fort probable qu'une étude plus poussée pourrait non seulement confirmer cette hypothèse mais, de plus, l'étendre aux sites d'Europe centrale et orientale.

En effet, cette hypothèse nous paraît très intéressante et légitime à plusieurs titres :

- En premier lieu, l'existence de plusieurs centres d'irradiation (et non d'un seul) correspond tout à fait à la forme mentale décentralisée des peuples nomades.
- Par ailleurs, ce « courant », ou cette « École » non centralisée, devait disposer d'« ateliers » dans lesquels les artistes et les apprentis pouvaient se consacrer à leur art ou métier iconographique. Il est donc plausible que certaines zones de ces « sites complets » représentaient précisément des ateliers.
- Enfin, la concomitance et la syntonie de plusieurs centres d'irradiation – irradiation de la connaissance la plus élevée du moment – expliqueraient d'autant mieux

l'homogénéité de ces œuvres artistiques et leur apparition synchrone. Cela confirmerait aussi la syntonie des consciences dans un même moment de processus, dont ces centres d'irradiation seraient les manifestations physique et historique.

Comment ne pas faire la relation avec les Centres spirituels et culturels, les « Maisons » de la sagesse et de la connaissance, les Écoles mystiques... qui sont apparus, dans différents lieux et à différentes époques, tout au long de l'histoire humaine, notamment dans des moments « d'obscurantisme » où la direction du processus évolutif de la conscience était en péril ? Comment ne pas faire la relation avec la dernière manifestation de ce type : les « Parcs d'Étude et de Réflexion » qui irradient depuis les 5 continents du monde d'aujourd'hui ?

## L'omniprésence du thème de l'Unité

Coexistence du temps historique avec le temps mythique ; coexistence de l'homogénéité et de la diversité ; utilisation de l'allégorie et du symbolisme (dont la caractéristique est la capacité d'unir ce qui est divers) ; coexistence et même superposition de la pluralité des fonctions et des significations ; des « sites complets » unissant des activités domestiques, cynégétiques, artistiques et spirituelles ; centres de gravité symboliques et/ou physiques autour desquels gravite la diversité ; technique de taille en ronde-bosse conférant un aspect d'unité-totalité ; grotte ornée comme espace global, investie dans sa totalité et unifiant la multiplicité qu'elle contient ; représentations androgynes et hybrides ; fragmentations simulées pour induire la notion d'une unité coprésente ; expressions multiples de la « coincidentia oppositorum », ...

La tendance omniprésente d'unifier, de concentrer et de synthétiser le multiple, de faire coexister harmonieusement les opposés (qui ne sont jamais en conflit), d'unir et parfois même de transcender les contraires, tout cela témoigne de l'importance du thème de l'Unité ; qu'on appelle cette Unité le « Un », le « Centre », la « Totalité-globalité », la « Mère primordiale », l'« Androgyne »...

*« Avant de devenir les concepts philosophiques par excellence, l'Un, l'Unité, la Totalité constituaient des nostalgies qui se révélaient dans les mythes et les croyances, et qui s'exhaussaient dans les rites et les techniques mystiques. Au niveau de la pensée présystématique, le mystère de la totalité traduit l'effort de l'homme pour accéder à une perspective dans laquelle les contraires s'annulent [...] ».*

(Éliade, 1962, p. 177)

Que cela corresponde à une nostalgie, comme le dit Éliade, ou à une nécessité, ou à une quête-aspiration intrinsèque, ou tout simplement à une sensibilité, à un regard ou à une forme mentale, le fait est que les artistes s'évertuaient manifestement à chercher, créer, maintenir ou rétablir l'unité sous de multiples formes et sur divers plans (spirituel, psychique, social, artistique).

Mais « [...] il importe de préciser qu'il n'y a pas équivalence de toutes les formules de la coincidentia oppositorum. Nous l'avons fait observer à plusieurs reprises : en transcendant les contraires, on n'aboutit pas toujours au même mode d'être. Il y a toute la différence possible entre, par exemple, [...] la régression dans l'amorphe et le larvaire, et la réintégration de la spontanéité et la liberté « paradisiaques ». L'élément commun de tous les rites, mythes et symboles [...] consiste en ceci, que tous poursuivent le dépassement d'une situation particulière en vue d'abolir un système donné de conditionnements et d'accéder à un mode d'être « total ». Mais suivant les contextes culturels, cette « totalité » peut être aussi bien l'indistinction primordiale (par exemple le « chaos » [...]) ou la liberté et la béatitude de celui qui a trouvé le Royaume dans sa propre âme ».

(Éliade, *op. cit.*, note 86, p. 178)

À quelle sorte de « transcendance » l'abolition des contraires a-t-elle conduit nos artistes du Paléolithique supérieur ? Comme nous l'avons déjà dit, le degré de profondeur et d'éveil des expériences a dû être bien variable. Mais peut-être serait-il plus approprié de se demander : quelle sorte de « transcendance » ont-ils vécu pour que leur civilisation nous témoigne de l'Unité sur tant de plans, à tant de niveaux de profondeur et sous tant de formes d'expression ?





## CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES

---

### Conclusion générale

L'étude sur le Paléolithique supérieur européen et sa production artistique, tout particulièrement les Vénus en ronde-bosse et l'art pariétal dans les grottes ornées, fut motivée par l'intention de répondre à la série de questions suivantes :

Quelle est la plus ancienne manifestation du Dessin majeur de l'être humain et quelle est la plus ancienne trace d'une expérience transcendantale ? Comment et dans quel contexte s'est-elle produite ? Sous quelle forme l'avait-on traduite ou matérialisée dans le monde ?

Notre investigation nous a permis de trouver les réponses à ces questions ainsi que de faire des découvertes précieuses sur la forme mentale, la sensibilité et le type de spiritualité de cette première « civilisation ».

L'art du Paléolithique supérieur européen – dont les expressions les plus significatives sont les statuettes féminines en ronde-bosse (Vénus) et l'art pariétal des grottes profondes (grottes ornées) – apparaît là où Homo Sapiens Sapiens cohabite avec l'homme de Neandertal, c'est-à-dire de l'Atlantique à l'Oural et, surtout, au moment même où Neandertal disparaît définitivement, il y a 30 000 ans. Le déploiement de cet art pendant près de 20 000 ans donnera identité, unité et continuité à tout le continent. Cet art exceptionnel et unique au monde représente l'expression matérielle d'une spiritualité dont de nombreux aspects ont survécu et apporté leur influence dans les mythes, les pratiques religieuses et les productions artistiques d'époques bien plus tardives, faisant même leur entrée dans l'Histoire.

L'apparition quasi simultanée des Vénus et des grottes ornées à des milliers de kilomètres de distance, ainsi que leur grande homogénéité thématique et stylistique dès leur apparition et sans changement significatif jusqu'à leur disparition, s'expliquent par des expériences semblables faites de façon concomitante en différents lieux, générant un système de registres, de significations et de représentations commun. Émerge alors une nouvelle spiritualité et, comme corollaire, un art iconographique dont le style et les techniques de réalisation visent à traduire précisément ces expériences ; un art qui est la partie visible d'un iceberg dont la partie invisible se trouve dans le Profond de la conscience de l'être humain.

Par ailleurs, la découverte de « sites complets » en Europe occidentale et orientale – grottes « habitat / atelier de fabrication / sanctuaire » –, regroupant des activités domestiques, cynégétiques, artistiques et spirituelles, laisse supposer l'existence de plusieurs « centres culturels et spirituels » synchrones et syntonisés, irradiant la connaissance la plus élevée du moment (« métiers » du feu, d'iconographie...). Cela apporte une explication additionnelle à la concomitance, à l'homogénéité et à la continuité de l'art étudié et confirme par ailleurs la syntonie des consciences, dans un même moment de processus, dont ces centres d'irradiation seraient la manifestation physique et historique. En ce sens, les Vénus et les grottes ornées représenteraient les « centres de gravité symboliques » tandis que les sites complets (centres d'irradiation culturelle et spirituelle) des « centres de gravité physiques ».

Or, cette « spiritualité artistique » et cet « art spirituel » n'ont pas surgi du jour au lendemain. Plusieurs facteurs ont généré les conditions pour que ce phénomène puisse se produire :

- Un long processus d'accumulation d'actes chaque fois plus intentionnels favorisant l'amplification et l'éveil de la conscience ;
- Une forte crise existentielle accentuée par la disparition de Neandertal, faisant resurgir le Dessein transcendant ;
- Un style de vie qui libère de l'énergie pour se dédier à des activités qui ne répondent pas aux besoins de survie immédiate, mais à des nécessités de fond liées au Sens ;
- L'« irruption » accidentelle et/ou recherchée du Sacré, apportant des expériences qui, à leur tour, produisent un saut qualitatif de la conscience ; phénomène qui se traduit alors dans le monde, notamment à travers l'art.

Les productions artistiques étudiées révèlent que le Dessein majeur était au centre de la vie quotidienne du Paléolithique supérieur européen et qu'il était configuré comme une puissante aspiration à la vie et à sa continuité :

- Continuité de l'espèce (transcendance biologique) ;
- Continuité temporelle (transcendance sociale, historique) ;
- Continuité spirituelle (transcendance de l'« âme »).

Les œuvres montrent également que cette quête assidue fut couronnée d'expériences permettant de franchir les limites spatio-temporelles de la conscience habituelle et de parvenir au contact avec un plan transcendant. En ce sens, l'art n'est pas un simple reflet d'un système de valeurs et de croyances de type religieux (avec des divinités) ou magique (au sens de superstition animiste), mais un art inspiré par une Expérience Interne obtenue « de son vivant » (par contraste avec les « simples » croyances de transcendance post mortem).

Parmi les différentes formes d'états de « conscience altérée », il apparaît que dans quelques cas, la « simple transe » a pu être dépassée et que certains de nos ancêtres ont connu la « structure de conscience inspirée ». Cependant, nous ne pouvons pas savoir comment ces expériences ont été comprises ou interprétées, ni si elles étaient à la portée de tous ou vécues uniquement par les artistes initiés. Quant aux multiples techniques qui auraient pu favoriser l'altération – hormis la prédisposition indispensable pour vivre ce type d'expérience – les moyens les plus avérés semblent être : l'inhalation de la fumée du feu, le son des flûtes, la morphologie des grottes profondes (action de forme), le son de la voix, la suppression sensorielle.

Le Dessein (ses attributs) et les expériences « mystiques » (état de conscience et significations profondes) ont été traduits allégoriquement – sur la base de l'imagerie, des valeurs et des croyances de l'époque – par le Féminin et le Bestiaire.

Parmi les conséquences transformatrices, propres aux expériences profondes, nous observons trois indicateurs significatifs :

- Un style de vie basé sur des pratiques artistico-spirituelles (entre autres un « office » iconographique) ;
- Un degré d'intentionnalité et de lucidité indéniablement plus élevé qu'auparavant (création de techniques artistiques hautement élaborées au service d'une symbolique recherchée) ;
- La représentation à différents niveaux et sous différentes formes d'un « état d'Unité » (dans lequel les contraires sont transcendés et où les multiplicités composent les aspects d'une Unité de fond).

