

IRIS

ISSN : 2779-2005

Publisher : UGA Éditions

39 | 2019

Synesthésies visuelles

Imagerie mentale et imagerie iconique : l'art des origines entre neuropsychologie et chamanisme

Mental Imagery and Iconic Imagery: The Art of the Origins between Neuropsychology and Shamanism

Gabriella Brusa-Zappellini

 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=978>

DOI : 10.35562/iris.978

Electronic reference

Gabriella Brusa-Zappellini, « Imagerie mentale et imagerie iconique : l'art des origines entre neuropsychologie et chamanisme », *IRIS* [Online], 39 | 2019, Online since 15 décembre 2020, connection on 25 novembre 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=978>

Copyright

CC BY-SA 4.0

Imagerie mentale et imagerie iconique : l'art des origines entre neuropsychologie et chamanisme

Mental Imagery and Iconic Imagery: The Art of the Origins between Neuropsychology and Shamanism

Gabriella Brusa-Zappellini

OUTLINE

Avant-propos

Un modèle neuropsychologique des signes

Les données archéologiques

Mais pourquoi donner corps aux visions ?

TEXT

Avant-propos

- 1 Si l'imaginaire, dans son aptitude à maîtriser ses représentations mentales, est le résultat presque naturel d'une complexité psychique liée à un cerveau anatomiquement moderne, l'image créée par un geste intentionnel de la main est plus probablement l'aboutissement d'un parcours culturel. Les premières représentations iconiques dont nous ayons connaissance remontent aux débuts du Paléolithique supérieur quand le Cro-Magnon, un homme identique à nous du point de vue des capacités cognitives et du potentiel émotionnel, arrive en Europe, y apportant de nouvelles compétences techniques et de nouveaux systèmes de valeurs. Mais c'est la créativité figurative qui marque une discontinuité par rapport aux cultures néandertaliennes préexistantes. Entre 40 000 et 30 000 ans avant le présent, les surfaces rocheuses commencent à se peupler de figures. L'homme projette ses visions hors de lui : il donne corps à son imaginaire en le rendant tangible. Dans l'architecture souterraine des grottes il crée un univers mythographique principalement animalier. On a parlé d'explosion créative. Avec une certaine emphase, on a dit que l'homme aurignacien découvre son âme. Mais le comportement

symbolique ne vient pas de nulle part, comme s'il s'agissait d'une illumination soudaine de l'esprit après la nuit sombre d'innombrables générations d'hominidés. Les processus de symbolisation ont accompagné, bien que de façon et avec une gradualité différentes, tout notre parcours phylogénétique. Il y a environ 1,4 millions d'années, les amygdales d'*Homo ergaster* semblent déjà répondre davantage aux besoins d'ordre harmonique qu'aux objectifs d'une capacité instrumentale renouvelée. Il semble presque que l'hominidé ait ressenti le besoin de projeter hors de lui, dans ses artéfacts, cet équilibre bilatéral et symétrique qui caractérisait son corps, nous laissant les traces fossiles, substantifiées dans la pierre, de la naissance du concept de symétrie dans ses structures cognitives. Les sépultures des Néandertaliens, les coquillages percés, les objets de parures réalisés avec des dents d'animaux précèdent également l'invention des images. Si le fait d'utiliser une dent comme levier ou comme alêne est encore un acte instrumental, suggéré par la forme et lié aux facultés motrices, dans son utilisation comme parure la forme dépasse sa fonction pour devenir un instrument de l'imaginaire. Les images sont elles aussi un instrument de l'imaginaire, mais elles se situent sur un degré d'abstraction différent. Présentifier un animal à travers son image signifie extraire sa forme de son contexte naturel d'origine (organique, dynamique, en trois dimensions) et la placer dans un autre contexte (minéral, statique, à deux dimensions) sans altérer sa reconnaissabilité. Une opération qui implique des processus associatifs complexes de l'esprit qui soient en mesure de maîtriser et de connecter des champs sémantiques plus larges. Alors que la dent d'animal reste « un corps », les images sont des visions qui ont pris corps : non plus des vestiges, mais des projections tangibles de la mémoire perceptive. Compte tenu des acquisitions actuelles, il n'existe pas d'indices d'une aptitude figurative du Néandertal, un *sapiens* très proche de nous, mais avec une architecture cognitive différente de la nôtre. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'émergence figurative doive être considérée comme un simple épiphénomène des processus biologiques. Notre espèce est apparue en Afrique bien avant les images et elle a vécu pendant des dizaines de milliers d'années sans exprimer son potentiel figuratif et en se reposant sur des procédés symboliques différents, qui pouvaient certes être graphiques, mais pas figuratifs. La grotte de Blombos (Afrique du

Sud) a fourni un morceau d'ocre – vieux de 77 000 ans – gravé par le *sapiens* avec des motifs en forme de losanges (fig. 1).

Figure 1. – Morceau d'ocre gravé avec des motifs en forme de losanges, 77 000 BP, Blombos, Afrique du Sud.



- 2 Un début de graphisme est également présent dans les cultures néandertaliennes (traits horizontaux et verticaux – grotte Gorham, Gibraltar). Or, ces signes, qui ne trouvent pas d'équivalents dans la perception de la réalité sensible, sont destinés à rester pendant tout le Paléolithique supérieur. Ponctuations, zigzags, grilles, tirets parallèles, lignes courbes, pectiniformes font leur apparition dans les grottes ornées de manière isolée, mais aussi à côté ou superposés aux images. Si saisir l'intentionnalité qui a poussé les premiers artistes à peindre sur la roche représente un défi pour nos compétences interprétatives, ces signes – que André Leroi-Gourhan considérait comme le domaine le plus fascinant de l'art paléolithique – constituent l'aspect le plus énigmatique de ce défi. À la différence des images animalières, ce qui fait défaut aux signes, c'est la donnée rassurante de la vraisemblance : le rapport entre le signifiant (la forme graphique) et le signifié (le concept que celle-ci représente)

