



Paléontologie humaine et préhistoire

Arts et pensée dans l'évolution humaine

Arts and thinking

Marcel Otte

Service de préhistoire de l'université de Liège, CIPSH, université de Liège, bâtiment A1, 7, place du Vingt-Août, 4000 Liège, Belgique



I N F O A R T I C L E

Historique de l'article :

Reçu le 7 octobre 2015

Accepté après révision le 29 mars 2016

Disponible sur internet le 24 juin 2016

Mots clés :

Pensée

Évolution

Arts

Keywords:

Mind

Evolution

Arts

R É S U M É

Les mythes et la beauté transmettent ensemble les histoires originelles. La musique transmet l'émotion, elle existe partout sur la terre, et depuis toujours. Les danses et les rythmes rassemblent le groupe et accompagnent les cérémonies. L'art inclut aussi l'anatomie, afin que le corps soit harmonisé et intégré aux codes sociaux. Les images utilisent toute la gamme des morphèmes (éléments de la forme), et l'image résulte de la combinaison du son support et de l'illusion graphique. L'icône (représentation) se transforme en schéma tandis qu'elle préserve sa signification originale. Les variations secondaires dans les formes des images indiquent la manière dont le monde est considéré et vu par chaque communauté. Les symboles n'ont qu'une valeur contingente ; cependant, ils possèdent aussi leur régularité et leur permanence, ils démontrent les forces universelles propres à l'esprit humain. Les signes et les images maintiennent des composantes universelles et structurantes de la pensée, tels des composantes d'un conte. Dans toutes leurs variations, l'art participe et réalise les rituels qui ponctuent les religions actives. La structure logique des scènes figurées évoquent l'illustration de récits mythiques.

© 2016 Académie des sciences. Publié par Elsevier Masson SAS. Tous droits réservés.

A B S T R A C T

Myth and beauty come together to transmit original stories. Music transmits emotion and is found worldwide; it has always been present. Performances of rhythm and dance unite the group and accompany ceremonies. Art also includes anatomy, enabling the body to be harmonised and integrated within social codes. Images use the play of morphemes (elements of the form) and they result from the combination of support and graphical illusion. The icon (representation) turns into schemas while preserving its original meaning. The secondary variations of the forms of images indicate the way in which the worldview is maintained in each community. Symbols have contingent meanings, but their regularity and permanence also demonstrate the universal force that they occupy in the human spirit. Signs and images maintain continuous structural components, such as the elements of a tale. In all of these forms, art participates in the realisation of rituals that punctuate religious life. The logical structure of the figured scenes shows that they illustrate mythical tales.

© 2016 Académie des sciences. Published by Elsevier Masson SAS. All rights reserved.

Adresse e-mail : Marcel.Otte@ulg.ac.be<http://dx.doi.org/10.1016/j.crpv.2016.05.001>

1631-0683/© 2016 Académie des sciences. Publié par Elsevier Masson SAS. Tous droits réservés.

Entendons l'esthétique comme toute activité aux sources d'émotions. Ainsi, ne s'agit-il pas seulement des arts plastiques, comme la peinture ou la sculpture, mais aussi des arts dits « linéaires », déroulés dans le temps tels les contes, la musique ou la danse. Ces sources émotionnelles entretiennent une relation profonde avec la conscience, car elles la dominent largement. Combinée à la raison, l'émotion participe à l'emprise spirituelle de l'humanité sur le monde non humain : l'une et l'autre lui offrent une signification qui le rend désormais intelligible. Une des relations fondamentales à établir dans notre recherche se situe aux intersections entre les activités neuronales et tous les arts aux pouvoirs émotionnels si puissants.

1. Les arts linéaires

Les manifestations esthétiques déroulées dans le temps se présentent aujourd'hui comme totalement universelles. Aucune population humaine ne peut se dispenser de la musique, du récit ou de la danse, tous inclus dans le

fonctionnement social, coordonné grâce aux rituels collectifs chantés, costumés, dansés. Ces activités impliquent elles-mêmes l'usage d'accessoires, souvent très matériels, et retrouvés par l'archéologie, au même titre que les figurations où elles sont évoquées. Ces échanges profonds affermissent le groupe et passent insensiblement des activités physiques aux composantes spirituelles partagées. Là également, l'approche neurologique devrait être engagée en parallèle aux évidences comportementales.

L'anthropologie atteste la fréquence de tels échanges sociaux liés à la proximité des foyers, là où la communauté se rassemble et se rassure (Fig. 1). Dans cette situation favorable, les contes et les mythes se transmettent par voie orale, ils s'y assortissent de valeurs complémentaires à la signification : l'onirisme, le lyrisme, l'intrigue, le ton, le son. Sous cette forme, instructive et belle, le récit met en œuvre des mécanismes de mémorisation, encore à explorer par la neurologie, et la tradition s'y perpétue par son appel au rêve, comme par son besoin d'un sens, d'un ordre.

L'archéologie préhistorique nous offre de nombreux témoins de ces activités fondamentales, comme les

