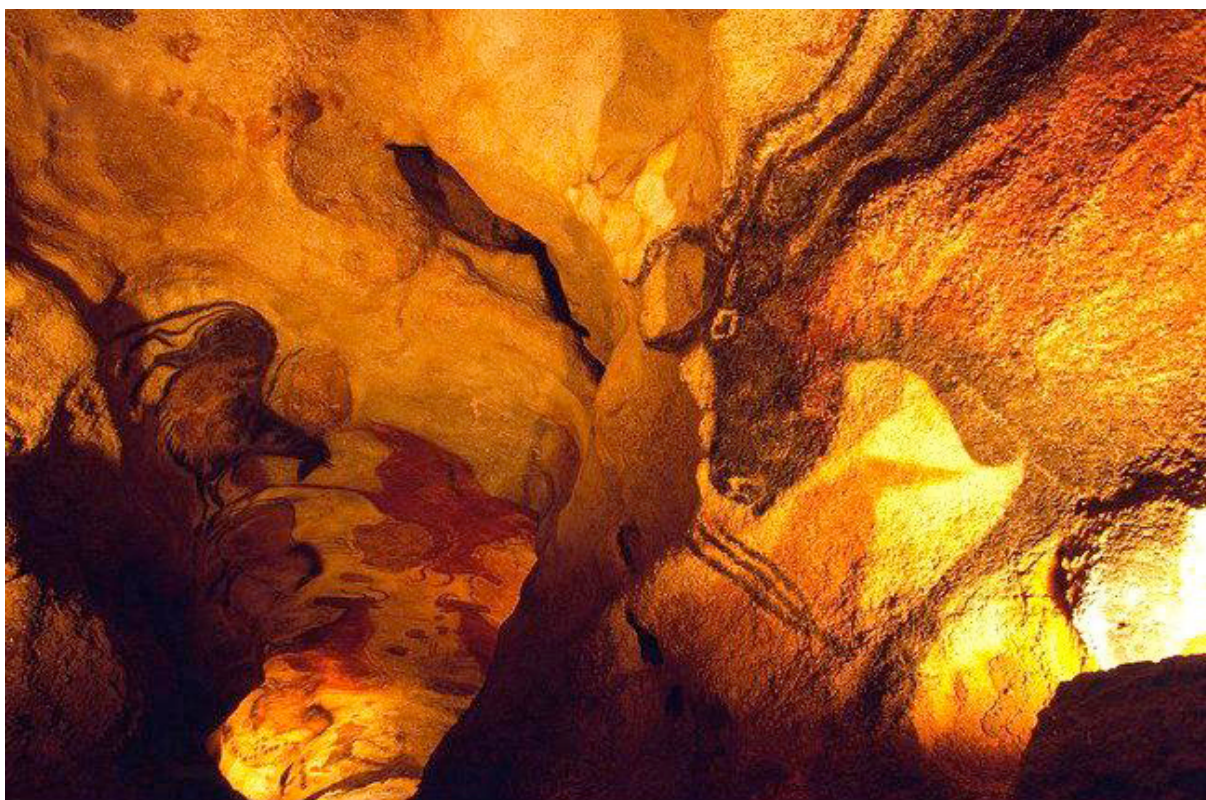


**Investigation sur le Dessenin d'Homo sapiens
au Paléolithique supérieur :
de la quête de survie à la quête de transcendance**



N'importe pas que tu es enchaîné à cet espace et à ce temps.

**Ariane Weinberger
Parcs d'Étude et de Réflexion La Belle Idée**

SOMMAIRE

Investigation sur le Dessein d'Homo sapiens au Paléolithique supérieur :
de la quête de survie à la quête de transcendance

PRESENTATION	3
Intérêt	3
Plan	5
Méthode	5
PREAMBULE	7
LA RECONNAISSANCE DU FEU	8
LA QUETE DE TRANSCENDANCE	
I - CONTEXTES	11
II- L'ART SCULPTURAL - LES VENUS PALEOLITHIQUES	16
La Vénus, le feu, la transcendance sociale	18
La Vénus, la continuité de l'espèce, la transcendance biologique	19
La Vénus et l'expérience transcendante.....	20
a) <i>Internalisation, altération, suspension</i>	21
b) <i>Traduction de l'Expérience transcendante</i>	22
c) <i>Quelques indices topographiques</i>	23
Conclusion.....	25
III- L'ART PARIETAL - LES GROTTEES ORNEES	26
Exploration du monde interne jusqu'à ses ultimes limites	27
Traduction d'un monde de significations.....	30
Limites transcendées, suspension du moi, conscience inspirée	33
Conscience lucide ?	39
a) <i>Le changement de perspective</i>	39
b) <i>Vision de structure et d'unité</i>	40
Quelques indices quant aux possibles procédés utilisés.....	42
Unité et continuité culturelle, identité régionale	43
Conclusion.....	45
IV- LA PREMIERE ECOLE DES "FORMES" ?	47
EPILOGUE.....	48
CONCLUSIONS FINALES	51
BIBLIOGRAPHIE	55
RESUME	56

Investigation sur le Dessein d'Homo sapiens au Paléolithique supérieur : de la quête de survie à la quête de transcendance

Présentation

Intérêt

L'intérêt pour cette étude est né d'une série d'expériences personnelles en lien avec "l'homme préhistorique" : la première a eu lieu lors du travail de conservation et de production du feu dans le cadre de *l'Atelier matière*¹, et la dernière, lors de la visite de plusieurs sites paléolithiques en Dordogne. L'intérêt s'est aussi manifesté lors du travail avec le Dessein, dans le cadre de la Discipline de la Morphologie². De là, est apparu que ce Dessein – tel qu'il était formulé à l'époque – était en réalité le Dessein de l'espèce humaine, qui n'a toujours pas résolu, après plus d'une centaine de milliers d'années d'existence, sa souffrance de fond : la finitude.

La quête de transcendance et le mythe de l'immortalité n'ont-ils pas été le moteur de l'Histoire ? Et si la mort apparaît comme la plus grande souffrance liée au futur, n'est-il pas évident que la quête et le soupçon de la transcendance représentent le plus grand espoir, et l'expérience transcendantale la plus grande libération ?

Mais avant de continuer, il convient de préciser ce que nous entendons par "Dessein" et par "Transcendance".

