

TRACES D'HOMMES

Psychologie de l'Art Pariétal

de Chauvet à Lascaux

Michel Brioul

Éditions Jean-Jacques Guillaume
Collection Découverte

Éditions Jean-Jacques Guillaume

ISBN : 979-10-95373-43-8

Dépôt légal : décembre 2021

*Couverture : Peintures à la main à la
grotte des mains dans la province de Santa
Cruz, Patagonie, Argentine, Amérique du
Sud - Image Libre de Droit*

Introduction

Il y a donc une part importante de la nature même des Hommes qui ont « orné » (l'objet n'en étant pas nécessairement l'ornementation) les grottes dans les représentations que nous admirons aujourd'hui : « *je pense, disait Freud¹, que la conception mythologique du monde n'est autre chose qu'une psychologie projetée dans le monde extérieur* ». Les parois des grottes, peuvent, à ce titre être considérées comme le divan où l'inconscient (individuel mais traversé par le collectif) s'exprime.

Dès lors qu'il s'agit de l'inconscient, il est question d'angoisse, de désir et de pulsions les plus inavouables, et de refoulement, c'est-à-dire de retour à l'archaïque des fonctionnements.

Ces problématiques cherchent justement leur issue dans le symptôme, à la fois signe et solution des conflits par lesquels ils s'expriment : c'est ce que les œuvres nous montrent. Si nous identifions les figures, c'est que les mécanismes de contrôle ont fonctionné : la sensation, l'humeur, l'affect ont pu être jugulés par la formalisation des silhouettes et probablement un processus rituel dont nous soupçonnons l'existence. L'angoisse est ainsi dominée, désirs et pulsions sont apaisés et la décharge motrice contrôlée a permis une régression sécurisante. Parfois, certaines représentations laissent néanmoins, par les imperfections de leur tracé, pas si facile à identifier, échapper quelques bribes des tourments (de crainte, ou d'attrait fasciné) qui agitaient l'artiste : la pulsion éclate parfois sous l'explosion colorée rouge sang...

À chaque fois qu'un animal est représenté, son dessin dévoile en fait quelque chose, un aspect de la dynamique psychoaffective de l'auteur, de façon spéculaire, sa fragilité si l'enveloppe corporelle est ténue ou percée, sa résistance (ou en tous cas sa recherche ou sa démonstration) au contraire si la peau est épaisse ou doublée, si le

¹ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, in « œuvres complètes », vol. V, 1901, PUF, 2012,

corps est massif. Le choix de l'animal est, bien sûr, impliqué dans cette projection : il est plus facile de s'identifier à la force dans le dessin d'un mammoth que dans celui d'une gracile biche, d'autant plus que cette dernière est un gibier plus accessible et fréquent...

Ne sachant rien des spécificités des auteurs eux-mêmes ni des circonstances des réalisations des œuvres, seules des hypothèses généralistes peuvent être avancées, toujours avec prudence. Quelques lignes se dessinent néanmoins.

Comme nous l'avons dit plus haut, la formalisation des œuvres, leur transposition en structures animales identifiables, signe l'effort pour juguler l'angoisse liée à la réalité de ces animaux à la fois majestueux, puissants et éventuellement menaçants voire dangereux, en tous cas énigmatiques et source de questionnements probablement multiples et affectés. Ces représentations réalistes et précises, quasi obsessionnelles, furent probablement, de façon consciente et/ou inconsciente, assorties ou non d'une ritualisation éventuellement emprunte de mysticisme, renvoyant peut-être à une transcendance, indique le travail d'adaptation fait par Sapiens pour maîtriser (magiquement ?) son environnement, tenter de répondre aux interrogations que sa complexité suscitait, alors même que les connaissances rationnelles ne pouvaient satisfaire ces problématiques inconnues. L'art représentatif est ainsi une activité régulatrice, moyen de défense contre l'invasion des émotions : dessiner un animal, c'est peut-être le retenir comme un élément du vivant glorifié, mais c'est aussi le chosifier, le figer, le fixer en une image manipulée, autrement dit en prendre possession dans cette figure libérée des frayeurs que la réalité du modèle suscite : ici, on peut s'approcher de l'animal, le toucher sans danger. Donner une forme fixe au vivant est un moyen de juguler fantasmes et émotions liées à l'animal vivant, une manière magique de le dompter. La précision et la justesse des représentations démontre en même temps la qualité du rapport au réel qu'entretenaient nos ancêtres, établissant une frontière nette entre le réel observé et le réel représenté.

Certains animaux sont représentés dans leur totalité, d'autres dessins mettent l'accent sur une partie du corps. Il s'agit souvent de

la tête et de l'encolure, mais c'est parfois aussi une partie du dos, du train arrière qui peuvent être choisies. La précision de ces fragments particuliers dénote des qualités d'observation des artistes et marque leur souci du détail, justement. Le reste de l'animal est parfois suggéré, comme dans la frise des cerfs nageants de Lascaux.



Cerfs nageant de Lascaux

Il y a dans ces représentations une véritable construction résultant d'une opération mentale élaborée venant témoigner de la capacité créatrice des auteurs et d'une organisation mentale sans failles. C'est cette qualité qui préside à la répartition d'images, globales d'une part, partielles d'autre part, du bestiaire pariétal.

