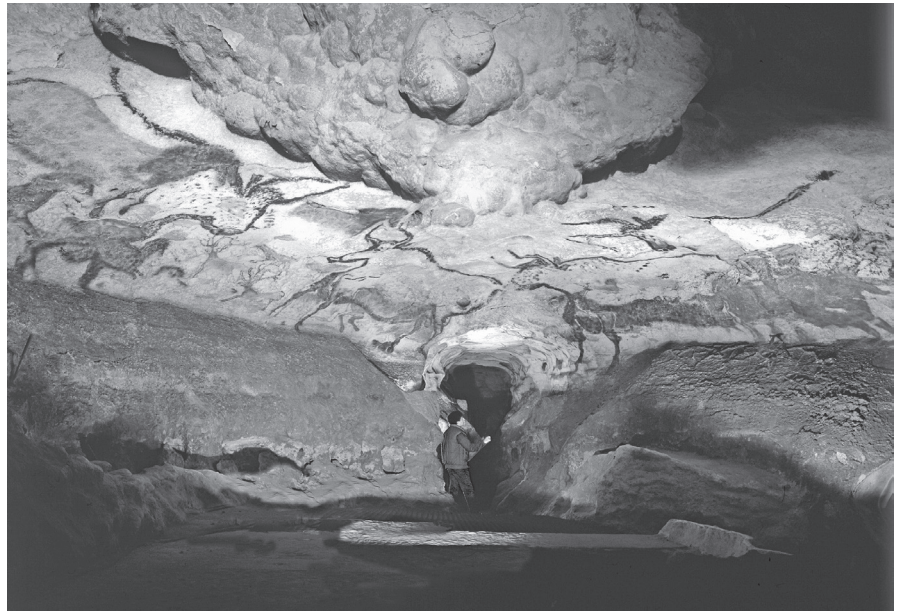


CHAPITRE III : L'ART PARIÉTAL DES GROTTES ORNÉES

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 ?