Les nombreux points communs détectés entre les Vénus en ronde-bosse et l'art pariétal des grottes ornées – deux expressions artistiques si différentes en apparence – confirment une sensibilité de tréfonds et une forme mentale de type « sphérique », « non dualiste » ou « unificatrice » (pour ne pas utiliser le concept « moniste » trop connoté philosophiquement). Si l'on voulait faire une réduction symbolique de cette forme mentale, nous trouverions la forme géométrique de la sphère (ou du cercle-point). Si l'on voulait l'allégoriser, nous trouverions le Féminin sacré : la Vénus en tant



que contenant symbolique (grotte matrice) et la Vénus en tant que contenu symbolique (centre symbolique de l'espace domestique). Si l'on cherchait sa fonction, nous trouverions l'union-unification. Et si l'on cherchait son sens, nous dirions que cette unité est la condition préalable à une véritable expérience transcendantale en même temps que sa conséquence. Ainsi, dans la quête de Vie et de Continuité (Transcendance), nos ancêtres ont trouvé l'Unité.

D'un point de vue du processus de la Conscience et de son complément le Monde (social-culturel), on pourrait se demander si cette tendance à l'unification n'est pas, de plus, l'indicateur d'un moment de « synthèse » après une longue période de « différenciation », puis de « complémentation » ; une synthèse qui connaîtra par la suite une nouvelle différenciation, à partir du Néolithique. La différenciation a été sans aucun doute nécessaire et même salutaire pour la dynamique de la spirale évolutive, mais il semblerait que malgré le saut indéniable qu'elle a produit, cette séparation s'est convertie en une « fracture » (lutte entre opposés : à l'intérieur de soi et dans le monde) que la conscience n'a toujours pas intégrée. Aussi, « *l'homme se sent déchiré et séparé [...] de « quelque chose » [...] ou d'un « état » indéfinissable, atemporel, dont il n'a aucun souvenir précis, mais dont il se souvient pourtant au plus profond de lui-même [...]* » (Éliade, 1962, p. 176).

En effet, cette forme mentale dualiste qui est apparue au Néolithique a perduré et perdure encore dans nos sociétés occidentales, arrivant à son paroxysme avec la pensée « binaire ». Quant à la diversité, elle s'est convertie en « déstructuration ». Le problème n'est assurément pas l'existence des opposées, ni celle de la diversité, mais la perte de l'expérience intérieure d'une unité profonde – ou unité majeure, centrale –, capable de donner cohésion, cohérence et sens à l'existence. En somme, la perte de l'Expérience transcendantale.

Alors, au lieu de se tourner vers un passé « sur-idéalisé » pour résoudre notre nostalgie de l'unité perdue, ou d'uniformiser la diversité pour tenter d'imposer une unité externe artificielle et superficielle, n'est-ce pas plutôt le moment d'entreprendre un nouveau tour dans la spirale évolutive de la conscience et de construire un nouveau « centre de gravité » capable de conférer Unité et Direction à des formes chaque fois plus diversifiées et complexes ?

## Conclusion finale : un clin d'œil du futur

Futur lança un regard « en arrière », illuminant cette première étape du Processus humain.

Il avait demandé à son archéologue virtuel de faire des fouilles dans la région mentale de cette époque et de lui ramener quelques vestiges – des « images denses » – pour raviver ses registres.

Maintenant, il se rappelait mieux : c'était l'époque de Sapiens, de cet homme qui s'était nommé lui-même « celui qui sait ». Futur sourit avec amusement : quelle hardiesse ! Affirmer non pas ce qui est, mais l'aspiration de ce qui n'est pas encore. Oui, Sapiens a toujours voulu connaître, même si, à ses débuts, il oubliait souvent son Dessin et qu'il s'embrouillait régulièrement, croyant savoir. Mais, en réalité, ce n'était pas si étonnant qu'il aspire à la Connaissance, car il était né d'une Expérience, celle de la « reconnaissance » (du Feu) et, de plus, à sa naissance, il avait reçu dans son « équipement » tout le nécessaire pour y parvenir, notamment la Direction. Il devait juste apprendre à utiliser son potentiel, et, bien sûr, cet apprentissage avait eu ses hauts et ses bas...

Oui, Sapiens a toujours su au fond de lui-même que le moteur qui l'avait placé dans l'Histoire était la rébellion contre la mort, la finitude, et que sa mission était de la transcender pour accéder à la Bonne Connaissance, au Sens...

Et il fit quelques belles avancées sur ce Chemin, notamment lorsqu'il produisit le feu : moment inoubliable et déterminant pour son évolution postérieure. C'est d'ailleurs

à ce moment-là qu'il commença à se lancer intentionnellement dans la quête de la Transcendance, l'intuition lui suggérant qu'il y avait une relation entre ce feu externe devenu désormais « immortel » et cette « présence », cet autre « feu » qu'il sentait parfois à l'intérieur de lui-même...

Futur examina de plus près les premières traces matérielles laissées par Sapiens, les premiers témoignages artistiques de ses tentatives de transcendance biologique, sociale et spirituelle, et il trouva qu'elles étaient vraiment admirables pour un début. Oui, ce jeune Sapiens avait donné à sa crise existentielle une réponse spirituelle, en transformant sa quête de survie en quête de transcendance, et son acharnement lui valut l'Inspiration du Profond. Expérience qu'il traduisit avec beaucoup de talent et de lucidité en mythes plastiques, mythes qui avaient généré une spiritualité, laquelle avait donné lieu à une culture (appelée « paléolithique » par quelques ignorants du XX<sup>e</sup> siècle), une culture qui avait donné identité, unité et continuité à une vaste région (appelée « Europe » depuis le XVI<sup>e</sup> siècle). Oui, les hommes de cette époque et de cette région avaient fait leur part.

Par la suite, Sapiens avait produit encore d'autres moments lumineux, bien qu'entrecoupés de longues périodes plus ou moins obscures. Car il n'avancait que lorsqu'il était en crise et, chaque fois que les choses s'arrangeaient un peu, il se distrayait. L'ombre de la mort regagnait alors son cœur et l'illusion des limites spatio-temporelles emprisonnait de nouveau sa conscience. Son Dessein n'étant plus au centre, le « vide » n'était plus un espace d'inspiration, mais celui du non-sens.

Il y avait eu d'ailleurs au XX<sup>e</sup> siècle un érudit qui avait pu illustrer cette situation par un mythe :

*« Il s'agit de la légende de Parsifal et du Roi Pêcheur. On se rappelle la mystérieuse maladie qui paralysait le vieux Roi, le détenteur du secret du Graal. D'ailleurs, ce n'était pas lui seulement qui souffrait ; tout autour de lui tombait en ruine, s'effritait : le palais, les tours, les jardins ; les animaux ne se multipliaient plus, les arbres ne portaient plus de fruits, les sources tarissaient.*

*De nombreux médecins avaient essayé de soigner le Roi Pêcheur – sans le moindre résultat. Jour et nuit arrivaient des chevaliers, et tous commençaient par demander des nouvelles de la santé du Roi. Un seul chevalier – pauvre, inconnu, même un peu ridicule – se permit d'ignorer le cérémonial de la politesse. Son nom était Parsifal. Sans tenir compte du cérémonial courtois, il se dirigea directement vers le Roi et, l'approchant, sans aucun préambule, lui demanda : « Où est le Graal ? ». Dans l'instant même, tout se transforma : le Roi se lève de son lit de souffrance, les rivières et les fontaines recommencent à couler, la végétation renaît, le château est miraculeusement restauré. Les quelques mots de Parsifal avaient suffi pour régénérer la Nature entière. Mais ces quelques mots constituaient la question centrale, le seul problème qui pouvait intéresser non seulement le Roi Pêcheur, mais aussi le Cosmos tout entier : où se trouvait le réel par excellence, le sacré, le Centre de la vie et la source de l'immortalité ? Où se trouvait le Saint-Graal ? Personne n'avait pensé, avant Parsifal, à poser cette question centrale, et le monde périssait à cause de cette indifférence métaphysique et religieuse, à cause de ce manque d'imagination et de l'absence du désir du Réel [...].*

*Car souvent la mort – comme semble le montrer ce fragment mythique – n'est que le résultat de notre indifférence devant l'immortalité ».*

(Éliade, 1980, p. 70-72)

Heureusement, dans les moments vraiment critiques, il y eut des êtres un peu spéciaux qui portaient la clameur de l'espèce jusqu'aux espaces profonds dont ils revenaient avec le souffle puissant de la Bonté et de la Sagesse pour vider le « Centre » des nuages d'illusions et pour y raviver la flamme du Dessein.

Et justement, vers la fin de ce XX<sup>e</sup> siècle de « conscience malheureuse », surgit un « Messager du Profond » pour rappeler les questions centrales : « *Qui suis-je ? et Vers où vais-je ?* » (Silo, 2010, p. 148), et pour montrer la voie qui conduisait aux réponses. Avec son regard transcendant, ce Messager rappela à l'homme qu'il était encore jeune, que son développement n'était pas encore achevé, qu'il avait tout pour accéder à une forme de conscience supérieure et à l'esprit immortel, selon le type de vie qu'il menait...

Ainsi, il déposa son enseignement dans la conscience de quelques précurseurs et s'assura que l'expérience allait vivre et irradier à travers eux. Sa mission était de créer les conditions pour le nouveau saut de l'espèce. Car, malgré quelques progrès internes-externes indéniables, la structure psychophysique de l'homme était toujours la même depuis sa naissance. Il avait toujours la même forme mentale et il n'avait toujours pas résolu sa souffrance de fond, car l'immortalité n'était pas encore acquise en tant qu'expérience comme, en son temps, l'expérience du feu. Bien sûr, depuis le début, il y eut des individus et des ensembles humains qui avaient fait des incursions dans le Profond et qui avaient traduit les « signaux » de façon inspirée, avec les formes culturelles de leurs époques respectives. Mais jamais l'espèce tout entière n'avait fait l'expérience de façon concomitante. Or, sur une planète désormais mondialisée, cette syntonie d'ensemble, indispensable pour le grand saut, pouvait enfin se donner et produire ainsi la mutation tant attendue.

Et, lorsque le Messenger observa les récentes découvertes des scientifiques qui non seulement commençaient à prouver tout ce qu'il avait prédit depuis déjà 40 ans, mais qui avaient même résolu la question de l'immortalité biologique en produisant la « vie synthétique » (Craig Venter, 2010), il pensa qu'il y avait désormais assez d'indicateurs pour affirmer qu'un nouvel « horizon » était en train d'émerger et que, par conséquent, la naissance spirituelle n'allait pas tarder non plus. Alors il porta un toast et il quitta cet espace-temps.

Puis Futur éclaira de son regard les derniers instants de ce premier cycle du processus humain. En effet, tout, absolument tout, avait changé lorsque l'immortalité n'était déjà plus une spéculation, un espoir, un soupçon, une croyance, mais une certitude provenant de l'Expérience. L'être humain pouvait enfin entreprendre une nouvelle étape dans la spirale de son évolution. Ayant résolu la peur de la mort et le non-sens, son énergie n'étant plus prise en otage par la douleur et la souffrance, sa force n'étant plus gaspillée dans des fuites et des compensations, sa vie n'étant plus déstructurée par des contradictions, son mental n'étant plus voilé par les illusions, il pouvait enfin disposer de suffisamment d'énergie pour se dédier à une « vie poétique » et bâtir une culture fondée sur la Bonne Connaissance, le Sens et la Cohérence. Ainsi, après avoir produit le « feu de la conscience », Sapiens réussit enfin à produire le « feu de l'esprit immortel », capable d'évoluer sans limite, au-delà du corps et au-delà de l'âme.