Une donnée très significative consiste à différencier, en éventuelle association, l'utilisation de la couleur et de la traduction du mouvement, dit kinesthésique. Autrement dit, de chercher l'expression de l'émotion d'une part et celle de la sensation intime d'autre part.

Les peintures pariétales (en tous cas celles qui sont parvenues jusqu'à nous) ont été réalisées à partir de charbon de bois (genévrier ou pin), plus rarement d'os brûlé, soit avec de l'oxyde de manganèse, comme à Lascaux ou Bernifal pour ce qui concerne le noir.

La couleur, essentiellement rouge avec toutes les nuances de ses teintes, depuis l'orangé jusqu'au brun a été obtenue avec de l'ocre, minéral argilo-ferreux plus ou moins chauffé. La poudre d'hématite, rouge sang, a également pu être utilisée. Sur les parois des grottes, il est également possible d'observer un jeu de polychromie de ces nuances, éventuellement estompées pour traduire le volume.

On ne peut exclure l'emploi de couleurs d'origine organique qui ont disparu avec le temps : peut-être les parois de grottes, ornées de gravures (Les Combarelles en Dordogne ou Pair Non pair en Gironde, par exemple) étaient-elles également colorées à l'origine, à l'instar des statues du moyen âge au fronton des cathédrales.

Un exemple de ces jeux de couleurs, vives, modulées et saisissantes par leur éclat et leur capacité émotive est ce que l'on découvre au plafond de Altamira, mais aussi à Lascaux, Cussac ou encore Chauvet.

Il y a de l'impulsivité, de la pulsionnalité dans l'utilisation de la couleur, et tout particulièrement le rouge, ayant une portée très évocatrice (le sang est rouge !), et, on le sait d'une grande signification culturelle à l'époque des peintures pariétales.

Dans la nature, la robe des bisons apparaît effectivement brun-rouge : les représenter ainsi n'a donc rien d'étonnant et est le reflet de la réalité directement perçue. Associé à la forme de l'animal (surtout quand il est représenté endormi ou se roulant dans l'herbe) n'est rien d'autre qu'un constat réaliste.

On ne peut toutefois pas nier l'impact affectif de ce choix, encore plus significatif si l'animal représenté l'est en rouge alors qu'il est plutôt sombre et gris dans la nature (c'est le cas de nombreux mammoths), ou que rien ne justifie la coloration choisie : beaucoup de mains négatives sont obtenues avec des projections d'ocre et non de manganèse par exemple. Au-delà de la recherche esthétique indéniable, les estompages quant à eux peuvent être associés à la valeur anxigène du sujet peint, à la composante dysphorique qui en émane.

L'expression du mouvement participe de son impression par son auteur : il s'agit de kinesthésie, de cette sensation de la posture et du geste qui constitue l'un des sens dont nous disposons aux côtés des cinq classiques que nous évoquons habituellement.

La *kinesthésie* (du grec « *Kiné* » : mouvement (et position, par extension) et « *esthésie* » : sensation) nous permet de savoir si l'on est assis ou debout, si l'on est statique ou en déplacement, et plus généralement nous situent dans l'espace. Les récepteurs qui en conditionnent le fonctionnement sont à la fois musculaires, articulaires et vestibulaires (oreille interne). Leur transposition dans une interprétation actée (danse) ou plastique (peinture, gravure, sculpture...) dénote d'une projection de l'intime : elle est la marque la plus manifeste de l'identification projective, du transfert des ressentis de l'auteur au dessin de l'animal sur la paroi, un acte d'assimilation de cette part de soi vécue à l'animal représenté. Elle est porteuse de l'élan envers l'animal, un élan de recherche de proximité, d'équivalence vertueuse : il s'agit en fait d'un désir libidinal, entendu en tant que volonté de partage affectif, vital et énergétique, quand la vie intérieure débouche sur l'environnement du vivant et s'y investit : la représentation du mouvement signe la volonté d'incarner les possibilités de l'animal ; la magie (en termes de pouvoir de la pensée) et le fantasme président à la représentation du mouvement.

Sur les parois des grottes, les animaux ne sont pas de simples dessins sans vie : ils bougent, évoluent et interagissent (actions et réactions), s'affrontent ou s'adonnent aux prémices de l'accouplement (flehmen des chevaux, brame des rennes et des cerfs), chassent, à l'instar des lions de Chauvet. L'animation est une composante essentielle de l'art pariétal, comme le dit et le démontre dans un article très documenté Marc Azéma². Près d'une figure sur deux est animée, sans compter les bisons couchés de Altamira qui relèvent également de la kinesthésie par le choix de leur positionnement.

2 Marc AZÉMA, « La représentation du mouvement au Paléolithique supérieur. Apport du comparatisme éthographique à l'interprétation de l'art pariétal », Bulletin de la Société préhistorique française, 2006, tome 103, n° 3, pp 479-505

Selon l'étude effectuée par Matteo Wladimiro Scardovelli, dans le cadre de sa thèse³, un tiers des animaux de son corpus, portant sur 2264 images issues des grottes françaises, sont en mouvement effectif. Il faut ajouter à ce chiffre les animaux représentatifs d'une attitude, ce qui tend à confirmer l'expression kinesthésique pour un animal sur deux.