*Le Dessein répond à la question de ce que l'on veut obtenir... ; il doit avoir une grande résonance pour soi ; quelque chose que l'on désire profondément et que l'on sent pouvoir donner un sens à sa vie et peut-être au-delà d'elle. Pour être bien configuré, il requiert du temps ; et un style de vie se crée. Il opère avec sa "magie" en se basant sur les mécanismes de coprésence, avec une autre mécanique que celle de la volonté. Il n'agit pas dans le moment présent ; il agit dans le futur lorsqu'il coïncide avec l'image qui a été mise auparavant. Il monte en puissance et se met en acte. La clé est la charge affective. C'est le désir important d'y arriver qui fait qu'on réussit. Plus il y a de nécessité, plus de charge affective est mise en branle. Le Dessein est l'aspiration, il est la cote interne à obtenir.*³

¹ Métiers du feu : <http://www.parclabelleidee.fr/atelierfeu.html>

² La Discipline de la Morphologie (de la Forme) est l'une des quatre Disciplines transmises par Silo dans le cadre de son enseignement de l'École. Ces quatre voies (la Discipline de la Forme, de la Matière, du Mental et de l'Énergie) conduisent l'opérateur à transcender la conscience et à accéder aux expériences des espaces profonds, transcendants. (Consulter : *Les Quatre Disciplines*, 2010, disponible sur www.parclabelleidee.fr, Documents CDE, pp. 27-35).

³ Matériel de l'École, *Les Quatre Disciplines*, Op. Cit., pp. 34-35.

Quant à la Transcendance, nous l'entendons telle que Silo la décrit dans les lignes qui suivent :

*Quand nous parlons de transcendance, nous parlons de ce quelque chose qui continue même lorsque les phénomènes de perception et de conscience mécanique disparaissent... Quand nous parlons de la conscience, nous parlons du système nerveux, nous parlons du cerveau, nous parlons de perception, nous parlons de ce qui fait bouger le corps, nous parlons d'enregistrement de la mémoire, des appareils. Mais lorsque nous tranquillisons la conscience et que nous obtenons des réponses internes d'une autre qualité, d'une autre force, nous sommes déjà en train de parler de ce qui est doté de possibilité de transcendance et que nous appelons en général "le mental"... Il existe des personnes qui ont eu des expériences qui leur donnent la certitude que "cette autre chose" continuera, même si elles devaient mourir à ce moment même. Il y a des personnes qui ont eu ce registre et cela ne se discute pas, parce que pour elles c'est évident, aussi évident que de voir un objet... Il est très difficile de discuter l'expérience des autres, tout comme il est difficile de transmettre l'expérience. De toute façon, l'effort pour transmettre l'expérience est valable, ou du moins l'effort pour transmettre une technique qui permette cette expérience. Dans tous les cas, ces personnes expérimentent quelque chose de si puissant, de si important que désormais la mort et les peurs dans la vie quotidienne perdent leur poids. Car désormais, tout s'oriente d'une autre façon.*⁴

Deux séries de questions se sont alors imposées :

1. Quelle est la plus ancienne manifestation du Dessein et quelle est la plus ancienne trace d'expérience transcendantale ? Comment et dans quel contexte s'est-elle produite ? Sous quelle forme l'avait-on traduite dans le monde ?
2. Que se passerait-il si l'expérience de la transcendance immortelle était une expérience acquise par toute l'humanité, tout comme la domestication du feu en son temps ? Surgira-t-il un nouveau mythe, une nouvelle spiritualité, une nouvelle culture, une nouvelle civilisation, cette fois à l'échelle planétaire ? Est-ce qu'une nouvelle espèce émergera alors ? Comment le Dessein sera-t-il formulé par cet homme nouveau ?

La recherche pour comprendre le passé lointain propulse la conscience à se poser des questions sur le futur lointain et, inversement, la nécessité de se projeter dans le futur nous pousse et aide à intégrer le passé.

⁴ Extraits d'une causerie de Silo sur le sens de la vie, Brésil, 1980.
<http://www.nuovastradaonline.org/archivoweb/espanol/archespa.htm> (voir : Apuntes)

Plan

Dans ce travail, nous nous limiterons à chercher des réponses à la série de questions sur le passé. À cet effet, nous étudierons quelques aspects de la culture la plus ancienne : celle du Paléolithique.

Nous allons commencer par le Paléolithique inférieur en faisant un bref "zoom" sur son moment clé : la "découverte" du feu, il y a environ 700 000 ans. Lorsque nous aurons mieux compris cet événement si déterminant pour le processus évolutif ultérieur, nous nous pencherons sur la période du Paléolithique supérieur (entre -35 000 et -10 000 ans) et, plus particulièrement, sur la région qui s'étend de la péninsule Ibérique jusqu'à l'Oural, et même à l'Altaï. En effet, c'est dans cette région et à cette époque-là que se trouvent la quantité et la qualité de traces tangibles nécessaires à notre sujet d'investigation.

Dans la partie centrale de cette étude portant sur le Paléolithique supérieur "européen", nous donnerons tout d'abord quelques contextes historiques pour mieux comprendre dans quelles conditions Homo sapiens configura sa quête de transcendance. Ensuite, nous analyserons ses productions artistiques, notamment les "Vénus paléolithiques" et l'art pariétal dans les grottes souterraines, pour découvrir si son Dessein l'avait effectivement conduit à une expérience significative et de quel type, tout en essayant de détecter également quelques indices quant à la voie qu'il pourrait avoir empruntée – les procédés utilisés – pour y accéder. Étant donné notre intérêt principal qui est l'expérience "directe" de transcendance, nous n'étudierons pas le phénomène des sépultures, même s'il semblerait que le Dessein s'y exprime également. Enfin, nous nous intéresserons aux répercussions de l'action du Dessein et des expériences vécues dans la formation d'une culture empreinte d'un style de vie spirituelle à l'échelle continentale.

Dans la conclusion, nous résumerons notre vision issue de ce travail de recherche en faisant le lien avec la seconde série de questions, celles qui concernent le futur de notre espèce.

Méthode

Dans ce travail, nous n'allons ni présenter ni discuter les nombreuses hypothèses et interprétations qui existent à ce jour sur cette période du processus humain, bien que nous y fassions référence de temps en temps. Mais nous en profitons ici pour exprimer notre gratitude envers tous ces chercheurs acharnés et passionnés qui ont passé leur vie à mettre en lumière les trésors de notre passé, même si nous ne coïncidons pas toujours avec leurs conclusions et même si nous sentons le besoin d'apporter notre propre pierre à la "construction de ponts" qui pourraient établir des connexions entre de nombreuses données, restées jusqu'ici isolées entre elles.