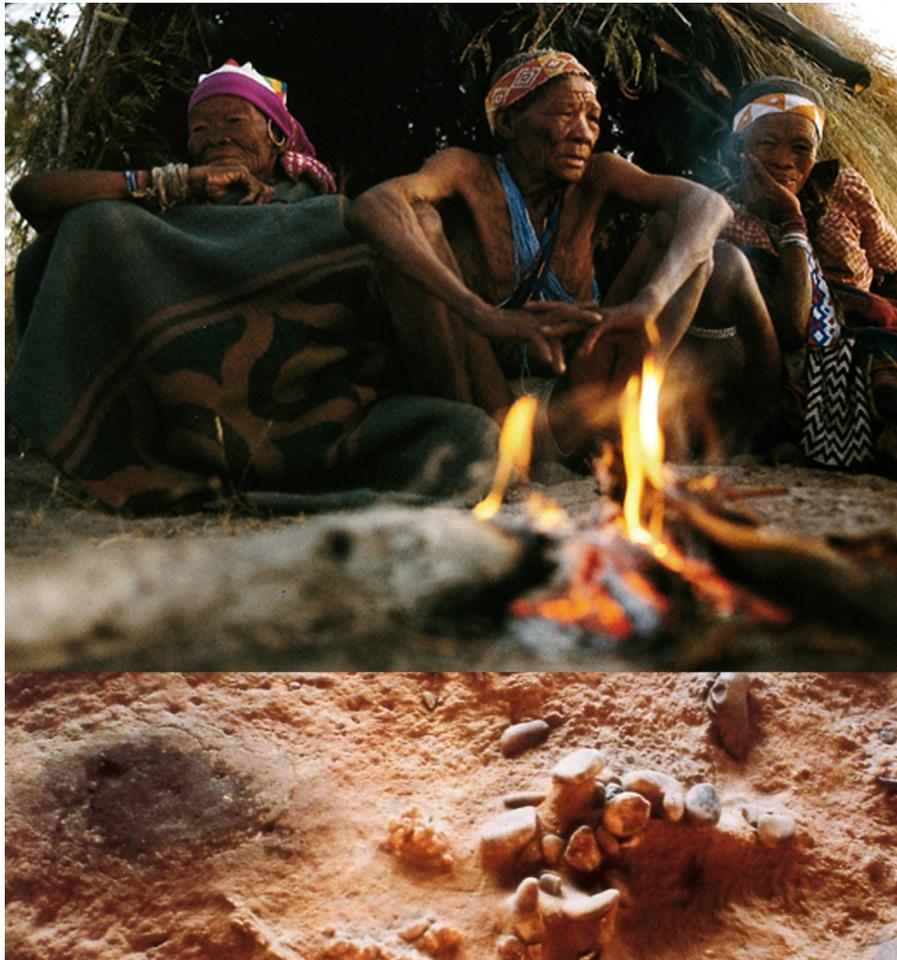


Fig. 1. Fonction onirique. Le premier art passe par l'imagination offerte via l'échange oral des contes, de récits légendaires. Leur beauté tire sa fascination de la confrontation entre divers modes : l'affection, les valeurs et le rêve (Bochimans en veillée et foyer de Terra Amata).

Fig. 1. Onirism. The first art goes through imagination towards vocal exchange given by tells, legends. Their beauty comes from fascination between different fashions: affection, values, and dreams (here Bushmen at night, compared with a hearth from Terra Amata).

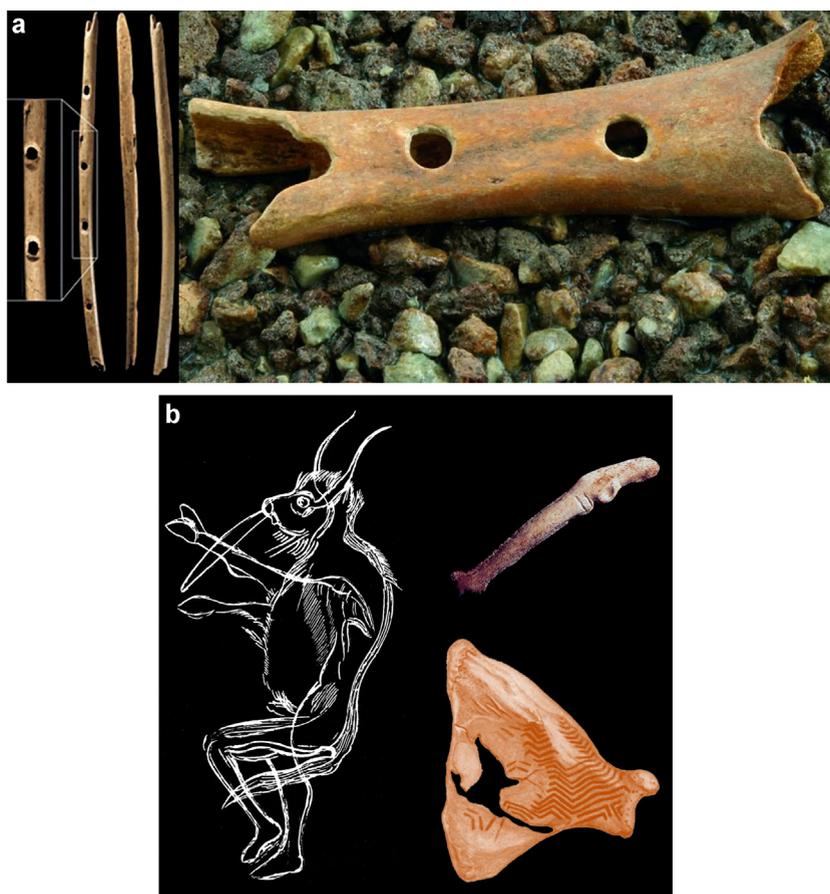


Fig. 2. Fonction musicale. La musique suscite une participation collective dans un même élan émotionnel, lors de cérémonies spectaculaires et harmonieuses. Elle est attestée depuis toujours par les instruments (a) et par les représentations (b) : gravure des Trois-Frères, bâton de La Garma, omoplate percutee de Mézine, flûte de Dijve Babe.

Fig. 2. Musical function. Music creates a collective participation in a single emotional response during spectacular and beautiful ceremonies. It has been attested since ever, both by instruments (a) and by representations (b): Trois-Frères engraving, La Garma sticks, flat bone from Mezine used as a drum, flute from Dijve Babe.

battants de tambours (Brno, La Garma), les ossements raclés ou percutes (Mézine) et les diverses catégories de flûtes (Isturitz, Dijve Babe, Geissenklösterle) (Fig. 2a). Une représentation shamanique aux Trois-Frères (Ariège) montre un danseur jouant de l'arc musical (Fig. 2b), fréquent en Afrique et dont la caisse de résonance est formée par la bouche où les tons varient selon son ampleur (Fig. 2a, b). Le mouvement, le costume, la musique et la danse semblent donc être associés à un rituel de nature religieuse. Souvent attestée dès le Paléolithique, la danse consiste en une participation physique, collective et spectaculaire, menée par l'ensemble de la communauté, qui y réaffirme sa solidarité et la force de sa conviction spirituelle. Des représentations, gravées, peintes ou sculptées en témoignent avec éloquence, et ces figurations figées prouvent symétriquement l'importance de perpétuer ces instants (Fig. 3a, b). La position aux bras levés (Fig. 3b), reproduite à plusieurs reprises, suggère une invocation tournée vers le cosmos auquel les figurants semblent aspirer. Dans certaines sépultures, comme à Sungir (Russie), les défunts portent, soit des bracelets et des jambières faits de coquilles perforées, soit

des sortes de clochettes, entrechoquées aux rythmes de la danse. Elles évoquent les « sonnailles » portées aux chevilles par les danseurs bochimans lors des cérémonies. Un art du son et du geste, aux vestiges éphémères, a donc accompagné l'aventure humaine, bien avant l'art des images : la flûte de Slovénie, datée de 60 000 ans, prouve l'existence de telles activités chez les Néandertaliens déjà.

2. Les arts anatomiques

Les arts plastiques affectent d'abord l'anatomie : les décors corporels soulignent la musculature, suivent et accentuent les mouvements, donnent un sens social à l'individu, outre leur évidence esthétique à résonance émotionnelle. Ils sont aussi universels que les chants et les danses, et définissent partout des « moments » traversés dans la vie de l'individu intégré dans son contexte social. On y lit la biographie, le rang, le clan, les étapes biologiques franchies : puberté, mariage, naissance. Les peintures corporelles pygmées sont par exemple portées lors d'initiations, féminines ou masculines, et évoquent



Fig. 3. Fonction dansée. La danse rythmée assure une participation collective et gestuelle aux sons, aux rythmes, aux gestes. Elle imprègne le groupe de sa magie dès les premières images (Aurignacien d'Allemagne et d'Autriche, danseur gravettien de Laussel).