reste obscur. Les interprétations qui ont progressivement été avancées se sont appuyées, pour la plupart, sur deux considérations complémentaires. D'une part, le penchant de l'homme envers les formes simples, de base liées aux modalités structurelles qui organisent la perception, d'autre part, la propension des images à se simplifier en des formes de plus en plus abstraites. Les réticulées, par exemple, ont été interprétées comme des schématisations des pièges pour les animaux ou pour les esprits, les signes en forme de V comme les stries des crinières ou des encornures, les angulaires comme des flèches, les claviformes comme des armes, et ainsi de suite¹. Cette dérive naturaliste a toutefois soulevé de nombreuses questions : les « pièges » apparaissent à côté des animaux, mais aussi des figures féminines, les « cabanes » se superposent aux animaux dans un contexte qui ne connaît pas encore la domestication. Il s'agit, peut-être, d'une « écriture avant l'écriture ». Emmanuel Anati classe le répertoire non figuratif de l'art préhistorique en deux catégories explicatives : les *idéogrammes* (signes à forte valeur symbolique) et les *psychogrammes* (violentes décharges énergétiques de l'impulsion graphique). Avec les *pictogrammes* ils visent à se structurer en des syntaxes associatives qui consentent l'identification des structures conceptuelles et des typologies stylistiques du langage visuel des origines. On peut cependant dire que si certains signes ont un caractère régional (peut-être des marqueurs ethniques ou territoriaux)² – par exemple les tectiformes et les « blasons » dans le Périgord ou les claviformes dans les Pyrénées –, d'autres ont un caractère global qui semble aller bien au-delà de l'art pariétal franco-cantabrique.

- 3 C'est précisément à partir de l'étude de ces signes universels que, dans la seconde moitié du siècle dernier, fait son apparition un nouveau paradigme interprétatif. En 1975, Gerardo Reichel-Dolmatoff, en analysant les motifs récurrents (réticulés, spirales, zigzags, cercles concentriques) de la tribu Tukano de la Colombie, avance l'hypothèse que ces signes n'ont aucun lien avec le monde sensible de la perception ordinaire, mais ont une origine endogène, à savoir qu'ils seraient la représentation des distorsions optiques causées par une substance psychotrope, le yagé, que les chamanes des régions amazoniennes utilisaient pour leurs voyages dans l'Autre. Pour les chamanes Tukano, ces signes constituaient la porte

magique au-delà de laquelle s'ouvrait au regard un monde onirique peuplé de grands êtres fantastiques (Reichel-Dolmatoff, 1975) (fig. 2).

Figure 2. – Jeune homme de la tribu Tukano qui dessine sur le sable, Colombie.



D'après Reichel-Dolmatoff (1975).

- 4 Une hypothèse qui trouvait un appui dans les recherches cliniques menées depuis quelques décennies et qui avaient révélé que l'intoxication par des stupéfiants avait la capacité de bouleverser tout le champ sensoriel en produisant des modifications surtout visuelles. Dans les années vingt, le neurologue Heinrich Klüver avait commencé à mener une série d'expérimentations sur lui-même avec la mescaline qui l'avait conduit à localiser la présence, aux premiers degrés de l'intoxication, de formes répétitives et constantes (les phosphènes) produites par le bouleversement du système optique et de ses récepteurs, dont il avait fait une énumération détaillée selon quatre *patterns* : 1) filigranes, ruches et échiquiers ; 2) réseaux et toiles d'araignée ; 3) galeries, entonnoirs, cônes ; 4) spirales et formes en tourbillon (Klüver, 1928).

Un modèle neuropsychologique des signes

- 5 C'est dans ce climat qu'en 1988 paraît dans la revue *Current Anthropology* un article de James David Lewis-Williams et Thomas Alen Dowson, « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art », destiné, malgré les innombrables polémiques qu'il suscita, à ouvrir un nouveau regard sur l'origine des signes. À partir d'une analyse comparative des signes géométriques trouvés dans les peintures rupestres des montagnes du Drakensberg (Afrique du Sud) et dans les décorations des Shoshones du Grand Bassin de Californie – des cultures sans aucune possibilité de contact réciproque –, l'article identifie six typologies graphiques communes (grilles et nids d'abeille, lignes parallèles, pointes et taches, lignes en zigzag, motifs curvilignes, filigranes ou lignes serpentine). Il s'agit, selon les auteurs, de signes universels attribuables aux apparitions entoptiques présentes, dans leurs diverses modalités combinatoires, dans l'art rupestre « de tous les temps », et donc aussi dans la préhistoire (fig. 3).

Figure 3. – Table synoptique (Lewis-Williams & Dowson, 1988).

	ENTOPTIC PHENOMENA		SAN ROCK ART		COSO	PALAEOLITHIC ART			
	A	B	ENGRAVINGS C	PAINTINGS D		MOBILE ART		PARIETAL ART	
					E	F	G	H	I
I									
II									
III									
IV									
V									
VI									

Extrait de « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art »,
Current Anthropology, vol. 29, n° 2.

- 6 Cette expansion à l'art des origines est reprise en 1996 dans *Les Chamanes de la Préhistoire*, un livre né d'une collaboration entre David Lewis-Williams et Jean Clottes, l'un des plus importants spécialistes de l'art pariétal paléolithique. Quelques années plus tard, avec *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Lewis-Williams (2002) approfondit et articule davantage le discours. Le chamanisme n'est cependant pas une nouveauté pour la préhistoire. Au-delà de certaines considérations avancées dès le début du siècle dernier, qui faisaient un rapprochement entre les « sorciers » des grottes paléolithiques et les chamanes sibériens et entre les « bâtons percés » et les baguettes de tambours de la transe, c'est surtout après la publication en 1951 du *Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* de Mircea Eliade que la clé chamanique commence à devenir une sorte de passe-partout. André Glory, influencé par une publication sur les cultures de Sibérie (Zelenin, 1952), avait interprété les images de Lascaux comme des « ongones », à savoir des représentations des esprits ancestraux évoqués par les chamanes. De cette façon, les « blasons » deviennent des sacs à ongones, les grilles des cages ou des filets, les tectiformes des huttes pour les esprits (Glory, 1964). Andreas Lommel (1968) arrivait lui aussi à des conclusions similaires, indiquant dans le style dit en « rayons X » (fig. 4), qui fait apparaître en transparence les os, un indice de la présence de pratiques chamaniques dès l'« âge du renne ».