*« Mais comment le mortel pourrait-il générer quelque chose d'immortel ? Peut-être devrions-nous nous demander comment il est possible que l'immortel génère l'illusion de la mortalité ! ».*

(Silo, 2007, p. 34)

Futur se rappela encore qu'on avait appelé le début du nouveau cycle « l'ère de la Bonté, de l'Inspiration et de l'Imprévisible ». Quant à Sapiens, bien qu'il commençât à mériter un peu plus son nom, il cessa de se nommer ainsi. En fait, il cessa de se nommer tout court, car il n'était déjà plus exactement le même, et le nouveau « lui-même » était innommable.

## Épilogue : il sera une fois... l'espace virtuel pur

*« Ténétor III s'arrêta dans la caverne. Il était en condition pour sortir vers l'espace extérieur. « Quel espace extérieur ? », se demanda-t-il. Il lui aurait suffi d'ôter son casque pour se retrouver assis dans l'enceinte anéchoïde. Dans ce moment de doute, il se souvint de la disparition de Ténétor II et des informations incohérentes que fournit le cristal quand il fut activé : un hologramme dans lequel l'explorateur apparaissait, chantant une longue complainte. C'était tout. Mais il se souvint aussi de la voix de son maître. Il sentit les poèmes que celui-ci, longtemps auparavant, avait fait onduler comme une brise marine ; il entendit la musique des cordes et le son des synthétiseurs ; il vit des toiles phosphorescentes et les peintures qui grandissaient sur les murs de manganèse flexible ; il effleura de nouveau de sa peau les sculptures sensibles... De lui, il avait reçu la dimension de cet art qui touchait les espaces profonds, profonds comme les yeux noirs de Jalina, profonds comme ce tunnel mystérieux. Il inspira profondément et avança vers la sortie de la grotte.*



*C'était un bel après-midi, les couleurs resplendissaient. Le soleil rougissait les lignes montagneuses, tandis que les deux fleuves lointains serpentaient d'or et d'argent. Alors, Ténétor III assista à la scène que l'holographie avait partiellement montrée.*

*Son prédécesseur était là, chantant vers la Mésopotamie :*

*“Ô père, ramène du lointain les lettres sacrées.  
Approche cette source où j'ai toujours pu voir les branches ouvertes du futur !”*

*Et, alors que le chant se démultipliait en échos lointains, dans le ciel apparut un point qui se rapprochait rapidement. Ténétor ajusta le zoom à la bonne distance et vit alors clairement des ailes et une tête d'aigle, un corps et une queue de lion, le vol d'un vaisseau majestueux, un métal vif, un mythe et une poésie en mouvement qui reflétait les rayons du soleil couchant. Le chant continuait tandis que se profilait la figure ailée qui étendait ses fortes pattes de lion. Alors, le silence se fit et le griffon céleste ouvrit son énorme bec d'ivoire pour répondre d'un cri perçant qui, roulant dans les vallées, réveilla les forces du serpent souterrain. Certaines pierres élevées tombèrent en morceaux, soulevant dans leur chute des nuages de sable et de poussière. Mais tout se calma quand l'animal descendit doucement. Rapidement, un cavalier sauta devant l'homme, qui remercia la présence attendue de son père.*

*Et le cavalier tira d'une sacoche accrochée au griffon un très grand livre, vieux comme le monde. Ensuite, assis sur le sol rocailleux multicolore, père et fils restèrent à respirer la fin du jour ; ils se contemplèrent pendant longtemps et, installés de la sorte, ouvrirent le vieux volume. À chaque page, ils se penchaient sur le cosmos ; dans une seule lettre, ils virent les galaxies en spirales, les amas globulaires ouverts. Les caractères dansaient sur les anciens parchemins et l'on pouvait lire en eux le mouvement du cosmos. Au bout d'un moment, les deux hommes (si tant est que c'était des hommes) se mirent debout. Le plus vieux, dans ses longs habits défaits volant au gré du vent, sourit comme jamais personne ne put sourire dans ce monde. Dans le cœur de Ténétor III résonnèrent ses paroles : “Une nouvelle espèce s'ouvrira à l'univers. Notre visite est terminée !”...*

*Devant les yeux de Ténétor apparaissaient les fleuves qui serpentaient d'or et d'argent, se transformant par moments en branches artérielles et veineuses qui irriguaient son corps. Dans le rectangle du viseur apparaissaient ses poumons, qui montraient le balèment respiratoire, et cela lui permit de comprendre d'où avaient surgi les ailes battantes du griffon. Et dans une zone de sa mémoire, il sut trouver les images mythiques qu'il avait vu prendre forme avec tant de réalité.*

*Il décida de retourner vers la grotte alors qu'il observait la chaîne alphanumérique qui se déplaçait sur le bord de l'écran. Immédiatement, le rectangle montra le mouvement que ses images induisaient de façon infinitésimale dans ses jambes et il pénétra ainsi dans la caverne. « Je sais ce que je fais », pensa-t-il, « je sais ce que je fais ! » Mais ces mots, dits pour lui-même, résonnèrent à l'extérieur, parvinrent à ses oreilles depuis l'extérieur. Regardant la paroi rocheuse, il entendit des phrases qui s'y référaient... Il était en train de rompre la barrière des mentions dans lesquelles se mêlaient les différents sens ; c'est peut-être pour cela qu'il se souvint de ce poème que récitait son maître :*

*“A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu :  
Voyelles. Je dirai quelque jour vos naissances latentes” (Rimbaud, Voyelles)*

*Il vit alors une pierre qui ouvrait ses arêtes comme des fleurs colorées et, dans ce kaléidoscope, il comprit qu'il était en train de rompre la barrière de la vue. Et il alla au-delà de chaque sens comme le fait l'art profond quand il atteint les limites de l'espace de l'existence.*

*Il ôta son casque et se retrouva dans la chambre anéchoïde, mais il n'était pas seul. Pour une raison quelconque, la section au complet l'entourait. Jalina l'embrassa doucement alors que l'impatience collective se faisait sentir avec force.*

*« Je ne dirai rien ! » furent les mots scandaleux de Ténétor. Mais il expliqua ensuite qu'il allait immédiatement rédiger un rapport qui ne devait être connu des autres que lorsque chacun aurait fait sa part. Ainsi, il fut décidé que, l'un après l'autre, les membres de la section voyageraient dans l'espace virtuel pur. On étudierait des données exemptes d'influences mutuelles, et il serait temps alors d'entamer*

*les discussions, car le Projet pourrait se réaliser si tous reconnaissaient le même paysage dans la réalité virtuelle pure. Comment cela parviendrait-il à tout le monde ? De la même façon que n'importe quelle technologie. De plus, les canaux de distribution avaient été ouverts par ce réseau de gens exceptionnels qui allaient bien au-delà de la carapace externe à laquelle avait été réduit l'être humain. Maintenant, il savait qu'il existait, que tous les autres existaient et que cela était l'élément premier d'une grande échelle de priorités... »*

Silo, *Le Jour du Lion Ailé*, p. 103-107





## BIBLIOGRAPHIE

- ABSOLON K. (1937) – Les flûtes paléolithiques de l'Aurignacien et du Magdalénien de Moravie, analyse musicale et ethnologique comparative avec démonstration. Congrès Préhistorique Français, XII session, Toulouse-Foix, 1936, p. 770-784.
- ABSOLON K. (1949) – The Diluvial Anthropomorphic Statuettes and Drawings, Especially the So-Called Venus Statuettes, Discovered in Moravia: A Comparative Study. *Artibus Asiae* 12/3:201-220.
- AUJOULAT N. (2004) – *Lascaux, Le geste, l'espace et le temps*. Paris, Le Seuil, 273 p.
- AMMANN L. (2004) – *Autolibération*. Paris, Éditions Références, 318 p.
- ANATI E. dir. (2003) – *40 000 ans d'art contemporain : aux origines de l'Europe*. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 288 p.
- BARRIÈRE C. (1980) – Le Grand Plafond de Rouffignac. *Bulletin de la Société préhistorique française* 77(9):269-276.
- BÉGOUËN H., Breuil H., (1958) – *Les cavernes du Volp. Trois Frères, Tuc d'Audoubert à Montesquiou-Avantès (Ariège)*. Paris, Arts et Métiers graphiques, Travaux de l'Institut de Paléontologie humaine, 124 p. + XXXII planches.
- BUISSON D. (1990) – Les flûtes paléolithiques d'Isturitz. *Bulletin de la Société préhistorique de France* 58(5):420-433.
- BRADÉ C. (1982) – The Prehistoric Flute - Did it exist? *The Galpin Society Journal* (XXXV):138-150.
- BREUIL H. (1958) – La décoration pariétale préhistorique de la grotte de Gargas. *Bulletin de la Société méridionale de spéléologie et de préhistoire* 5:391-409.
- BREUIL H. & CHEYNIER A. (1958) – Les fouilles de Breuil et Cartailhac dans la grotte de Gargas en 1911 et 1913. *Bulletin de la Société méridionale de spéléologie et de préhistoire* 5:341-382.
- CABALLERO J. (1997) – *Morfologia (Morphologie)*. Madrid, Edición Antares, 202 p.
- CALDWEL D. (2010) – Supernatural Pregnancies. *Arts & Cultures, Barbier-Mueller Museums of Geneva and Barcelona*, p. 52-75.
- CLOTTES J. & LEWIS-WILLIAM D. (2001) – *Les Chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémiques et réponses*. Paris, La maison des roches, 236 p.
- CLOTTES J. (2005) – *Cosquer redécouvert*. Paris, Le Seuil, 225 p.
- CLOTTES J. (2010) – Réflexions sur la grotte de Chauvet. Conférence à l'Académie des Beaux-Arts de Paris.
- CONARD N. J., MALINA M. & MÜNDEL S. (2009) – New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature* 460:737-740.
- COPPENS Y. (1989) – L'ambiguïté des doubles Vénus du Gravettien de France. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 3:566-571.
- DAUVOIS M. (1989) – Son et musique paléolithiques. *Les dossiers d'archéologie* 142:2-11.
- D'ERRICO F. & NOWELL A. (2000) – A New Look at the Berekhat Ram Figurine : Implications for the Origins of Symbolism. *Cambridge Archaeological Journal* 10(01):123-167.
- DELLUC G. (2011) – Histoires d'os au Paléolithique. 13<sup>ème</sup> Conférence Adamap, Paleos'2010, Académie Nationale de Médecine. *La lettre de l'Adamap* 21.
- DELLUC B. & DELLUC G. (2008) – Les recherches à Lascaux (1952-1963), textes et documents. Paris, CNRS Editions, *Supplément à Gallia Préhistoire* 39, 208 p.
- DELLUC G. avec la coll. de DELLUC B. & ROQUES M. (1997) – *L'Alimentation des Hommes du Paléolithique*. Liège, ERAUL 83, p. 187-234.
- DELPORTE H. (1962) – Observations paléo-topographiques. *Bulletin de la Société préhistorique de France* 59/11-12:813-818.
- DELPORTE H. (1993) – *L'image de la Femme dans l'Art Préhistorique* (2<sup>e</sup> édition). Paris, Picard, 287 p.
- DE MARINIS R. C. (2007) – *Dispensa del corso di Preistoria*, Università de glistudi di Milano, p. 93.
- DUHARD J.-P. (1993) – *Réalisme de l'image féminine paléolithique*. Paris, édition du CNRS, Cahiers du Quaternaire 19, 242 p.
- DUPUY D. (2007) – *Fragments d'images, images de fragments : la statuaire gravettienne, du geste au symbole*, Thèse de doctorat de l'université d'Aix Marseille 1, 3 volumes, 320 p., 242 p. et 194 p.
- ÉLIADE M. (1962) – *Méphistophélès et l'androgynie*. Paris, Editions Gallimard, 311 p.
- ÉLIADE M. (1963) – *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard Idées, 246 p.
- ÉLIADE M. (1980) – *Images et symbole*. Paris, Éditions Gallimard, 235 p.
- GIMBUTAS M. (2006) – *Le langage de la déesse*. Paris, Edition Des femmes-Antoine Fouque, 419 p.

