

MYTHE ET MAGIE DANS L'ART PARIÉTAL: LA LOGIQUE DE LA CAVERNE

por

A. B. Vieira*

"A la fin de cette leçon, qui sera pour moi l'ultime, je me représente l'étendue de l'inexploré (...)"

"Mais chaque tentative pour serrer de plus près le sens des figures se heurte à la structure même de la pensée paléolithique, pensée qui apparaît comme aussi complexe que celles des hommes vivants, pensée qui a dû se développer en multiples variantes sur vingt mille ans de durée et l'Europe entière comme étendue".

André Leroi-Gourhan

Résumé: Les signes dits abstraits de l'art paléolithique pariétal sont considérés d'après leur efficacité symbolique vers des voyages paléo-chamaniques d'initiés. Ces signes exprimeraient la puissance d'hallucinogènes végétaux et de rythmes de percussion roulant dans l'espace de la caverne. Les phases de dissolution de la conscience du chaman et son expérience d'un au-delà d'où il apporte les matériaux mythiques, nous donneraient un fil conducteur de cohérence susceptible de nous faire reconstituer le sens des diverses représentations rupestres.

I. Face aux représentations multiples et de prime abord disparates des grottes paléolithiques ornées, et après un siècle d'explications unidimensionnelles, André Leroi-Gourhan (1965, 1971) et Annette Laming-Emperaire (1962) ont démontré qu'il existe des rapports stables entre les animaux figurés et entre ceux-ci et les signes abstraits, et ils ont prouvé que la caverne est un cosmos réduit et concentré où se projettent des croyances religieuses assez structurées.

Pourtant, les religions de la préhistoire demeurent opaques dans leur essence. Lewis-Williams et Dowson (1988) ont repris l'idée d'une analogie ethnographique

* Professeur titulaire d'Anthropologie à l'Universidade Nova de Lisboa.

avec des cultures du temps présent où le "voyage" induit par des hallucinogènes joue un rôle central dans les croyances spirituelles. En fait, c'est Horst Kirchner qui, en 1950, a proposé le premier "d'y voir (dans la scène du puits de Lascaux) une séance chamanique: l'homme ne serait pas mort, mais en transe devant le bison sacrifié, tandis que son âme voyagerait dans l'au-delà. L'oiseau sur la perche, motif spécifique au chamanisme sibérien, serait son esprit protecteur." (Eliade, 1976).

La comparaison ethnologique avec des populations péri-arctiques récentes, voire actuelles (Ostyak et Nenets, dans l'occident de la Sibérie, Yakut, Yukaghir, et Chukchi, dans son extrême nord-oriental) à pratiques chamaniques, nous permet de formuler l'hypothèse d'une analogie rituelle axée sur des procédés universaux qui conduisent à la déstructuration de la conscience et à des expériences de transe et de transmigration.

Comment donc trouver un fil conducteur qui restitue une cohérence globale aux représentations pariétales dans le labyrinthe qu'est la grotte sacrée? Pour ce faire, nous avons réévalué le rôle des signes dits abstraits et géométriques et leur relation spatiale avec les figurations animales et anthropomorphes dans l'espace clos de la caverne¹. Cette démarche nous a conduit à une réflexion transdisciplinaire qui fait converger des faits issus de plusieurs niveaux de la réalité et de plusieurs plans d'analyse - entre autres, l'étude des signes pariétaux dans leur contexte topographique, l'analogie ethnologique, et la phénoménologie de la perte des limites du Moi dans les déstructurations hallucinatoires de la conscience.

Si l'on prend comme paradigme de l'expérience chamanique les pratiques des Saami d'avant la christianisation², on se rend compte que le "grand voyage", la *noaide* d'après le terme lapon, part d'un déclencheur spécifique, l'ingestion d'un hallucinogène végétal, et d'un stimulus complémentaire (qui peut être efficace à lui seul), le roulement prolongé d'un tambour magique, souvent accompagné d'un chant monotone, dans un lieu protégé de toute influence perturbatrice (Spencer, 1985). C'est alors que l'initié subit une transformation profonde de sa conscience qui change en lui les schémas corporel, spatial, temporel et cosmique et le transporte dans un espace lumineux, demeure d'animaux sacrés auxquels il se mêle et avec lesquels il s'entretient et peut s'identifier. Le voyage mythico-hallucinoire soulève donc l'initié, le *noajdie*, à ce "ciel" où il rencontre les animaux mythiques de sa culture.

¹ Il est, bien sûr, difficile d'être objectif dans ce que l'on perçoit et de se dépouiller de ce que l'on veut voir alors que l'on scrute les figurations inscrites dans la caverne (Bahn et Vertut, 1988). Pourtant, Sauvet et al. (1977) ont décrit les signes d'une façon de prime abord purement formelle sans se soucier de ce qu'ils ont pu signifier.

² Cette analogie n'implique pas l'idée d'une continuité évolutive qui ferait des cultures euro-sibériennes actuelles l'aboutissement d'une tradition paléo-chamanique remontant au Paléolithique supérieur.

II. Depuis les débuts de l'art paléolithique européen, il y a plus de 30.000 ans, des signes pariétaux stylisés ont toujours accompagné les représentations animales et humaines dans une complémentarité énigmatique. Une analyse de ces signes dits "abstrait", compte tenu de leurs relations mutuelles et avec les représentations animales, surtout dans les grands sanctuaires paléolithiques, nous permet de les grouper d'après leur fonction efficace concernant la *noïde* de ces temps jadis. Nous nous rendons compte alors, d'après la suite progressive du voyage initiatique, déduite elle-même de la logique spatiale des représentations trouvées dans la caverne, que:

(i) Quelques-uns de ces signes peuvent, assez vraisemblablement, signaler des champignons, ou leurs attributs, et des plantes hallucinogènes de la toundra-steppe.

(ii) Des signes d'autres types, comme les géométries fermées, quadrangulaires, ovoïdes et semi-lunaires, par exemple, sont parfois placés près d'animaux, voire d'animaux à contour inachevé, et restent en rapport direct, dans plusieurs cas, avec des lignes de ponctuations: ils seraient comme des images synthétiques de tambours magiques, dont les formes et motifs changent d'un endroit à l'autre mais dont le plan de base reste immuable.

(iii) Les lignes de ponctuations et les séquences de bâtonnets parallèles se déroulent souvent à partir des "signes-tambour" et suggèrent des marques de rythmes de percussion qui accompagnaient la *noïde*. Ils seraient donc comme des portées primordiales.

(iv) Les mains empreintes sur certains endroits de la paroi des cavernes, dont la relation avec les ponctuations et certaines effigies d'animaux est établie depuis longtemps, signaleraient la percussion directe (ou l'intention d'y procéder) des tambours ou d'autres instruments à fonction de tambours.

(v) Les anthropomorphes aux traits hybrides - qui les rendent d'authentiques thérianthropes - traduiraient les états de dissolution du schéma corporel de l'initié, qui sort de lui-même et s'intègre aux éléments animaux.

(vi) Les animaux à l'état naissant et à contour incomplet correspondraient à une phase de transition vécue pendant le voyage initiatique, où des formes indécises se présentent, de même que des effigies superposées et enchevêtrées d'animaux, reflet de leur foisonnement.

L'observation morphologique et de position des signes dits abstraits en dégage donc - d'après une analyse guidée par l'hypothèse qu'ils jouent un rôle majeur dans des rituels de transe et possession - trois catégories fonctionnelles

principales, selon qu'ils représentent, et en même temps signifient, les effets souhaités:

- (i) des plantes hallucinogènes de la toundra-steppe, y compris des champignons à principes psychoactifs: "signes-végétaux" et "signes-champignon";
- (ii) des instruments de percussion à caractère magique: "signes-tambour";
- (iii) des marques qui signalent des gestes de percussion d'instruments musicaux (mains, cupules de doigts), ou bien les temps, ou la vivacité du rythme (ponctuations et bâtonnets parallèles): "signes sonores".