Fig. 3. Dancing function. The tempo of a dance gives a collective participation by physical expression and sound, rhythms. It provides the social group with magic as soon as the first pictures appear (Aurignacian dancers from Germany and Austria, Gravettian dancer from Laussel).

celles retrouvées sur les statuettes en argile cuite gravées de stries (Fig. 4a, b). Les tombes gelées de Sibérie ont livré des corps entiers de nobles scythes dont la peau portait d'abondants tatouages, très finement disposés selon la musculature. Leur style et leur iconographie les placent immédiatement dans la tradition, également exprimée dans les objets scythes associés ou connus par ailleurs. Leur mode d'exécution s'identifie aux tatouages des actuels Maoris de Nouvelle-Zélande, dont les motivations rejoignent aussi une intention biographique. Sous nos yeux, leurs mises en mouvement lors des danses démontrent la profonde association ainsi entretenue entre les formes et les moments, comme si les décors cherchaient à saisir l'instant.

3. Arts vestimentaires

De la peau physiologique à celles rapportées sur le corps se déploie toute la gamme des codes vestimentaires à forte charge symbolique, mais aussi prétexte à d'innombrables féeries esthétiques (Fig. 3b). Partout observées dans le monde actuel, elles y créent des chatouillements infinis et variés, où l'imagination s'enflamme à chaque regard. Intermédiaires entre les nécessités climatiques et les jeux des conventions, les arts vestimentaires désignent toutes les modalités du message social, ils en garantissent la perpétuité, ils en expriment les articulations, selon les rangs, les genres, les circonstances. Leur décodage sur les populations actuelles (dont la

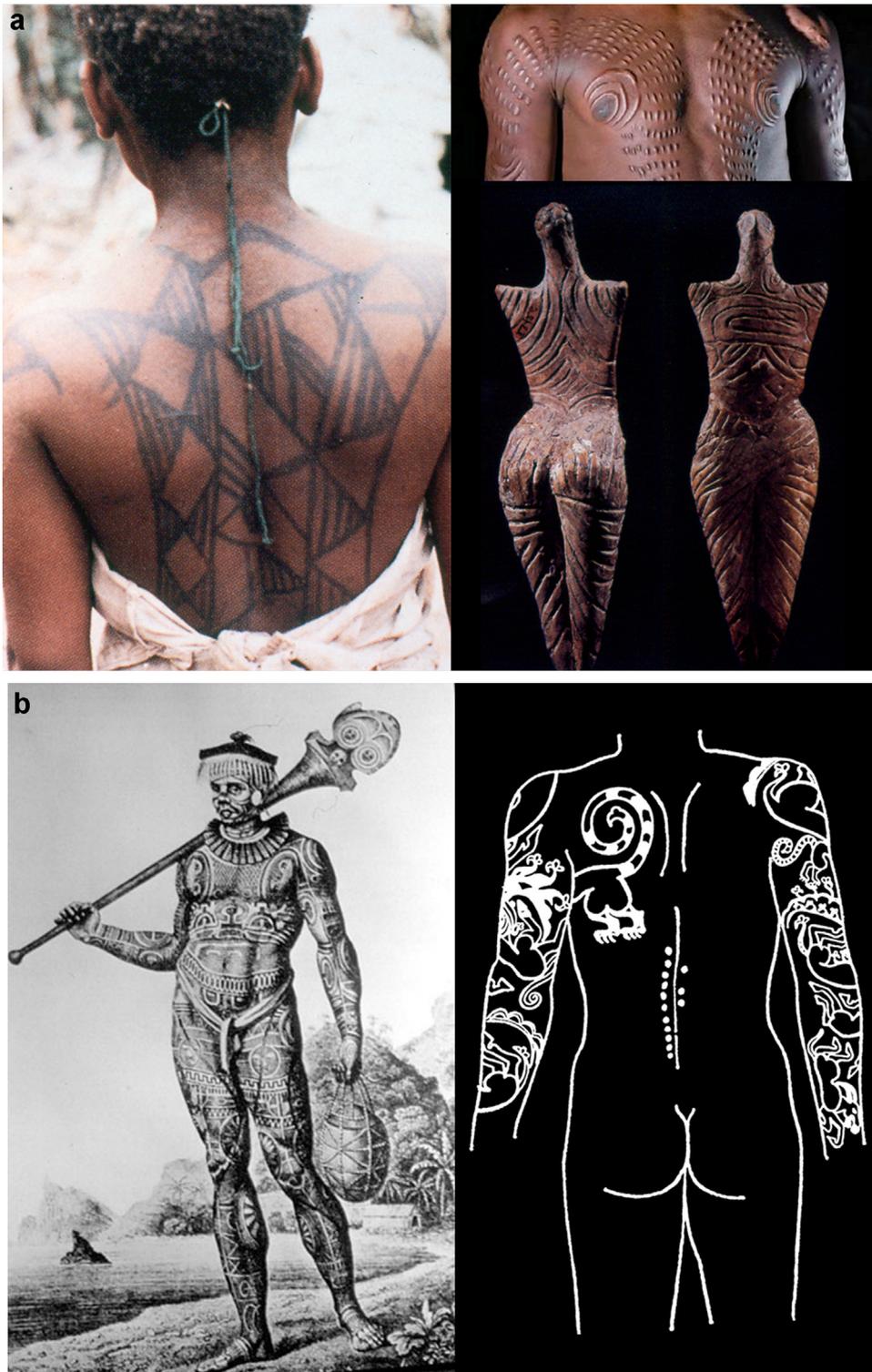


Fig. 4. Fonction anatomique. Les arts anatomiques donnent un sens social au corps. L'intégration coordonnée selon les étapes de la vie, les codes traditionnels ou les parties du corps est proprement universelle et de tout temps (Pygmées à la puberté, statuettes néolithiques, tatouages polynésiens, tatouages scythes).
Fig. 4. Anatomical function. The anatomical arts give a social meaning to the body. The integrated coordination along the stages of live, the traditional codes or the body parts are totally universal and in any time (Pygmies at puberty, Neolithic statuettes, Polynesian tattoos, Scythian tattoos).