- GVOZDOVER M. (1995) – *Art of Mammoth Hunters : The Finds from Andeevo*. Oxford, Oxbow books, 186 p.
- HAUSER A. (1996) – *Histoire sociale de l'art et de la littérature III*. Paris, Éditions Le Sycomore, 360 p.
- HENRY-GAMBIER D. (2008) – Comportement des populations d'Europe au Gravettien : pratiques funéraires et interprétations. *Paléo* 20:399-439.
- JAUBERT J. (1999) – *Chasseurs et artisans du Moustérien*. Paris, Éditions de la Maison des Roches, Collection Histoire de la France Préhistorique, 154 p.
- LEROI-GOURHAN A. (1964) – *Les Religions de la Préhistoire*. Paris, PUF, 156 p.
- LEROI-GOURHAN A. (1965) – *La préhistoire de l'art occidental*. Paris, Éditions Mazenod, 482 p.
- KLIMA B. (1983) – Une nouvelle statuette Paléolithique à Dolní Věstonice. *Bulletin de la Société préhistorique française* 80/6:176-178.
- LOTTI A. (2008) – *Spatialité et Temporalité dans la peinture, la sculpture et l'architecture, au moment où se manifeste une nouvelle spiritualité : La spiritualité au Paléolithique*. Monographie (disponible sur [www.parcoattigliano.it](http://www.parcoattigliano.it)).
- MAUREILLE B. (2008) – Qu'est-il arrivé à l'homme de Neandertal ? Paris, Éditions Le Pommier (Les Petites Pommes du Savoie), 62 p.
- MUSSI M. (1997) – Die Rote von Mauern : La « Dame Rouge » de Mauern revisitée. *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées* 52:45-60.
- OTTE M. (2011) – *Arts et Pensées au Paléolithique supérieur européen*. *Annales d'Université Valahia Targoviste, Section d'Archéologie et d'Histoire* 13/1:73-77.
- OTTE M., Noiret P. & Remacle L. (2009) – *Les hommes de Lascaux : civilisations paléolithique en Europe*. Paris, A. Colin, 243 p.
- OTTE M. (2012) – *À l'aube spirituelle de l'humanité*. Paris, Éditions Odile Jacob, 183 p.
- PERLÈS C. (1977) – *Préhistoire du feu*. Paris, Éditions Masson, 174 p.
- PIETTE É. (1895) – La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique. *l'Anthropologie* VI(2):129-151.
- PIETTE É. & De Laporterie J. (1894) – Les fouilles de Brassempouy. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris* 5:633-648.
- PIETTE É. (1902) – Gravure du Mas d'Azil et statuettes de Menton. *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris* 3/1, pp. 771 – 779.
- PLASSARD J. (1999) – Rouffignac : le sanctuaire des mammouths. Paris, Seuil, 98 p.
- PLASSARD F. & PLASSARD J. (2000) – Figures inédites de la Grotte de Rouffignac. *Gallia préhistoire* 42:85-106.
- POZZI E. (2004) – *Les Magdaléniens : Art, civilisation, mode de vie, environnement*. Grenoble, Éditions Jérôme Million, 368 p.
- PRASLOV N. D. (1995) – À propos de la tête féminine de Khotylevo II ou le problème du portrait à l'époque paléolithique. In Delporte H. (dir.), *La Dame de brassempouy. Actes du colloque de Brassempouy, juillet 1994*. Liège, université de liège, E.R.A.U.L., 74, p. 215-220.
- REZNIKOFF I. & DAUVOIS M. (1988) – La dimension sonore des grottes ornées. *Bulletin de la Société préhistorique française* 85(8):238-246.
- REZNIKOFF I. (2010) – La dimension sonore des grottes préhistoriques à peintures. 10<sup>ème</sup> Congrès Français d'Acoustique, Lyon.
- ROUZAUD F., ROUZAUD J.-N. & LEMAIRE E. (1992) – La « Vision Polaire » ou la transcription graphique bidimensionnelle des volumes au Paléolithique supérieur. *Paléo* 4:195-215.
- ROZOY J. G. (1992) – Le propulseur et l'arc chez les chasseurs préhistoriques – Techniques et démographies comparées. *Paléo* 4:175-193.
- SAINT-PÉRIER R. (1924) – La Statuette féminine de Lespugue. *Bulletin de la Société préhistorique de France* 21(3):81-84.
- SILO (2006) – *Le Jour du Lion Ailé*. Paris, Éditions Références, 109 p.
- SILO (2007) – *Silo à ciel ouvert*. Paris, Éditions Références, 61 p.
- SILO (2009) – *Les Quatre Disciplines*. Doc. inédit. Disponible sur [www.praclabelleidee.fr](http://www.praclabelleidee.fr)
- SILO (2010) – *Le Message de Silo*. Paris, Éditions Références, 159 p.
- SILO (2011) – *Notes de psychologie*. Paris, Éditions Références, 347 p.
- SIMONET A. (2012) – *Brassempouy (Landes, France) ou la matrice gravettienne de l'Europe*, Liège, ERAUL 133, 141 p.
- SVOBODA J.A. (2004) – The hunter's time, In Otte M. (dir.), *La spiritualité*. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur), Liège, 10-12 décembre 2003. Liège, ERAUL 106:27-35.
- TOYNBEE A. J. (1996) – *L'histoire*. Paris, Bibliothèque historique Payot, 687 p.
- TYMULA S. (1995) – Figures composites de l'art paléolithique européen. *Paléo* 7:211-248.
- VANDERMEERSCH B. & MAUREILLE B. (2007) – *Les Néandertaliens, biologie et cultures*. Paris, Édition du CTHS, 342 p.
- VIALOU D. (1996) – *Au Cœur de la Préhistoire, Chasseurs et artistes*. Paris, Éditions Gallimard, 159 p.
- VIALOU D. (1998) – *L'art des grottes*. Paris, Éditions Scala, 127 p.
- WHITE R. & BISSON M. (1998) – Imagerie féminine du Paléolithique : l'apport des nouvelles statuettes de Grimaldi. *Gallia préhistoire* 40:95-132.

ÉTUDES ET RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE (ERAUL)

- \*ERAUL 1 - Michel C. Dewez, « *Mésolithique* » ou « *Épipaléolithique* » ?, Liège 1973, 12 p.
- \*ERAUL 2 - Marcel Otte, *Les pointes à retouches plates du paléolithique supérieur initial de Belgique*, Liège 1974, 24 p.
- \*ERAUL 3 - André Gob, *Analyse morphologique de l'outillage en silex du gisement inférieur de la Roche-aux-faucons (Plainevaux)*, Liège 1976, 13 p.
- \*ERAUL 4 - *Les industries à quartzites du bassin de la Moselle, Compte rendu du Colloque de Luxembourg, 24-2 mai 1976*, Liège, 1976, 21 p., 10 pl.
- \*ERAUL 5 - André Gob, *Louis Pirnay, Utilisation des galets et plaquettes dans le Mésolithique du bassin de l'Ourthe*, Liège, 198, 25 p.
- \*ERAUL 6 - Colette Dedave, *Céramique Omalienne des Collections d'Archéologie préhistorique de l'Université de Liège*, Liège 1978, 21 p., 11 pl.
- \*ERAUL 7 - Patrick Hoffsummer, *Découverte archéologique en Féronstrée*. Liège, Liège, 1981, 5 p., 4 fig.
- ERAUL 8 - Marcel OTTE, Michelle CALLUT et Luc ENGEN, *Rapport préliminaire sur les fouilles au château de Saive (Campagne 1976)*, 1978, 15 p.
- \*ERAUL 9 - Renée Rousselle, *La conservation du bois gorgé d'eau. Problèmes et traitements*, Liège 1980, 35 p.
- \*ERAUL 10 M. Otte, J.-M. Degbomont, P. Hoffsummer, J. de Coninck et A. Gautier, *Sondages à Marches-les-Dames, « Grotte de la Princesse »*, 1981, 49 p., 11 pl.
- \*ERAUL 11 - Marguerite Ulrix-Closset, Marcel Otte et André Gob, *Paléolithique et Mésolithique au Kemmelberg (Flandre occidentale)*, Liège, 1981, 23 p., 14 pl.
- \*ERAUL 12 - Patrick Hoffsummer, *Franchimont*, Liège, 87 p., 59 fig.
- \*ERAUL 13 - *Aurignagien – Périgordien – Gravettien*, Actes des réunions de la 10<sup>e</sup> commission de l'UISPP – Section IV : Paléolithique supérieur, Bilan des recherches de 1976 à 1981, 3 volumes.
- ERAUL 15 - Marcel OTTE (dir.), *Rapport préliminaire sur les fouilles effectuées sur la Grand-Place à Sclayn en 1982*, 1983, 54 p.
- ERAUL 16 - Anne HAUZEUR, *La Préhistoire dans le bassin de la Bernvine*, 1983, 43 p.
- \*ERAUL 17 - Jean-Marie DEGBOMONT, *Le chauffage par hypocauste dans l'habitat privé. De la place Saint-Lambert à Liège à l'Aula Palatina de Trèves*, 1984, 240 p.
- ERAUL 18 - Marcel OTTE (dir.), *Les fouilles de la place Saint-Lambert*. Vol. 1: *La zone orientale*, 1984, 324 p.
- \*ERAUL 19 - Luc Molitor, *Le groupe de Blicqny*, Liège, 1984, 60 p. 13 pl.
- \*ERAUL 20 - Jean-Pierre Lensen, Paul Van Ossel, avec la contribution de M. Poulicek, *Le préWigy à Herstal*, Liège, 1984, 63 p., 23 fig.
- \*ERAUL 21 - Daniel Cahen, Jean-Paul Caspar, Marcel Otte, *Industries lithiques danubiennes de Belgique*, Liège, 1986, 88 p. 37 fig.
- \*ERAUL 22 - M. Otte, J. Willems, *La civilisation mérovingienne dans le bassin mosan*, Actes du colloque international d'Amay-Liège du 22 au 24 août 1985, Liège, 1986, 300 p.
- ERAUL 23 - Marcel OTTE (dir.), *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège*. Vol. 2: *Le Vieux Marché*, 1988, 253 p.
- \*ERAUL 24 - *Le paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal*, Commission VIII UISPP, 1987, 324 p.
- \*ERAUL 25 - Marcel Otte, *De la Loire à l'Oder. Les civilisations du Paléolithique final dans le nord-ouest européen*, Actes du Colloque de Liège, décembre 1985, Liège, 1988, 2 vol.
- ERAUL 26 - Franz VERHAEGHE et Marcel OTTE (éd.), *Archéologie des Temps Modernes*, Actes du colloque international de Liège (23-26 avril 1985), 1988, 367 p.
- ERAUL 27 - Marcel OTTE (dir.), *Recherches aux grottes de Sclayn*. Vol. 1: *Le contexte*, 1992, 178 p.
- ERAUL 28 - Henry P. SCHWARCZ (coord.), *L'homme de Neandertal*. Vol. 1: *La chronologie*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), 141 p.
- \*ERAUL 29 - Henry LAVILLE (coord.), *L'homme de Neandertal*. Vol. 2 : *L'environnement*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), Liège, 1988, 223 p.
- ERAUL 30 - Erik TRINKAUS (coord.), *L'Homme de Neandertal*. Vol. 3: *L'anatomie*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), 1988, 144 p.
- ERAUL 31 - Lewis BINFORD et Jean-Philippe RIGAUD (coord.), *L'Homme de Neandertal*. Vol. 4: *La technique*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), 1988, 217 p.
- \*ERAUL 32 - O. Bar-Yosef (coord.), *L'homme de Neandertal*. Vol. 5 : *La pensée*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), Liège, 1988, 124 p.
- \*ERAUL 33 - M. Patou et L.G. Freeman (coord.), *L'homme de Neandertal*. Vol. 6 : *La subsistance*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), Liège, 1989, 178 p.
- \*ERAUL 34 - B. Vanderersch (coord.), *L'homme de Neandertal*. Vol. 5 : *La pensée*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), Liège, 1989, 124 p.
- ERAUL 35 - Janusz K. KOZLOWSKI (coord.), *L'Homme de Neandertal*. Vol. 8: *La mutation*, Actes du colloque international de Liège (4-7 décembre 1986), 1988, 288 p.
- \*ERAUL 36 - M. Ulrix-Closset, M. Otte (édit.), *La civilisation de Hallstatt*, Actes du Colloque International, 22-24 novembre 1987, Liège, 1989, 366 p.
- \*ERAUL 38 - J.-Ph. Rigaud, *Le Magdalénien en Europe – La structuration du magdalénien*, Actes du Colloque de Mayence 1987, Liège 1989, 479 p.
- ERAUL 39 - Daniel CAHEN et Marcel OTTE (éd.), *Rubané et Cardial*, Actes du colloque international de Liège (11-13 décembre 1988), 1990, 464 p.
- ERAUL 40 - Anta MONTET-WHITE (éd.), *The Epigravettian Site of Grubgraben, Lower Austria: The 1986 & 1987 Excavations*, 1990, 167 p.
- \*ERAUL 41 - N. Roland, *La variabilité du paléolithique moyen occidental, nouvelles perspectives*, Liège, 1990
- ERAUL 42 - Janusz K. KOZLOWSKI (éd.), *Feuilles de pierre. Les industries à pointes foliacées du Paléolithique supérieur européen*, Actes du colloque international de Cracovie (1989), 1990, 549 p.
- ERAUL 43 - Anta MONTET-WHITE (dir.), *Les bassins du Rhin et du Danube au Paléolithique supérieur. Environnement, habitat et systèmes d'échange*, Actes du colloque de Mayence (1991), 1992, 133 p.
- ERAUL 44 - Marcel OTTE (dir.), *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège*. Vol. 3: *La villa gallo-romaine*, 1990, 149 p.
- ERAUL 45 - Janusz K. KOZLOWSKI (dir.), *Atlas du Néolithique européen*. Vol. 1: *L'Europe orientale*, 1993, 571 p.
- \*ERAUL 46 - Marcel Otte (dir.), *Atlas néolithique européen*, 2 volumes, Liège 1998, 1067 p.
- ERAUL 49 - Talia SHAY et Jean CLOTTES (éd.), *The Limitation of Archaeological Knowledge*, 1992, 263 p.
- ERAUL 50 - Paul C. ANDERSON, Sylvie BEYRIES, Marcel OTTE et Hugues PLISSON (dir.), *Traces et fonctions: les gestes retrouvés*, Actes du colloque international de Liège (8-10 décembre 1990), 1993, 2 vols, 542 p.
- \*ERAUL 51 - *La chasse dans la Préhistoire*, Bulletin de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire, tome 111/2000, Liège, 2000, 418 p.
- ERAUL 52 - *Le Paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal 1986-1991*, U.I.S.P.P.–Commission VIII (Réunion de Bratislava, septembre 1991), 1991, 369 p.