Et cependant, pour tous ces signaux il ne s'agit pas que d'une pure et simple description d'objets, mais plutôt de l'évocation des forces potentielles qui siègent en telle ou telle catégorie d'objets et peuvent s'en dégager et devenir efficaces dans un contexte rituel donné. Elles joueront alors le rôle de ressort de l'action qui doit conduire l'initié et le faire aboutir au matériel mythique. Il y a donc toujours là de l'abstraction, même si les signes semi-schématiques ne sont pas intégralement abstraits. C'est-à-dire que leur semi-schématisme ne cache pas entièrement la morphologie naturelle de l'objet qu'ils évoquent et qu'ils ne sont pas encore de purs idéogrammes.

Les groupes de signes distingués ci-dessus - et nous parlons uniquement de signes pariétaux³ - sont donc plutôt comme des *leitmotive* cérémoniels qui reflètent les éléments déclencheurs de la force magico-mythique actualisée par l'initiation, ce qui nous permettra d'attribuer une virtualité et un sens à chaque signe abstrait, et de les réinterpréter en tant qu'inscriptions pour le rituel.

La catégorie des géométriques fermés évoque et convoque des sources de musique; les "végétaux" et les "champignons", la source de l'intoxication sacrée; les mains et les cupules digitales, le geste et déjà l'effet de tambouriner, soit de la paume, soit du bout des doigts; les lignes de ponctuations et les séquences, gravées ou peintes, de hachures et bâtonnets parallèles, marquent la mesure du roulement des tambours dans l'espace de la caverne, le prolongement de ces sons monotones qui, à eux seuls ou ensemble avec le cours de l'intoxication, conduisent de la nuit souterraine de la crypte aux plans "supérieurs" de lumière où se présentent les animaux sacrés.

Donc, si nous nous tenons aux relations spatiales à l'intérieur de la grotte entre signes et figurations animalières, et entre diverses catégories de signes, nous

³ Ce n'est pas impossible que les rares objets d'art mobilier qui contiennent des signes homologues des pariétaux - comme on en a découvert à Lascaux - aient été dépourvus de toute fonction sur le plan de la culture matérielle, étant destinés depuis leur création à intervenir exclusivement dans la liturgie.

en dégagerons une "chaîne opérationnelle" investie de fonction magique, rituelle et mythogène qui signale la préparation, l'évolution et les effets de la *noaïde*.

Il ne faut pas toujours que toute la séquence d'objets liturgiques et de phases du grand voyage soient explicites. Sa nature même était ésotérique, et les artistes usaient maintes fois de la métonymie, et, d'après l'étendue et les caractéristiques de la caverne, ne représentaient souvent qu'une partie des signes qui étaient des indices pour le voyage initiatique. On connaît un certain nombre de grottes aux dimensions modestes où il n'y a que signes déclenchants, lignes de ponctuations, empreintes de mains, signes-tambour... Ce n'est que dans les grands sanctuaires que tout le continu événementiel est explicité. Sous cet aspect, Lascaux est une grotte exemplaire. - "Le nombre de signes varie considérablement d'une grotte à l'autre. Lascaux est un cas unique avec plus de 400 signes, alors que ceux-ci se comptent le plus souvent ailleurs par quelques unités, voire une seule." (Leroi-Gourhan, 1992).

La longue frise d'animaux peints sur la paroi de droite du diverticule axial (à Lascaux), illustre l'enchaînement magico-efficace entre signes et animaux qui se présentent. Sur la partie supérieure du panneau nous voyons deux chevaux type Przewalski au galop vers la droite qui portent sur eux et tout près d'eux des signes-végétaux. Au-dessus du cheval de droite est figuré un signe-tambour que l'on eut dit appuyé sur quatre pieds - alors que le roulement naît sous forme de bâtonnets parallèles qui marquent le contour du ventre du cheval de gauche (et de ce fait témoignent du pouvoir générateur du son rythmé, par un processus proche de la synesthésie) et se déploient en deux lignes de petits points placés auprès des narines du cheval qui le précède et semblent la matérialisation de son souffle.

Des signes-végétaux aussi sur l'aurochs rouge et le cheval qui s'ensuivent; et au-dessous de celui-ci une ligne sinueuse de points noirs qui ondule et se cabre en parallèle avec son contour comme si elle l'annonçait, et s'intègre en fait à ce contour, depuis le poitrail jusqu'à la mandibule, évoquant son pouvoir *poiétique*. Enfin, sous le cerf noir qui est placé plus à droite (fig. 1), un tambour rectangulaire débite, à partir d'un de ses angles, une ligne de treize points noirs épais, égaux et réguliers, qui passe juste au-dessous du corps du cerf et comme le soulève: à mesure que ce roulement rythmé se poursuit, l'effigie encore inachevée du cervidé prend forme sur l'espace pariétal. Enfin, sous ces points alignés il y a un claviforme rouge, signe par excellence de l'*Amanita muscaria*, premier principe de l'efficacité du rite.

III. A El Castillo, les signes-tambour représentés, tantôt de face tantôt de profil, dans un style local et à remplissage chaque fois différent (le remplissage des tambours magiques de Laponie qui nous sont parvenus est aussi toujours différent), semblent sécréter des lignes - parfois des rangs superposés de lignes - de points rouges; alors que, dans la même caverne, des signes en cloche à couleur orangée (fig. 2) sont compatibles avec une poussée d'amanites jeunes dont

l'enveloppe du carpophore vient de se déchirer et le chapeau se dégage de la volve: d'où le tracé campaniforme à filament axial, qui représente le pied. Parmi eux se dresse un signe-branche noir, symbole d'un type botanique qui défie l'identification⁴. Et là où Leroi-Gourhan voyait une prolifération de vulves géométrisées (à El Castillo et à Tito Bustillo, notamment) nous voyons une foison de champignons toxiques qui émergent avec leurs couleurs typiques, les fissures qui déchirent la gaine, et les lamelles, parfois représentées, qui s'alignent en rayons.

A Pech-Merle, le célèbre panneau des chevaux ponctués est entouré de cinq mains négatives (une sixième se trouve un peu plus loin); autour de l'effigie des animaux et en nappe sur leurs corps il y a des points noirs et rouges, plus grands et plus compacts sur l'animal de droite, comme si, entre leur émergence, le roulement des tambours avait changé d'intensité ou de vitesse. Dans la "galerie des femmes-bisons", des amas de points rouges signalent le rôle *poiétique* des sons frappés en répétition, qui conduisent l'ivresse sacrée jusqu'à son dénouement.

Après examen de ces cas exemplaires, revenons à l'analyse des catégories fonctionnelles des signes pariétaux. Il faut d'abord remarquer l'ubiquité des signes des catégories signalées dans les grandes cavernes-sanctuaires: on y trouve des signes semi-géométriques qui - si l'on tient compte, par exemple, de Lascaux, Marsoulas, El Castillo, Altamira - ont une forme de base semblable et une fonction que l'on peut croire homologue: géométries fermées près des figurations animalières; souvent des ramiformes, des claviformes rouges et des tectiformes sur les animaux ou près d'eux; quelquefois des empreintes de mains en rapport direct avec des points qui s'alignent et qui sont parfois dans une proximité "généralive" avec les animaux.