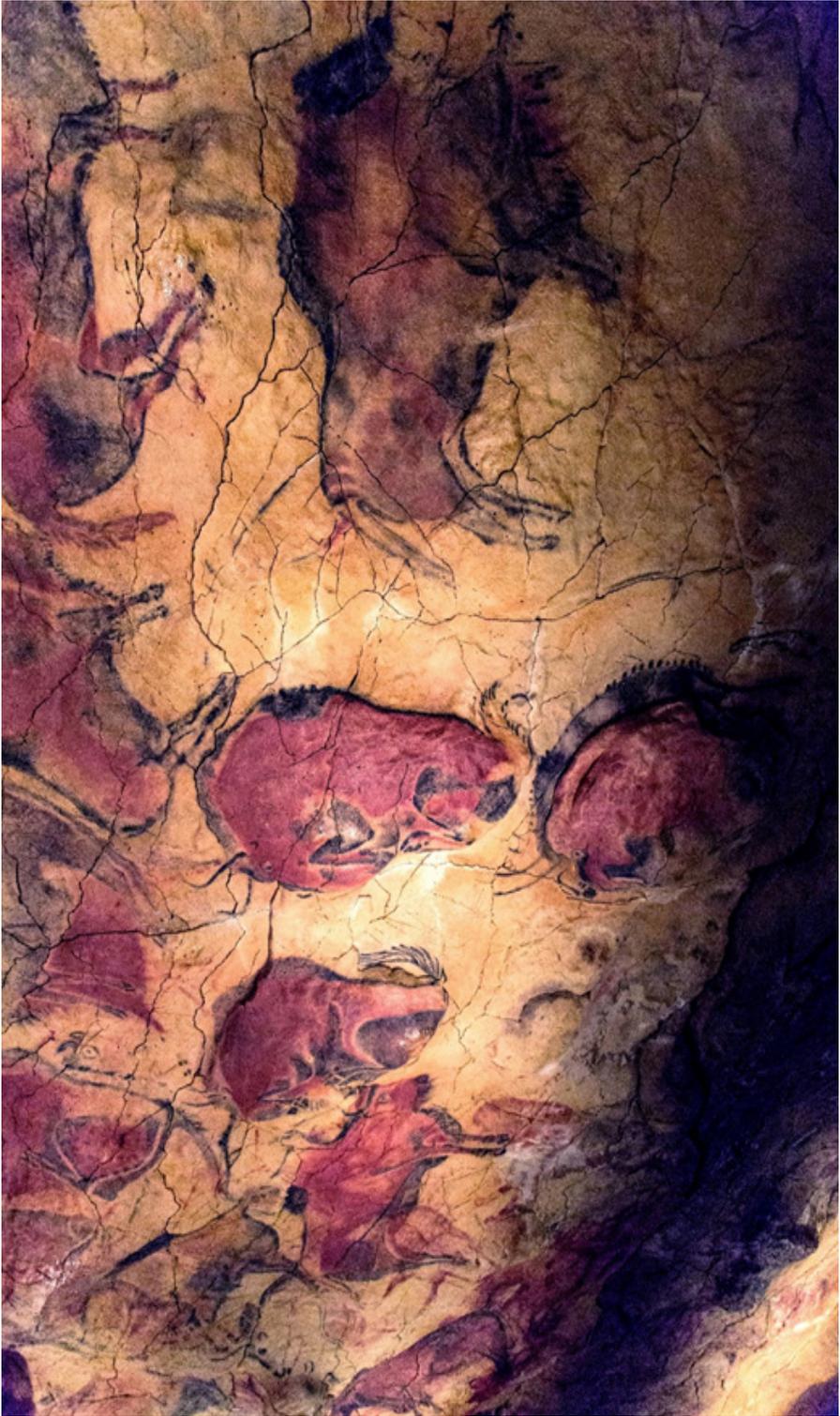
Cette articulation d'utilisation des formes adéquates au réel, de couleurs témoignant de motions affectives, et de représentation de mouvements signant l'implication des hommes dans la représentation du vivant, est garante de la qualité du rapport de nos ancêtres à leur environnement : ils le font avec intelligence, pertinence de la perception, investissement émotionnel contrôlé par la pensée rationnelle, en un mot leur talent démontre l'équilibre psychologique des artistes et du groupe qui se reconnaît dans leurs œuvres. Les indéniables charges libidinales et l'énergie psychique à l'origine de ces représentations sont ainsi contenues et restent au service de l'adaptation au monde : c'est sans doute une des fonctions (probablement inconsciente) de la pratique de l'art pariétal. Les « failles » sont rares (c'est le cas par exemple de la Licorne de Lascaux) si tant est qu'elles soient des dérives, et viennent au contraire se faire l'écho de la grande vivacité mentale et de l'accès à un imaginaire fourni qui pouvait agiter Cro-Magnon et ses contemporains.

C'est à une véritable communion avec les animaux à laquelle semblent aspirer les artistes du paléolithique.