Nous assumons donc notre propre regard. Ce regard est guidé par l'intérêt défini plus haut et est issu, d'une part, de nos expériences personnelles en matière de "quête d'expériences transcendantales" (Discipline de la Morphologie) et, d'autre part, de nos observations et investigations faites sur le terrain, en Dordogne : visite de quatre grottes ornées, de deux abris-sous-roche, de plusieurs musées ; mais aussi, des données obtenues grâce à la documentation écrite sur cette période et lors d'entretiens avec quelques préhistoriens.

Par ailleurs, nous allons étudier lesdites productions artistiques en utilisant la méthode d'interprétation allégorique et symbolique développée dans ces trois ouvrages : *Notes de Psychologie* (*Psychologie I* et *II*), *Autolibération* et *Morfologia*, ainsi qu'à la lumière de *Psychologie IV*⁵. Néanmoins, ainsi que nous l'avons déjà précisé, notre investigation a été impulsée par une intuition. Alors, même si notre intention est de fonder méthodiquement tout ce que nous avançons, nous ne prétendons pas, pour autant, apporter de preuves scientifiques. En revanche, nous étendrons la gamme des méthodes conventionnelles utilisées par les chercheurs, en fondant nos hypothèses sur notre propre expérience.

L'inexistence de textes écrits à cette époque reculée, l'impossibilité actuelle de déchiffrer les signes codifiés dans les grottes ornées et l'insuffisance de vestiges matériels, nous placent devant un choix :

- 1/ Renoncer à toute interprétation et, de ce fait, nous priver de toute possibilité de donner sens, de reconstruire et d'intégrer une partie du processus humain ;
- 2/ Risquer des interprétations, en étant conscient qu'elles ne représentent pas la vérité unique, en précisant le propre point de vue et le cheminement de notre pensée, en signalant que toute interprétation, même celle qui est fondée sur des données irréfutables, n'est qu'un "regard" et, de ce fait, subjectif (l'observateur étant nécessairement inclus dans ce qu'il observe), tout en essayant de pondérer les conditionnements mentaux de l'époque depuis laquelle nous regardons et interprétons.

Enfin, étant donné que c'est par un langage artistique que nos ancêtres nous ont transmis leurs expériences, c'est avec un regard poétique que nous proposons de les re-ce-voir. C'est pour cette raison que nous avons décidé de déposer notre objet d'étude dans un "écrin" composé d'un préambule et d'un épilogue extraits d'une œuvre littéraire⁶.

⁵ SILO, *Notes de Psychologie*, Éditions Références, Paris, 2011; Luis Ammann, *Autolibération*, Éditions Références, Paris, 2004 ; José Caballero, *Morfologia*, Editorial Antares, Madrid, 2001 ; Silo, Op. cit.

⁶ Le préambule et l'épilogue sont extraits de la nouvelle *Le Jour du Lion Ailé*, pour laquelle l'auteur, SILO, reçut le prix de littérature poétique en 1997 en Italie.

Préambule

Quand la superficie de ce monde commença à se refroidir, un précurseur arriva et choisit le modèle de processus qui devrait s'autogérer. Rien ne lui parut plus intéressant que de projeter une matrice de "n" possibilités évolutives divergentes. Alors, il créa les conditions de la vie. Avec le temps, les contours jaunâtres de l'atmosphère primitive virèrent au bleu et les boucliers protecteurs commencèrent à fonctionner à des niveaux acceptables.

Plus tard, le visiteur observa les comportements des diverses espèces. Certaines avancèrent vers les terres fermes et commencèrent à s'accommoder timidement à celles-ci, d'autres retournèrent à la mer. De nombreux avortons de milieux différents succombèrent ou poursuivirent leurs transformations déjà amorcées. Le hasard fut respecté jusqu'à ce que finalement se dresse une créature de dimensions animales moyennes, parfaitement capable d'apprendre, apte à transférer l'information et à emmagasiner la mémoire hors de son circuit immédiat.

Ce nouveau monstre avait suivi un des schémas évolutifs adaptés à la planète bleue : une paire de bras, une paire d'yeux, un cerveau divisé en deux hémisphères. En lui, tout était symétrique de façon élémentaire, aussi bien les pensées que les sentiments et les actions qui avaient été codifiés sur la base de son système chimique et nerveux. L'amplification de son horizon temporel et la formation des couches de registres de son espace interne prendraient encore quelque temps. Dans la situation où il se trouvait, il pouvait rarement différer les réponses ou reconnaître les différences entre la perception, le rêve et l'hallucination. Son attention était irrégulière et, bien entendu, il ne pouvait réfléchir à ses propres actes, faute d'être en mesure de capter la nature profonde des objets avec lesquels il était en relation. Sa propre action était vue en référence à des objets éloignés d'un point de vue tactile et, tant qu'il continuerait de se considérer comme un simple reflet du monde externe, il ne pourrait laisser le passage à son intention profonde, capable de transformer son propre esprit. C'est en attrapant et en fuyant qu'il avait modelé ses premiers sentiments ; ceux-ci s'exprimaient par attirance et rejet, modifiant très lentement cette bipolarité maladroite et symétrique, ébauchée déjà chez les proto-espèces. Sa conduite était alors trop prévisible, mais viendrait le moment où, en s'autotransformant, il produirait un saut vers l'indétermination et le hasard.

Ainsi, le visiteur espérait une nouvelle naissance de cette espèce en qui il avait reconnu la peur de la mort et le vertige de la furie destructrice. Il avait été témoin du vécu de ces êtres qui vibraient sous l'hallucination de l'amour, qui s'angoissaient face à la solitude du vide de l'univers, qui imaginaient leur futur, luttaient pour déchiffrer les traces du commencement qui les avait vus naître. À un moment donné, cette espèce, faite de l'argile du cosmos, se mettrait en marche pour découvrir ses origines et le ferait en passant par des chemins imprévisibles.⁷

⁷ SILO, *Le Jour du Lion Ailé*, Éditions Références, Paris, 2006, p. 96.