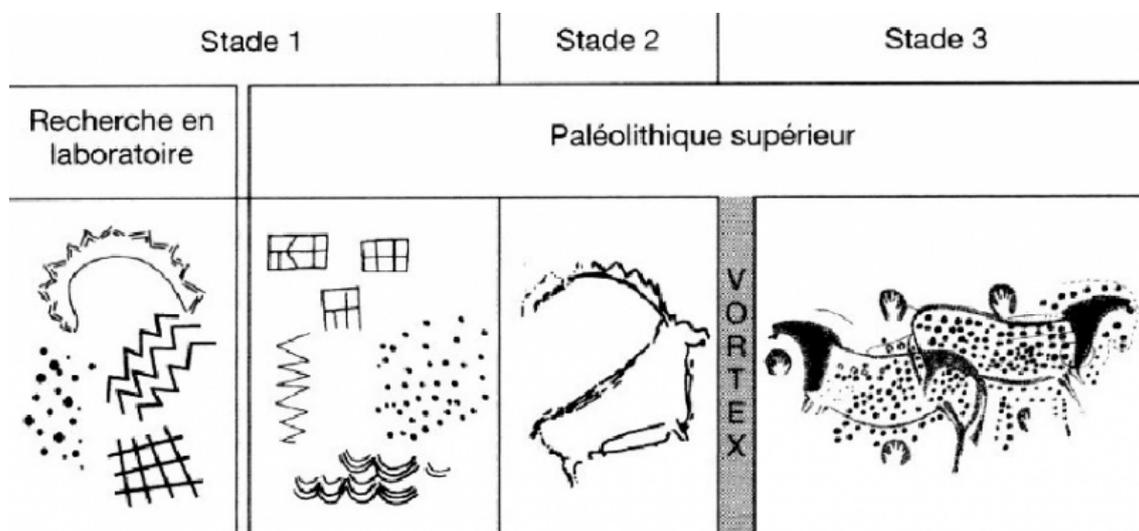
Figure 4. - Animaux en « rayons X », gravure rupestre, Vingen, Norvège (relevé de E. Bakka).



- 7 Il s'agit d'hypothèses fragiles, avec peu de preuves au niveau des données archéologiques, basées sur un comparatisme ethnographique sur lequel Leroi-Gourhan (1977) mettait en garde, suggérant d'infinies précautions. Or, même si le nouveau cadre conceptuel de Lewis-Williams et Dowson avait trouvé dans les montagnes du Drakensberg son premier banc d'essai, sa logique explicative, cependant, est ancrée dans un parcours différent. Si nous ne connaissons pas la mentalité de l'homme du Paléolithique supérieur, nous savons que son cerveau fonctionnait comme le nôtre et c'est précisément cette donnée neurologique qui fournit un pont inattendu pour comprendre le comportement symbolique des origines. Il faut cependant prendre en compte que le cerveau moderne qui caractérise notre espèce ne commence à utiliser son potentiel figuratif qu'après une certaine période – et assez tard – de notre histoire. En effet, un esprit capable d'explorer le spectre complet de ses états de conscience et même de garder en mémoire ses visions oniriques et hallucinatoires, constitue, selon Lewis-Williams, la condition nécessaire de la créativité figurative, mais pas la condition suffisante pour rendre compte de la production réelle des images, une découverte qui met en jeu d'autres dynamiques. Tout d'abord, les dynamiques des processus visuels. Notre « bulle perceptuelle » contient-elle naturellement en elle-même, à côté des objets, également leur représentation ? La réponse de Lewis-Williams est sans équivoque : reconnaître dans un jeu de lignes et de couleurs une image n'est pas une compétence innée. Pour que la main se décide à peindre ou à graver des figures en trois dimensions sur un support en deux dimensions – et surtout pour que l'œil soit capable de les reconnaître – il est nécessaire que l'homme ait déjà eu l'occasion d'observer ce monde fantasmagorique en deux dimensions évoluer comme dans un film devant ses yeux. Les figures qui peuplent les profondeurs des grottes sont là parce que dans ces endroits elles sont apparues sur les surfaces dans un état visionnaire très spécial qui a précédé leur conception graphique. C'est cela le véritable pont entre neuropsychologie et chamanisme, qui replace la naissance des images dans les territoires visionnaires de ces cultures traditionnelles attribuant une valeur particulière de réalité aux états altérés de conscience. En particulier, dans les conceptions chamaniques, l'imagerie mentale de la transe se place comme le moment central d'un rituel qui permet de relier le monde des hommes avec le monde des esprits. Les visions

sont considérées comme les étapes d'un voyage extracorporel (la traversé du *voile des parois*) dans le monde surnaturel d'un spécialiste des rites doté de pouvoirs hors de l'ordinaire. Les études neurologiques décrivent un modèle en trois phases des hallucinations produites par la déstabilisation du système de perception interne. Dans la première phase commencent à fluctuer, projetés sur les surfaces environnantes, des signes lumineux qui s'élargissent, et se mêlent à des formes universelles liées au système nerveux et totalement indépendantes des contextes culturels. Dans la deuxième phase, lorsque l'esprit tente de donner un sens à ces apparitions, le système nerveux lui-même devient un « sixième sens » (un zigzag peut par exemple devenir un serpent), jusqu'à ce qu'il entre dans un tourbillon au-delà duquel s'ouvre au regard un scénario peuplé de créatures fantasmagoriques. Il s'agit d'un étrange royaume, un au-delà qui varie en fonction des croyances, des appréhensions et des attentes individuelles, mais profondément ancré à diverses symboliques collectives (fig. 5).