Qui dit communion, dit échange : les intentions des uns vers les autres se doivent d'être réciproques pour être effectives. Si les hommes mettent une part d'eux même dans leur interprétation peinte de l'animal, qu'en est-il du symétrique de cet acte fantasmatique ? Que cherchent-ils à emprunter à ces êtres vivants qui les entourent et avec lesquels ils interagissent ?

C'est la fonction de l'identification introjective que nous abordons maintenant.

3 Matteo Wladimiro Scardovelli, Etude sémiotique sur la latéralisation des figures animales dans l'art pariétal du paléolithique en France, thèse pour l'obtention du doctorat en sémiologie, Université du Québec, Montréal, décembre 2017



Le plafond de Altamira (photo privé)

LE ROUGE ET LE NOIR

En titrant ainsi, en 1830, sa « Chronique du XIX^e siècle », Stendahl ne pensait probablement pas à ce qui se passait dans la société paléolithique deux cent siècles avant lui, pas plus que Rimbaud quand, quelques années plus tard, il attribuait une couleur aux voyelles (A, noir corset velu des mouches éclatantes,[...] I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles, Dans la colère ou les ivresses pénitentes...) où lorsque, plus près de nous, Matisse appliquait sur ses toiles le rouge issu du cadmium en affirmant que cette couleur, mieux que le vermillon, « affecte votre tension artérielle »...

Il y a pourtant un lien qui traverse le temps : celui que tisse l'imaginaire humain, et son allié subreptice : notre inconscient.

Que ce soit intentionnel ou involontaire, la couleur dont on peint les objets ou leur représentation impacte celles et ceux à qui leur message explicite ou implicite est destiné ou qui en croisent la vue. L'émotion suscitée par l'une ou l'autre nuance est une réalité utilisée tant par les artistes que par d'autres qui tentent ainsi de manipuler les sentiments de leurs semblables, ou en tous cas de susciter les émotions.

Le sens induit par la palette des teintes ne pouvait échapper ni aux auteurs ni aux spectateurs des œuvres pariétales.

Il ne fait pas de doute que les couleurs étaient minutieusement choisies, préparées avec soin, parfois selon des procédures complexes (mélanges, chauffage, détermination de la matière première et des pigments, éventuellement importés, et/ou extraits des profondeurs du sol) : l'attention apportée à l'élaboration des colorants signe l'importance accordée au choix de la teinte utilisée, laquelle s'avérait donc éminemment significative.

Les spécialistes ont ainsi pu reconnaître l'utilisation des différents tons à partir de la terre ocre (argile ferrugineuse), du jaune au brun, en passant par le rouge sombre (selon la provenance et les différents niveaux de chauffe) ; le rouge vif étant obtenu par l'hématite (étymologiquement « pierre de sang »). Elle est présente parfois en l'état ou peut être élaborée à partir de la pierre de goethite, variété de l'oxyde de fer, déshydratée ; le charbon de bois ou d'os, avec l'oxyde de manganèse (présent à l'état naturel dans certaines grottes, comme à Bernifal par exemple) donnaient le noir...

On peut estimer que ce nuancier était exploité à trois niveaux, à l'instar de l'ensemble de l'art pariétal, la couleur soutenant ces intentions, en synergie avec ses autres dimensions : transposer le réel pour l'appréhender, affirmer la correspondance entre l'animal et sa re-présentation pour mieux s'en saisir dans la dynamique d'identification projective-introjective que nous défendons dans cet essai. Pour cela, il est nécessaire que l'animal reproduit soit le plus proche de son modèle vivant, en forme, en taille... et en couleurs.

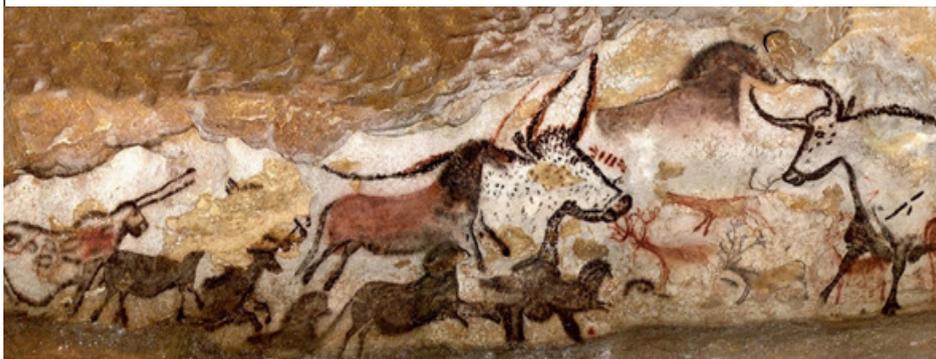
Frapper l'imaginaire pour contribuer à la résolution des énigmes environnementales, pour faire le pont entre le monde intérieur fantasmatique et l'environnement concret, ferment de la créativité. A ce titre, le dessin prend valeur et fonction de figure transitionnelle, autorisant l'auteur à quelque liberté avec le vrai observé, « mettant du sien » dans son œuvre et laissant échapper ainsi une part de sa subjectivité, dévoilant peut-être quelques éléments de sa personnalité et/ou de la problématique de son groupe d'appartenance. Telle est par exemple la Licorne de Lascaux.