La Reconnaissance du feu

*L'homme du Paléolithique inférieur est peut-être resté couché sur sa corniche pendant un demi-million d'années, et ce n'est, jusque-là, qu'une fraction de la durée de l'existence de l'homme en tant qu'homme. L'homme du Paléolithique inférieur a dû se remettre après le tour de force que ses ancêtres pré-humains avaient accompli en devenant humains. Car ce ne fut pas seulement le plus ancien exploit de l'humanité, mais aussi une prouesse plus grande et plus difficile que toutes celles que l'humanité a accomplies depuis lors.*⁸

Il y a environ 700 000 ans, l'hominidé, pour la première fois, désobéit radicalement aux diktats de la Nature et s'oppose à son instinct de conservation en s'avancant vers le feu au lieu de le fuir comme le font tous les animaux. Par cet acte un peu moins prévisible qu'à l'accoutumée, il va transcender son animalité et fera naître son humanité. Une expérience déterminante pour le processus évolutif !

Les chercheurs ne partagent pas tous le même avis concernant le moment de l'apparition du "phénomène humain". Quant à nous, nous rejoignons Catherine Perlès : *L'homme apparaît avec le feu... le feu pouvant être envisagé comme "critère" et comme "facteur" de l'hominisation... la possession du feu est un fait essentiellement, exclusivement humain.*⁹

Que s'est-il donc passé à ce moment-là ? Ce changement de conduite indique un changement de relation entre l'hominidé et le feu, ou plus exactement un changement de relation de l'hominidé avec lui-même, avec sa propre conscience.

Le feu en tant que perception existait déjà pour l'hominidé : le feu existait dans la nature, provenant des volcans, des feux de forêt, etc. Mais il semble qu'un jour, il se soit produit un changement dans la "signification" de ce phénomène perçu. Comme si l'impulsion sensorielle du feu qui le pénétrait n'était plus enregistrée et structurée de la même façon qu'avant, ou pas depuis le même endroit (la même profondeur) qu'avant ; comme si "quelque chose" avait perturbé son circuit mental pour le réorganiser d'une autre façon ; comme s'il y avait eu, d'un côté, une représentation ancienne gravée en mémoire depuis des millions d'années et associée à "danger-peur-fuite" et, d'un autre côté, l'émergence d'une représentation nouvelle associée à "curiosité-fascination-avancée". Qui est donc cet être lumineux et mystérieux qui bouge, se déplace, siffle, émet des odeurs, mange et dévore, dort et se réveille, comme tous les autres êtres vivants et qui est pourtant si différent ? Homo ne sait que faire avec cette tension dans deux directions opposées. De cette "contradiction émotive" – car

⁸ Arnold J. TOYNBEE, *L'histoire*, Bibliothèque historique Payot, Paris, 1996, p. 114.

⁹ Catherine PERLES, *Préhistoire du feu*, Masson, Paris, 1977, p. 156.

c'est le plexus émotif qui a dû s'activer à ce moment-là – semble être née la "liberté de choix" et, pour la première fois, Homo en profitera pour donner une réponse moins déterminée qu'à l'accoutumée : il choisit, en cet instant, le futur au détriment du passé, le neuf au détriment du vieux, l'imagination au détriment de la mémoire. Mais d'où venait donc cette nouvelle liberté, ce courage, cette curiosité, cette intuition, cette inspiration, cette ouverture de sa conscience ? D'où cela lui venait-il, puisque, à ce moment-là, il ne pouvait pas encore imaginer tous les bienfaits que le feu allait lui apporter. Il ne pouvait pas savoir qu'en risquant sa vie, il allait gagner le moyen de survivre et de se développer.

À moins qu'une Force irrésistible ne l'ait traversé, frappant et illuminant sa conscience encore obscure, de la même façon que la foudre descendait du ciel pour frapper et enflammer cet arbre dressé devant lui...

À moins qu'il ait "re-connu" cette flamme, cette énergie, cette chaleur, cette lumière, cette forme de vie à l'intérieur de lui-même, bien qu'elle se présentât au-dehors de lui...

À moins que l'Intentionnalité évolutive ait fait irruption pour unir un feu intérieur avec un feu extérieur...

À moins qu'il ait entendu dans le crépitement de ce feu extérieur l'appel intérieur d'un Dessein et que, en le suivant, il ait transcendé sa condition animale...

L'expérience du feu a-t-elle été un phénomène concomitant ? Selon Catherine Perlès, il n'est pas prouvé que le phénomène de la découverte du feu ait été simultané. D'après les rapports de fouilles, l'usage du feu est attesté à la même période dans des endroits très éloignés entre eux. Pourtant, dans des régions voisines et communiquant entre elles, on n'a pas retrouvé nécessairement à la même époque des traces d'usage du feu. Que peut-on déduire de ces constats ? On peut considérer le phénomène comme une concomitance dans la mesure où l'écart de quelques centaines de milliers d'années n'est pas si significatif à une époque où les étapes se mesurent en millions d'années (par exemple quatre millions d'années séparent l'Australopithèque de l'Homo habilis). En revanche, si l'on considère que toutes les espèces (ou tous les groupes d'une même espèce) n'ont pas découvert le feu en même temps, cela rend compte simplement du fait que l'expérience intérieure du feu – en tant que "reconnaissance du sacré en soi et autour de soi" – ne s'est pas produite en même temps pour tous. Quoi qu'il en soit, cela étaye l'hypothèse que l'"expérience transcendantale" ait pu être à l'origine de cet acte et que, sans cette expérience, l'image du feu n'ait pas pu opérer de la même façon dans la conscience du "voisin". En outre, cela ne s'oppose pas au fait que, par la suite, une fois le nouveau "paysage" installé, le phénomène ait été contagieux et partagé, mobilisant les corps dans une même direction.

Le feu devient désormais indispensable à la vie, mais le problème est qu'il n'est pas garanti tant que sa conservation et surtout sa production ne sont

pas résolues définitivement. S'ensuit alors un très long processus, de plusieurs centaines de milliers d'années, d'apprentissage et d'évolution.