Au groupe des "végétaux" appartiennent beaucoup de signes que Leroi-Gourhan prenait pour des "masculins" (ramiformes, plumiformes, péniformes, barbelés), mais aussi quelques signes "féminins" (surtout les aviformes et les claviformes). En fait, la plupart des claviformes rouges, qu'ils soient présentés en position verticale ou oblique, symétriques ou asymétriques, nous semblent représenter l'emblème de l'amanite tue-mouche, aux propriétés hallucinogènes bien connues (Lévi-Strauss, 1973). Nous prenons donc pour des amanites (fausse orange) les claviformes rouges, et pour des champignons toxiques en général la plupart des tectiformes configurés avec un chapeau et un pied et des signes en

⁴ La représentation de plantes dans l'art pleistocénique est tenue pour exceptionnelle. Il y a une référence à des algues dans le courant d'un fleuve, sur un objet d'art mobilier (Marshack, 1975); par ailleurs, ce même auteur suggère que des signes comme ceux qui entourent les "chevaux chinois" de Lascaux seraient comme des échantillons végétaux dont l'aspect désigne les saisons de l'an (Marshack, 1972).

Chez des peuples sibériens au temps présent, l'extrait d'amanite est parfois mélangé avec le jus de certaines plantes vertes, comme *Vaccinium uliginosum* et *Epilobium augustifolium*. Donc, quelques signes-végétaux paléolithiques pourraient tout aussi bien concerner des plantes-excipient.

accolade. Par ailleurs, nous considérons barbelés et plumiformes comme des types végétaux contenant éventuellement des substances psychoactives, et il faudra demander à l'ethnobotanique d'essayer de les caractériser du point de vue de la systématique.

A Chauvet, les signes en forme de papillons représentés en deux points de la grotte semblent des pictogrammes, encore assez naturalistiques, de champignons vus de profil et peints en rouge (on aurait dit des lactaires, ou bien des russules, ou des chanterelles), en deux états de développement (grand et petit signes, tout près l'un de l'autre); tandis que le signe ramifié - tige centrale au sommet cruciforme, feuilles radiales - placé au milieu de stalagmites, appartient à la catégorie des signes-végétaux.

Par ailleurs, le groupe des signes-tambour - qui apparaît plus tard (à l'Aurignacien les signes-tambour sont absents, ou rares) - doit inclure scutiformes, quelques tectiformes, scutiformes à appendices, signes polygonaux et curvilignes fermés. Parfois ils sont représentés de côté, souvent avec des appendices qui excèdent leur contour (baguettes? pieds d'appui? courroies de support?); la plupart des fois ils se présentent d'en haut, avec le fond simple ou divisé, orné de formes plus ou moins complexes - et alors la ressemblance avec les tambours magiques des Saami est rehaussée.

Au *leitmotif* des tambours comme source sonore se joint le *leitmotif* des gestes de percuter, ce qui nous ramène enfin au troisième groupe de signes, ceux qui représenteraient en fait la première notation musicale de l'humanité, qui rend compte des relations dynamiques entre les sons et les pauses, entre les variations d'intensité sonore, de mesure, et de l'entrée en action d'un, de deux, de plusieurs tambours. Or à partir du Magdalénien, les signes-sonores s'alignent à partir des signes-tambour, et les lignes de points rouges ou noirs, de hachures parallèles peintes ou gravées, les séquences de tirets, les séries de guillichures ou de poinçons, courent près des animaux, les contournent, parfois les envahissent, comme si elles contribuaient à les faire naître⁵, à susciter leur présence.

La remarque, encore due à Leroi-Gourhan, que les points simples ou alignés et les bâtonnets se placent aux extrémités de la grotte, tandis que les ovales, les triangles, les rectangles et les signes en accolade occupent le centre (Leroi-Gourhan, 1965), s'accorde avec et légitime la logique de notre interprétation: car, la cérémonie ayant lieu au centre, c'est là que doivent prédominer les signes-champignon et les signes-tambour, alors que les sons cadencés s'écoulent le long

⁵Le bison de Marsoulas, est rempli de points rouges, comme si un long roulement de tambour l'avait engendré de toutes pièces. Pourtant, sous la silhouette ponctuée, un barbelé rouge signale une plante magique, force propulsive conjointe pour la *noaïde*. A la grotte Chauvet, un tas de gros points amoncelés esquisse la forme encore flottante d'un animal, apparemment un bison.

d'un temps sinueux qui est inscrit sous forme de ponctuations successives au long des couloirs et vers l'entrée et le fond.

Ces signes de trois ordres (fig. 2) sont donc ensemble pour qu'ils assurent l'efficacité symbolique, que le rituel actualise comme un courant d'énergie. Leurs *leitmotive* enchaînés désignent les sources du voyage magique vers les Sources du mythe: hallucinogène, tambour enfoui dans les diverticules de la caverne ou placé dans sa nef, percussion éffrenée, sons successifs et syncopés qui résonnent et pressent la dissolution de la conscience et accompagnent l'initié dans son voyage sidéral. Ils guident les transformations du temps vécu, de l'espace vécu, du corps vécu, du cosmos vécu; ils entraînent la trans-migration du "faiseur de mythes". Alors, les premières expressions qui nous parviennent de la peinture, de la gravure, du relief, de la musique, de leur graphisme symbolique commun, sont inscrites côté à côté dans l'architecture de la caverne-sanctuaire.

IV. Depuis 1964 l'Abbé Glory a attiré l'attention sur le rôle rituel imparté aux sons rythmiques obtenus par percussion de lithophones, c'est-à-dire d'accrétions calcitiques naturelles formées à l'intérieur de quelques cavernes, qui, percutées, produisent des vibrations musicales (Glory, 1964). Dams a repris ces recherches, d'abord dans la grotte de Nerja, en Andalousie: cette caverne dispose d'un lithophone d'une grande complexité, formé de plis lithiques de la paroi sur une étendue d'environ cinq mètres. Les longs renflements rocheux d'origine stalactitique portent des signes de percussion ancienne: frappés avec un bâton, ils déclenchent des sons musicaux très purs, dont les caractéristiques changent de l'un à l'autre (Dams, 1984).

Or l'étude détaillée de cet orgue naturel a fait déceler la présence, le long de ses plis et replis, d'un grand nombre de séries de ponctuations et de tirets parallèles peints à l'ocre. Ces signes, alignés sur chacune des arêtes sonores et dissimulés dans les sillons entre elles, comptent par centaines, et se déploient par rangs plus ou moins serrés, plus ou moins longs, mais toujours réguliers, sur chacun des piliers qu'ils ornent. On trouve encore sur le lithophone de Nerja quelques signes-champignon (claviformes, campaniforme, hachereau) et deux ébauches de petits animaux (un bouquetin et une biche), peints en rouge. Selon Dams, "the complexity of the groupings (of dots and strokes) increases when advancing toward the right (...) like the slow crescendo of a musical work." (Dams, 1984, p. 11).

Par la suite, le même auteur a étudié et comparé des lithophones qui se trouvent en d'autres grottes paléolithiques: à Roucadour, à Cougnac, à Pech-Merle, à Escoural (sud du Portugal) et à Les Fieux. Partout ces saillies plissées des parois portent des traces de percussion ancienne et toutes (à la seule exception de Pech-Merle) sont ornées de lignes de points et de bâtonnets. Quelques-unes voisinent avec des peintures et gravures d'animaux et d'anthropomorphes. Et

Dams de conclure: "The cave-art would visually complement the respective sound effects (...) combining rhythm, sound, image and symbol in order to create an emotional impact on the participants or the audience in some kind of ritual ceremony." (Dams, 1985, pp. 44-45).

De leur côté, Reznikoff et Dauvois ont étudié la caverne en tant que lieu de résonances variées, réseau où les sons (instrumentaux, vocaux) résonnent différemment selon l'endroit où ils sont émis. L'exploration acoustique de chaque caverne-sanctuaire permet alors de mettre en contrepoint, d'une part, la nature et l'ordonnement de ses contenus artistiques, d'autre part ses capacités (locales ou globales) d'amplifier la durée ou l'intensité des sons produits. - "C'est vraiment une expérience exceptionnelle que d'entendre la grotte répondre de toute sa profondeur à un son émis face à un animal de la paroi. La carte de résonance établie, on la superpose à la carte des données picturales." (Reznikoff et Dauvois, 1988, p. 240).