Il est avéré que les œuvres que nous ont laissées nos ancêtres ont une portée symbolique : celles-ci sont le vecteur d'un message ; au-delà de la représentation imagée, elles deviennent langage via un code explicite pour l'auteur et ses contemporains appartenant au groupe culturel au sein duquel les signifiants pictographiques ont été élaborés. Ce lexique crypté fait lien entre les membres de la communauté qui, ainsi, échangent et transmettent idées, pensées, informations... Les signes et figures qualifiées de géométriques abstraites qui accompagnent systématiquement les représentations animales sur les parois des grottes sont de tels symboles, dont le sens était clair pour Cro-Magnon mais nous est inaccessible aujourd'hui. Dans ce registre, le choix de la couleur est déterminé car il participe à la sémiotique de la communication.

Ainsi, correspondant au premier de ces niveaux d'expression, les bisons à la robe rouge-brun du plafond d'Altamira sont-ils identiques aux bisons alezans qui galopaient dans les plaines cantabriques. Il en est de même pour la plupart des animaux qui couvrent les parois des grottes dites ornées : fidèles aux originaux observés dans la nature.

Les second et troisième niveau sont complexes et il faut faire appel à l'interprétation créatrice pour tenter quelques hypothèses de décryptage. Lascaux et Gargas nous offrent un tel terrain d'aventure herméneutique, étayée par quelques concepts de la psychologie.

La chimère (gravide ?), désignée comme « Licorne » par l'abbé Breuil et trônant à l'entrée de la salle dite des taureaux (ou « rotonde ») est tracée en noir, des pattes à la tête, y compris les taches, tels des yeux qui nous regardent et qui maculent le corps de cette « bête innommable », comme la nomme René Char. Deux traces rouges rompent pourtant cette couleur uniforme : un trait ondulé sur la croupe, figurant la silhouette stylisée, métonymique, d'un cheval et une tache, sans forme définie, sur l'encolure. Le rouge et le noir alternent (s'opposent ?) en outre dans cette même salle. Denis Tauxe⁴ en fait l'inventaire : « Un grand signe rouge (fait de traits parallèles)⁵ devant la tête du taureau de gauche (dont les cornes sont bordées de rouge ajouterai-je) vient en réponse à un grand signe noir (en chevron disjoint) placé sur l'épaule du taureau de droite, tandis qu'une grosse ponctuation rouge juxtaposée aux antérieurs du taureau orienté à droite fait écho à une ponctuation noire logée entre les pattes avant du taureau orienté à gauche ». De plus, la patte arrière droite du même taureau semble buter sur une importante tache noire... Rouge, noir, gauche, droite... Il n'y a probablement pas de hasard dans cette distribution... Tout avait sans aucun doute un sens... Que pouvons-nous en dire aujourd'hui ? La question de l'orientation ne peut être comprise de façon univoque : lorsque l'on est droitier (ce qui est admis comme étant la situation majoritaire à l'époque des peintures), le dessin de sens dextre écarte de soi et prend donc une signification projective dynamique, vers le lointain, l'avenir, l'ailleurs à atteindre... Il faut cependant ici tenir compte du fait qu'ainsi les animaux de la partie gauche de la fresque (dont la Licorne), les plus nombreux, se dirigent vers le fond de la grotte, l'inconnu, le sombre, l'inquiétant... ou l'infini, le rêve, les origines, le paradis ? Pour rencontrer les cerfs (2 rouges, un autre noir) qui en reviennent ainsi que le grand taureau à l'épaule chevronnée et ceux qui le suivent ?



4 Tauxe Denis, *La Licorne et les figures insolites de Lascaux*, Totem, 2019

5 C'est moi qui apporte les précisions entre parenthèses

L'interprétation de la couleur est peut-être plus prometteuse que l'organisation et le contenu formels, car plus universelle, dépassant le temps et la culture...

Dans les tests projectifs, le noir est souvent associé à une thématique négative, mais aussi descriptive, dénotant une distanciation des affects, et des attitudes plutôt passives. Il est parfois connoté au sinistre, à la tristesse, voire à la mort. Le rouge évoque au contraire l'activité, l'énergie et l'investissement pulsionnel. Il peut toutefois choquer quand il est représentatif du sang qui coule, assorti à une blessure et interprété comme tel.

Couleur du sang et du feu, le rouge est associé à la chaleur, à l'activité, à la passion, à la colère, à l'exaltation, et plus largement à la fougue qui s'exprime dans tous les registres, de la violence à la sexualité, tantôt attrayant, érotique (Ferrari, le maquillage des lèvres et des joues...) tantôt marquant la sanction, l'interdit (le carton rouge...). Le rouge est donc susceptible d'évoquer des élans positifs, comme des motions sacrificielles, le danger, l'agressivité, au double sens de dynamisme mais aussi de potentialité violente. Tout dépend du contexte. En tous cas, cette couleur marque l'élan pulsionnel et ses résultantes.