Figure 5. - Le modèle neuropsychologique.



D'après Lewis-Williams (2003, p. 142).

8 Or, ce serait cette expérience particulière qui aurait poussé également les premiers explorateurs préhistoriques des mondes imaginaires à avancer dans l'obscurité des grottes à la recherche de visions. Ce caractère hallucinatoire de l'origine de l'art pariétal est l'un des aspects qui a soulevé des perplexités majeures en s'exposant

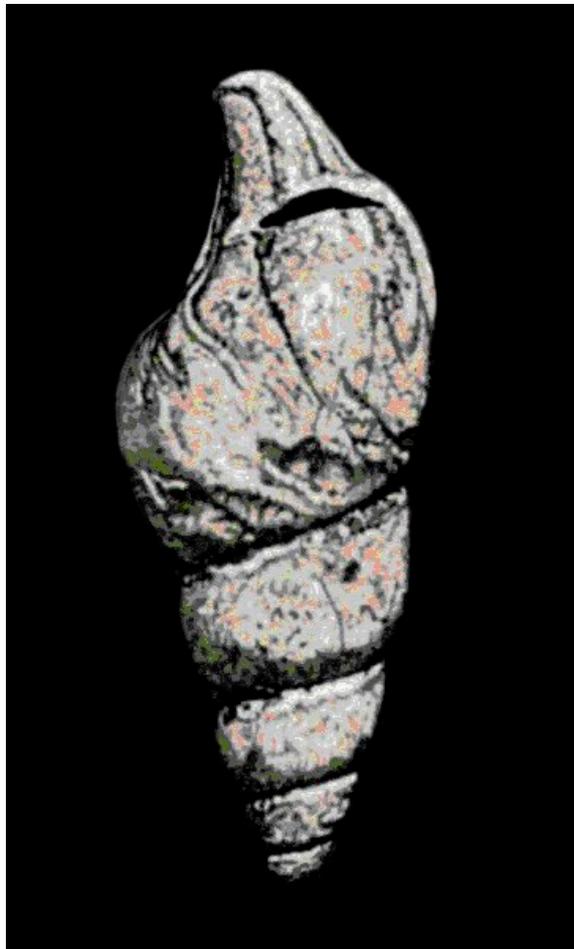
à de nombreuses critiques, parfois très dures. En particulier, Patricia Helvenston et Paul G. Bahn ont mis en doute le modèle des « Trois Stades de Transe » (TST). Ni la transe induite « naturellement », ni l'intoxication provoquée par certains pigments utilisés pour la peinture – par exemple, l'oxyde de manganèse – ne provoquent ce type d'hallucinations (Helvenston & Bahn, 2005). Le modèle TST peut trouver tout au plus des confirmations dans les distorsions visuelles provoquées par l'ingestion de substances psychotropes comme la mescaline, le LSD ou la psilocybine qui, selon les auteurs, ne sont pas attestées en Europe durant le Paléolithique. En plus, « un motif en zigzag pourrait facilement avoir été inspiré par l'éclair, tout comme des cercles peuvent être suggérés par des rides sur l'eau, et les fossiles peuvent présenter toutes sortes de dessins intéressants » (Bahn, 2006, p. 275) (fig. 6 et 7).

Figure 6. – Cercles concentriques, gravure rupestre, âge du fer, Bedolina, val Camonica, Italie.



Photo de G. Brusa-Zappellini.

Figure 7. – Coquillage monté en pendeloque retrouvé au fond du puits de Lascaux, Dordogne, France.



Les données archéologiques

- 9 Or, par rapport à ces polémiques, il est prioritaire, à mon avis, de voir si le modèle neuropsychologique est effectivement en mesure d'offrir un cadre explicatif des données archéologiques des grottes ornées et de ses « constructions symboliques » (Vialou, 1986), capable d'intégrer tous les indices disponibles dans une construction théorique cohérente. Tout d'abord, il est nécessaire de souligner que le Paléolithique supérieur couvre une très longue période qui dure près de 30 000 ans et que ses expressions artistiques présentent aussi bien des différenciations stylistiques et régionales que des éléments de continuité marquée. Dans les premières phases aurignaciennes, le nombre de signes qui pourraient rappeler les motifs entoptiques est

très faible et essentiellement limité à des ponctuations ou à leur métamorphose dans un sens iconographique. Citons rapidement quelques exemples. Dans la salle des Panneaux rouges de la grotte Chauvet-Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche), un demi-cercle de points semble sortir du museau d'un félin en reliant la gueule de l'animal à deux empreintes de mains positives. Idéogramme d'un souffle, filets de sang ou un motif entoptique ? Dans la salle Brunel, un grand panneau de points-mains forme une figure étrange qui évoque la présence d'un animal à trompe onirique. Sur le mur des Gravures de la grotte de Candamo (Espagne), des taureaux sont associés à plusieurs ponctuations et à des nappes de points. Des points se trouvent également à l'intérieur des taureaux ou superposés à leurs contours linéaires. Un échantillon, prélevé sur ces nappes, a donné une datation très ancienne ($33\ 910 \pm 690$ BP). Mais si nous avançons dans le temps, des premières phases gravettiennes à la fin du Magdalénien, l'hypothèse phosphénique semble trouver de plus en plus d'éléments en sa faveur. Triangles, tirets parallèles, bandes onduleuses et signes plus ou moins complexes apparaissent dans la grotte Cosquer (Marseille) de manière isolée (rectangles complexes) ou mélangés aux animaux (traits empennés). Dans la grotte de Marsoulas (Haute-Garonne), une nappe de ponctuations rouge-brun, près de bandes barbelées rouges, est surmontée d'un grand bison couvert de ponctuations de la même couleur exécutées au doigt, alors qu'un signe pectiforme est peint sur un autre bison. Des signes quadrangulaires et rectangulaires font leur apparition dans la grotte de Las Chimeneas (Cantabrie) et du Castillo (Cantabrie) (quadrilatères à décoration interne) (fig. 8).