Ces auteurs étudient d'abord trois grottes en Ariège: Niaux, Fontanet et Le Portel. Dans les grottes qui résonnent (car la transformation du tracé primitif d'une caverne - fouilles, entrée actuelle - peut en perturber les conditions acoustiques), ils trouvent que les bons points sonores contiennent des images; et réciproquement, la plupart des endroits ornés se révèlent être des lieux de résonance⁶. Au Portel, des ponctuations correspondent à l'apparition de résonance; les figures se succèdent; dans le lieu central de résonance on trouve un grand signe rouge, un cheval anamorphosé et un personnage ithyphallique. Près des endroits les plus résonnants on observe souvent la présence d'animaux acéphales et distordus, d'anthropomorphes, d'une foison d'animaux qui "résument" le contenu de la caverne; les lignes de points et de cupules signalent des endroits où la résonance est longue et forte. - "La grotte (était) sans doute sentie comme vivante du point de vue sonore. (...) Une bonne résonance appelle l'image. Ainsi le côté *rituel* important, voire magique par l'incantation de ces peintures semble confirmé de façon pratiquement directe." (*Op. cit.*, p. 245).

En ce qui concerne les instruments de musique construits par l'homme paléolithique depuis l'Aurignacien, on connaît des sifflets en phalange de renne percée, des flûtes en os longs d'oiseau, et des rhombes (Dauvois, 1989). Pourtant, sifflets et flûtes, aux sons trop aigus, ne sauraient faire résonner l'intérieur des grottes. D'autre part, des tambours en bois et en peau tendue, matières périssables, n'auraient pas survécu jusqu'à nos jours.

Cependant, dans le village de Mézine, Ukraine, les fouilles ont révélé les ruines d'une maison du Paléolithique supérieur (Mézinién) construite principale-

⁶En étudiant l'acoustique du Réseau Clastres et l'effet de percussion de ses lithophones naturels, Dauvois et Boutillon trouvent, cependant, que "aucune singularité sonore n'est (...) en relation avec les figures paléolithiques". (Dauvois et Boutillon, 1990, p. 178).

ment en ossements de mammouth, sur le plancher de laquelle gisaient plusieurs objets colorés à l'ocre rouge, dont des ossements de mammouth (omoplates, fémur, bassin, mandibules, crânes) et un maillet en bois de renne, qui fait évoquer ceux des tambours de Laponie. L'analyse de ces objets a permis d'établir qu'ils formaient un ensemble musical de percussion (Bibikov, 1978).

V. La musicalité qui accompagne la *noaïde* se place en cet espace problématique au seuil de ce que nous croyons être la musique. Série de sons rythmés, monotonie et répétition produisant un effet psycho-acoustique bouleversant, sont la condition même du voyage rituel vers l'espace mythique peuplé d'animaux divins.

Il serait intéressant de connaître l'effet sonore qu'aurait produit dans les grandes cavernes aux nefs immenses, à galeries, couloirs, absides et diverticules, le roulement lent, puis de plus en plus vif, d'un, de plusieurs tambours magiques. Certes, ces sonorités doivent changer d'une grotte à l'autre, comme d'un endroit à l'autre de la même crypte, et il était évidemment question de déterminer les endroits propices où il faudrait placer et frapper les tambours magiques pour obtenir les sons efficaces, puisque la caverne amplifie les roulements par la résonance dans son creux.

Les notations pariétales ponctuées et contre-ponctuées (dès qu'il y a plusieurs rangs de lignes à ponctuations) forment la base de la première portée musicale, aux fonctions symboliques magico-mythiques. Nous nous plaçons là aux origines de l'art, où la musique côtoie les expressions plastiques. - "Apparus dès la fin du Moustérien sur les blocs de la région des Eyzies (...) ces signes (les ponctuations) constituent le plus vieil agencement rythmique qui soit connu." (Leroi-Gourhan, 1992, p. 325).

A la grotte Chauvet, aurignacienne, le panneau dit des "mains positives" représente des couples de mains rouges parallèles légèrement asymétriques, comme si elles étaient en train de percuter; alors qu'une ligne courbe de ponctuations régulières s'en dégage pour aboutir au museau d'un animal "en formation", dont le contour imprécis nous interdit d'en dénommer l'espèce (fig. 3). Plus loin, quatre mains négatives sont associées à des ponctuations rouges, à côté d'un cheval noir assez flou; ailleurs, des points sériés aboutissent à un petit mammouth rouge. Près de la fresque des chevaux il y a l'empreinte de deux mains sur une bande d'argile de la paroi. (cf. Chauvet et al., 1995).

Tout se passe comme si les frises de points, qui partent des mains et se prolongent le long des couloirs, aboutissaient à des animaux inachevés, papillotaient près d'eux ou autour d'eux, et cela déjà depuis les temps aurignaciens.

Les points répétés sont donc censés marquer des rythmes, quelle que soit la perspective théorique de départ. Il y en a qui forment des lignes droites et longues, des doubles et triples lignes parallèles, des séries de lignes (on les trouve à El

Pindal, à El Castillo et ailleurs), des séquences de bâtonnets, des lignes qui se tordent, divergent, s'incurvent, s'entrecroisent, mais dont les points se succèdent régulièrement, des nappes et des amas de points, qui signalent des jeux de contrepoint et des variations rythmiques. Il s'agit d'une portée assez libre, et pourtant bien rigoureuse.

Dans certaines cavernes - à Pech-Merle par exemple - des séries de points rouges et noirs peuvent signaler, ou du moins suggérer, l'action de deux tambours et la complémentarité de leurs séquences sonores, ce qui serait d'ailleurs accentué par les mains placées au-dessus et au-dessous des tarpans ponctués, à la lisière des points qui se disseminent. Plus loin, un des mammoths porte des ponctuations, un autre est inscrit de bâtonnets parallèles. Et quand des points ou des bâtonnets sont couplés - comme à La Pileta, en Andalousie, sur l'aurochs et le cheval qui se superpose à une branche noire très ramifiée (Torti, 1987), l'hypothèse se pose d'une percussion à double ton.

C'est d'ailleurs possible que les tambours, probablement construits en fixant une peau tendue à une caisse de bois, aient été frappés, en certains lieux et à certaines époques, avec des baguettes, ou des maillets (comme la comparaison avec le rituel saami le suggère encore), et que ces objets soient présents dans le système figuratif rupestre, qu'ils soient redevables d'une iconographie propre dans le registre des signes-tambour, où l'on trouve en fait des hachures croisées, parfois de petits signes micro-claviformes, ou des marques en T (on en observe sur des scutiformes à Buxu, à Ussat et à Lascaux, par exemple) qui pourraient traduire la fonction de percuteurs. C'est encore Kirchner qui a considéré que les mystérieux "bâtons de commandement" (dits aujourd'hui "bâtons percés") seraient des baguettes de tambour (*in* Eliade, 1983, p. 391).

Ce n'est pas par hasard que les ponctuations et leurs équivalents, malgré les analyses minutieuses de Leroi-Gourhan, sont restés pour lui énigmatiques, en quelque sorte indéchiffrables et inassimilables à son système, "assez ingrats", comme il l'avoue lui-même. Et il ajoute: "Il est évident que les signes sont tous en liaison avec les animaux et dépendent par conséquent du même message qu'eux. Mais l'articulation de ce message est encore insaisissable." Et ailleurs: "(...) Les ponctuations, alignées ou en groupe, jouent un rôle encore insuffisamment défini avant et après les figures animales." (Leroi-Gourhan, 1992).

