

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

### Homogénéité et continuité artistique, culturelle et régionale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Leroi-Gourhan, 1965, p. 28)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## L'omniprésence du thème de l'Unité

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

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

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

(Éliade, 1962, p. 177)

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

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

(Éliade, *op. cit.*, note 86, p. 178)

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