Figure 8. – Quadrilatères à décoration interne, grotte du Castillo, Espagne.



Photo de G. Brusa-Zappellini.

- 10 Sur la frise la plus importante de la grotte de Llonín (Asturies), les animaux semblent expulsés d'un réseau dense de signes rouges et noirs : traits parallèles, subverticaux et groupés, ponctuations en séries linéaires. C'est toutefois à la fin du Paléolithique, dans les dernières étapes de grands chasseurs qu'une imagerie très visionnaire semble se développer d'une manière particulièrement intense. La grotte de La Pileta (Andalousie) désoriente l'œil avec ses tracés omnidirectionnels. Les motifs serpentiformes se mélangent avec les animaux et des petites créatures anthropozoomorphes. L'hypothèse d'une forte interpénétration entre des motifs entoptiques et des figures visionnaires pourrait trouver ici beaucoup de preuves convaincantes, mais nous sommes dans une grotte caractérisée par une large fréquentation, avec des phases d'ornement très tardives qui atteignent parfois le Bronze ancien (fig. 9 et 10).

Figure 9. – Grotte de La Pileta, Andalousie, Espagne.



D'après Breuil, Obermaier & Verner (1915).

Figure 10. – Signes, grotte de La Pileta, Andalousie, Espagne.



Photo de G. Brusa-Zappellini.

- 11 Il en est de même pour une grotte néolithique italienne, la grotte des Cerfs de Porto Badisco, où le dynamisme exubérant des signes et des figures semble retracer toutes les étapes visionnaires de la transe (fig. 11, 12 et 13).

Figure 11. – Scène de chasse, Néolithique, grotte des Cerfs, zone III, groupe 16, Porto Badisco, Italie.



Photo de G. Brusa-Zappellini.

Figure 12. – La « femme-poisson », Néolithique, grotte des Cerfs, zone III, groupe 16, Porto Badisco, Italie.



Photo de P. Graziosi (1980).

Figure 13. – Scène de chasse, grotte néolithique des Cerfs, zone VI, groupe 42, Porto Badisco, Italie.



Photo de G. Brusa-Zappellini.

- 12 Or, c'est précisément cette séquence en crescendo qui pourrait remettre en question l'hypothèse selon laquelle ce furent les apparitions phosphéniques de la transe qui activèrent le potentiel figuratif des origines. « En fait, les représentations clairement reconnaissables de phénomènes entoptiques sont rares dans l'art des cavernes du Paléolithique supérieur [...] Les artistes du Paléolithique supérieur [...] s'intéressaient davantage aux allusions du stade 3 qu'aux phénomènes entoptiques du stade 1. » (Lewis-Williams, 2003 [2002], p. 242) Or, c'est précisément cette dimension hallucinée du stade 3 de la transe qui a soulevé des perplexités majeures. « Lorsqu'il émerge à l'extrémité du tunnel, il se retrouve dans le monde bizarre de la transe : monstres, humains et environnement sont intensément réels. Les images géométriques sont toujours là, mais surtout à la péri-

phérie. » (Clottes & Lewis-Williams, 2001, p. 17) Cependant, le bestiaire des grottes est moins bizarre que nettement naturaliste, d'un naturalisme qui semble peu compatible avec un esprit altéré par les drogues. Les animaux représentés ne sont pas seulement, dans la majorité des cas, plausibles, mais ont une maturité stylistique-expressive remarquable et, dans certains cas, une incroyable représentation réaliste des détails (fosses lacrymales des rennes, appendices digitiformes des trompes des mammouths, etc.)³. Même si l'absence de tout environnement naturel exclut une volonté imitative du monde en surface, les premiers artistes représentaient les « animaux-esprits/forces » avec un degré très élevé d'approximation à la réalité. Bien sûr, certains animaux sont indéterminés, d'autres semblent flotter sur les parois dans un espace sans gravité. On remarque également de nombreuses déformations plutôt marquées. Par exemple, le grand cheval de la grotte du Portel (Ariège) avec sa tête à « bec de canard », « la licorne » de Lascaux (Dordogne), les extravagantes « antilopes » de la grotte du Pech-Merle (Lot), ou le cheval barbelé de la grotte de Cussac (Dordogne). Les irrégularités des substrats rocheux peuvent aussi avoir exercé un effet de « traînée » de l'anatomie naturelle, mais les déformations n'arrivent jamais à l'étrangeté des assemblages chimériques. Nous ne trouvons pas dans les grottes européennes les « antilopes volantes » du Drakensberg, ni aucun quadrupède au visage humain, ou un lion et un mammouth avec des ailes. Même les « monstres » de Pergouset (Lot), l'une des grottes ornées les plus visionnaires, ne sont pas de véritables monstres. Pour que naissent les monstres il faudra attendre, à mon avis, la fin du Paléolithique lorsque, dans les nouveaux scénarios agricoles, la propension de l'homme à mettre en forme l'espace naturel – en le restructurant en fonction de ses propres besoins – se retrouvera aussi dans la réorganisation de son imaginaire. C'est alors que naîtront les « monstres », fils artificiels du désenchantement de la raison plutôt que du rêve visionnaire. Les créatures mi-humaines mi-animales des grottes paléolithiques, relativement rares, ont un corps humain et un visage animal, jamais l'inverse. On dirait des hommes masqués. Très probablement, il s'agit de « Maîtres des animaux » ou de « sorciers », mais dans leur apparence transfigurée, la mémoire visuelle s'appuie encore profondément sur la perception sensible. Or, cette attache au monde de l'observation pourrait marquer également un point en faveur de l'origine phosphénique de