D'autre part, la relation évidente entre les empreintes de mains et les points (fig. 3) est attestée abondamment dans le graphisme rupestre: elle traduirait le rapport immédiat du geste et de l'effet sonore. Or les signes de mains - "négatives" d'habitude, rarement "positives" - doivent exprimer l'intention ou l'acte même de frapper les tambours et d'en dégager les sons convenables. - "En Espagne cantabrique, El Castillo montre une série de mains négatives dans le panneau principal de la grotte, dans un assemblage où les bisons, les chevaux et les biches

voisinent avec de grands quadrilatères. Une main isolée prend place dans le diverticule terminal, associée à des ponctuations alignées.” (Leroi-Gourhan, 1992, p. 325).

Mains et ponctuations se côtoient d’habitude, peintes avec la même ocre, comme si elles étaient en continuité fonctionnelle et appartenaient au même “champ sémantique”, qui est celui des signes sonores. Il y a donc le triangle tambour/main/ligne de ponctuations, qui serait complémentaire des signes-végétaux, et se place aux sources de l’efficacité symbolique de la *noaïde*.

Les mains de juvéniles, fréquentes, pourraient signifier que les tambours étaient aussi frappés par des adolescents, dans le décor sombre de la caverne où l’initié s’abandonnait à son voyage. On pouvait frapper des paumes des mains ou tambouriner avec les doigts, ou quelques doigts. D’où, possiblement, cette présence à signification mystérieuse de mains “mutilées”, dont certains doigts ou certaines phalanges, repliés, sont absents, et des mains aux doigts retouchés, comme on en a trouvé à Gargas. - “A Pech-Merle une rangée de pouces pliés vus de côté, figurée en négatif et donc indissociable des mains, est identique à la file de pouces de Gargas” (Clottes, in Chauvet et al., 1995, p. 112). D’autre part, on trouve parfois, là où les parois le permettent, des cupules digitales gravées dans l’argile, qui rassemblent la double fonction d’évoquer la percussion digitale des tambours et le rythme du son lui-même.

La grotte de Gargas et la petite grotte presque adjacente de Tibiran, où les signes de mains se multiplient et l’emportent par leur nombre sur les autres signes, auraient eu vraisemblablement des fonctions spécifiques et spécialisées, pouvant se rattacher en quelque sorte à l’apprentissage.

VI. Dès que toutes les forces magiques sont convoquées dans le décor propice et que la *noaïde* entraîne l’initié, temps et espace, corps et cosmos perçus se transforment, ce qui est l’essence même du voyage chamanique, de l’extase et du nouvel horizon existentiel qui s’ouvre devant le *noajdie*. Que l’anatomie humaine s’écroule-et le visage humain “se bestialise”, voilà ce qui semble inévitable dans un tel contexte. Au seuil du voyage initiatique, le chaman perd son identité: ses traits s’estompent, il quitte son corps avec lequel il ne coïncide plus; sa forme s’envole et se moule aux formes des animaux qu’il trouve dans son ciel mythico-conceptuel finalement dévoilé.

Ces transformations et transmigrations sont exprimées par la silhouette indécise et hybride des anthropomorphes. Il y en a qui sont ithyphalliques (à Altamira, Le Portel, Saint-Cirq, etc.), ce qui illustre l’état d’excitation sexuelle qui, au moins sous certains toxiques et pendant certaines phases de l’intoxication, devait survenir. L’émiettement des attributs humains et l’intégration de l’anthropomorphe à des formes animales (thérianthropes) sont exprimés par ces créatures à allure bipède qui ne sont plus des hommes, et que l’on trouve dans les

sanctuaires de l'art paléolithique occidental: aux Trois-Frères, au Gabillou, etc.

Ce sont là des figures de transition, le reflet d'états intermédiaires d'une métamorphose en train de s'opérer: d'où leur caractère insolite, qu'on les tienne pour des hybrides ou bien pour des chimères ou des monstres. La "licorne" de Lascaux, la figure gravée dans un passage étroit du Tuc d'Audoubert, les "sorciers" des Trois-Frères, les figures de Los Casares (Ucko et Rosenfeld, 1966), sont de cette nature bizarre et éphémère qui capte un moment de la transmigration où l'homme "possède" l'animal et se laisse "posséder" par lui, devenant son suppôt.

Le "sorcier" à tête de bison des Trois-Frères illustre ce moment du voyage mythico-rituel. Composé d'éléments d'homme et de bison, il est entouré d'ébauches éparpillées et fragmentaires de bisons (têtes, pattes, cornes, museaux). Devant lui sont griffonnés deux petits signes-champignon, et au-dessus de lui un autre champignon précède une séquence de bâtonnets parallèles; face à lui se déploient, outre des silhouettes floues, deux animaux chimériques: le corps du premier, que l'on eut dit un renne, est sillonné d'une ligne de ponctuations.

Il y a aussi les petites effigies humaines qui siègent dans le corps d'un animal énorme (la femme qui habite un mammoth, à Pech-Merle); qui entrent en lui (la femme qui glisse dans la silhouette d'un autre mammoth, encore à Pech-Merle sur le plafond de la grande salle); qui se confondent avec lui (Hornos de la Peña). Toujours ces anthropomorphes sont en train de quitter leurs corps et de devenir un autre être, et forment quelques' unes de ces images ambiguës dont les traits ne nous suffisent pas aujourd'hui pour une identification inéquivoque de ce qui a été représenté (Clottes, 1989).

Les images de transition où l'on voit un animal qui prend forme, encore inachevé et comme s'il cherchait à rassembler ses attributs, son juste contour, correspondent sans doute à une phase de la *noaïde*. Les effigies partielles et abrégées d'animaux expriment la vision de l'animal sacré dont la présence se précise dans la perception de l'initié: le roulement des tambours accompagne encore la dissolution de la conscience et libère l'esprit pour la plénitude du voyage chamanique, où les animaux sacrés sont des guides tutélaires qui peuvent être habités par le *noajdie* qui se sent transporté dans leurs corps - et des lignes de points hantent d'habitude ces ébauches qui prennent forme (figs. 1, 3 et 4).

Et puisque l'initié accède à un firmament de figurations animales mythiques qui l'entourent, lui parlent et dans lesquelles parfois il se transfère - selon le témoignage des chamans sibériens et les descriptions des anciens Saami (Schultes, 1969; Backman et Hultkrantz, 1985) -, ces animaux qu'il y trouve sont de même espèce de ceux qui vivent sur la steppe ou la taïga, qu'il voit de loin, qu'il guette et dont il scrute le comportement, mais ils ne sont pourtant pas de véritables animaux, mais des prototypes, des formes hiératiques qu'il faut retenir. C'est pourquoi ils sont peints ou gravés dans la caverne, microcosme exemplaire où se

réunissent les indices du parcours vers l'univers mythique.

La scène du puits, à Lascaux, comme quelques autres dans l'art paléolithique, évoque vraisemblablement un de ces voyages sombres et sinistres où l'on n'accède point à l'espace de lumière: l'homme-oiseau y fait face à des visions terrifiantes, qui n'en sont pas moins douées d'un pouvoir mythopoïétique profond, comme l'atteste la répétition du thème plusieurs fois depuis le Solutréen - à Roc-de-Sers, à Villars, à Laugerie-Basse, ici sur bois de renne (Leroi-Gourhan, 1973-74). Et pourtant, même là, dans la "scène du puits", derrière le rhinocéros, il y a six ponctuations en trois séries de deux, comme si c'était le son d'un tambour qui s'arrêtait. Des ponctuations identiques apparaissent à l'extrême bout de la caverne, où la paroi du couloir des félins s'enfonce dans le sol (Leroi-Gourhan, 1982).

Une sombre *noïde* est peut-être aussi le cas pour l'effigie humaine (Ucko et Rosenfeld, *op. cit.*, en considèrent deux, dont une noire et l'autre rouge, évanescente) dite transpercée qui flotte à l'intérieur du corps d'un mammoth inachevé, à Cougnac.