Rapporté aux œuvres pariétales, l'utilisation du rouge reflète cette variété de sens, exprimant une même notion que la psychanalyse repère dans le concept générique de libido, c'est-à-dire de force impérieuse, cherchant à se libérer des contraintes du réel, paradoxalement parfois au péril de la vie. Le rhinocéros sanglant de Chauvet, à l'évidence blessé, en est une illustration...

Eu égard à la scène de Lascaux que nous considérons ici, on y repère aucune violence explicite, mais une organisation spatiale du rouge et du noir répartissant peut-être l'expression des énergies, au moins celle déployée par les deux principaux taureaux nez à nez : on note en effet que les signes rouges sont accolés à l'animal de la zone gauche, en position dextre et qui se dirige vers la droite et le fond de la grotte, alors que son vis-à-vis est associé aux marques noires. En outre, les cerfs rouges sont également du côté du premier auroch alors que le noir est plus près de celui qui vient du fond de la grotte...

Quelles hypothèses sont alors possibles pour interpréter cet agencement ? Si l'on suit les principes accordant une portée signifiante aux couleurs, la partie gauche orientée à droite serait porteuse d'énergie po-

sitive alors que le dessinateur a attribué à l'animal lui faisant face des valeurs impliquant une moindre ardeur. Certains voient même dans la marque noire que nous avons nommée « chevron », une flèche, une sagaie dont il pourrait être atteint. La dynamique projective, vigoureuse, semble donc s'orienter vers la droite, dans un mouvement d'éloignement de soi, vers le distant, l'ailleurs, en l'occurrence le profond de la grotte et son mystère, ses risques éventuels (là ou sont d'ailleurs toujours représentés les animaux considérés comme dangereux, félins et ours et même la mort si l'on en juge par la scène du puit), mais aussi l'avenir, le but magnifique à atteindre... On revient ébranlé, chargé de sombre effroi de ce voyage éprouvant : la bravoure rouge affronte l'angoisse noire...

La Licorne dans ce processus ? Non seulement elle y participe, mais qui plus est, elle semble mener le troupeau, le pousser devant elle en lui indiquant le chemin grâce à ses appendices frontaux tels des sémaphores indicateurs. Outre la silhouette superposée d'un cheval au tracé rouge sombre, son profil comporte une large tâche de teinte vermillon qui couvre toute l'encolure... L'impact du rouge vient apporter une dimension que l'on peut qualifier d'énergique à l'animal fantastique. De façon intentionnelle ou non, l'auteur a ainsi conféré à sa créature une force émotionnelle qui émane de cette macule rouge, laquelle ajoute une certaine fougue à la silhouette massive de l'animal qui s'élanche vers l'avant. Peut-être même est-ce la transposition imagée des r(o)ugissements qui proviennent de cette gorge ?

On ne peut parler de la signification projective de la couleur sans évoquer la façon dont les mains de la grotte de Gargas la mettent en exergue : on dénombre 192 mains dites négatives, (obtenues en se servant de la main comme d'un pochoir) dont 66 rouges (soit 34%), 120 noires (62,5%), 3 ocres (assimilable au rouge) et 4 blanches (réalisées au talc pulvérisé mélangé à du chlorite fluidifié à l'eau)⁶.

Dans son article traitant de cet ensemble pariétal, André Leroi-Gourhan, en 1967⁷ regrettait que « le groupement des mains en panneaux séparés, les paires de mains identiques et la distribution des rouges par rapport aux noires ont été laissés dans l'ombre par les auteurs ». Depuis,

6 Groenen Marc, Images de mains dans la préhistoire. La part de l'œil - Revue de pensée des arts plastiques, Bruxelles : La part de l'œil, 2011, L'art et la fonction symbolique, pp.56-69. hal-02613420

7 A. Leroi-Gourhan Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble. Bulletin de la Société préhistorique française Année 1967 E&T 64-1 pp. 107-122

c'est principalement Marc Groenen qui s'est intéressé à ces questions, sans toutefois développer une analyse du sens de la couleur. Il a principalement étudié la nature des colorants et la méthode de réalisation des pochoirs, ainsi que la façon dont les doigts ont été occultés. Il traite de la reproduction des mains en général, selon divers points de vue, mais sans considérer la dimension projective de leur mise en œuvre sur les parois. Il note que toutes les tailles sont présentes et il semblerait que les mains de Gargas aient été celles d'individus des deux sexes, appartenant à toutes les tranches d'âge, du nourrisson à l'adulte. La question relative au caractère incomplet des mains a fait naître plusieurs théories : les empreintes furent d'abord considérées comme étant le fait de mutilations, soit volontaires, soit à la suite de pathologies ou de gelures. Ces hypothèses sont aujourd'hui abandonnées au profit de la compréhension de la technique très probablement utilisée, consistant à replier les doigts avant d'appliquer la main sur la paroi : Marc Groenen a démontré que toutes les configurations observées ont pu être réalisées avec cette méthode. Les figures ainsi obtenues correspondraient pour certains auteurs, à des codes de chasse, constitutifs d'un langage non verbal relativement élaboré car on a pu repérer une dizaine de configurations effectives, à l'instar de ce qu'utilisent les San, Bushmen d'Afrique australe. Dans cette perspective, les configurations digitales représenteraient chacune un animal différent. De façon élargie, certains estiment que ces formules constituent un code porteur de messages plus étendus que le seul domaine de la chasse, constituant les prémisses d'une écriture. Il pourrait plus simplement s'agir d'un codage identitaire, distinguant les individus selon la façon dont ils marquaient la paroi.