certains signes. Par rapport à l'aptitude naturaliste générale de l'art pariétal, les signes semblent en effet représenter une discontinuité marquée, une incohérence expressive qu'une expansion de la perception visuelle pourrait résoudre : en peignant les apparitions entoptiques, les premiers artistes transféraient sur la roche une réalité qu'ils avaient effectivement observée même si dans des circonstances tout à fait hors de l'ordinaire. Une question centrale reste cependant ouverte. Si l'imaginaire figuratif de l'art pariétal européen provient de l'imagerie de la transe, à quoi devons-nous son naturalisme marqué ? Or, de la même manière que les signes ne sont pas forcément tous connectés à des phénomènes entoptiques, les représentations iconiques ne sont pas toutes dues aux visions hallucinatoires. C'est là un point fondamental sur lequel tant Clottes que Lewis-Williams insistent à plusieurs reprises. Une fois « découvertes », les images commencent leur propre histoire qui peut les mener loin du contexte d'origine, les libérant de l'expérience visionnaire initiale et structurant de nouveaux codes figuratifs et différents systèmes conventionnels de référence⁴. De même, l'articulation topographique des espaces souterrains, où des salles spacieuses s'alternent à des niches, des puits et des tunnels étroits, semble en elle-même répondre à des logiques différentes et se prêter à plusieurs fonctions. Dans les zones les plus proches de l'entrée, les salles pouvaient accueillir un nombre relativement important d'individus, tandis que les lieux les plus retirés et étroits des zones profondes ou d'accès difficile pouvaient servir à la recherche individuelle et solitaire des visions⁵. En effet, en élargissant le regard, la grotte de Kapova (Oural), l'un des rares témoignages qui soit conservé dans l'est de l'Europe, pourrait fournir un exemple convaincant. L'ensemble du site épigravettien est disposé sur deux niveaux reliés actuellement par un puits de 14 mètres. Les zones supérieures sont ornées avec des peintures animalières, tandis que les zones inférieures présentent de nombreux signes assimilables à des motifs phosphéniques (triangles, signes trapézoïdaux). Seule exception dans la salle supérieure des peintures, sous un rhinocéros et une théorie de mammoth, un signe en forme de trapèze, très similaire aux signes des zones inférieures, mais avec deux extensions étranges comme s'il s'agissait d'une queue et d'une trompe (fig. 14). Un motif entoptique sur le point de se transformer en un animal-esprit ?

Figure 14. – Salle des peintures, grotte de Kapova, Bashkortostan, Oural, Russie
(relevé d'après V. Schtchelinski).



Mais pourquoi donner corps aux visions ?

- 13 Les apparitions hallucinées ne justifient pas, en soi, le geste figuratif. Pourquoi décide-t-on, à un moment donné, de vouloir toucher les images mentales, c'est-à-dire de socialiser les apparitions en les fixant dans les représentations ? La nécessité figurative s'insère, selon Lewis-Williams, dans une stratégie de communication particulière : d'une part, le désir de nouveaux colonisateurs des territoires européens de se différencier des cultures néandertaliennes, d'autre part, la volonté d'une composante sociale de consolider son propre pouvoir au sein de structures sociales de plus en plus diversifiées et conflictuelles. À une époque où la société se trouvait au seuil

de nouvelles formes de discriminations sociales, la fixation des visions devait contribuer à renforcer le pouvoir de ceux qui savaient interagir avec le monde surnaturel. Il n'existe toutefois pas de données archéologiques prouvant que dans les cultures paléolithiques, à une différenciation des rôles devaient correspondre des formes de discrimination sociale. Bien sûr, nous sommes probablement en présence de sociétés bien moins paritaires qu'on ne le pensait jusqu'à il y a quelques décennies. Il est probable que depuis l'Aurignacien se soient manifestés des caractères de complexité toujours croissante, destinés à aller au-delà de la division élémentaire des rôles, déterminée par la force physique, le sexe ou l'âge. Mais identifier dans la répartition des rôles la genèse de la conflictualité sociale ou résoudre le problème de la naissance des formes symboliques dans le développement des structures sociales semble pâtir d'une vision trop moderne du passé lointain. Un changement de comportement symbolique peut être, selon le contexte, aussi bien la cause que la conséquence de modifications sociales et la naissance des images, avec leur pouvoir de fascination, devrait éventuellement être recherchée plutôt sur le plan de la complexité psychique que sur celui de la complexité sociale. Même si l'hypothèse chamanique attribue un rôle fondamental à tous les états de conscience, des rêves aux hallucinations, cette expansion est susceptible de rester à la surface si elle n'est pas liée aux dynamiques émotionnelles qui régissent ces processus. À un cerveau moderne correspond une complexité psychique qui va au-delà des frontières instinctuelles façonnées par la nature, une complexité chargée de conflits intérieurs qui tendent vers un allègement. Seule une forte inquiétude – provenant d'une relation transfigurée avec le monde animal – peut avoir motivé, à mon avis, le geste figuratif. Même le modèle chamanique fait allusion à plusieurs reprises à une dimension émotionnelle liée à la transe. Mais de quelles émotions s'agit-il ? Tenter d'extraire l'émotion de son expression graphique pour en comprendre la nature est certainement hasardeux. Depuis les années 1990, les études sur la performance du cerveau visuel ont ouvert de nouveaux horizons. C'est sur ce plan que se sont développées, d'une part, les recherches de Semir Zeki (1994) et de l'Institut international de recherche en neuroesthétique concernant les dynamiques neurologiques qui régissent la « création-réception » des œuvres et, d'autre part, les études sur le comportement des « neurones miroirs » qui, devant les