La superposition d'animaux, parfois intense (Les Trois-Frères, Teyjat), semble traduire l'expérience perçue d'une de ces phases du voyage initiatique où le champ de la conscience se peuple d'un grouillement d'animaux aux contours indécis, transparents ou translucides comme des éidolies complexes (Ey, 1973) qui tardent à prendre autonomie et stabilité. Or ces animaux superposés, enchevêtrés, entremêlés, paraissent sur les parois dolomitiques des cavernes dans un fouillis apparent.

Quand finalement l'animal messager du voyage, ou l'ensemble des animaux qui s'y présentent, acquiert de l'épaisseur et de l'altérité, il sera décrit lui aussi sur les parois, peint ou gravé en tant qu'animal hiératique, séparé de la nature, n'ayant de sol où prendre appui ni d'horizon qui puisse le guider - même si sa description est éclairée par ce que l'artiste connaît des animaux qui vivent dans le monde propre des chasseurs.

VII. Il nous faudra reconnaître que les représentations artistiques pariétales du Pleistocène expriment divers niveaux de déstructuration de la conscience de celui qui a vécu et enfin remémore et reproduit l'expérience d'un voyage initiatique. D'une part, il y a les signes abstraits qui annoncent l'efficacité symbolique pour le "voyage", mais qui sont là pour être lus et compris des initiés, à l'état d'éveil; d'autre part, les animaux hiératiques sont comme les astres et les constellations dans la nuit de la grotte, empreinte de mythes vivants dans l'espace souterrain, micro-firmament où les animaux sacrés sont convoqués et donnés à voir; à la limite de la dissolution de la vigilance il y a ces animaux inachevés, surstylisés; et, plus encore qu'eux, les anthropomorphes devenus thérianthropes, à face vide ou déformée, à l'identité dérobée.

Nous trouvons aussi, quoique rarement, des groupes d'animaux interactifs,

dont le comportement a été minutieusement reproduit à partir d'interactions "éthologiques" observées dans la nature: épisodes de *flehmen* entre aurochs (Teyjat), rennes (Laugerie-Basse), bisons (Santimamiñe, en Biscaye); combats épigamiques entre mâles nuptiaux, concernant des bouquetins (Roc-de-Sers), des bisons (Le Portel), des mammoth (Rouffignac), des rhinocéros laineux (dans la grotte Chauvet); et nombre de détails comportementaux subtils, comme celui du nid de harfangs aux Trois-Frères (Vieira, 1995). Dans le voisinage de ces groupes d'animaux qui exhibent des comportements naturels, on n'observe jamais des signes abstraits.

L'animation de ces animaux "naturels" contraste avec le hiératisme (même s'ils sont en mouvement) des autres animaux, avec le contour flou ou incomplet des animaux à l'état d'émergence, et bien sûr avec la fixité canonique des signes (il serait évidemment important de connaître l'évolution diachronique de chacun de leurs groupes). - Comment donc rassembler ces trois ordres de représentations dans un ensemble mythico-rituel cohérent? Le travail de décodage doit partir d'une hypothèse qui s'adresse à ce temps-là et à ce contexte-là. Si nous acceptons que, dans l'art et les croyances des peuples paléolithiques de l'occident - malgré les étendues de temps et d'espace qui les ont séparés - l'enjeu était la destination d'une cérémonie paléo-chamanistique, nous saurons rassembler par un fil conducteur les éléments et les phases rituelles, qui se présentent mélangés d'une façon labyrinthique que l'on eut dit inextricable, mais finalement se déploient selon un ordre et vers un but.

Ainsi, de nos jours, la caverne raconte l'efficacité d'un rite. Le chaman quittait son corps, avoisinait les animaux sacrés, était conduit et séduit par eux, les possédait et fusionnait avec eux, participant de la matière des mythes. Au bout du grand voyage, l'expérience mythopoïétique était scellée par sa projection sur les parois et la voûte de la grotte⁷, comme dans un ciel conceptuel.

Le génie des artistes a donc su capter les forces et les phases cruciales du grand voyage, depuis son commencement jusqu'à son aboutissement: l'esprit secret des végétaux magiques et une musique scandée mènent la *noïde*, dont la diachronie peut se déduire de la synchronie des signes enregistrés, qui se présentent selon les règles les plus strictes - car la charpente de la grotte était le support

⁷ Par contre, chez les Saami l'univers se concentrait dans la représentation microcosmique qu'ils peignaient sur le fond de leurs tambours rituels, et où les éléments mythiques (zoomorphes, anthropomorphes, figurations géométriques) s'entre-tissaient en réseau, au centre et à la périphérie de l'ovale du tambour. - Il ne va pas sans dire qu'il y a des séries de points peintes sur des tambours des chamans sibériens.

de la culture de ces peuples⁸.

Vialou signale un contraste, voire une opposition, entre galeries et salles, les ponctuations et les tirets étant plus fréquents chez les premières, les animaux dans les deuxièmes (Vialou, 1991). Ces observations s'accordent à l'hypothèse formulée ci-dessus concernant un voyage initiatique qu'un fil conduit le long d'un axe fonctionnel de la caverne: claviformes et ramiformes sont épars çà et là; ponctuations et bâtonnets marquent l'écoulement des sons le long des galeries; les figurations animalières s'épanchent dans les salles, bulles cosmisées où le voyage décrit son apogée; les rares anthropomorphes se placent dans les culs-de-sac où la *noaïde* s'arrête et le chaman jaillit sous forme à demi-animale.

Le rôle heuristique de ce modèle structural de la caverne, son apport à la recherche, mène à préciser les relations spatiales et symboliques entre graphismes pariétaux et figurations, qui signalent les stades d'un parcours qui s'amorce par une "descente de niveau" de la conscience et conduit jusqu'aux animaux sacrés. Les sigles qui marquent les moments significatifs de ce parcours, doivent se ranger selon un ordre connexe et entretenir entre eux des relations spatio-temporelles cohérentes. Seule une enquête méthodique sur l'emplacement, la morphologie et la hiérarchie des signes et des effigies d'animaux, pourra soutenir (et, bien sûr, susciter les conditions de réfutation de) la thèse proposée ci-dessus.

On aura donc à préciser l'identification des catégories de signes face aux objets réels qu'ils sont censés représenter; à suivre l'évolution - de continuité ou de discontinuité, de stylisation ou complexification - de ces signes tout au long du Paléolithique supérieur; à étudier les effets sonores de résonance en fonction des éléments topographiques de la caverne, tout en comparant leurs caractéristiques acoustiques d'un endroit à un autre et d'une grotte à une autre; à cerner l'enchaînement "logique" des phases mythopoïétiques d'après les lieux propices où s'inscrivent les graphismes: mains, cupules digitales, tambours, en rapport direct avec des lignes de points aboutissant elles-mêmes à des animaux inachevés; animaux aux contours indécis voisinant des assemblages de points ou de barres, d'empreintes digitales ou de tirets incisés, de traits parallèles, de poinçons; signes-végétaux et signes-champignon, plus rares et dispersés que ne le sont les signes sonores; anthropomorphes/thérianthropes, toujours exception-nels, placés dans les endroits d'aboutissement du parcours initiatique.

⁸L'organisation cosmique de la caverne, les associations des espèces (ou genres) d'animaux, la polarisation qui s'établit entre les formes d'animaux les plus représentées, la richesse conceptuelle, la haute spiritualité des populations d'où provenaient les artistes, la grande complexité de leurs sociétés - le travail immense de déchiffrement et démonstration de tout cela a été entrepris, comme chacun sait, au cours des années 50 et 60 par Annette Laming-Emperaire (1962) et surtout par André Leroi-Gourhan (*cf.* textes cités) et a eû un grand retentissement sur les études subséquentes de préhistoire.