En effet, "dehors" commence l'usage du feu et "dedans" commence le travail de l'intentionnalité qui donnera lieu aux réponses différées. Dehors, on apprend à conserver le feu et, dedans, on mémorise les techniques et les procédés utilisés, ce qui donnera lieu à la transmission des données par le langage et plus tard à la mémoire disséminée. Dehors, le feu devient le centre de gravité physique (centre de la grotte, centre autour duquel se formera le "cercle" de la tribu) et dedans se développent les centres de réponse émotif et intellectuel, de même que se consolide un "centre de gravité interne" : le niveau de conscience de veille. Dehors, le temps s'allonge grâce à la lumière artificielle du feu qui prolongera le jour ainsi que l'espérance de vie (le feu protège contre les animaux sauvages et le froid, le feu favorise le développement des outils grâce auxquels la chasse devient possible en permettant un plus grand choix de nourriture) et dedans s'allonge l'horizon temporel (la notion du passé et du futur). Dehors, la production du feu est définitivement acquise, produisant une nouvelle libération par rapport à la nature et dedans, cela produit peut-être le soupçon que la vie pourrait continuer ou renaître après la mort, de la même façon que ce feu "externe" pouvait être réanimé, une fois éteint. Il semble d'ailleurs que la maîtrise définitive de la production du feu et les premières sépultures aient été des phénomènes synchroniques (il y a environ 150 000 ans). C'est aussi à cette période que naît Homo sapiens. Dehors, le feu lui permettra d'explorer de nouveaux espaces du monde externe, telles les grottes obscures, et dedans il lui permettra l'exploration de nouveaux espaces internes, plus profonds, plus inspirés, sacrés.

Ainsi, l'être humain naît d'une expérience avec le "profond de lui-même", d'une inspiration qui deviendra une aspiration : un Dessein qui le dépasse et qui le pousse à se dépasser dans une direction transcendante.

À l'*instinct* de survie s'ajoutera une *intention* de survie, une aspiration de vie, puis de continuité de vie, de transcendance, d'immortalité. Un "dessein" et une "direction" désormais imprimés dans la mémoire de cet être historique dont le mode d'action sociale transforme sa propre nature¹⁰.

¹⁰ SILO, *Lettres à mes amis*, Éditions Références, Paris, 2004, p. 70.

La quête de transcendance au centre de la culture du Paléolithique supérieur depuis la péninsule Ibérique jusqu'à l'Oural

I - Contextes

La période de beaucoup la plus longue dans l'histoire de l'humanité a été jusqu'ici le Paléolithique inférieur. Celui-ci peut avoir duré cinq cent mille ans à compter du moment où nos ancêtres sont devenus manifestement humains. Par comparaison, le Paléolithique supérieur, qui a commencé voici 30 000 ans peut-être, a été de courte durée : pourtant sa durée a été longue dans les termes de l'échelle temporelle des civilisations, et plus longue encore sur l'échelle temporelle des religions supérieures.¹¹

Le Paléolithique supérieur se situe entre -35 000 et -12 000 ans environ et correspond à la fin de la dernière période glaciaire. Cette période est caractérisée par : 1) l'arrivée en Europe d'Homo sapiens, venu d'Afrique et qui a probablement profité d'une amélioration temporaire du climat pour s'installer sur ce continent ; 2) le développement de nouvelles techniques (lames, industrie osseuse, propulseur, etc.) ; 3) l'explosion de "l'art préhistorique", avec notamment les grottes ornées et les figurines féminines appelées Vénus paléolithiques.

Au fil du temps, Homo sapiens (né il y a environ 160 000 ans) développe sa technologie partout dans le monde. Cependant, c'est principalement sur le continent qui correspond aujourd'hui à l'Europe qu'il développera, à cette époque, son art pictural et sculptural, à propos duquel de plus en plus de chercheurs conviennent qu'il s'agit là d'un art "sacré". Nous ne sommes pas en train de dire que l'art "profane" (décoratif) n'a pas existé ailleurs, ni que l'art "sacré" – en tant qu'expression d'une spiritualité ou d'un sentiment religieux – ne s'est pas manifestée sous une forme rudimentaire avant cette période et/ou dans d'autres zones géographiques de la même période, mais c'est uniquement sur ce continent que l'on a retrouvé cette quantité et cette qualité de productions artistiques systématisées.

Ce qui attire notre attention, c'est que cet art surgit là où Sapiens cohabite avec l'homme de Neandertal, c'est-à-dire de la péninsule Ibérique jusqu'à l'Oural, un peu également en Asie centrale et, surtout, au moment même où Neandertal disparaît : il y a 30 000 ans ! En effet, les tout derniers fossiles néandertaliens (retrouvés au Portugal) sont datés de -28 000 ans, tandis que les plus anciennes grottes ornées découvertes à ce jour datent d'environ -31 000 ans (à titre d'exemple, les grottes de Chauvet en Ardèche et d'Arcy-sur-Cure dans l'Yonne, France) et les plus

¹¹ Arnold J. TOYNBEE, Op. Cit., p. 58.

anciennes Vénus d'environ -35 000 ans (par exemple la Vénus de Hohle Fels, la "Roche creuse", dans la vallée de l'Ach en Allemagne, ou celle de Savignano en Italie). Nous ne croyons pas qu'il s'agisse là de hasard car il est attesté que les deux espèces non seulement se sont côtoyées pendant des millénaires, mais qu'il y a eu également hybridation, au début de leur rencontre. En effet, Homo sapiens a cohabité pendant presque 10 000 ans avec l'homme de Neandertal et il assistera à la disparition progressive de ce dernier. Les hypothèses concernant cette extinction sont des plus diverses et aucune d'elles n'a pu être prouvée jusqu'à présent.¹² La plus invraisemblable nous paraît être celle qui prône l'extermination de Neandertal par un "Sapiens colonisateur" ; rien ne le justifie en effet car les deux espèces produisaient le feu et il y avait assez de nourriture pour tous à cette époque. En outre, les squelettes néandertaliens n'indiquent pas que les causes des décès aient été dues à des actes de violence.

Quant à l'art de Sapiens européen, il existe de nombreuses études et analyses à ce sujet, mais l'intérêt ne semble pas porté sur son surgissement. Nous n'avons pas trouvé, non plus, quelconque étude qui établisse un rapprochement entre ces deux faits pourtant synchrones. Cet art pourrait bien être l'expression de l'émergence d'une nouvelle spiritualité et, selon notre hypothèse, cette spiritualité naît dans un contexte bien précis : celui d'une crise existentielle.

En effet, n'est-il pas probable que, en étant témoin de cette extinction progressive, Homo sapiens vive une crise existentielle aussi importante que Neandertal lui-même ? Certes, la production du feu avait assuré dans une certaine mesure sa survie en tant qu'individu et groupe, mais qu'en était-il de sa continuité ? Si Neandertal pouvait disparaître alors qu'il maîtrisait le feu tout comme lui, qu'il possédait la même technologie de chasse que lui, alors Sapiens, lui aussi, pourrait disparaître, et ce, d'autant plus que le taux de mortalité infantile était très élevé¹³.