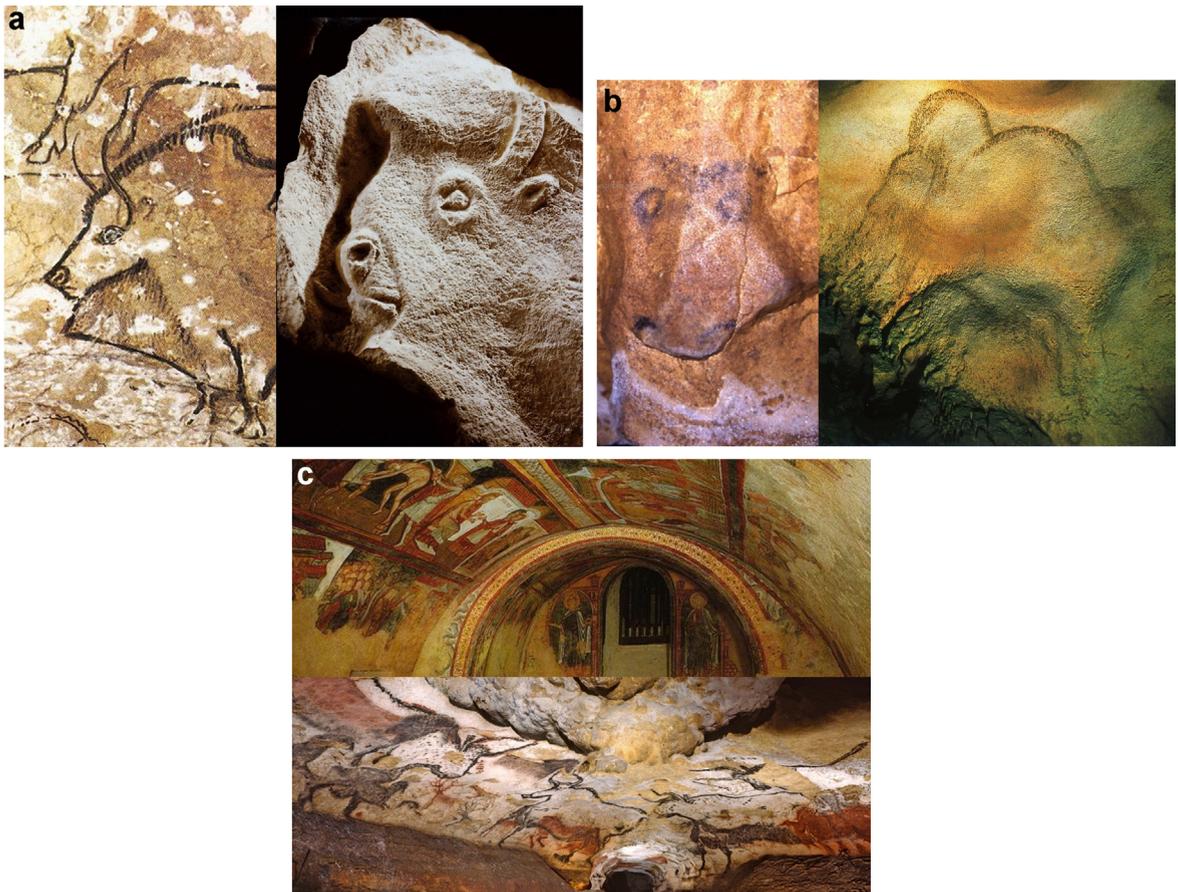


Fig. 5. Les jeux des morphèmes. Les représentations sur parois rocheuses combinent les traits d'identification aux particularités de la paroi : la roche donne ses composantes à l'image (a, b), jusqu'à la voûte surplombante de Lascaux (c), analogue à une crypte romane (Niaux, Angles, Bernifal, Altamira, Lascaux).
Fig. 5. Playing with morphemes. The pictures on rock walls combine different traits specific to the rocky details: the stone gives its compounds to the picture (a, b), until the overhanging vault in Lascaux (c), just like in a Romanesque crypt (Niaux, Angles, Bernifal, Altamira, Lascaux).

nôte. . .) constitue une incessante source de plaisirs intellectuels autant qu'émotifs. Leurs témoignages remontent jusqu'aux origines de nos sources : le déguisement chamannique apparaît sur les figurations pariétales (Trois-Frères, Gabillou, Saint-Cirq) à l'identique des costumes cérémoniels sibériens : la dépouille animale permet d'accéder aux esprits naturels. Des dents animales perforées et suspendues participent autant aux décors qu'aux rituels (Grimaldi, Cavaillon, Sungir, Chancelade). Les rondelles perforées, identiques à celles des Amérindiens et des Sibériens actuels, y sont destinées à rejeter les forces maléfiques. Les coiffes, reconnues sur les statuettes gravettiennes selon des modalités constantes, évoquent les tresses enduites d'ocre qui dissimulent les visages des jeunes filles nubiles en Afrique orientale. Le souci esthétique porté aux ensembles décoratifs corporels s'impose, non seulement comme un des comportements universels, mais comme une des composantes propres aux mécanismes évolutifs traditionnels. Ils apparaissent dès les Néandertaliens sous la forme de colorants disséminés dans les dépôts, ou sous la forme de serres de rapaces, découpées et rainurées.

4. Arts pariétaux

Inscrits sur les parois rocheuses, les arts monumentaux entretiennent une intime relation entre les images et les formes naturelles où elles furent inscrites. Les mouvements qui animent la roche se trouvent intégrés sous une forme très intime aux images superposées par la main de l'homme, un peu comme si une représentation surgissait du cadre naturel qui l'aurait toujours contenue. Ces rapprochements ne tiennent pas qu'à la silhouette, mais ils incluent les textures : couleurs, modelés, volumes. Toutes les caractéristiques rocheuses sont transmises aux images, de telle sorte qu'elles en font partie. Dans le fond de ces grottes où tout repère est perdu (obscurité, froid, humidité), les images mythiques surgissent de la paroi aux rythmes imposés par les tremblements de la faible flamme d'une lampe à suif, et sur des parois chargées d'un voile d'humidité scintillante (Fig. 5a–c). L'atmosphère y est d'autant plus troublante que les masses rocheuses sont, elles aussi, mises à contribution par le choix des architectures spontanées dans les espaces souterrains. La masse des voûtes de Lascaux agit sur l'esprit au même titre que

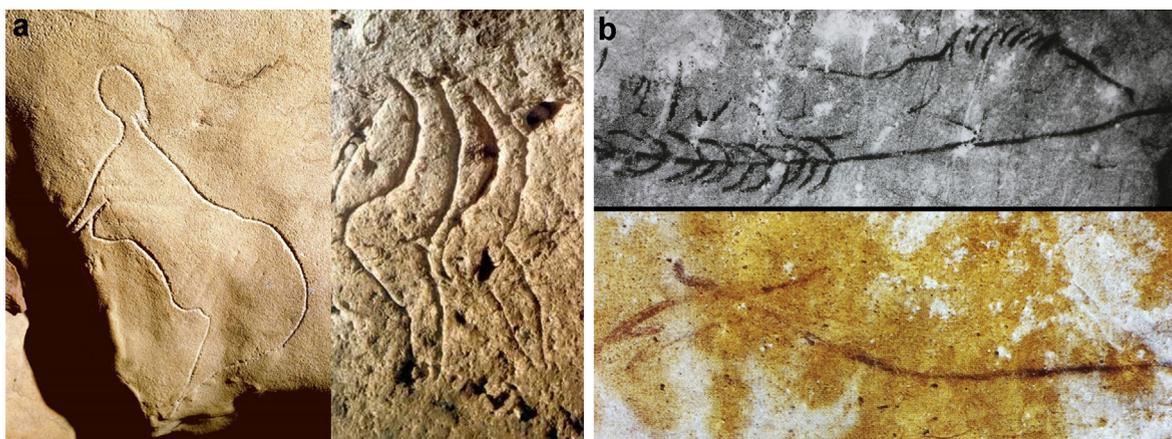


Fig. 6. L'icône et le schéma. L'iconographie se fonde sur l'analogie avec le réel (à droite, grotte Niaux et Janoye), mais l'icône perd rapidement sa substance pour se réduire à un schéma (à gauche, femme de Cussac, vers celle de Fronsac).