Il s'agirait donc d'identifier, sur le plan de chaque grotte ornée, un axe de progression d'un acheminement qui s'exprime par des signes enchaînés de cause à effet; et d'établir un paradigme général valable pour l'ensemble des grottes étudiées. On trouverait alors, inscrites sur les parois des galeries et des salles souterraines, les causes matérielles, formelles, efficientes et finales d'une transformation du monde vécu guidée tout au long d'un itinéraire pour aboutir à la convocation des matériaux mythiques.

REMERCIEMENTS

Nous remercions vivement LUÍS MANUEL GASPÀR et l'architecte RAÚL VERÍSSIMO, dont les dessins, créés à partir de photographies, forment les illustrations de cet essai.

BIBLIOGRAPHIE

- BAHN, P., VERTUT, J. (1988) - *Images of the Ice Age*, Leicester (Windward).
- BACKMAN, L., HULTKRANTZ, A., eds. (1985) - *Saami Pre-Christian Religion. Studies of the oldest traces of religion among the Saami*, Stockholm (Almqvist & Wiksell International).
- BIBIKOV, S. N. (1978) - Mézine: la "maison des fêtes" et l'ensemble musical osseux (en russe) - *Sovetskaja Archeologija Moskva*, 3: 29-46 (Abstr.).
- CHAUVET, J. M., DESCHAMPS, E. B., HILLAIRE, C. (1995) - *La grotte Chauvet à Vallon Pont-d'Arc*, Paris (Seuil).
- CLOTTES, J. (1989) - The identification of human and animal figures in European Palaeolithic art, in: H. Morphy, ed., *Animals into Art*: 21-56, London (Unwin).
- DAMS, L. (1984) - Preliminary findings at the "organ" sanctuary in the cave of Nerja, Malaga, Spain - *Oxford Journal of Archaeology*, 3 (1): 1-14.
- DAMS, L. (1985) - Palaeolithic lithophones: descriptions and comparisons - *Oxford Journal of Archaeology*, 4 (1): 31-46.
- DAUVOIS, M. (1989) - Son et musique paléolithiques - *Les Dossiers de l'Archéologie*, 142: 2-11.
- DAUVOIS, M., BOUTILLON, X. (1990) - Etudes acoustiques au Réseau Clastres: Salle des Peintures et lithophones naturels - *Préhistoire Ariégeoise*, 45: 175-186.
- ELIADE, M. (1976) - *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I, Paris (Payot).
- ELIADE, M. (1983) - *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris (Payot).
- EY, H. (1973) - *Traité des hallucinations*, Paris (Masson).
- GLORY, A. (1964) - La grotte de Roucadour - *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 61: Clxvi-Clxix.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962) - *La signification de l'art rupestre paléo-lithique. Méthodes et applications*, Paris (Picard).
- LEROI-GOURHAN, A. (1970-1982) - *Annuaire du Collège de France, Résumé de cours et travaux*, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965) - *Préhistoire de l'art occidental*, Paris (Maze-nod).

- LEROI-GOURHAN, A. (1971) - *Les religions de la Préhistoire*, Paris (P.U.F.).
- LEROI-GOURHAN, A. (1982) - *Les Racines du monde*, Paris (Pierre Belfond).
- LEROI-GOURHAN, A. (1983) - *Les chasseurs de la Préhistoire*, Paris (A.-M. Métailié).
- LEROI-GOURHAN, A. (1992) - *L'art pariétal. Langage de la Préhistoire*, Grenoble (Jérôme Millon).
- LÉVI-STRAUSS, C. (1973) - Les champignons dans la culture, in: *Anthro-pologie structurale deux*: 263-279, Paris (Plon).
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., DOWSON, T. A. (1988) - The Signs of all Times - *Current Anthropology*, 29: 202-245.
- MARSHACK, A. (1972) - *The Roots of Civilization*, London (Weidenfeld).
- MARSHACK, A. (1975) - Exploring the mind of Ice Age Man - *National Geo-graphic*, 147 (1): 62-89.
- REZNIKOFF, I., DAUVOIS, M. (1988) - La dimension sonore des grottes ornées - *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 85 (8): 238-246.
- SAUVET, G., SAUVET, S., WLODARCZYK, A. (1977) - Essai de sémiologie préhistorique - *Bull. Soc. Préhist. Française*, 74: 545-558.
- SCHULTES, R. E. (1969) - Hallucinogen of Plant Origin. Interdisciplinary studies of plants in primitive cultures - *Science*, 163: 245-254.
- SPENCER, A. (1985) - *Les Lapons, peuple du renne*, Paris (Armand Colin).
- TORTI, J. L. S. (1987) - Arte rupestre de Andalucia, in: *Arte Rupestre en Es-paña*: 96-105, Madrid (Zugarto Ediciones).
- UCKO, P. J., Rosenfeld, A. (1966) - *L'Art Paléolithique*, Paris (Hachette).
- VIALOU, D. (1984) - Lascaux et l'art magdalénien - *Histoire et archéologie*, 87: 61-69.
- VIALOU, D. (1991) - *La Préhistoire*, Paris (NRF - Gallimard).
- VIEIRA, A. B. (1995) - Art paléolithique et éthologie, *Trabalhos de Antropo-logia e Etnologia*, 35(4): 273-298.



Fig. 1 — Lascaux, détail d'une des parois du "diverticule axial": Cheval et cerf *en formation*, cernés de lignes ponctuées (signes sonores) provenant d'un signe-tambour représenté.



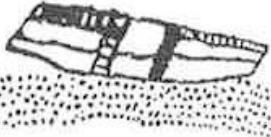

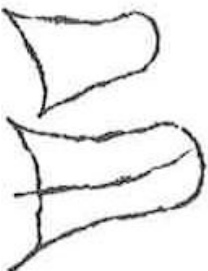

Signes-champignon	Signes-végétaux	Signes-tambour		Signes-sonores
 <p>LE PORTEL (ROUGE)</p>	 <p>MARSOULAS (ROUGE)</p>	 <p>LASCAUX (GRAVÉ ET PEINT EN BICHROMIE)</p> <p>LASCAUX</p> <p>LASCAUX</p>		 <p>EL CASTILLO (ROUGE)</p>
 <p>EL CASTILLO (ROUGE)</p>	 <p>EL CASTILLO (NOIR)</p>	<p>LASCAUX (GRAVÉ ET PEINT EN BICHROMIE)</p>		<p>EL CASTILLO (ROUGE)</p>

Fig. 2 — Tableau des classes de signes stylisés: a) Signes-champignon. b) Signes-végétaux. c) Signes-tambour. d) Signes sonores.






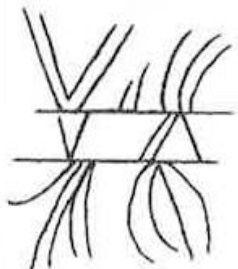
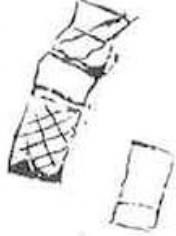





Signes-champignon	Signes-végétaux	Signes-tambour	Signes-sonores
 BERNIFAL (ROUGE)	 LASCAUX (JAUNE)	 ALTAMIRA	 LE GABILLOU
 LE GABILLOU (GRAVURE)	 LA FILETA (NOIR)	 LAS CHIMENEAS	 LASCAUX (POINTS)
 LA PASIEGA (ROUGE)	 NIAUX (NOIR)	 LE GABILLOU (GRAVURE)	 NIAUX (POLICHROME)

Fig. 2 (Cont.) — Tableau des classes de signes stylisés: a) Signes-champignon.
 b) Signes-végétaux. c) Signes-tambour. d) Signes sonores.