Nous ne savons pas quelle a été la réponse de Neandertal face à sa propre disparition, car il n'a laissé d'autres traces que ses sépultures, grâce auxquelles d'ailleurs nous avons connaissance de son espèce. Les inhumations peuvent répondre à l'aspiration de conserver les traces de son existence, mais il est évident que l'enterrement des morts a eu une signification supplémentaire : l'espoir ou l'intuition que tout ne se termine pas avec la mort physique. Cependant, Neandertal ne nous a pas laissé de traces témoignant d'une expérience transcendante "directe".

¹² Les hypothèses les plus répandues sur la disparition des Néandertaliens sont résumées dans ce petit ouvrage de Bruno MAUREILLE, *Qu'est-il arrivé à l'homme de Neandertal ?*, Éditions Le Pommier, Paris, 2008.

¹³ L'espérance de vie de Sapiens nous a été présentée à la baisse (moyenne de 30 ans) à cause du taux de mortalité infantile très élevé mais, avec un autre calcul, la moyenne d'âge serait d'environ 60-70 ans. On a d'ailleurs retrouvé des squelettes de personnes âgées d'environ 75 ans.

Quant à Sapiens, il donnera à son propre questionnement existentiel une réponse spirituelle "plus poussée" : celle de transcender ses limites apparentes, dont la plus souffrante est la limitation de la vie par la mort, appelée à juste titre "finitude". Il désobéira, une fois de plus, aux déterminismes, cherchant désormais l'Expérience d'immortalité. Et il cherchera également à laisser des traces matérielles du monde immatériel qu'il découvrira, afin que les productions tangibles puissent défier le temps et perdurer dans la mémoire pour toujours.

Depuis Homo erectus, l'homme est un nomade, un voyageur, un explorateur qui a quitté son milieu d'origine pour s'aventurer sur des terres lointaines et inconnues. Dorénavant, Sapiens européen semble pratiquer aussi le "nomadisme intérieur" : il internalisera, en quelque sorte, sa tendance nomade pour explorer les zones plus lointaines et plus profondes de son espace interne.

Nous ne pouvons pas savoir exactement quel niveau de profondeur il a pu atteindre, mais ce dont témoigne son art, c'est qu'il a effectivement réussi à amplifier son horizon spatio-temporel et qu'il a pu aller aussi au-delà de ses limites habituelles pour vivre des états de "conscience inspirée"¹⁴. Et, il semble que ce qu'il a vécu ait été suffisamment puissant et inspirateur pour qu'il trouve les moyens de traduire les signaux des espaces sacrés à des niveaux perceptibles dans le monde.

Par moments, quand tout va mal pour les êtres humains d'une région ou d'une époque, se génère une "grande clameur".

Alors, le Dessein émerge des Profondeurs et susurre à l'oreille de l'homme : *N'importe pas que tu es enchaîné à ce temps et à cet espace*¹⁵.

Alors, l'homme chevauche la Direction transcendante qui le conduit dans son intériorité profonde... et, il a le registre que ces espaces et ces temps sont au-delà de son espace-temps habituel, au-delà de sa mort.

Alors, l'homme capte des "signaux" qu'il va traduire en mythes ; mythes qui génèrent une spiritualité (ou une mystique, ou une religion) donnant lieu à une culture qui, à son tour, donnera identité à une région, comme par exemple à l'Europe du Paléolithique supérieur.

Question à Silo : *Comment peut-on expliquer que les mythes-racines, qui ont donné naissance à tant de civilisations importantes, trouvent leur origine chez des peuples primitifs ?*

Réponse : *Les peuples sont considérés primitifs ou non selon leur niveau d'organisation sociale et, en ce sens, il existe toute une panoplie de peuples, depuis les troglodytes jusqu'aux peuples ayant un niveau de développement comme celui d'aujourd'hui ; mais, quant au développement de leur fonctionnement interne, les troglodytes sont très semblables aux contemporains... Les signaux qui sont à l'origine du mythe proviennent de l'équipement avec lequel naît l'être humain et ils peuvent*

¹⁴ SILO, *Psychologie IV, Notes de Psychologie*, Éditions Références, Paris, 2011, pp. 287-294.

¹⁵ SILO, *Le Chemin, Le Message de Silo*, Éditions Références, Paris, 2010, p. 153.

être traduits de manières très diverses. Mais encore s'agit-il de les écouter et de les traduire. Ces signaux existent dans l'équipement de tous les êtres humains. Écouter ou ne pas écouter ces signaux, c'est ce qui fait la différence... Ce qui se produit en réalité, c'est qu'à chaque époque l'être humain traduit ces signaux provenant de ces autres espaces-temps. Il peut les traduire de différentes manières, sous forme de dieux, de déesses, de plusieurs dieux, d'un seul dieu, ou encore sans dieu...

Q. : *Qu'est-ce qui détermine la traduction de ces signaux ?*

R. : *Les conditionnements de la perception.*

La structure de la perception dépend du monde que tu vois à l'extérieur de la peau, le monde de l'espace-temps du moi. Ne te trompe pas en croyant que tes images, tes pensées, tes émotions, tes registres sont d'un autre monde. Les images qui sont dans ta mémoire sont des images du monde de dehors, les registres que tu expérimentes dans ta cénesthésie sont des registres de ton interaction avec ce monde, les émotions sont des émotions de ton interaction avec ce monde. Les pensées sont des pensées ayant ce monde pour base.

Il n'y a pas de perception des espaces-temps du monde interne profond, du monde qui transcende celui-ci...

Q. : *Comment se traduisent les signaux qui sont à l'origine du mythe ?*

R. : *Si tu ne te places pas dans cet autre monde, tu ne peux pas traduire ces signaux. La vision qu'il y a quelque chose au-delà de la perception est nécessaire. Il faut se placer dans un espace interne différent de celui de la perception habituelle pour reconnaître le sens de ces signaux internes et pour que le mythe puisse être traduit en soi-même.*

Voilà à quoi servent les expériences inspiratrices : servir de pont de liaison entre les mondes. Si tu te places dans ce monde, tu reconnaîtras au moins les signaux de ce monde à travers ses traductions.¹⁶

Après ces contextes, nous allons pouvoir entrer dans le vif du sujet.

Nos investigations bibliographiques et de terrain nous ont conduits à la conclusion que le "Dessein" était au centre de la culture du paléolithique supérieur "européen" et qu'il était configuré comme une forte aspiration à la continuité de la vie, à une quête profonde de transcendance, d'immortalité, et cela, sur trois plans :

1. la continuité de l'espèce ou la transcendance biologique ;
2. la continuité historique ou la transcendance sociale ;
3. la continuité après la mort ou la transcendance spirituelle.