Fig. 6. Icon and scheme. Iconography is founded on analogies with reality (right, Niaux and Janoye), but icons quickly lose their matter to be reduced to a scheme (left, woman from Cussac, towards that in Fronsac).

celle d'une crypte romane : elles emprisonnent la pensée et poussent à la concentration intérieure. L'alcôve axiale possède, dans les deux cas, un pouvoir de concentration visuelle et spirituelle intense. Dans les deux cas également, l'architecture, bâtie ou choisie, participe tel un puissant élément de la composition, afin d'imposer la force d'un récit mythique exemplaire.

5. Les aventures iconiques

L'évocation des arts plastiques est souvent liée à l'idée d'une représentation, c'est-à-dire d'une forme naturelle reconnue et transférée à un support artificiel. Cette relation à la réalité est définie par la notion d'icône en sémiologie : elle établit un rapport homologue, une analogie avec le réel, on y « reconnaît » une femme ou un bison, par exemple. Pourtant, ce processus de transfert fit subir à l'image de nombreuses inflexions lorsqu'elle traverse le filtre culturel et se trouve saisie par l'artiste, et perpétue cette forme dans un langage graphique à vocation permanente. Dès que l'image d'un cheval ou d'un bison se trouve saisie dans la nature, ces animaux amorcent une autre vie, désormais dans leur cadre social créatif. L'acte posé par le choix d'un thème naturel lui fait perdre aussitôt ce statut, et il le fait accéder au monde des symboles. L'aspect rêvé des figurations apparaît d'emblée de par leurs dispositions respectives : la cohérence qui les assemble ne correspond à rien dans la réalité observée et vécue, mais elle exprime tout du récit mythique qui la porte (Fig. 6a, b).

Les associations animales entretenues, par exemple entre bisons, chevaux, félins et rhinocéros, ne forment plus que des éléments d'un discours, en totale autonomie par rapport à l'observation ; seuls les thèmes y furent empruntés, mais non la syntaxe qui les liait au monde réel. Au Paléolithique, l'icône correspond à la valeur de nos mots, en totale déconnexion de leur sens initial. L'analogie entretenue entre image et réalité perd d'ailleurs toute sa force, dans la mesure où elle se réduit à un schéma significatif, comme l'encornure de bouquetin, la ramure d'un cerf ou

le bucrane d'un bovidé. Toutefois, au cours de ce processus désigné par la « perte de substance plastique », la distinction de l'espèce subsiste, un peu comme nous passons de la lettre capitale à la cursive et inversement, sans signification chronologique, simplement selon le statut à donner au discours. Cette schématisation de l'icône, au seuil de l'abstraction, non seulement apparaît d'emblée avec les premières images, mais elle se poursuit en parallèle avec l'évolution stylistique, sans que l'une s'impose à l'autre, exactement comme les arts plastiques ont poursuivi leurs transformations bien après l'introduction de l'écriture : il s'agit de phénomènes totalement différents. Ce balancement, de l'analogie au schéma, offre une remarquable ouverture sur le fonctionnement cognitif, car il illustre la gamme des variations tolérées autour d'un thème central, en conservant la valeur et le sens initial : à chaque étape de cette dissolution, les thèmes subsistent, tels la femme, l'homme ou l'aurochs (Fig. 7a, b). Inversement, le degré de schématisation choisi dans l'écriture à référent phonétique abandonne nettement cette relation aux thèmes initiaux, car il ne s'agit plus alors que de reproduire un langage sonore : tout schéma peut ainsi être affecté d'un son, indépendamment de son référent iconique initial. Des traces en subsistent néanmoins, par exemple dans notre alphabet, où le « A » représente un bucrane inversé, le « P » provient d'une hache, le « H » fut un homme aux bras levés, et ainsi de suite. Seul, le milieu social étatique impose cette récupération, du signe vers le son, mais ce processus historique échappe totalement à l'aventure artistique et relève de mécanismes liés aux concentrations démographiques denses et fixes, souvent trans-ethniques.

6. Les jeux des morphèmes

Les éléments de la forme passent des matériaux aux images, pour y créer des combinaisons globales où les diverses composantes s'agglutinent selon des formules inédites. Par exemple, un matériau précieux, tel l'ivoire, apporte à l'image dont il est fait son propre prestige, autant



Fig. 7. Fonction stylistique. Toute forme reflète la façon de voir le monde, partagée par l'ensemble d'une société. Le même animal change de silhouette selon l'esprit du lieu, et selon la sensibilité sociale. Inversement, deux espèces distinctes possèdent les mêmes critères stylistiques, réalisés dans les mêmes contextes idéologiques (Lascaux, Portel, Niaux).

Fig. 7. Stylistic function. Any shape reflects the way of seeing the world by the whole society. The same animal changes his silhouette depending of the local spirit, and depending on social sensibility. On the contrary (bottom), two different species belong to the same stylistic criteria. Symmetrically (bottom), two different animals possess the same stylistic compounds, realized in the same ideological context (Lascaux, Portel, Niaux).

que sa texture douce, tendre et lisse, induisant la fragilité de l'éphémère. Symétriquement, une roche lourde et rugueuse confère sa rudesse aux images qui en sont créées. Le fin trait gravé d'un contour précis donne une signification toute différente de la même image, mais traitée en à-plats colorés, ou sculptée en bas-relief. Ces modalités dues aux choix des morphèmes participent des messages esthétiques, directement ressentis par l'observateur, et certainement élaborés délibérément par le créateur. Ainsi, au sein de la même tradition culturelle, dans la même région et pour le même thème, d'innombrables variations, fondées sur les jeux des morphèmes, furent élaborées et choisies, afin de faire varier le message plastique en autant de nuances sémantiques ou esthétiques. Parmi de nombreux autres exemples, liés aux traits et à la texture, celui de l'éclairage par transparence via le fond clair possède une puissance remarquable. Comme les plus beaux tableaux de William Turner, les peintures monumentales de Lascaux utilisent ce procédé optique : leurs couleurs vibrent dans la mesure où elles furent appliquées sur un fond blanc, cristallin, qui renvoie la lumière à travers les images superposées, comme pour les faire rayonner dans l'obscurité ambiante (Fig. 5c).