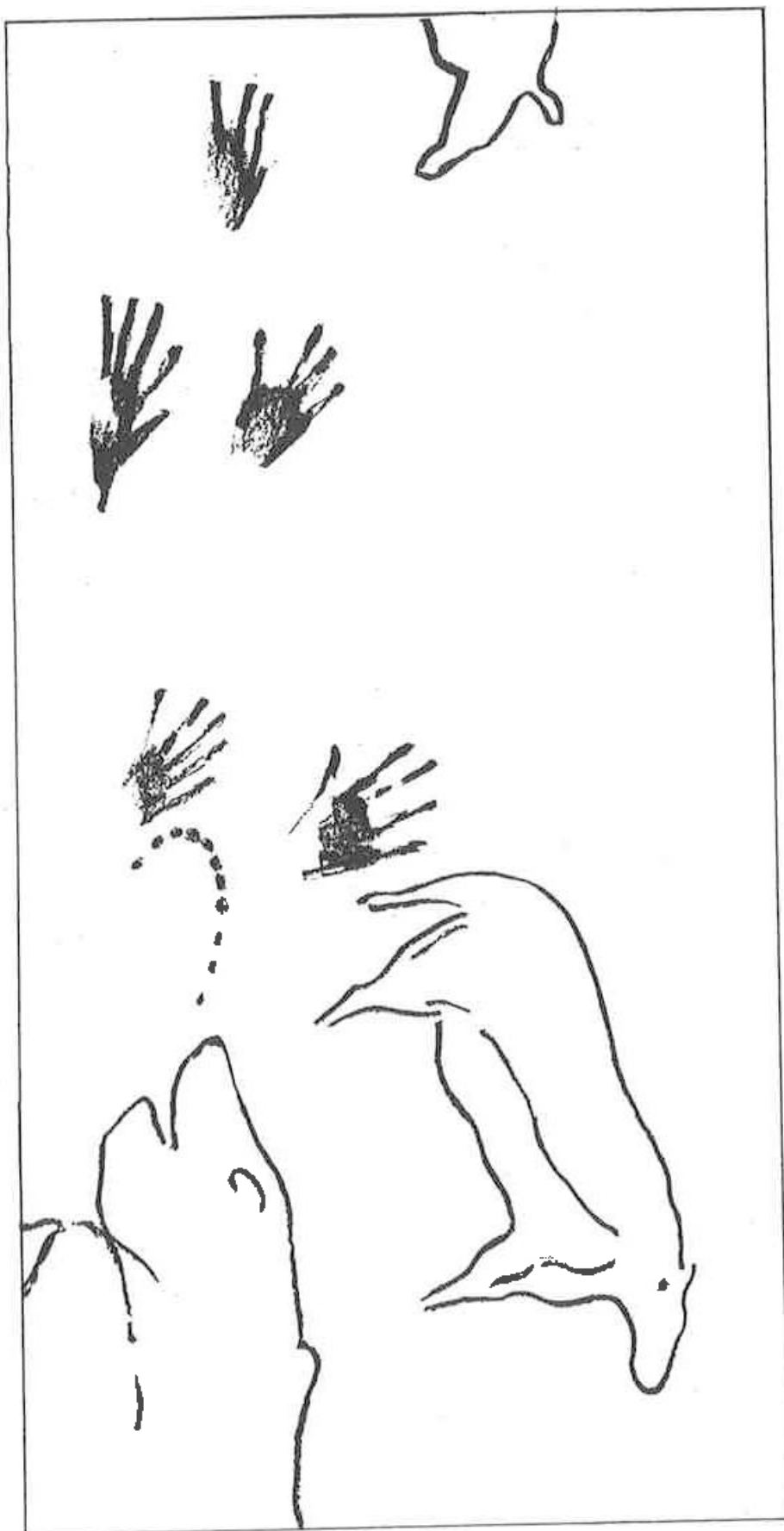


Fig. 3 — Chauvet: Mains positives distribuées, par paires asymétriques, et ligne courbe de ponctuations qui se place entre ces mains et des animaux à l'état d'ébauche.

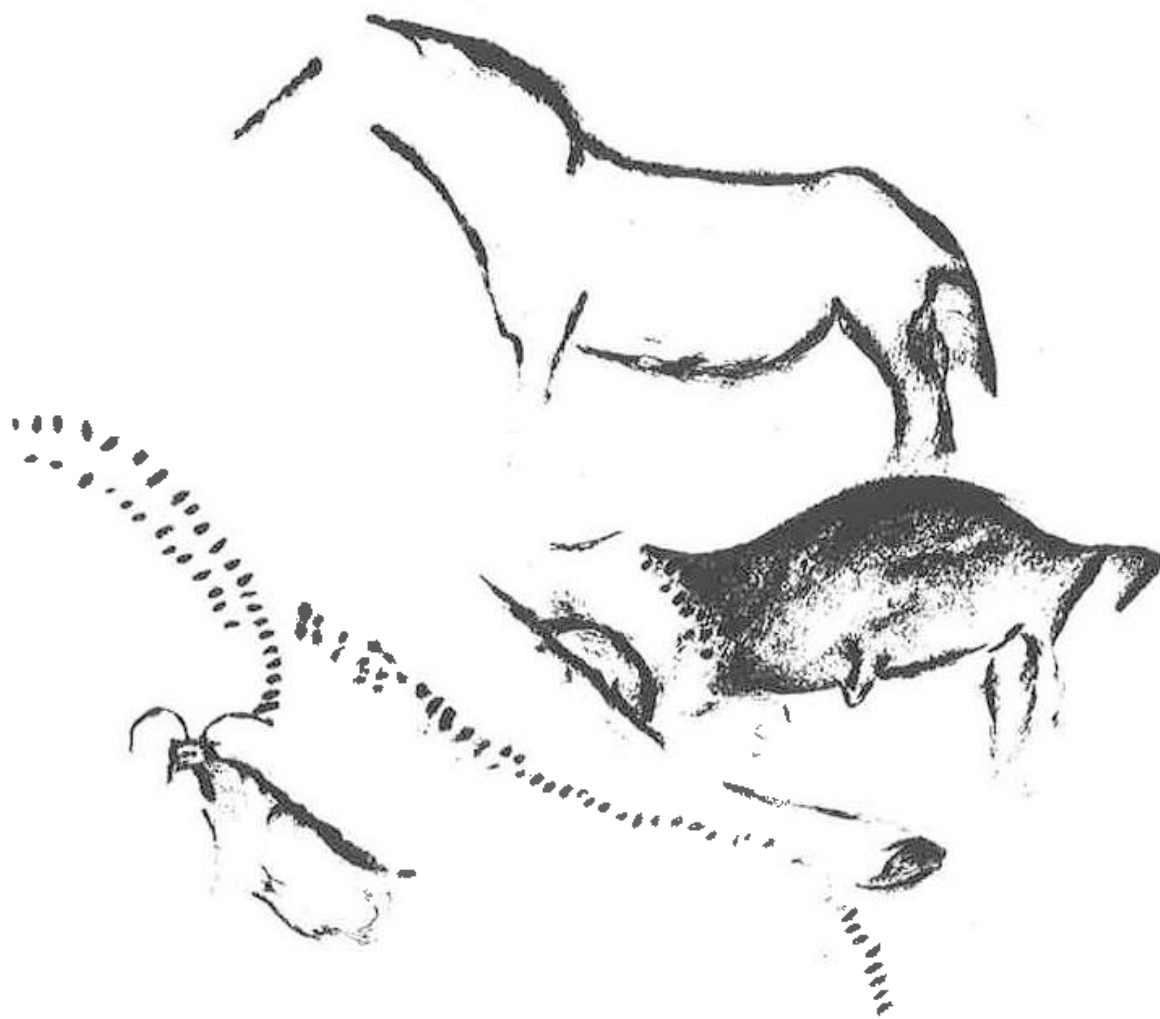


Fig. 4 — Le Portel: Grand panneau de figures noires peintes: cheval et bison en train de se former, sous lesquels sont représentés un claviforme (signe-champignon) et des rangées doubles de ponctuations (signes sonores) qui rôdent les animaux inachevés et en ébauchent d'autres. En bas à gauche, un bouquetin.