représentations du mouvement, ont la capacité de déclencher dans l'esprit de l'observateur les mêmes potentiels moteurs. Une réponse-miroir qui, selon des études plus récentes, pourrait être étendue aux dynamiques émotionnelles, en particulier aux « émotions primaires ». Le cerveau serait capable de cartographier à l'intérieur de son propre potentiel l'empathie émotionnelle en la détournant ainsi d'un impondérable statut subjectif, trop fragile pour soutenir une prétention cognitive. Les grottes ornées offrent en effet une condition d'observation très particulière qui pourrait suggérer une tentative d'enquête sur les dynamiques émotionnelles à partir d'une sorte de « phénoménologie de la perception ». Le regard de celui qui enquête est plongé dans le même décor souterrain. On a presque l'impression de respirer le même air. Un dynamisme extraordinaire traverse toute la figuration de l'art des origines, en créant un « effet d'animation » très fort. Mais il s'agit, à bien voir, d'un dynamisme paradoxal : les figures s'agitent, mais restent constamment immobiles. Dans leur mouvement illusionniste, les images font partie de la chaleur du vivant et de la froideur du minéral. L'organique et l'inorganique se confondent, l'animal et le minéral se mélangent dans une simultanéité qui semble effacer le passage du temps et son pouvoir de désagrégation. « Le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc l'euphémisme. » (Durand, 2016 [1960], p. 437) C'est le sortilège ambigu d'une vision qui capture le flux de la temporalité dans l'état statique de l'espace, en projetant l'esprit dans une dimension mythogénétique où être là et ne pas être là, l'apparition et la disparition, en fin de compte la vie et la mort, confondent leurs parcours. Le mythe de l'éternel retour, dans le ventre de la Terre-mère, « à la source de la vie » ? (Lorblanchet, 2001).

- 14 Il se pourrait alors que ce soit le *mundus imaginalis* de la grotte, un monde avec une forte caractérisation féminine, qui représente, aux origines, non pas un seuil vers un monde spirituel caché derrière la fine membrane des parois, mais une zone intermédiaire entre le monde des idées et le monde de la matière, le lieu où les sources-matrices de la vie peuvent rester intactes, à l'abri de la puissance destructrice du temps.

BIBLIOGRAPHY

- ANATI Emmanuel, 1998, « Une écriture avant l'écriture », *Le Courrier de l'Unesco*, avril, p. 11-16.
- AZÉMA Marc, 2009, *L'art des cavernes en action*, t. 2 : *Les animaux figurés. Animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, Éditions Errance.
- BAHN Paul G., 2006, « M'accorderez-vous cette transe ? Us et abus du chamanisme dans la recherche en art rupestre », dans M. Lorblanchet, J.-L. Le Quellec et P. G. Bahn (éds), *Chamanismes et arts préhistoriques : vision critique*, Paris, Éditions Errance, p. 11-51.
- BREUIL Henri, OBERMAIER Hugo & VERNER William W. C., 1915, *Peintures et Gravures murales des cavernes paléolithiques La Pileta à Benaojan-Malaga, Espagne, Monaco, Vve. A. Chêne*.
- BRUSA-ZAPPELLINI Gabriella, 2007, « Morphogenèse des signes anconiques. L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse », dans *Rock Art in the Frame of the Cultural Heritage of Humankind (XXII Valcamonica Symposium)*, Centro Camuno di Studi Preistorici, p. 79-87.
- BRUSA-ZAPPELLINI Gabriella, 2009, *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*, Milan, Arcipelago Edizioni.
- BRUSA-ZAPPELLINI Gabriella, 2012, « Il linguaggio delle immagini. Contributi della linguistica e delle neuroscienze alla comprensione dell'arte delle origini », dans *L'arte preistorica in Italia (XLII Riunione scientifica dell'I.I.P.P.)*, Preistoria Alpina, 46 I, Trente, p. 305-312.
- CLOTTES Jean, 2011, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Paris, Gallimard.
- CLOTTES Jean & LEWIS-WILLIAMS James D., 2001, *Les chamanes de la préhistoire : texte intégral, polémiques et réponse*, Paris, La Maison des Roches.
- DURAND Gilbert, 2016, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire [1960]*, Paris, Dunod, 12^e éd.
- GLORY André, 1964, « Présentations et communications. La grotte de Rocamadour (Lot) », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 61, n^o 7, p. 167-169.
- HELVENSTON Patricia A. & BAHN Paul G., 2005, *Waking the Trance Fixed*, Louisville, Wasteland Press.
- KELLER Olivier, 2004, *Aux origines de la géométrie. Le Paléolithique et le monde des chasseurs-cueilleurs*, Paris, Vuibert.
- KLÜVER Heinrich, 1928, « Studies on the Eidetic Type and on Eidetic Imagery », *Psychological Bulletin*, vol. 26, p. 69-104.
- LEROI-GOURHAN André, 1958, « La fonction des signes dans les sanctuaires préhistoriques », *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 55, n^o 5, p. 307-321.
- LEROI-GOURHAN André, 1958, « Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique », *Bulletin de la*

- Société préhistorique française*, t. 55, n° 7, p. 384-398.
- LEROI-GOURHAN André, 1977, « Le préhistorien et le chamane », *L'Ethnographie*, n° spéc. *Voyages chamaniques*, 108^e année, nouvelle série, n°s 74-75, p. 19-25.
- LEROI-GOURHAN André, 1981, « Les signes pariétaux comme "marqueurs" ethniques », dans *Altamira Symposium*, Madrid, Institut espagnol de Préhistoire, p. 289-294.
- LEWIS-WILLIAMS James D., 2002, *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Londres, Thames & Hudson Ltd, traduit en français en 2003, *L'Esprit dans la grotte. La conscience et les origines de l'art*, Monaco, Éditions du Rocher.
- LEWIS-WILLIAMS James D. & DOWSON Thomas A., 1988, « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art », *Current Anthropology*, vol. 29, n° 2, p. 201-245.
- LOMMEL Andreas, 1968, « Le chamanisme et l'art paléolithique », *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, B.C.S.P. IV, p. 49-62.
- LORBLANCHET Michel, 2001, *La grotte ornée de Pergouset (Saint-Géri, Lot)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- LORBLANCHET Michel, LE QUELLEC Jean-Loïc & BAHN Paul G. (éds), 2006, *Chamanismes et arts préhistoriques : vision critique*, Paris, Éditions Errance.
- RAUX Pascal, 2004, *Animisme et arts premiers*, Fontaine, Éditions Thot, coll « expert ».
- REICHEL-DOLMATOFF Gerardo, 1975, *The Shaman and the Jaguar: A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia*, Philadelphie, Temple University Press.
- SAUVET Georges, SAUVET Suzanne & WŁODARCZYK André, 1977, « Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme) », *Bulletin de la Société préhistorique française. Études et travaux*, t. 74, n° 2, p. 545-558.
- VIALOU Denis, 1986, « L'art des grottes en Ariège magdalénienne », XXII supplément à *Gallia Préhistoire*, Paris, Éditions du CNRS.
- ZEKI Semir, 2006, « L'artiste, à sa manière, est un neurologue », dans R. White et coll., *La naissance de l'art*, précédé d'un entretien avec Pierre Soulage, Paris, Tallandier, p. 209-213.
- ZEKI Semir & LAMB Mathew, 1994, « The Neurology of Kinetic Art », *Brain*, vol. 117, n° 3, p. 607-636.
- ZELENNIN Dmitrij Konstantinovič, 1952, *Le Culte des idoles en Sibérie*, trad. G. Welter, Paris, Payot.