¹⁶ Notes d'une conversation entre Enrique NASSAR et SILO, Mendoza, Argentine, 26 Novembre 2006, édition interne.

L'immortalité signifie qu'il y a quelque chose qui ne se termine pas avec la mort.

Pour certains, l'immortalité c'est la descendance, c'est ce qui continue au-delà de la propre mort dans la mémoire des enfants.

Pour d'autres, l'immortalité est ce qui entre dans la postérité grâce aux actions réalisées et aux objets produits ou transformés de son vivant.

Pour d'autres encore, l'immortalité est la vie qui continue au-delà de la mort physique, à travers l'âme ou l'esprit, selon la conception ou l'expérience que l'on en a.¹⁷

¹⁷ Explications sur le Message de Silo, Santiago du Chili 8/09/2001, <http://silo.videos.mensajedesilo.cl>

II- L'art sculptural - les Vénus paléolithiques



Vénus de Willendorf, Autriche
- 26 000



Vénus de Gagarino, Russie
- 22 000



Vénus de Kostienki1, Russie
- 24 000



Vénus de Savignano, Italie
- 35 000



Vénus de Lespugue, France
- 22 000



Vénus des Balzi Rossi, Italie
- 21 000

Plus de 600 figurations féminines – appelées "Vénus paléolithiques" – ont été découvertes un peu partout en Europe, des Pyrénées à la Sibérie. Les statuettes, hautes de 5 à 25 centimètres maximum, sont sculptées dans la pierre, dans l'os ou l'ivoire. Elles sont datées, pour la plupart, de -30 000 à -20 000 ans. Elles ont été retrouvées exclusivement dans le contexte domestique de l'habitat.

Bon nombre de chercheurs pensent que les statuettes féminines symbolisent le matriarcat ou, selon Marija Gimbutas, la "matristique". Cette hypothèse nous semble plausible, d'autant plus qu'il n'existe pas de figurations masculines à cette époque. Mais parmi ces Vénus, environ deux cents présentent des caractéristiques particulières : elles sont taillées en ronde-bosse, sans pieds et sans point d'attache à une base (socle) quelconque, leurs têtes sont dépourvues de traits et leurs corps ne respectent pas la réalité anatomique naturelle, les attributs féminins y étant exacerbés. Ce sont ces statuettes-là qui nous intéressent car leurs caractéristiques nous semblent revêtir une importance spéciale. Utiliser deux techniques différentes dans un même espace-temps pour représenter la "même chose" indique sans doute une intention spécifique. À moins qu'il ne s'agisse pas tout à fait de la "même chose" ?

Ces statuettes volumétriques, en ronde-bosse, représentent la figure féminine nue en position dressée, sans plan d'appui, se terminant en pointe de telle façon qu'elles ne peuvent pas se maintenir debout... La taille en volume est une technique de sculpture qui consiste à sculpter le sujet sans le lier à sa base. Cette technique permet de développer un sujet en 3 dimensions, de sorte que l'observateur puisse le voir sous tous les angles. Avec cette taille en volume, il n'existe pas de "face" ni d'"arrière", il n'y a pas un ou deux points d'observation : pour saisir l'objet du regard, on doit développer une "vision circulaire" en faisant tourner le regard ou la figurine. On est amené à observer l'objet dans sa totalité et non une seule de ses parties. Cette façon de sculpter indique une sensibilité et une vision du monde, des choses et de la vie. Le monde, les choses et la vie sont vécus comme une totalité et non comme des parties déstructurées ; tout est important et tout est doté de signification.

*L'image féminine de ces statuettes s'éloigne grandement de la réalité naturelle, elle ne correspond pas à la réalité anatomique : les organes correspondants à la reproduction et à la nutrition des enfants sont représentés avec une précision relative et une déformation volontaire par leur hypertrophie. En revanche, les traits distinctifs du visage ne sont pas représentés. La tête a une forme sphérique ou en pointe et dans de rares cas seulement le sculpteur y a apporté une notion de chevelure. Les pieds non plus ne sont jamais mis en évidence et les jambes se terminent en pointe ou sont arrondies... Les bras sont parfois totalement absents et parfois ils sont atrophiés, ils sont très subtils, ou bien s'appuient sur les énormes seins et sur le ventre.*¹⁸

Quant à l'environnement des Vénus, elles ont été découvertes dans un contexte domestique : près ou à l'intérieur du foyer central de l'habitat, près des parois internes ou externes de l'habitat et, plus rarement, brisées en morceaux dispersés sur le sol de l'habitat.¹⁹

¹⁸ Agostino LOTTI, *Spatialité et temporalité dans la peinture, la sculpture et l'architecture, dans les moments où se manifeste une nouvelle spiritualité - Le Paléolithique* (monographie), 2008, p. 12, www.parcoattigliano.eu (voir : Centro studi).

¹⁹ Henri DELPORTE, "Observations paléo-topographiques", *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1962, Vol 59, n°11-12, pp. 813-818.

La Vénus, le feu, la transcendance sociale

Dès le début, le feu a eu une importance capitale pour la vie. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été considéré comme sacré et synonyme de vie. Au Paléolithique supérieur, la production du feu étant définitivement maîtrisée, il gardera toute sa sacralité en tant que "bienfaiteur" qui permet la vie, *celui qui donne la vie*²⁰, tandis qu'il a déjà perdu depuis un certain temps sa connotation de "danger". La "guerre du feu" a perdu également son sens car, à cette époque, tout le monde pouvait produire son feu et il n'y avait donc plus besoin de le dérober à autrui. Ainsi, le feu peut devenir un facteur d'unité psychique et sociale, au-delà même de la tribu.

Quant aux Vénus, une grande partie a été retrouvée près du feu ou dans le foyer même de l'habitat. De plus, elles étaient recouvertes d'ocre rouge, pigment obtenu par combustion, donc grâce au feu²¹. Par conséquent, la Vénus participe en même temps de la féminité et du feu et, comme la femme et le feu représentent la "vie", la Vénus réunit en elle les attributs de la féminité, du feu et de la vie. Or, la Vénus étant un phénomène répandu sur presque tout un continent (depuis les Pyrénées jusqu'à l'Oural), elle témoigne de l'existence d'une unité culturelle fondée sur un même système de registres et de significations, traduit de façon homogène.