C'est finalement André Leroi-Gourhan lui-même qui s'est penché sur la répartition des mains⁸ : « le fait que dans les huit séries de figures topographiquement séparables, la densité aille croissant de l'entrée vers le fond, peut difficilement passer pour accidentel. La proportion des mains rouges par rapport aux noires suit une progression comparable. [...] Le nombre des mains rouges suit le développement de chaque série. Par surcroît la proportion globale des mains rouges passe de 22 % dans l'ensemble I et 25 % dans l'ensemble II de la première salle à 58 % dans l'ensemble III de la seconde salle. [...] En résumé, les mains noires ou rouges se placent en séries ascendantes dans chacun des ensembles de l'entrée vers le fond. Il s'ajoute à cela que dans cinq cas sur sept (sections 1, 2, 3 et 5 de l'ensemble I, ensemble III) la série débute par une ou deux mains

8 Op cité

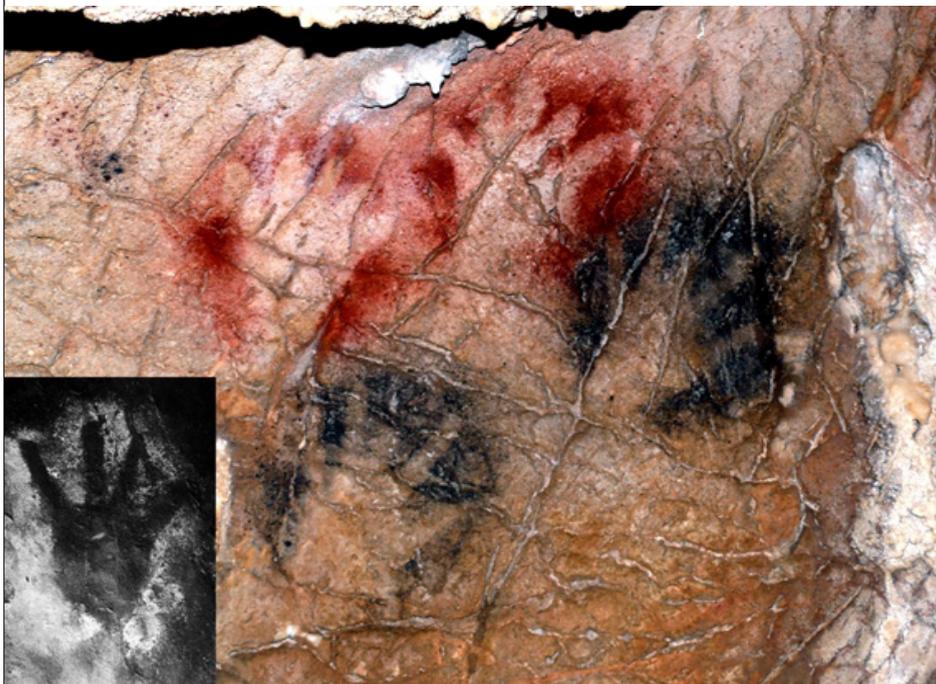
noires placées dans une concavité. Il est aussi difficile de rejeter l'hypothèse d'un ordre que d'en donner l'explication. On constate bien une certaine affinité avec les grottes à nombreux sujets disposés de panneau en panneau, avec des figures de transition dans les passages ou à l'entrée des diverticules, mais aucune grotte jusqu'à présent n'offre une telle suite en « crescendo », ni un jeu aussi net des rouges par rapport aux noirs. [...] La fréquence relative des mains rouges croît également, de l'entrée vers le fond. Les mains sont fréquemment disposées par couples de même nature, parmi lesquelles se distribuent des mains, noires ou rouges. »

10 000 ans avant Lascaux (les peintures de Gargas sont datées autour de 27 000 ans PB), il semble bien que la dynamique d'investissement de la cavité, en termes d'utilisation de la couleur, soit comparable... Le rouge, vecteur et générateur d'émotions accentue sa présence selon un gradient de l'entrée vers le fond de la grotte... A Lascaux, il accompagne le mouvement dynamique des animaux qui se dirigent vers l'extrémité du boyau souterrain ; ici, il s'impose au fur et à mesure de la progression des Hommes (enfants, adolescents et adultes des deux sexes) dans les entrailles de la terre... L'accentuation du recours au rouge plus on s'avance marque probablement l'importance croissante des éprouvés pulsionnels lorsque l'on s'enfonce vers le mystérieux, en s'éloignant de la sécurité (relative à cette époque...) du jour, de l'environnement connu et de ses repères maîtrisés. Il fallait du courage, de l'énergie, de la force, de la passion, toutes qualités exprimées par la couleur rouge que l'on projetait sur la main posée en pochoir afin qu'elle imprime sa trace sur la paroi. Cette main, identifiée par la configuration digitale devient alors signature attestant, au moins pour son auteur qui en éprouve alors quelque fierté, peut-être pour un témoin qualifié et mandaté (lequel « contresignait » en noir ?)⁹, que le défi a été relevé, ou que le rituel sacré a bien été réalisé...