- ERAUL 53 - Veronika GABORI-CSÁNK, *Le Jankovichien. Une civilisation paléolithique en Hongrie*, 1994, 198 p.
- ERAUL 54 - Jiří SVOBODA (éd.), *Dolní Věstonice II. Western Slope*, 1991, 101 p.
- ERAUL 55 - Béatrice SCHMIDER (dir.), *Marsangy. Un campement des derniers chasseurs magdaléniens sur les bords de l'Yonne*, 1993, 275 p.
- ERAUL 56 - Michel TOUSSAINT (éd.), *5 millions d'années. L'aventure humaine*, Actes du symposium de Paléontologie humaine de Bruxelles (12-14 septembre 1990), 1992, 323 p.
- ERAUL 57 - Marcel OTTE (dir.), *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège*. Vol. 4: *Les églises*, 1992, 270 p.
- ERAUL 58 - Michel TOUSSAINT *et al.*, *Le Trou Jadot à Comblain-au-Pont (Province de Liège, Belgique). Paléocologie et archéologie d'un site du Paléolithique supérieur récent*, 1993, 92 p.
- ERAUL 59 - Nicolas CAUWE, *La grotte Margaux à Anseremme-Dinant. Étude d'une sépulture collective du Mésolithique ancien*, 1998, 132 p.
- ERAUL 60 - Marcel OTTE (dir.), *Le Magdalénien du Trou de Chaleux (Hulsonniaux – Belgique)*, 1994, 255 p.
- ERAUL 61 - Marcel OTTE (éd.), *Sons originels. Préhistoire de la musique*, Actes du colloque international de Musicologie (Liège, 11-13 décembre 1993), 1994, 305 p.
- ERAUL 62 - Herbert ULLRICH (éd.), *Man and Environment in the Palaeolithic*, Actes du symposium de Neuwied (2-7 mai 1993), 1995, 378 p.
- ERAUL 63 - Dominique CLIQUET, *Le gisement Paléolithique moyen de Saint-Germain des Vaux / Port Racines (Manche) dans son cadre régional. Essai paléolithographique*, 1994, 2 vols, 644 p.
- ERAUL 64 - Bruno BOSSELIN, *Le Protomagdalénien du Blot. Les industries lithiques dans le contexte culturel du Gravettien français*, 1997, 321 p.
- ERAUL 65 - Marcel OTTE et Antonio CARLOS DA SILVA (dir.), *Recherches préhistoriques à la grotte d'Escoural*, 1996, 356 p.
- ERAUL 66 - Jiří SVOBODA (éd.), *Pavlov I. Excavations 1952-53*, 1994, 231 p.
- ERAUL 67 - Rose-Marie ARBOGAST, *Premiers élevages néolithiques du Nord-Est de la France*, 1994, 161 p.
- ERAUL 69 - Marcel OTTE et Lawrence G. STRAUS (dir.), *Le Trou Magrite. Fouilles 1991-1992. Résurrection d'un site classique en Wallonie*, 1995, 239 p.
- ERAUL 72 - Marcel OTTE, Vasile CHIRICA & Paul HAESAERTS (dir.) - *L'Anrignacien et le Gravettien de Mitoc-Malu Galben*, 2007, 233 p. - ISBN 978-2-930495-03-3.
- \*ERAUL 73 - B. Klima, *Dolní Věstonice II, Ein Mammutjägerastplatz und seine Bestatungen*, Liège, 1995
- \*ERAUL 74 - H. Delporte (edit.), *La dame de Brassempouy, Actes du Colloque de Brassempouy*, juillet 1994, Liège, 1995
- \*ERAUL 75 - J. Feblot-Augustins, *La circulation des matières premières lithiques au Paléolithique*, Liège, 1997, 269 p.
- ERAUL 76 - Marcel OTTE (dir.), *Le Paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal 1991-1996*, U.I.S.P.P.–Commission VIII (Réunion de Forlì, sept. 1996), 1996, 380 p.
- ERAUL 77 - Mina WEINSTEIN-EVRON, *Early Natufian El-Wad Revisited*, 1998, 255 p.
- ERAUL 79 - Marcel OTTE, Marylène PATOU-MATHIS et Dominique BONJEAN (dir.), *Recherches aux grottes de Selayn*. Vol. 2 : *L'archéologie*, 1998, 425 p.
- ERAUL 80 - Marcel OTTE et Lawrence G. STRAUS (dir.), *La grotte du Bois Laiterie. Recolonisation magdalénienne de la Belgique*, 1997, 391 p.
- ERAUL 81 - Valeri PETRIN, *Le sanctuaire paléolithique de la Grotte Ignatijskaïa à l'Oural du Sud*, 1997, 270 p.
- ERAUL 82 - E. KOBLYANSKI et I. HERSHKOVITZ, *Biology of Desert Populations—South Sinai Bedouins: Growth and Development of Children in Human Isolates*, 1997, 276 p.
- ERAUL 83 - Marylène PATOU-MATHIS (dir.), *L'alimentation des hommes du Paléolithique. Approche pluri-disciplinaire*, 1997, 314 p.
- ERAUL 84 - Anthony E. MARKS et Victor P. CHABAI (éd.), *The Middle Paleolithic of Western Crimea*. Vol. 1, 1998, 383 p. [The Paleolithic of Crimea Series, I]
- \*ERAUL 85 - Marcel Otte (dir.), *Préhistoire d'Anatolie, Genèse de deux mondes / Anatolian Prehistory at the crossroads of two worlds*, Actes du colloque international, Liège, 28 avril-3 mai 1997, 2 volumes, Liège 1998, 873 p.
- ERAUL 86 - Ann BUCKLEY (éd.), *Hearing the Past. Essays in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sound*, 2000, 241 p.
- ERAUL 87 - Victor P. CHABAI et Katherine MONIGAL (éd.), *The Middle Paleolithic of Western Crimea*. Vol. 2, 1999, 249 p. [The Paleolithic of Crimea Series, II]
- ERAUL 88 - Jean-Marc LÉOTARD, Lawrence G. STRAUS et Marcel OTTE (dir.), *L'Abri du Pape. Bivouacs, enterrements et cachettes sur la Haute Meuse belge: du Mésolithique au Bas Empire Romain*, 1999, 352 p.
- ERAUL 89 - Marie-Hélène MONCEL, *Les assemblages lithiques du site Pléistocène moyen d'Orgnac 3 (Ardèche, moyenne vallée du Rhône)*, 1999, 446 p.
- \*ERAUL 90 - Pierre M. Vermeersch, Josette Renault-Miskovsky, *European late Pleistocene, isotope stages 2 and 3 : Humans, their ecology & cultural adaptations*, Inqua Congress in Durban South Africa, 3-11 Augst 1999, International Union for quaternary research/Union internationale pour l'étude du quaternaire, Committee on human evolution & palioecology, Liège, 1999, 242 p.
- ERAUL 91 - Rebecca MILLER, *Lithic Resource Management during the Belgian Early Upper Paleolithic: Effects of Variable Raw Material Context on Lithic Economy*, 2001, 200 p.
- \*ERAUL 92 - David Lordkipanidze, Ofer Bar-Yosef, Marcel Otte, *Early humans at the gates of Europe / Les premiers Hommes aux portes de l'Europe*, Liège, 2000, 178 p.
- ERAUL 93 - V.P. LIOUBINE, *L'Acheuléen du Caucase*, 2002, 140 p. (25 €) – ISBN 2-930322-29-2
- ERAUL 94 - Lawrence G. STRAUS, Marcel OTTE et Paul HAESAERTS (dir.), *La station de l'Hermitage à Huccorgne. Un habitat à la frontière septentrionale du monde gravettien*, 2000, 229 p.
- ERAUL 95 - Zolst MESTER et Arpad RINGER (dir.), *À la recherche de l'Homme Préhistorique*, 2000, 361 p. (37,18 €).
- ERAUL 96 - Isin YALÇINKAYA, Marcel OTTE, Janusz KOZŁOWSKI et Ofer BAR-YOSEF (dir.), *La grotte d'Öküzini: évolution du Paléolithique final su Sud-Ouest de l'Anatolie*, 2002, 393 p. – ISBN 2-930322-41-1
- \*ERAUL 97 - Pierre Noiret (ed.), *Le Paléolithique supérieur européen, bilan quinquennal 1996-2001*, UISPP, XIVe congrès, Liège 2-8 septembre 2001, Commission VIII, 2001, 180 p.
- \*ERAUL 98 - Dominique Cluquet (dir.), *Les industries à outils bifaciaux du Paléolithique moyen d'Europe occidentale*, Actes de la table-ronde internationale organisée à Caen (Basse-Normandie, France), 14-15 octobre 1999, Liège, 2001, 240 p., ISBN 2-930322-27-6
- \*ERAUL 99 - Marcel Otte, Janusz K. Kozłowski (éd.), *Préhistoire de la grande plaine du nord de l'Europe. Les échanges entre l'est et l'ouest dans les sociétés préhistoriques*, Actes du colloque chaire Francqui interuniversitaire, Université de Liège, le 26 juin 2001, Liège, 2002, 265 p., ISBN 2-930322-38-1
- \*ERAUL 100 - Thierry Tillet et Lewis Binford (dir.), *L'ours et l'homme*, Actes du colloque d'Auberives-en-Royans 1997, Liège 2002, 299 p., ISBN 2-930322-46-2
- ERAUL 101 - Henry BAILLS (dir.) avec la collaboration d'Anne-Marie MOIGNE et Sophie GREGOIRE, *Les Conques. Des chasseurs et leur territoire*, 2003, 221 p.
- \*ERAUL 102 - Elzbieta DERWICH (dir.) *Préhistoire des pratiques mortuaires. Paléolithique – Mésolithique – Néolithique*, Actes du symposium international de Leuven (12-16 septembre 1999), 2003, 154 p.