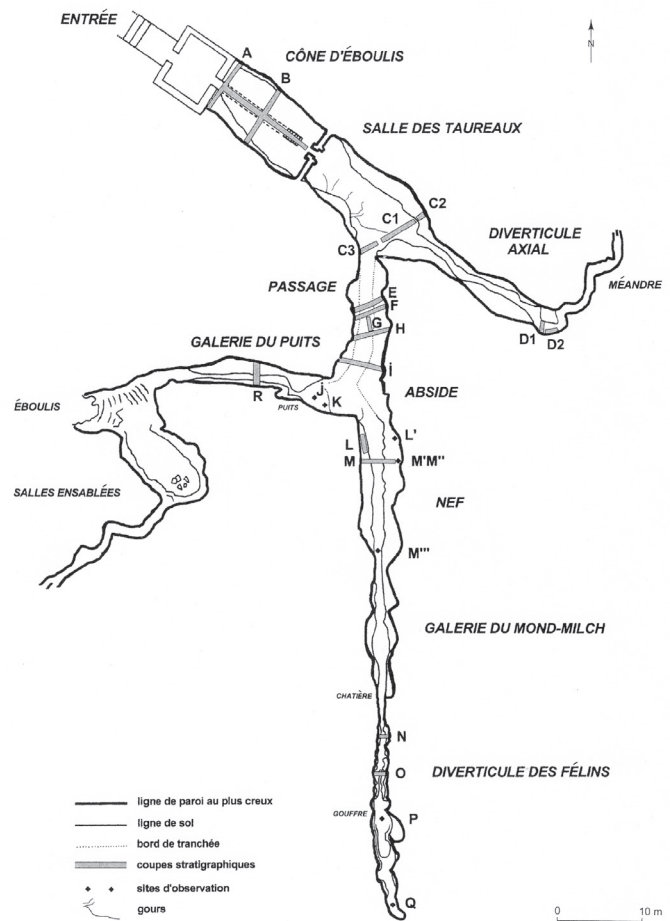


Figure 19 – Plan de la grotte de Lascaux. D'après G. & B. Delluc, 2008, fig. 6

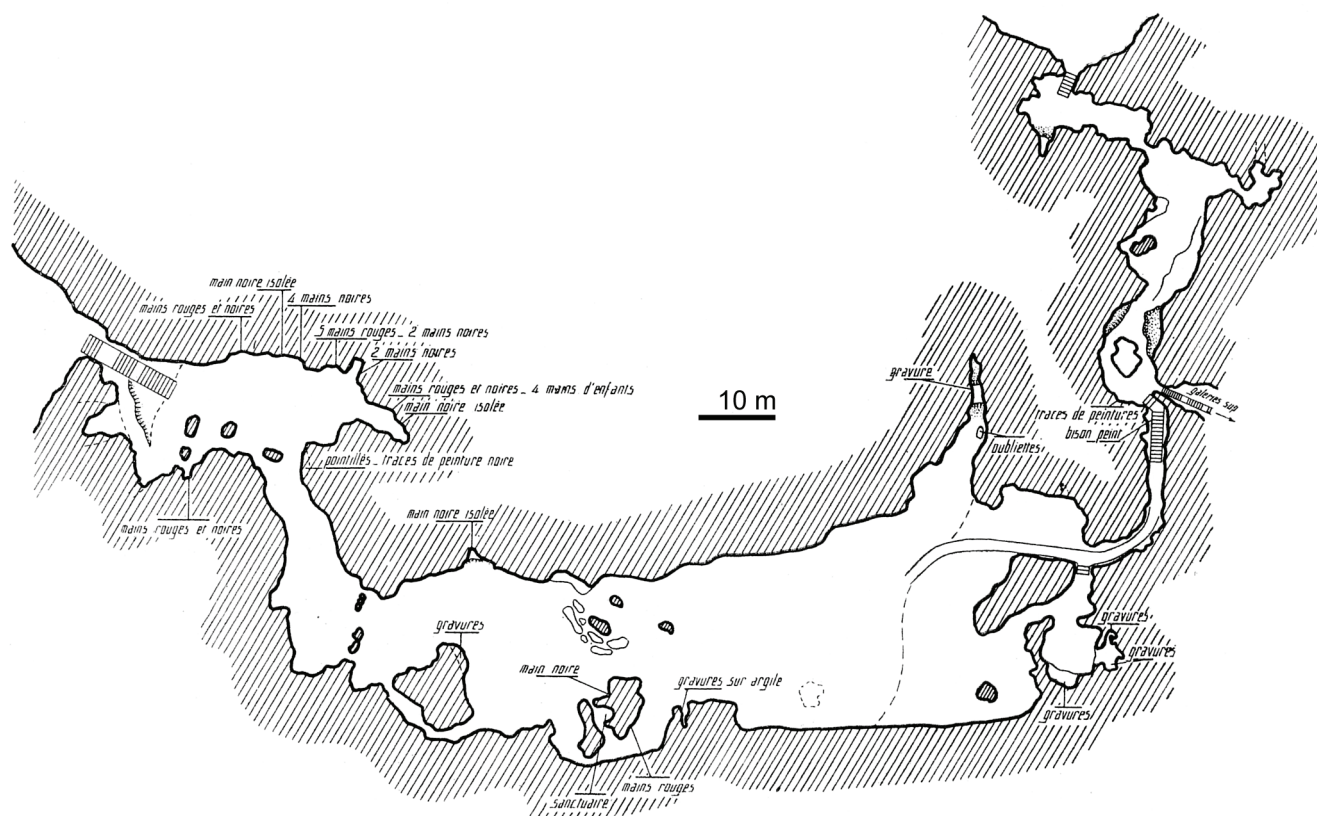


Figure 20 – Plan de la grotte de Gargas. D'après Breuil et Cheyrier, 1958, fig. 1

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^e 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

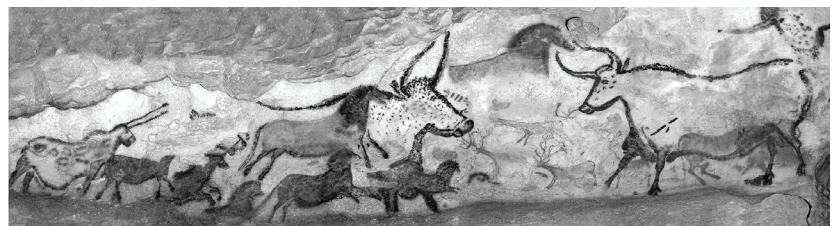
(Photographies : ©N. Aujoulat MCC/CNP);