Comme pour les processus schématiques, on n'observe pas d'évolution axée sur le temps dans l'emploi de l'ensemble des morphèmes. Ils semblent disponibles partout et toujours, ils furent sélectionnés selon les circonstances et dans des buts précis, liés aux modes d'expression particuliers. Les tendances évolutives se marquent sur le fond des contenus, relayés par les choix des morphèmes, eux-mêmes combinés dans des messages plastiques en perpétuelle transformation. Pas davantage que la perspective ne fut « inventée » à la Renaissance, mais a correspondu à un mouvement spirituel beaucoup plus profond qui exigeait son choix parmi tant d'autres formules plastiques tout autant disponibles, toute la gamme des morphèmes en arts paléolithiques ne restitue une histoire en soi, mais rend compte de modifications spirituelles qui les ont imposées. Symétriquement toutefois, comme les arts plastiques connurent une vocation perpétuelle, opposée à l'éphémère du récit mythique, dès leur création, ils eurent tendance à déterminer en retour les modes de pensée ultérieures. C'est leur vocation essentielle, en tous arts et en tout temps, au même titre que les artistes vraiment libres passent souvent pour des « visionnaires » : la meilleure architecture de nos grandes cités l'atteste quotidiennement.

7. L'impact stylistique

Entre la réalité observée et sa reproduction plastique se glissent des codes de déformation, guidés par la tradition, et soumis à l'idée que celle-ci se fait d'un « réel idéal », en opposition à celui offert par la nature. Ces règles de transformation obéissent à des mécanismes subtils, profonds et mystérieux : leur analyse défie les sens logiques. Par exemple, si on considère un visage féminin traité, soit en Grèce, soit aux Indes, son appartenance culturelle respective saute aux yeux immédiatement, sans le passage par un décryptage logique. Ces règles de déformation se retrouvent avec la même force coercitive dans les arts préhistoriques, quel que soit le thème et quelle que soit la tradition culturelle considérés. À côté des icônes et de leurs articulations spatiales (sorte de syntaxes graphiques), l'esprit impose donc sa loi aux créations d'images transposées aux milieux culturels, où elles entament un tout autre destin. Ainsi pouvons-nous voir la pensée qu'une culture se fait du monde au travers de ses propres modes de transposition. Échelonnés dans le temps, ces codes constituent autant de signatures propres aux populations successives : on y voit se manifester les étapes suivies lors de leur constitution.

Il est remarquable de considérer, par exemple, les représentations d'un cheval ou d'un bison, issues chacune d'un seul panneau décoré : Niaux ou Lascaux. Les rapports métriques, les proportions, les morphèmes, l'ensemble enfin, démontrent qu'un voile de pensée unit tous les caractères plastiques propres à chaque figure, dans l'une ou dans l'autre situation. Il serait tentant d'y voir des « écoles » si de tels ensembles n'étaient pas à ce point répandus : la notion de codes traditionnels s'impose davantage, car tous les autres éléments culturels s'y accordent : outillages, armes, techniques, chasses, sépultures, habitats. Ces « façons de voir le monde » ne se limitent pas aux images plastiques, mais elles englobent toutes les composantes d'une métaphysique charpentée grâce à laquelle un groupe humain s'est défini, a prospéré et a subsisté.

Les exercices corrélatifs renforcent ces interprétations, par exemple le thème du cheval, traité par différentes traditions prend beaucoup plus de liberté de l'une à l'autre que de l'image seule, vis-à-vis de la réalité (Fig. 7a, b). Inversement, des images séparées dans l'espace géographique se trouvent fortement rassemblées sur le plan du style et dans l'emploi des morphèmes : proportions, attitudes, techniques, couleurs, rassemblent Altamira dans les Cantabres, à Font-de-Gaume en Périgord. L'accentuation de l'effet stylistique procède d'un phénomène troublant : au sein du Gravettien, le thème de la femme passe d'une représentation aux nombreux détails réalistes (Kostienki) à une imprégnation « stylistique » toujours accentuée davantage (Lespugue). Rien n'est perdu de la tendance initiale, mais elle suit une trajectoire interne vers des expressions toujours plus poussées. Ces tendances stylistiques possèdent aussi un pouvoir propre et une signification beaucoup plus profonde, extrêmement mystérieuse. Par exemple, d'un seul regard, il est aisé de distinguer l'art paléolithique européen de son équivalent chronologique en Australie. Comme si deux enveloppes conventionnelles globales définissaient l'un et l'autre distinctement. Tout les

oppose l'un à l'autre, en dépit d'innombrables variations internes, propres à chaque milieu. À un niveau supérieur, les arts de tous les peuples prédateurs s'opposent radicalement aux arts de tous les agriculteurs, partout sur la terre : les relations entretenues avec la nature se reflètent aussitôt dans les créations à vocation esthétique. Dans le même fil d'idées, les arts dits « mésolithiques » en Europe se rapprochent singulièrement de ceux produits par des chasseurs spécialisés, aux modes de vie analogues, en Afrique du Sud, au Sahara et en Australie. Il s'agit de figures humaines (non plus seulement animales) filiformes (seule leur désignation importe), agitées et « mises en scènes » dans des circonstances compatibles avec la réalité vécue (chasse, combats). Au-delà donc de l'impact stylistique traditionnel, celui imposé via les relations à la nature s'exprime avec la plus grande netteté ; à lui seul, il formerait matière à de fécondes études sur l'impact des forces spirituelles.

8. Le monde des symboles

Il consiste à donner une signification, propre à un milieu culturel, à une forme, à une idée, à un mot, à un geste, à un son. Ce fonctionnement est donc triangulaire : réalité–concept–reproduction. Il est ainsi contingent car chaque milieu possède sa propre grille de signification. Toutefois, le rapport entre symbole et pensée s'assortit de tendances universelles sous une forme très troublante et, jusqu'ici, peu explorée, car probablement à fondements cognitifs les plus profonds. Par exemple, le rouge, le bovidé, l'eau, le soleil ou la femme établissent en tous milieux culturels des liens symboliques profonds, exprimés dans les systèmes cognitifs les plus universaux (Éliade, symboles).

Pour prendre un exemple historique bien connu, le tableau *L'Agneau mystique* de Van Eyck utilise les symboles de l'agneau (le Christ) et de la colombe (l'esprit) afin d'associer la métaphysique de la rédemption à la communauté des fidèles. Tirés de leur contexte biblique, ces deux animaux perdraient aussitôt ces rôles respectifs, avec la perte du message rédempteur. Cependant, la passivité de l'agneau peut, elle, se transférer à d'autres contextes, investie de la même valeur symbolique, autant que l'envol de l'oiseau apparaît, avec un sens analogue, dans toutes les mythologies steppiques.