- ERAUL 103 - Tsoni TSONEV and Emmanuela MONTAGNARI KOKELJ (ed.) *The humanized mineral world: towards social and symbolic evaluation of prehistoric technologies in South Eastern Europe*, Proceedings of the ESF workshop, Sofia 3-6 september 2003, 2003, 137 p.
- ERAUL 104 - Victor P. CHABAI, Katherine MONIGAL & Anthony E. MARKS (ed.) *The Middle Paleolithic and Early Upper Paleolithic of Eastern Crimea*, 2004, 482 p. [The Paleolithic of Crimea, III]
- \*ERAUL - 105 Marcel Otte, Abdeljalil Bouzouggar & Janusz Kozłowski (dir.), *La Préhistoire de Tanger (Maroc)*, 2004, 195 p.
- ERAUL 106 - Marcel OTTE (dir.) *La Spiritualité*. Actes du colloque international de Liège (10-12 décembre 2003), 2004, 252 p.
- ERAUL 107 - Marylise LEJEUNE & Anne-Catherine WELTE (dir.) *L'art du Paléolithique supérieur*. Actes des colloques 8.2 et 8.3, XIVe Congrès de l'UISPP, Liège (2-8 septembre 2001), 2004, 277 p.
- ERAUL 108 - Benoît VAN DEN BOOSCHE (dir.), *La Cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège. Une église et son contexte*. Actes du colloque international de Liège, 16-18 avril 2002, Liège, 2005, 183 p.
- ERAUL 109 - Ivan JADIN, *Trois petits tours et puis s'en vont... La fin de la présence danubienne en Moyenne Belgique*, 2003, 721 p.
- ERAUL 110 - Rebecca MILLER, Paul HAESAERTS, Marcel OTTE (dir.), *L'atelier de taille aurignacien de Maisières-Canal (Belgique)*, 2004, 136 p.
- \*ERAUL 111 - Denis Vialou, Josette Renault-Miskovdly & Marylène Patou-Mathis (dir.), *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe. Territoires et milieux*, Actes du colloque du G.D.R. 1945 du CNRS, Paris, 8-10 janvier 2003, Liège, 2005, 255 p.
- ERAUL 112 - Ignacio DE LA TORRE & Rafael MORA, *Technological strategies in the Lower Pleistocene at Olduvai Beds I & II*, 2005, 255 p.
- ERAUL 113 - Marc TIFFAGOM, *De la Pierre à L'Homme. Essai sur une paléoanthropologie solutréenne*, 2006, 297 p.
- ERAUL 114 - Anne HAUZEUR, *Le Rubané au Luxembourg. Contribution à l'étude du Rubané du Nord-Ouest européen*, 2006, 668 p. [Dossiers d'Archéologie X - MNHA]
- ERAUL 115 - Pierre NOIRET (éd.), *Le Paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal 2001-2006*, U.I.S.P.P. – Commission VIII (Réunion de Lisbonne, sept. 2006), 2006, 153 p.
- ERAUL 116 - Céline BRESSY, Ariane BURKE, Pierre CHALARD & Hélène Martin (dir.), *Notions de territoire et de mobilité. Exemples de l'Europe et des premières nations en Amérique du Nord avant le contact européen*. Actes de sessions présentées au Xe congrès annuel de l'Association Européenne des Archéologues (Lyon, 8-11 septembre 2004), 2006, 169 p., 17 articles - ISBN 978-2930495-00-2.
- ERAUL 117 - Bart DEMARSIN & Marcel OTTE (dir.), *Neanderthals in Europe*. Actes du colloque international de Tongres (17-19 septembre 2004), 2006, 143 p., 12 articles, ill. NB et couleurs [ATVATVCA 2]. ISBN 978-2-930495-02-6.
- ERAUL 118 - Marcel OTTE & Janusz K. KOZŁOWSKI, *L'Aurignacien du Zagros*, 2007 - ISBN 978-2-930495-01-9.
- ERAUL 119 - Dominique CLIQUET (dir.), *Le site Pléistocène récent de Ranville (Calvados - France) dans son contexte environnemental. Analyse du fonctionnement d'une aire de boucherie soutirée par un réseau karstique*, 2008, 211 p., ill. NB et couleurs, CD-ROM - ISBN 978-2-930495-04-0.
- ERAUL 120 - Béatrice SCHMIDER & Annie ROBLIN-JOUBE, *Le massif de Fontainebleau au Paléolithique supérieur. Les grands sites d'habitat préhistorique, évolution des cultures et des paysages*, 2008, 65 p., ill. NB et couleurs (25 €) - ISBN 978-2-930495-05-7.
- ERAUL 121 - Pierre NOIRET, *Le Paléolithique supérieur de Moldavie*, 2009, 607 p., ill. NB et couleurs - ISBN 978-2-930495-06-4.
- ERAUL 122 - Philippe HAMEAU, *Peintures et gravures schématiques à la Bergerie des Maigres. La longue tradition graphique*, 2009, 106 p., ill. NB et couleurs - ISBN 978-2-930495-07-1.
- ERAUL 123 - Cyrille BILLARD, Mark GUILLON & G. Verron (dir.), *Les sépultures collectives du Néolithique récent-final de Val-de-Renil et Porte-Joie (Eure - France)*, 2010, 404 p., ill. NB et couleurs - ISBN 978-2-930495-08-8.
- ERAUL 124 - Adrian DOBOS, Andrei SOFICARU & Erik TRINKAUS, *The prehistory and paleontology of the Pesteru Muierii (Romania)*, 2010, 122 p., ill. NB et couleurs - ISBN 978-2-930495-09-5.
- ERAUL 125 - Josseline BOURNAZEL-LORBLANCHET, *L'abbé Amédée Lemozi, prêtre et préhistorien (1882 - 1970)*, 2011, 143 p., ill. NB - ISBN 978-2-930495-11-8.
- ERAUL 126 - Jean-Marie LE TENSORET, Reto JAGHER & Marcel OTTE (dir.) - *The Lower and Middle Palaeolithic in the Middle East and Neighbouring Regions*. Proceedings of the Basel symposium (mai 8-10 2008), 2011, 329 p., 25 articles - ISBN 978-2-930495-12-5.
- ERAUL 127 - Eléna MAN-ESTIER - *Les ursidés au naturel et au figuré pendant la préhistoire*, 125 p., ill. NB et couleurs - ISBN 978-2-930495-13-2.
- ERAUL 128 - Michel TOUSSAINT, Kévin DI MODICA & Stéphane PIRSON (dir.) - *Le paléolithique moyen en Belgique. Mélanges Marguerite Ulruix-Closset*, 415 p., full quadri et couverture cartonnée - ISBN 978-2-930495-14-9.
- ERAUL 129 - Yuri E. DEMIDENKO, Marcel OTTE & Pierre NOIRET (dir.), *Siuren I Rock-Shelter. From Late Middle Paleolithic and Early Upper Paleolithic to Epi-Paleolithic in Crimea*. [The Paleolithic of Crimea, IV], 2012, 425 p., nombreuses ill. NB. et cahier couleur - ISBN 978-2-930495-15-6.
- ERAUL 130 - Pierre NOIRET (ed.) - UISPP, Préhistoire et Protohistoire, Commission VIII, Le Paléolithique supérieur européen, Bilan quinquennal, 2013, 160 p., NB - ISBN 978-2-930594-16-3
- ERAUL 131 - CLOTTES, J., GIRAUD, J.-P. et CHALARD, P., *Solutrénien et Badegoulien au Cuzoul de Vers*, 2012 - ISBN 978-2-930495-17-0.
- ERAUL 132 - Marcel OTTE, Sonia SHIDRANG, Damien FLAS (eds), *L'Aurignacien de la Grotte Yafteh et son contexte (fouilles 2005-2008) / The Aurignacian of Yafteh Cave and its context (2005-2008 excavations)*, 2012, 165 p., NB - ISBN 978-2-930495-18-7
- ERAUL 133 - Aurélien SIMONET, *Brassempouy*, 136 p., full quadri., 2012 - ISBN 978-2-930495-19-4.
- ERAUL 136 - J.-P. DUHARD, B. DELLUC & G. DELLUC, *Représentation de l'intimité féminine dans l'art paléolithique en France*, 2014, 192 p., NB - ISBN 978-2-930495-22-4
- ERAUL 135 - M. VOURC'H, *L'art rupestre préhistorique du nord de la Scandinavie*, 2013, 343 p., NB - ISBN 978-2-930495-21-7
- ERAUL 137 - Dominique CLIQUET (dir.), *Les occupations paléolithiques du gisement du Long-Buisson à Guichainville / Le vieil-Évreux (Eure - France) dans leur contexte chronostratigraphique*, 2013, 166 p., full quadri - ISBN 978-2-930495-23-1
- ERAUL 138 - M. YAMADA & Akira ONO, *Lithic raw material exploitation and circulation in Prehistory. A comparative perspective in diverse palaeoenvironments*, 2014, full quadri - ISBN 978-2-930495-24-8
- ERAUL 139 - Ariane WEINBERGER, *Le Dessin de Sapiens au Paléolithique Supérieur Européen : de la Survie à la Transcendance*, 2014, 16 planches couleurs - ISBN 978-2-930495-25-5

## PRÉHISTOIRE EUROPÉENNE – EUROPEAN PREHISTORY

### Liste des publications – (\*) numéros épuisés

Revue consacrée à la diffusion rapide d'informations sur les civilisations préhistoriques du continent européen, elle se concentre sur des thèmes généraux prêtant à des comparaisons supra-régionales et à des interprétations à caractère historique ou anthropologique.