NOTES

- 1 Selon André Leroi-Gourhan (1958), les organes génitaux masculins et féminins, représentés initialement de manière mimético-anatomique (style I), se seraient simplifiés dans les signes en forme de bâtonnets ou

ramifiés (« signes minces ») et dans les ovales ou les cercles (signes pleins) (style IV). Une hypothèse fondée sur un système binaire-sexuel en harmonie avec la valeur mâle ou femelle des animaux.

2 Voir Leroi-Gourhan (1981).

3 Les études récentes de Marc Azéma (2009) sur la représentation du mouvement au Paléolithique supérieur ont montré que les animaux sont représentés dans des attitudes qui reproduisent des comportements précis, qui trouvent régulièrement des échos au niveau éthologique.

4 Selon Oliver Keller (2004), il s'agit d'un processus de rationalisation qui, à partir de l'imaginaire mythique du « voile de la paroi », a créé un nouveau lieu de travail (la surface de représentation en dimension deux), un nouveau plan de travail (organisation de la surface par les symétries) et, par la suite, une multitude de nouvelles formes graphiques avec de vrais points, de vrais segments, de vrais cercles et rectangles, à savoir une véritable gestation de la géométrie.

5 La grotte de Lascaux en fournirait un exemple paradigmatique. La grande salle des Taureaux suggère l'idée de pratiques rituelles collectives, tandis que les niches et les zones internes (le puits et le diverticule des Félines) suggèrent une destination intéressant la recherche des visions.

ABSTRACTS

Français

L'art pariétal du Paléolithique supérieur présente, à côté d'un extraordinaire répertoire animalier bien diversifié, un grand nombre de signes qui ne trouvent pas d'équivalents dans la perception de la réalité sensible. Tandis que les images des humains ou des créatures mi-humaines mi-animales sont très rares, ces formes aniconiques, souvent géométrisantes et aisément classifiables, sont globalement plus nombreuses que les animaux. Si saisir l'intentionnalité qui a poussé les premiers artistes à peindre sur les parois représente un défi pour nos compétences interprétatives, les « signes » constituent l'aspect le plus énigmatique de ce défi. Il y a trente ans, en 1988, dans la revue *Current Anthropology*, a été publié un article de James D. Lewis-Williams et Thomas A. Dowson, « The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art », ouvrant une nouvelle perspective sur l'origine des signes. En appliquant le modèle neuropsychologique à l'imagerie bidimensionnelle de l'art des grottes, il est possible d'identifier à des signes à valeur universelle, selon les auteurs, les apparitions entoptiques présentes, avec leurs diverses modalités combinatoires, dans l'art rupestre de « tous les temps ». Cette interprétation de l'art des

sociétés préhistoriques, qui resitue la naissance des images dans les territoires visionnaires des cultures chamaniques, a soulevé en France des perplexités et des polémiques innombrables, parfois acerbes. Il est prioritaire alors de voir si le modèle neuropsychologique est effectivement en mesure d'offrir un cadre explicatif des données archéologiques des grottes ornées et de ses « constructions symboliques », en mesure d'intégrer tous les indices disponibles dans une construction théorique cohérente.

English

The parietal art of the Upper Paleolithic shows, alongside with an extraordinary and highly diversified animalistic repertoire, a large number of signs which cannot be found in the perception of sensible reality. While images of humans or of anthropo-zoomorphic creatures are very rare, these aniconic forms—while often geometric and appropriate for classification—are globally more copious than animals. If understanding the intentions that prompted the first artists to paint on the walls represents a challenge for our interpretative skills, then the “signs” constitute the most enigmatic aspect of this challenge. Thirty years ago, in 1988, an article written by James D. Lewis-Williams and Thomas A. Dowson, and entitled “The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art”, was published in the *Current Anthropology* journal. This article opened up new perspectives on the origin of signs. According to its authors, by applying the neuropsychological model to the two-dimensional imagery of cave art, it is possible to identify universal signs ascribable to the entoptic appearances that can be found—in their different combined modes—in the rock art of all times. This interpretation of the art of prehistoric societies, which has led to the emergence of images within the visionary territories of shamanic cultures, has provoked countless—and sometimes harsh—disputes in France. It has therefore become a priority to evaluate whether the neuropsychological model is actually able to provide an explanatory picture of the archaeological evidence of historiated caves and their *constructions symboliques* that would be capable of integrating all the clues available into a coherent theoretical structure.

INDEX

Mots-clés

art pariétal, paléolithique supérieur, Lewis-Williams, Dowson, phénomènes entoptiques, modèle neuropsychologique, chamanisme

Keywords

parietal art, Upper Paleolithic, Lewis-Williams, Dowson, entoptic phenomena, neuropsychological model, shamanism

AUTHOR

Gabriella Brusa-Zappellini

Préhistorienne, Associazione Lombarda Archeologica.

Professeur émérite d'esthétique et d'histoire de l'art ancien, Istituto Universitario di Lingue Moderne di Milano

[gabriella.brusazappellini\[at\]preistoria.eu](mailto:gabriella.brusazappellini[at]preistoria.eu)