3 : Rouffignac (Dordogne, France),

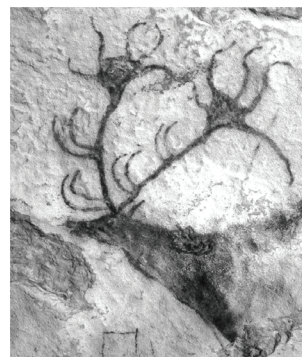
Mammouth (Photographie : ©Marie-Odile & Jean Plassard) ;

4 : Chauvet (Ardèche, France), Rhinoceros

(Photographie : ©Jean Clottes - Équipe scientifique Grotte Chauvet-Pont-d'Arc)

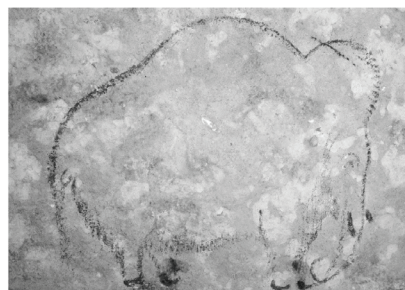


1



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 Dessein, 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 Dessein 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 Dessein 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 Dessein 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 Dessein 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 Dessein 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

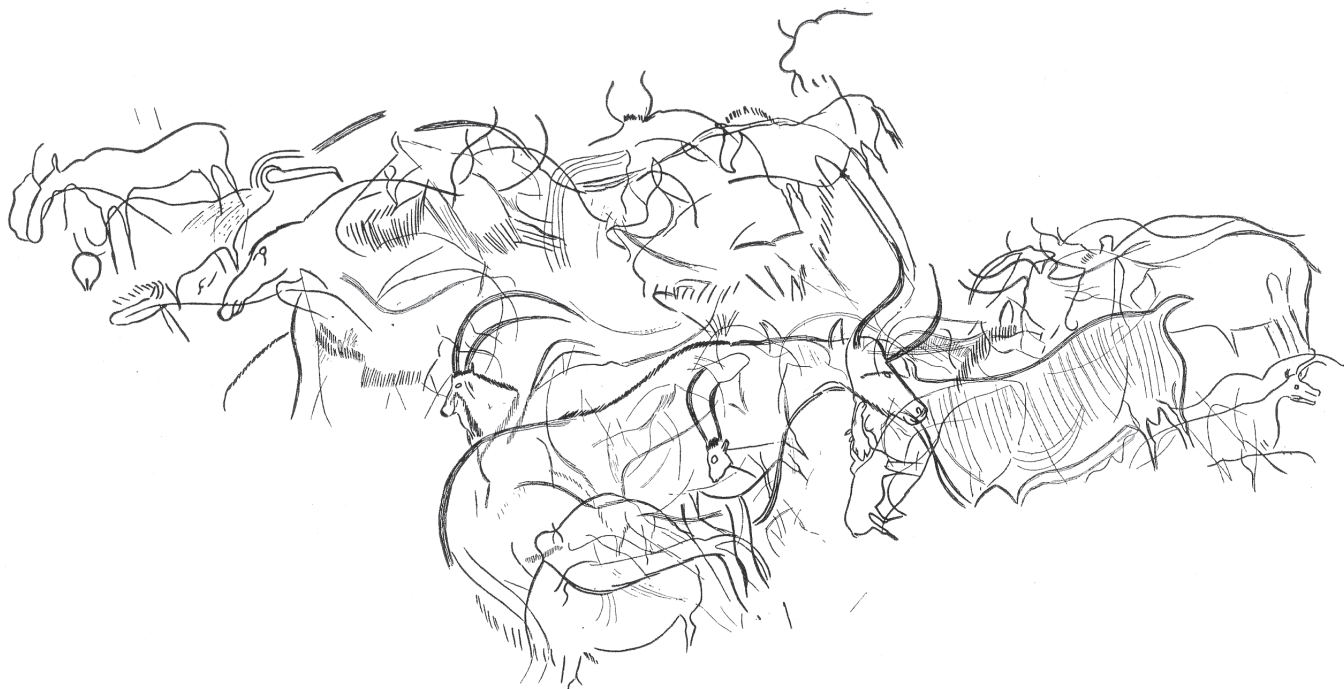


Figure 22 (ci-dessus)