Ainsi, le strict choix d'animaux emblématiques, fréquents au Paléolithique européen, n'a rien d'aléatoire : ours, taureaux, félins, chevaux entrent tous dans de nombreux mythes et systèmes symboliques universels. L'élément naturel qui les caractérise essentiellement a été maintes fois récupéré dans des fonctions analogues, mieux connues, car plus récentes. La dépouille féline d'Héraclès symbolise la force du héros vainqueur de cette sauvagerie symbolique, et cette assimilation se retrouve à l'identique sur la première figuration européenne connue : la statuette du Stadel, où elle est associée, là aussi, à un homme (Aurignacien du Jura souabe). Dans les corridas actuelles, les taureaux jouent exactement le même rôle de substitution symbolique de la nature redoutable, à vaincre par le toréro, au risque de compromettre le destin de l'humanité entière. L'ours, analogue à l'homme par sa stature, mais bien plus puissant et dangereux, est symboliquement maîtrisé par

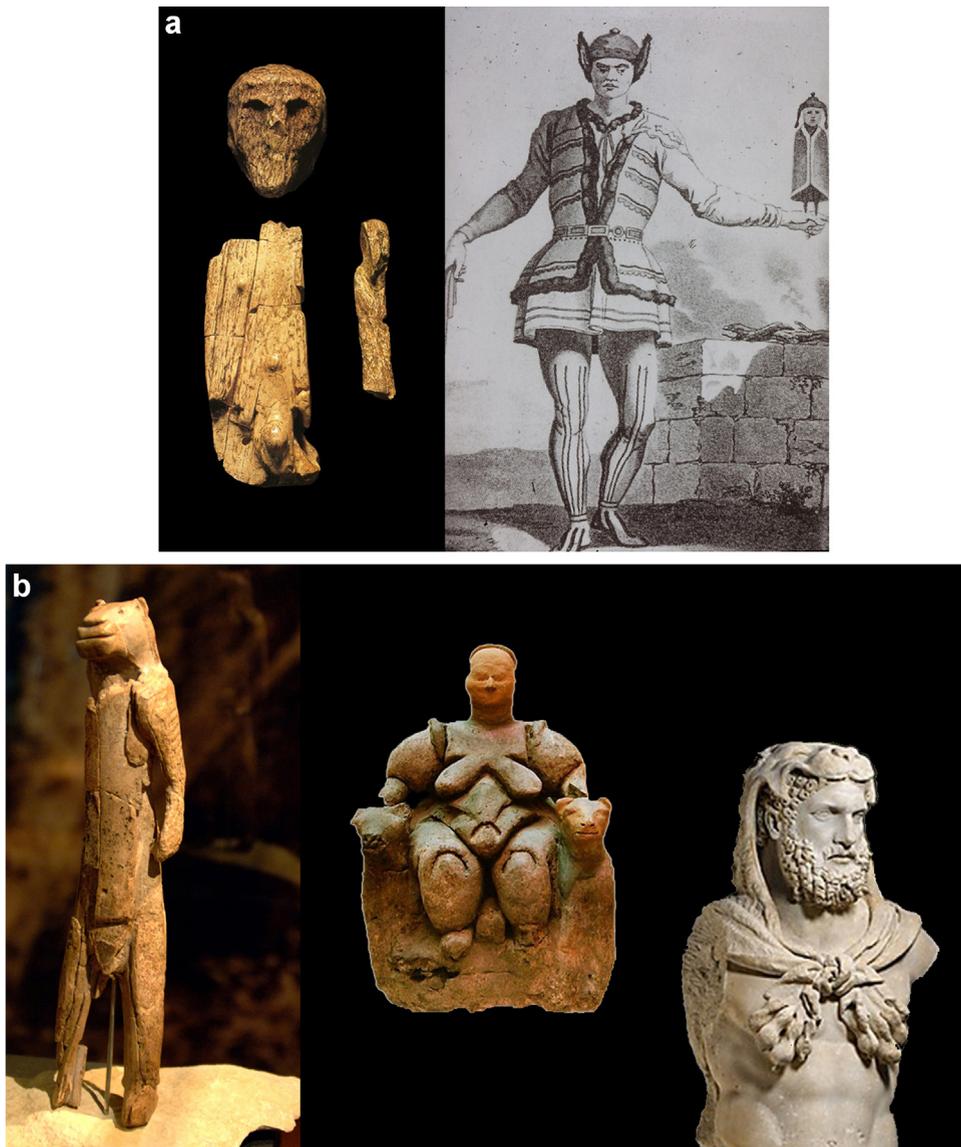


Fig. 8. Fonctions symboliques. Le sens donné à une image dépend de son contexte créateur. Cependant, la force symbolique présente aussi des structures significatives transversales et universelles. La statuette du chamane contient son esprit humain durant la transe. Le félin incarne partout la force vaincue au profit de l'humanité (Gravettien de Brno, Chamane toungouze, Aurignacien de Stadel, Néolithique Chatal, Hercule romain).

Fig. 8. Symbolic functions. The meaning given to a picture hangs upon its creative context. However, the symbolic power also present meaningful structures, transversal and universal. The shaman statuette contains his human spirit during dances and trances. Felid indicates everywhere the conquest of the power for humanity's sake (Brno Gravettian, Toungouze shaman, Aurignacian of Stadel, Neolithic of Chatal, Roman Hercules).

les forains, les hommes du voyages et les dompteurs de cirques exactement comme il l'est à Chauvet où un crâne a été déposé sur un bloc isolé au centre de la salle et au Vogelherd (Jura souabe), où il fait partie du cortège mythique (Fig. 8a, b).

Les différentes facettes du monde animal sont venues impressionner l'imagination humaine dans ce qu'elle y a trouvé en résonance avec ses propres sentiments. Bien que ces aires d'homologie soient pour partie universelles, chaque civilisation paléolithique leur a accordé des valeurs variables selon leurs structures mythiques. Ainsi, les sélections des symboles reflètent-elles une forme de conquête progressive de la pensée sur le monde

vivant. Globalement, les jeux symboliques passent d'un bestiaire redoutable (ours, félins, mammouths) à des herbivores paisibles (chevaux, rennes, bovidés), comme si la conscience avait conquis les territoires marginaux à la société humaine. Bientôt, les symboles iront chercher dans l'humanité elle-même leurs modèles et leurs figurations ; dès que notre pensée s'est trouvée fermement assurée, les symboles animaux seront restreints aux rôles d'attributs, comme dans les mythologies égyptiennes ou grecques. Au final, le dieu, devenu unique, portera lui aussi l'image symbolique de l'humanité, lorsque toutes les forces naturelles lui paraîtront subordonnées.

Mais les fonctions symboliques ont aussi touché des éléments extérieurs à l'animalité, dont les armes, rendues inutilisables par leur extrême finesse et leur excès d'élégance. Bifaces, haches, arcs sont représentés ou fabriqués pour le pouvoir qu'ils incarnent, non pour leur efficacité technique, déjà perdue, comme la crosse des abbés ne sert plus à accrocher aucun véritable mouton ! Les jeux de mains, d'une extrême fréquence dans tout art pariétal, se poursuivent aujourd'hui dans le langage symbolique des gestes, lors de cérémonies ou des danses. La matière nacrée joue, comme l'ivoire, un rôle symbolique par sa rareté, elle est dès lors ajoutée aux œuvres dont elle enrichit la valeur formelle. La notion féminine se trouve partout sur la terre, symbolisée par des signes ouverts, des anfractuosités, des sources et sorties d'eau. Loin des contingences habituelles, de telles fonctions symboliques, amorcées dès le Paléolithique, attestent l'universalité de l'esprit humain et sa vocation à différer l'action par rapport à sa pensée. Une fois enclenché, ce phénomène ne connaîtra plus de fin et il enveloppe, encore aujourd'hui, toutes nos actions d'un illusoire voile de certitudes fondées sur la symbolisation préalable.