#### \*Volume 1, novembre 1992

##### Volume 2, novembre 1992

FRAYER D.W., Evolution at the European edge: Neanderthal and Upper Palaeolithic relationships. MARINESCU-BÎLCU S. et CĂRCIUMARU M., Colliers de *Lithospermum purpureo-coeruleum* et de "perles" de cerf dans l'Énéolithique de Roumanie dans le contexte central et sud-est européen. PERPÈRE M., Contribution à l'étude des pointes de trait périgordiennes: les fléchettes.

#### \*Volume 3, janvier 1993

##### Volume 4, juin 1993

KOULAKOVSKAYA L., KOZŁOWSKI J.K. et SOBCZYK K., Les couteaux micoquiens du Würm Ancien. DEMIDENKO Yu.E. et USIK V.I., On the *lame à crête* technique in the Palaeolithic. DEMIDENKO Yu.E. et USIK V.I., Leaf points of the Upper Palaeolithic industry from the 2nd complex of Korolevo II and certain methodical problems in description and interpretation of the category of Palaeolithic tools. RODRIGUEZ RODRIGUEZ A.C., L'analyse fonctionnelle de l'industrie lithique du gisement Épipaléolithique / Mésolithique d'El Roc de Migdia (Catalogne, Espagne). Résultats préliminaires. BODU P. et VALENTIN B., Nouveaux résultats sur le site tardiglaciaire à pièces mâchurées de Donnemarie-Dontilly (Seine et Marne).

#### \*Volume 5, novembre 1993

##### Volume 6, novembre 1994

ESCUTENAIRE C., La transition Paléolithique moyen/supérieur de Sibérie. Première partie: les données. BOSSELIN B. et DJINDJIAN F., La chronologie du Gravettien français. DJINDJIAN F. et BOSSELIN B., Périgordien et Gravettien: l'épilogue d'une contradiction? CHAPMAN J., The origins of farming in South East Europe. STEPANCHUK V., Kük-Koba, lower layer type industries in the Crimea. KOLESNIK A.V., Mousterian industries evolution of South East Ukraine. GUILBAUD M., BACKER A. et LÉVÉQUE F., Technological differentiation associated with the Saint-Césaire Neanderthal. BLUSZCZ A., KOZŁOWSKI J.K. et FOLTYN E., New sequence of EUP leaf point industries in Southern Poland. LÓPEZ BAYÓN I. et TEHEUX É., L'amas de bois de rennes du Trou des Nutons à Furfooz (Province de Namur, Belgique). MANTU C.-M., BOTEZATU D. et KROMER B., Une tombe double à inhumation de l'établissement de type Cucuteni de Scânteia, département de Iasi, Roumanie. [\* Nous avons fait passer ce volume dans l'année 1995.]

##### Volume 7, juillet 1995

SITLIVY V., Développement du Paléolithique ancien, inférieur et l'apparition du Paléolithique moyen (aspects technologiques et typologiques). CĂRCIUMARU M., OTTE M. et ULRICH-CLOSSET M., Séquence Pléistocène à la "Pestera Cioarei" (grotte des Corbeaux à Borosteni en Olténie). ZUK S., About the Early Palaeolithic of the Crimea. CHABAI V., MARKS A.E. et YEV'TUSHENKO A., Views of the Crimean Middle Paleolithic: Past and Present. MONCEL M.-H., Contribution à la connaissance du Paléolithique moyen ancien (antérieur au stade isotopique 4): l'exemple de l'Ardèche et de la moyenne vallée du Rhône (France). CHASE P.G., Evidence for the use of bones as cutting boards in the French Mousterian. OTTE

M., CHIRICA V. et BELDIMAN C., Sur les objets paléolithiques de parure et d'art en Roumanie: une pendeloque en os découverte à Mitoc, district de Botosani. COVALENCO S., The chronological division of the Late Palaeolithic sites from the Moldavian Dniester area. MUSSI M., LUBELL D., ARNOLDUS-HUYZENDVELD A., AGOSTINI S. et COUBRAY S., Holocene land snail exploitation in the highlands of Central Italy and Eastern Algeria: a comparison. BALAKIN S. et NUZHNYI D., The origin of graveyards: the influence of landscape elements on social and ideological changes in Prehistoric communities. CHIRICA C.V., Les vases anthropomorphes du Néolithique-Énéolithique de la Roumanie. LARINA O.V. et KUZMINOVA N.N., The Late Neolithic farming on the territory of the Prut-Dnestr interfluve. SIRAKOV N. et TSONEV T., Chipped-stone assemblage of Hotnitsa-Vodopada (Eneolithic / Early Bronze Age transition in Northern Bulgaria) and the problem of the earliest "steppe invasion" in Balkans.

##### Volume 8, mai 1996

DEMARS P.-Y., Démographie et occupation de l'espace au Paléolithique supérieur et au Mésolithique en France. LIVACHE M. et BROCHIER J.E., Deux processus évolutifs de complexes industriels en Provence au Pléni- et Tardiglaciaire würmien. SITLIVY-ESCUTENAIRE C. et SITLIVY V., Variabilité des technologies laminaires avant le Paléolithique supérieur classique dans la région du lac Baïkal (Sibérie, Russie). Étude complète du matériel. Analyses comparatives avec l'Europe occidentale. LENNEIS E., STADLER P. et WINDL H., Neue 14C-Daten zum Frühneolithikum in Österreich. ANTL-WEISER W., Grub/Kranawetberg, ein jungpaläolithischer Fundplatz. LÓPEZ BAYÓN I., TEHEUX É., STRAUS L.G. et LÉOTARD J.-M., Pointes de sagaies au Magdalénien du Bois Laiterie (Profondeville, Namur). KOUMOUZELIS M., KOZŁOWSKI J.K., NOWAK M., SOBCZYK K., KACZANOWSKA M., PAWLKOWSKI M. et PAZDUR A., Prehistoric settlement in the Klisoura Gorge, Argolid, Greece (excavations 1993, 1994). SLJIVARD. et JACANOVIC D., Veliko Laole, Belovode-Vinča culture settlement in Northeastern Serbia. VIDOJKO J., Mineralogical study of malachite and azurite from the Belovode locality (Veliko Laole).

##### Volume 9, novembre 1996

YAMADA M., Étude préliminaire sur l'industrie lithique de la dernière phase du Paléolithique moyen dans le site de Buran-Kaya III en Crimée orientale (Ukraine). CHABAI V., Kabazi-II in the context of the Crimean Middle Palaeolithic. DEMIDENKO Yu.E., Middle Paleolithic industries of the Eastern Crimea: interpretations of their variability. SITLIVY V., La technologie de type Hermitage: Paléolithique moyen ancien? SITLIVY V., Le Paléolithique moyen ancien: variabilité technologique, typologique et fonctionnelle en Europe. BORZLAK I. et LÓPEZ BAYÓN I., Développement de l'industrie osseuse au Paléolithique inférieur et moyen dans la région carpatodniestrienne. DAMBLON F., HAESAERTS P. et VAN DER PLICHT J., New datings and considerations on the chronology of Upper Palaeolithic sites in the Great Eurasian Plain. COVALENCO S., The Upper Palaeolithic industries in the Dniester zone of Moldavia. SINITSYN A.A., ALLSWORTH-JONES P. et HOUSLEY R.A., Kostenki 14 (Markina Gora): new AMS dates and their significance within the context of the site as a whole. SINITSYN A.A., Kostenki 14 (Markina Gora): data, problems and perspectives. YANEVICH A.A., STEPANCHUK V.N. et COHEN V., Buran-Kaya III and Skalistiy Rockshelter: two new dated Late Pleistocene sites in the Crimea. COHEN V., GERASIMENKO N., REKOVETZ L. et STARKIN A., Chronostratigraphy of Rockshelter Skalistiy: implications for the Late Glacial of the Crimea. KROTOVA A.A., Amvrosievka new AMS dates



for a unique bison kill site in the Ukraine. *COHEN V. et OTTE M.*, Some chronological problems of Upper Paleolithic Azov-Pontic area in the light of the new radiocarbon data from Crimea. *BORZIAC I. et CHIRICA C.V.*, Pièces de marne du Paléolithique supérieur de la vallée du Dniestr. *CĂRCIUMARU M., OTTE M. et DOBRESCU R.*, Objets de parure découverts dans la Grotte Cioarei (Borosteni, dép. Gorj-Roumanie). *COHEN V.*, Neolithization of the Crimean mountains (current stage of investigations).

#### Volume 10, septembre 1997

*MONCHOT H.*, La chasse au mouflon au Pléistocène moyen: l'exemple de la Caune de l'Arago (Tautavel, Pyrénées-Orientales). *DEPAEPE P.*, Lames et bifaces dans la phase récente du Paléolithique moyen de la France septentrionale. *MONCEL M.-H.*, Observations sur la répartition spatiale des vestiges et l'organisation de l'espace dans le site de Payre (Ardèche, France). Réflexions sur les limites de l'analyse spatiale en grotte au Paléolithique moyen. *PATOU-MATHIS M.*, Analyses taphonomique et paléolithique du matériel osseux de Krapina (Croatie): nouvelles données sur la faune et les restes humains. *RENAULT-MISKOVSKY J. et ONORATINI G.*, Les sites du Paléolithique moyen et supérieur dans le sud-est de la France; Préhistoire et environnement, nouvelles données. *BOSSSELIN B. et DJINDJIAN F.*, L'Aurignacien tardif: un faciès de transition du Gravettien au Solutrécien! *RIPOLL LÓPEZ S.*, Algunas reflexiones en torno al arte paleolítico más meridional de Europa. *CAVA A.*, L'Abri d'Aizpea. Un faciès à trapèzes et son évolution à la fin du Mésolithique sur le versant sud des Pyrénées. *BERTOLA S., DI ANASTASIO G. et PERESANI M.*, Hoarding unworked flints within humid microenvironments. New evidence from the Mesolithic of the Southern Alps. *DERWICH E.*, Entre la mort et l'enterrement, le défunt dans la Culture à Céramique Linéaire dans le cadre de la médecine légale. *WEINER J.*, Notched extraction tools made of rock and flint from the Late Neolithic Flint-Mine «Lousberg» in Aachen, Northrhine-Westphalia (Germany). *van BERG P.-L. et CAUWE N.* [avec la collaboration de *LINGURSKI M.*], La Vénus du géomètre. *SPINDLER K.*, Summary report on the mummified glacier corpse found at Hauslabjoch in the Ötztal Alps.