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 :

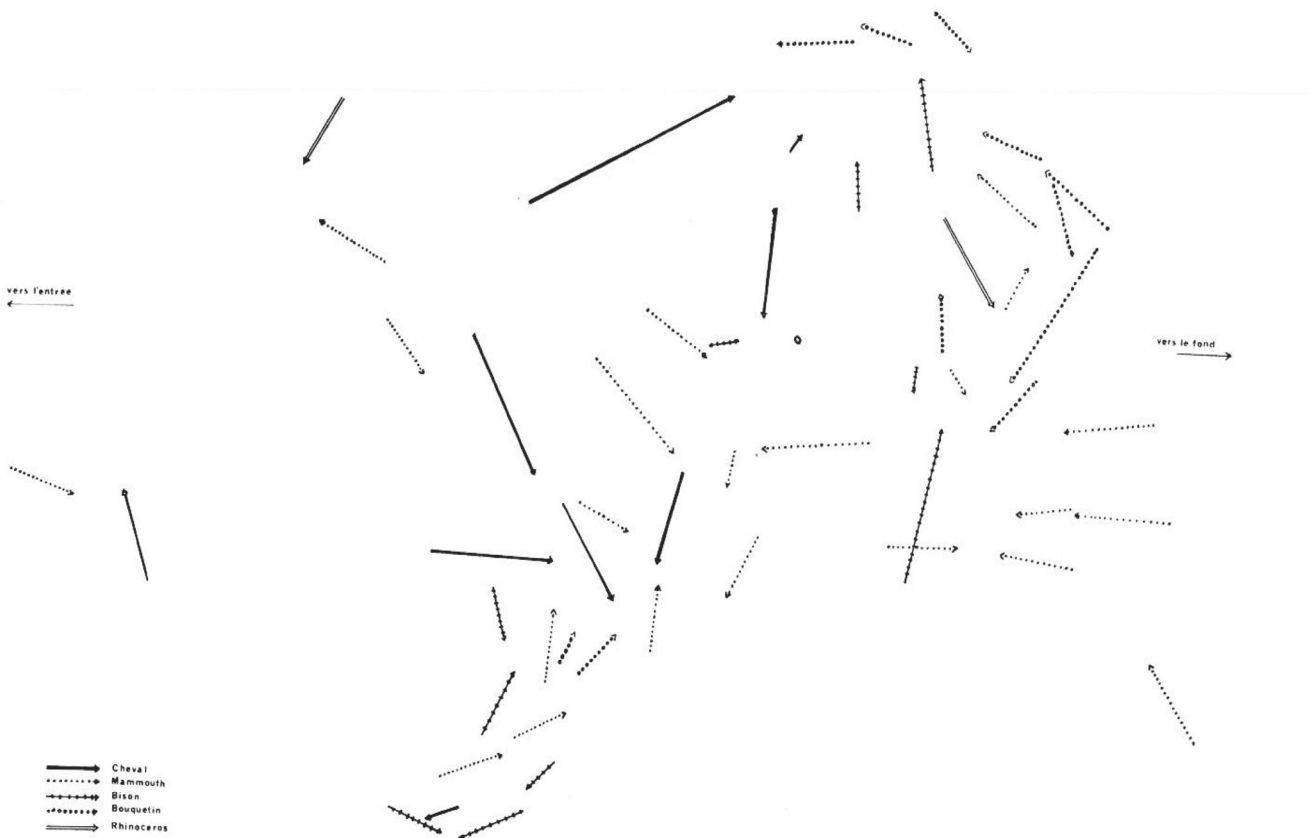
« Les 66 animaux sont dans une disposition apparemment désordonnée et tourbillonnante, dans tous les sens, plus ou moins enchevêtrés et superposés [...] ».