La grotte de Gargas (et sa voisine de Tibiran) semble constituer à ce titre une sorte d'espace-sanctuaire initiatique, investit de façon particulière, se différenciant d'autres grottes majoritairement utilisées pour la

⁹ À l'appui de cette idée, notons par exemple que, sur le panneau des 4 mains reproduit ici, les deux rouges sont différentes eu égard à leur configuration digitale, appartenant donc à deux individus distincts (A et B), alors que les deux mains noires sont identiques, présentant toutes deux le majeur replié. Ce constat peut être compris comme le résultat d'un certificat de présence des personnes A et B, attestée par C, faisant fonction de garant... Il conviendrait bien sûr de confirmer ou d'infirmer cette piste en examinant chacun des divers panneaux de la grotte afin de vérifier (ou pas) que les appliques rouges et noires correspondent éventuellement aux mêmes attributs...

projection animalière. « C'est donc bien davantage la trace de la personne elle-même – quel qu'ait pu être son statut – qui importait, que sa virtuosité graphique et technique »¹⁰



L'un des panneaux de Gargas, regroupant des mains rouges et noires aux doigts incomplets.

En médaillon, l'une des quatre mains « blanches ».

Quant aux rares mains dites blanches¹¹, sont-elles le fait d'individus remarquables pour ce qu'ils sont ou font, ou encore parce qu'ils possèdent un statut particulier dans la communauté ? Celle reproduite ici est exceptionnelle à plus d'un titre : elle figure parmi les seules quatre de cette facture dans la grotte sur les presque 200 recensées. Il s'agit d'une main droite alors que la grande majorité des autres sont des mains gauches (de l'ordre de 80% selon Marc Groenen (MG)). C'est le pouce qui est occulté, ce qui n'est jamais le cas pour les mains colorées. Elle est située dans un endroit difficile d'accès, au fond d'un passage surbaissé et étroit (dit « le laminoir des crevasses »). Ces particularités ne peuvent

¹⁰ Marc Groenen, op cité. Les citations suivantes de Marc Groenen dans ce chapitre sont toutes issues du même article et seront notées (MG)

¹¹ Elles sont en fait cernées de blanc et, apparaissent donc en teinte sombre en fonction de la nature du support rocheux sur lequel elles ont été appliquées

que signer la singularité de son titulaire, éventuellement un homme, selon l'indice de Manning (mesure personnelle).

Dans notre culture, le blanc évoque la pureté, en Asie, il est la couleur du deuil... L'attribution d'un sens à cette couleur est donc délicate à transposer pour en comprendre la signification à la préhistoire. De façon peut être plus universelle, car touchant à l'inconscient, on peut s'appuyer sur ce que cette couleur évoque lors de la passation de tests projectifs¹². Dans ce contexte, l'empreinte culturelle de la personne examinée se faisant moins présente, laissant plus d'espace à la structure psychique fondamentale du sujet, le blanc fait surgir des thématiques ou la joie, la sérénité et la capacité empathique de l'interprétant émergent au premier plan... Ce n'est pourtant pas dans ces registres que cette main découverte au fond de l'anfractuosité ou elle a été imprimée impacte l'observateur. La quiétude et la sécurité ne sont pas les sentiments qui surgissent lorsqu'elle se dévoile... Le blanc apparaît certes lumineux sous l'éclairage blafard et mouvant d'une lampe à graisse ou d'une torche de résine, mais c'est en fait comme fond ou se dessine d'abord l'ombre noire de la main ainsi soulignée... N'est-elle pas angoissante cette main ? N'apparaît-elle pas comme chargée du sombre présage d'un environnement menaçant ? Cette main apposée sur la pierre n'évoque-t-elle pas ici l'aboutissement d'un voyage dangereux ou se rencontrent enfin l'éclat immaculé de la béatitude et les ténèbres vaincues ?

Sa présence et son apparence ouvrent en tous cas la voie à l'interprétation créative...

D'autres jeux de couleurs sont remarquables à Gargas : un soin tout particulier a été apporté à la pigmentation des mains négatives de cette grotte : la préparation du support a parfois modifié certaines harmonies et contrastes : quelques « mains noires [ont été réalisées] sur fond rouge, une main rouge sur fond rouge et des mains blanches sur fond rouge. » (MG). Le rouge et le noir se croisent, se rencontrent, se confrontent, s'harmonisent, comme autant de métaphores des pensées, des angoisses et des perspectives qui se jouent au sein des cavités investies par les enfants, les femmes et les hommes du paléolithique qui y ont inscrit la dynamique de leur vie psychique.

12 C. Hoven-Gillain A. Husquinet « Symbolisme et valeur projective de la couleur », Psychologie clinique et projective Année 1974 28 pp. 55-67, et Pechoux R et Ritz JJ, « L'image 16 du T.A.T », Rev. Psychol. appl, 1966, 16 (I), 45-58