#### Volume 11, décembre 1997

*MONIGAL K., MARKS A.E., DEMIDENKO Yu.E., USIK V.I., RINK W.J., SCHWARCZ H.P., FERRING C.R. et MCKINNEY C.*, Nouvelles découvertes de restes humains au site Paléolithique moyen de Starosele, Crimée (Ukraine). *YAMADA M. et STEPANCHUK V.N.*, Étude sur les méthodes de production lithique en Crimée occidentale (Ukraine). *YAMADA M. et SYTNIK A.S.*, Nouvelle étude sur les modes de production lithique levalloisienne dans le site de Molodova V (Ukraine). *BOGUTSKIJ A.B., SYTNIK A.S. et YAMADA M.*, Nouvelles perspectives de recherches sur le Paléolithique ancien et moyen dans la Plaine Russe occidentale. *YANEVICH A.A., MARKS A.E. et UERPAMANN H.-P.*, A bone handle from Buran-Kaya III: the earliest known in the Crimea. *KHOLUSHKIN Yu.P. et ROSTOVTSEV P.S.*, Problem of statistical grounding of the criteria for identification of the Mousterian facies in the Central Asia. *DEREVLANKO A.P., PETRIN V.T. et KRIVOSHAPKIN A.I.*, The Paleolithic complexes of the North-Eastern slope of Arts-Bogdo (Mongolia). *PRASLOV N.D. et SOULERJYTSKY L.D.*, De nouvelles données chronologiques pour le Paléolithique de Kostienki-sur-Don. *STRAUS L.G., OTTE M., GAUTIER A., HAESAERTS P., LÓPEZ BAYÓN I., LACROIX Ph., MARTINEZ A., MILLER R., ORPHAL J. et STUTZ A.*, Late Quaternary prehistoric investigations in Southern Belgium. *RIPOLL LÓPEZ S.*, Quelques réflexions autour de l'art paléolithique le plus méridional d'Europe. *OWEN L.R. et PORR M.*, Report on the conference "Ethno-analogy and the reconstruction of prehistoric

artefact use and production". *HAESAERTS P. et CAHEN D.*, The SC-004 research network "Prehistory and evolution of the environment during the last 100,000 years in the Great European Plain": an overview. *WANSARD G.*, Correlations between loessic deposits of the Eurasian area (Germany-Austria-Czechia-Hungary-Russia-Siberia-China) based on the TL stratigraphy method. *DAMBLON F.*, Palaeobotanical study of representative Upper Palaeolithic sites in the Central European Plain: a contribution to the SC-004 project. *DAMBLON F. et HAESAERTS P.*, Radiocarbon chronology of representative Upper Palaeolithic sites in the Central European Plain: a contribution to the SC-004 project. *OTTE M., NOIRET P. et LÓPEZ BAYÓN I.*, Aspects of the Upper Palaeolithic in Central Europe. *HERMAN C.F. et VERMEERSCH P.M.*, Late Glacial Central Europe: in search of hunting practices. *SEMAL P.*, Taxonomic specificity of fossil collagen molecules in enzyme linked immuno assay. *ORBAN R., SEMAL P. et ORVANOVA E.*, Hominid remains from the Northern European Plain: and up-date to the catalogue of fossil hominids.

#### Volume 12, décembre 1998

*MONCEL M.-H. et SVOBODA J.*, L'industrie lithique des niveaux eémiens de Predmosti II (Brno, République Tchèque). Fouilles de 1989-1992. Étude des méthodes d'exploitation, des objectifs du débitage et de l'outillage d'un assemblage microlithique du Paléolithique moyen. *RENAULT-MISKOVSKY J.*, L'environnement végétal des Moustériens Charentiens. *ANTL W. et VERGINIS S.*, Geoelektrische Untersuchungen an einem Lagerplatz des Gravettien in Grub bei Stillfried (Niederösterreich). *CRÉMADES M.*, L'art mobilier magdalénien d'Arancou (Pyrénées Atlantiques, France). *YAMADA M.*, Centre et périphérique: un aspect de l'émergence de l'industrie lithique du Paléolithique supérieur en Plaine Russe. *CACHO C., FUMANAL P., LÓPEZ P., LÓPEZ J.A., ARNANZ A., UZQUILANO P., PEREZ RIPOLL M., MARTÍNEZ VALLE R., SÁNCHEZ MARCO A., MORALES A. et ROSELLO E.*, The transition from Magdalenian to Epipalaeolithic in the Spanish Mediterranean: El Tossal de la Roca. *UTRILLA P., CAVA A., ALDAY A., BALDELLOU V., BARANDIARÁN I., MAZO C. et MONTES L.*, Le passage du Mésolithique au Néolithique ancien dans le Bassin de l'Èbre (Espagne) d'après les datations C14. *NEAGU M.*, La plastique anthropomorphe néolithique au Bas Danube et certaines pratiques magico-rituelles. *SKAKUN N.N. et RINDYUKN.V.*, "Unusual" figurines of the ancient farmers of South-Eastern Europe.

#### Volume 13, 1998

*SHCHELINSKY V.E.*, The lithic industry of the Middle Palaeolithic site of Nosovo I in Priazov'e (South Russia): technological aspects. *STEPANCHUK V. et SYTNYK A.S.*, The chaînes opératoires of Levallois site Pronyatyn, Western Ukraine. *MATTOUKHINE A.E.*, Les ateliers paléolithiques de taille du silex dans la vallée de Severski Donets (région de Rostov, Russie). *NUZHNYI D.*, The preliminary results of experiments with Aurignacian split based points production, hafting and usage. *JANEVICH A.A.*, Buran-Kaya 3 - Neue Angaben zur Kulturgliederung des Jungpaläolithikums der Krim. *KULAKOVSKAL. et OTTE M.*, Mejigirzi. *COSTAMAGNO S., GRIGGO C. et MOURRE V.*, Approche expérimentale d'un problème taphonomique: utilisation de combustible osseux au Paléolithique. *GALANIDOU N.*, Uses of ethnography in modelling Palaeolithic settlement: the past, the present and the future. *VOLOKITIN A.V.*, The Mesolithic age in the territory of the Komi Republic.

#### Volume 14, 1999

*McPHERRON S.P.*, Ovate and pointed handaxe assemblages: two points make a line. *PASTOORS A. et SCHÄFER J.*, Analyse des états

techniques de transformation, d'utilisation et états post-dépositionnels, illustrée par un outil bifacial de Salzgitter-Lebenstedt (FRG). *BARYSHNIKOV G.*, Large mammals and Neanderthal paleoecology in the Altai mountains (Central Asia, Russia). *BORZIACI I. et CHIRICA V.*, Considérations concernant le Gravettien de l'espace compris entre le Dniestr et les Carpates. *ALEXANDROWICZ W.P., D'URISOVA A., KAMINSKA L., KAZIOR B., KOZŁOWSKI J.K., PAWLIKOWSKI M. et SOBCZYK K.*, Gravettian/Epigravettian transition in the Vah valley in the light of new excavations in the Moravany-Banka area near Piest'any (Western Slovakia). *GUY E.*, Note sur quelques différences stylistiques entre les piquetages paléolithiques de plein air de la vallée du Côa (Portugal) et les plaquettes de la grotte du Parpalló (Espagne). *PATOU-MATHIS M., BAYLE G. et PALETTA C.*, Étude archéozoologique du niveau magdalénien "ancien" de la grotte Tournal à Bize (Aude, France). *CZIESLA E.*, The site Bützsee-Altfriesack, Northwest of Berlin. A dating program. *ADAY RUIZ A.*, De Breña a Lisboa: el juego de la fachada atlántica francesa y del interior peninsular en la circulación de los campaniformes internacionales del occidente Europeo.

#### Volume 15, 1999

*McPHERRON S.P. et DIBBLE H.L.*, The lithic assemblages of Pech de L'Azé IV (Dordogne, France). *SITLIVY V., SOBCZYK K., MORAWSKI W., ZIĘBA A. et ESCUTENAIRE C.*, Piekary IIa Palaeolithic industries: preliminary results of a new multidisciplinary investigations. *TUSHABRAMISHVILI N., LORDKIPANIDZE D., VEKUA A., TVALCHERLIDZE M., MUSKHELISHVILI A. et ADLER D.S.*, The Palaeolithic rockshelter of Ortvale Klde, Imereti region, the Georgian Republic. *MESHVELLANI T., BAR-YOSEF O., BELFER-COHEN A., DJAKELIN., KRAUS A., LORDKIPANIDZE D., TVALCHRELIDZE M. et VEKUA A.*, Excavations at Dzudzuana cave, Western Georgia (1996–1998): preliminary results. *SITLIVY V., SOBCZYK K., KALICKI T., ESCUTENAIRE C., ZIĘBA A. et KACZOR K.*, The new Palaeolithic site of Ksiecia Jozefa (Cracow, Poland) with blade and flake reduction. *GIRAUDI C. et MUSSI M.*, The Central and Southern Apennine (Italy) during OIS 3 and 2: the colonisation of a changing environment.

#### Volume 16-17, 2000-2001

*I. SAILLOT, M. PATOU-MATHIS et M. OTTE*, Une critique épistémologique des analyses de paléocognition. *V. CHABAI, V. SITLIVY, A. E. MARKS*, Lower Paleolithic Industry of Brecha das Lascas, level 7 (Portugal). *H.-P. SCHULZ*, The lithic industry from layers IV-V, Susiluola Cave, Western Finland, dated to the Eemian Interglacial. *M. PATOU-MATHIS*, Les grands mammifères de la grotte de Cioarei (Borosteni, Roumanie) : repaire de carnivores et halte de chasse. *Z. NERUDOVA*, The problem of the Levallois Points production in the Bohunician and the Szeletian collections. *V. N. STEPANCHUK et V. Y. COHEN*, Kremenician, Middle to Upper Paleolithic transitional industry in the Western Ukraine. *V. Y. COHEN et V. N. STEPANCHUK*, Middle to Upper Paleolithic transition in the Eastern Europe. *Y. E. DEMIDENKO et M. OTTE*, Siuren-I (Crimean) in the context of a European Aurignacian. *Y. E. DEMIDENKO*, The European Early Aurignacian of Krems-Dufour type industries : a view from Eastern Europe. *D. FLAS*, Etude de la continuité entre le Lincombien-Ranisien-Jerzmanowicien et le Gravétien aux pointes pédonculées septentrional. *M. OLIVA*, Les pratiques funéraires dans le Pavlovien Morave : révision critique. *G. KHLOPATCHEV*, Les techniques de débitage de l'ivoire dans les sites de la plaine russe au Paléolithique Supérieur (25000 - 13000 av. J.-C.). *V. Y. COHEN*, Landscape, economy and complexity in light of the Crimean Final Paleolithic and Mesolithic data (preliminary analyses). *A. MATEOS CACHORRO*, Fracturation anthropique intentionnelle sur madibules et phalanges dans le niveau VIII de la grotte de Las Caldas (Asturies, Espagne). *L. G. STRAUS*, Human adaptations to the reforestation of the South Coast of the Bay of Biscay : 13000 - 9000 radiocarbon years ago. *L. G. STRAUS et M. OTTE*, Contributions to the Mesolithic of Belgium : Early Holocene camps & burials in the Meuse bassin of NW Ardennes. *U. KRÖPLIEN*, Megalithic buildings and sea-going ships of the Neolithic Age. *J. F. ERASO, A. ALDAY RUIZ and I. Y. ARNAL*, Soil in the Late Prehistory of the Basque Country : New data from Atxoste and Los Husos (Alava). *D. GHEORGHIU*, Revivre le passé : rapport sur le projet "Vadastra 2000". *J. RODZINSKA-NOWAK, M. NOWAK et J. POLESKI*, Pottery and flint finds from the upper layers of the Lokietka Cave.