9. L'action sémiotique

La part dévolue au message, dans son acception la plus large, au sein des arts paléolithiques s'impose avec une éclatante évidence, même si sa signification nous échappe largement. L'usage du signe, dans son dépouillement le plus total, apparaît avec netteté, par exemple, via la simple superposition singulière de colonnes calciques brisées aux détours des galeries décorées et à l'approche de ses parties sacralisées par les images (La Garma). Cette singularité interpelle, annonce et désigne, au sein d'une déambulation, jusque-là aléatoire. Son intention est claire : quelques traits aux angles des parois naturelles annoncent le sanctuaire, le seuil, la porte vers un autre monde (Niaux).

Chaque panneau chargé de thèmes figuratifs, dégagé de toute fonction figurative, présente des combinaisons syntaxiques rigoureuses et évidentes. Pourtant, ces charpentes visuelles varient, comme autant de variations mélodiques autour du même thème. Entre l'icône, le signe et l'espace délimité par le panneau, se tissent des liens dont on peut extraire le schéma abstrait et ainsi le comparer, sous cette forme dépouillée, de proche en proche et en reconstituer les règles grammaticales, elles-mêmes soumises aux lois d'une tradition : ces codes en expriment la pensée particulière. Une lecture générale de tous les messages plastiques paléolithiques semble à la fois illusoire et aussi impossible que la recherche des structures syntaxiques de toutes les langues orales successivement parlées pendant trente mille ans dans une seule province !

Cependant, avec une régularité sans faille, une ligne de lecture s'impose : elle traverse tous les morphèmes d'une composition et les unit dans une signification globale, comme un poteau signalétique au bord de nos routes. Les alcôves rocheuses, les draperies, les positions topographiques se trouvent toujours intégrés sous un mode significatif aux images analogiques (icônes) et aux schémas simplifiés (traits, carrés, ponctuations).

10. Fonctions rituelles

Dans les arts des peuples chasseurs sibériens ou amérindiens, les roches gravées orientent leurs décors vers l'est, c'est-à-dire vers le soleil levant, comme si cette position entraînait dans la valeur des signes figurés. Pour la Sibérie, on sait que ces figures rocheuses ne portaient de valeur que par l'acte conduisant à leur réalisation, renouvelé à chaque cérémonie, afin de leur rendre vie et pouvoir. De telles orientations et de telles reprises des traits se retrouvent dans les panneaux gravés paléolithiques en plein air, rarement reconnus jusqu'ici (Foz Coa, Segia Verde). Ainsi, un art pictural fut produit par la répétition rituelle des gestes, ostentatoires et publics, tout à l'inverse des œuvres dispersées en grottes profondes.

Des traces de pas, laissées par des jeunes gens devant les parois décorées, suggèrent la pratique universelle d'initiations réalisées dans des contextes redoutables, lors de l'accession au stade adulte et à la vie sociale, lorsque les mythes, illustrés sur les parois, furent révélés. Symétriquement, les statuettes féminines dont les visages furent dissimilés sous leurs tresses rabattues et enduites d'ocre rouge évoquent des pratiques identiques chez les populations africaines, lors du passage à la puberté. L'art semble donc accompagner également les rituels d'initiation, voire les précéder.

Le chamanisme, aussi universel aujourd'hui qu'il l'était dans les civilisations paléolithiques, s'y trouve illustré de nombreuses fois, par exemple dans les figurations ambiguës où hommes et animaux se trouvent combinés, lorsque l'officiant accède aux forces naturelles. Les bois de cervidés, les encornures de bisons, les pas de danse complètent l'assimilation de ces images à fonction chamanique. Cette action se réduit au seul rituel qui revitalise un système religieux global, aux fondements animistes. Les découvertes de battants de tambours et de statuettes de substitution renforcent ces analogies rituelles.

Les statuettes d'oiseaux (Malta, Hohle Fels) portent les messages aux cieux sur les modèles fréquents chez les Sibériens et les Amérindiens. Dans les grottes décorées du Quercy et de Dordogne, apparaissent des silhouettes humaines lardées de traits. Elles évoquent les activités magiques durant lesquelles l'homme perd son statut social et accède pour un temps aux esprits naturels : son apparence terrestre doit alors être « mise à mort » rituellement et provisoirement. L'aspect magique est bien souligné par le nombre de traits, tout à fait excessif par rapport au but réel : un seul coup de lance aurait suffi pour une mort réelle.

11. Les fonctions mythiques

Une analogie, fort opportune, avec le « temps du rêve » australien permet d'approcher cette fonction en préhistoire européenne également. En ce temps jadis, les animaux possédaient une vie humaine, une même origine, une nature identique, perdue au fil de fautes ou de maladresses, des péripéties durant leur vie antérieure. Ainsi, les poissons couverts d'épines dans la mer de Corail étaient alors des amants surpris par des maris jaloux, puis lardés de traits, enfin jetés à la mer durant leur fuite. Ainsi s'enclenche une fonction mythique qui établit un rapport entre les images,

les êtres vivants et le récit mythique. De son statut fait de pures abstractions, le mythe se réalise dans l'image, il y devient réel, tangible, permanent et actif.

Toutes les situations bâties dans les arts paléolithiques relèvent d'une « réalité » pensée en opposition avec celle réellement vécue. Les compositions « extravagantes », où s'associent les icônes animales, ne restituent jamais la réalité observée, mais elles créent une situation ressentie comme plus puissante et concurrente au monde vécu. Le cheval entouré de bisons (parfois dressés) apparaît comme un « mytheme » (élément d'un mythe), assez fréquent pour qu'on y ait vu la dyade fondamentale aux arts paléolithiques (Leroi-Gourhan, 1965). De proche en proche, de tels mythemes, alignés ou associés, restituent des récits mythologiques très variés, mais toujours cohérents et clairement

structurés. Par les émotions qu'il suscite, l'art plastique incarne la fluidité abstraite des récits mythiques, de nature éphémère.

Les voûtes de Lascaux, encore elles, illuminées de l'intérieur par la clarté du voile de calcite humide sous les peintures colorées et vibrantes, évoquent des contes, des récits, aujourd'hui davantage ressentis dans leur globalité que saisis dans le détail de leur structure. Ces récits mythiques y prennent alors une existence, comme si la pensée religieuse devenait des images sur les voûtes colorées qui dominent le visiteur et en déterminent le sentiment.

Référence

Leroi-Gourhan, A., 1965. [Préhistoire de l'art occidental](#). Mazenod, Paris.