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.

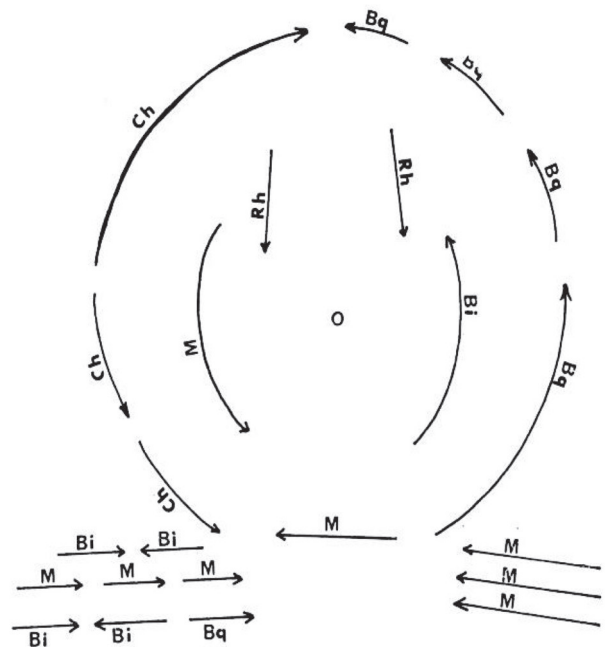
Nous savons, grâce aux méthodes de datation, que les grottes n'étaient pas fréquentées en permanence ; parfois des centaines et même des milliers d'années, donc de multiples générations, séparent les différentes réalisations artistiques. En ce sens, les archéologues parlent plus volontiers de nombre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

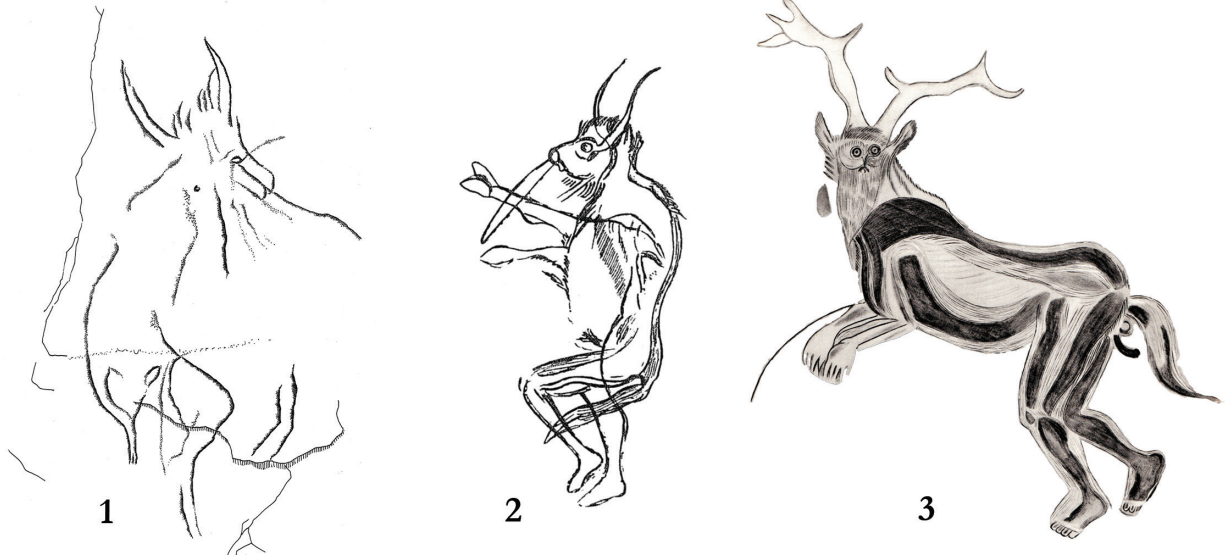
Lorsque l'artiste se représente avec un corps schématique et une tête animale, cela pourrait signifier qu'il s'expérimente physiquement (corps) comme « inconsistant »

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