Donc, la vie grâce au feu et grâce à la femme. Mais le feu, lui, grâce à qui ? Quel est le lien entre le feu et la femme ? Il est vrai que les mythes européens qui nous sont parvenus sur le feu en parlent comme d'un "cadeau des dieux"²², mais ces mythes, même si leur origine se trouve dans des légendes millénaires, ont été écrits à une époque bien postérieure à la découverte et à la production du feu, à une époque empreinte de croyances en des divinités. Or, à l'époque paléolithique, malgré sa spiritualité évidente, il n'y a pas de traces de "dieux". Cela prouve que les signes du Profond peuvent être traduits sans recours nécessaire à l'image de divinités. En effet, il n'est pas à exclure que la Vénus traduise plastiquement le mythe du feu : le feu grâce à la femme. C'est le mythe au sens *d'histoire sacrée qui relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"*²³. Un mythe qui pourrait même avoir des racines historiques, car il est possible que ce soit la femme la première qui ait reconnu cette chaleur, cette énergie, cette lumière, cette "forme de vie" à l'intérieur d'elle-même, par le rapprochement des registres cénesthésiques de l'état de grossesse. Il est aussi possible que ce soit "Elle" la première qui ait expérimenté le contact avec le Dessein transcendant. Possibilité qui ne

²⁰ Agostino LOTTI, Op. Cit, p. 29.

²¹ Catherine PERLÈS, Op. Cit, p. 117.

²² Ana L'HOMME, *Compilation des mythes sur le feu* (monographie), Parcs d'Étude et de Réflexion Manantiales, 2011, p. 5, www.parclabelleidee.fr

²³ Mircea ÉLIADE, *Aspects du mythe*, Gallimard Idées, 1963, pp. 16-17.

peut cependant pas être prouvée. Mais même s'il n'en était pas ainsi, il est en revanche plus que probable que, durant la longue période de conservation du feu, ce soit la femme qui soit restée plus souvent auprès du foyer pour veiller sur lui, pour le garder comme elle le faisait avec son enfant. Nous ne défendons pas une "division sexuelle" systématique dans les activités quotidiennes et spirituelles au Paléolithique, mais on peut néanmoins supposer que la femme enceinte allait moins souvent à la chasse et qu'elle se consacrait alors davantage à la fonction (sacrée ?) de "gardienne du feu" : faire en sorte que le feu ne s'éteigne jamais, faire en sorte que la "vie du feu" perdure toujours. Ainsi, même si la découverte du feu n'a pas forcément été le mérite de la femme, il est plus que probable que la conservation du feu ait été de son ressort. Et si la femme passait beaucoup de temps près du feu, il est tout à fait possible également que ce soit elle qui ait trouvé comment le produire, d'autant qu'elle produisait déjà la vie biologique, ce qui la plaçait dans une "fréquence créatrice".

La Vénus est "femme-feu-vie", et probablement aussi "mère mythique" qui veille sur la continuité de la vie et du feu, qui produit ou crée le feu et la vie, le "feu de la vie" et, de ce fait, l'unité et la continuité de la vie collective (ce qui appuierait l'existence du matriarcat). Et si le mythe sert à la cohésion des ensembles humains en leur donnant unité, n'est-il pas possible que l'une des fonctions de la Vénus en tant que "mythe plastique" ait été la perpétuité de l'unité et de l'identité sociale ? N'est-il pas possible qu'elle ait été le "symbole" de la transcendance sociale ?

La Vénus, la continuité de l'espèce, la transcendance biologique

La tête des Vénus (le visage étant toujours dépourvu de traits) est en général inclinée en direction du ventre. Les énormes seins pointent également vers le ventre. Les jambes atrophiées et les pieds toujours inexistantes font que le regard de l'observateur remonte vers le ventre et les fesses, ces dernières conduisant à leur tour le regard vers le ventre. C'est le gros ventre qui est l'élément central de la forme globale. Par ailleurs, bien que le corps soit ouvert au monde (contrairement à la tête "intériorisée"), le regard est amené à vouloir pénétrer à l'intérieur de ce "ventre-volume-contenant", là où se trouve la vie future.

Selon nous, cette figure ne représente pas une femme au sens réaliste, mais un état de grossesse, la vie dans son état non manifesté, le potentiel et, par conséquent, l'espoir, le futur. D'ailleurs, il n'existe aucune statuette ou peinture représentant un accouchement. Il n'y a aucune statuette ou peinture non plus représentant l'enfant. Nous pouvons alors supposer que dans le contexte d'inquiétude pour la continuité de l'espèce, la Vénus représente la "mère mythique" (ni "femme" proprement dite ni "déesse" ou "terre-mère" au sens néolithique) qui porte en elle la vie des

futures générations, la continuité de l'espèce, la transcendance biologique ; celle qui contient et qui donne la vie, le futur, la continuité. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce qui est si important est invisible depuis l'extérieur.

Et si nous mettons en relation la "tête intériorisée" de la Vénus avec son "ventre gonflé", on peut même supposer qu'il s'agit là d'un acte de création de la vie par "inspiration", d'autant qu'à cette époque, on ne faisait pas encore la relation entre l'acte sexuel et la procréation²⁴. D'où venait donc cette vie que la femme portait en elle ? Était-elle capable de créer la vie par elle-même en se "concentrant en elle-même"²⁵ ?

Ou bien quelque chose de "non matériel" continuait-il à vivre après la mort pour s'introduire et renaître dans le corps de la femme ? Dans ce cas, le passé et le futur seraient en continuité, la chaîne temporelle ne serait pas interrompue et la mort aurait un sens. Il est d'ailleurs probable qu'il y ait eu régulièrement un "contact" avec les êtres décédés, à travers les rêves ou en passant de longues heures près du feu, dont les flammes et la fumée facilitent l'entrée dans des états de conscience altérée. C'est peut-être à cette époque que se trouvent les racines lointaines de la croyance en la réincarnation, croyance qui a dû se renforcer par la suite, au Néolithique, avec l'importance des saisons et la régénération cyclique de la nature.

En synthèse, il est fort probable que, face à l'extinction de Neandertal et, par analogie, face au risque d'extinction de Sapiens lui-même – d'autant plus que le taux de mortalité infantile était très élevé –, la Vénus ait représenté la mère mythique, l'état de grossesse, la création de la vie, la continuité de la vie et de l'espèce : la "transcendance biologique".

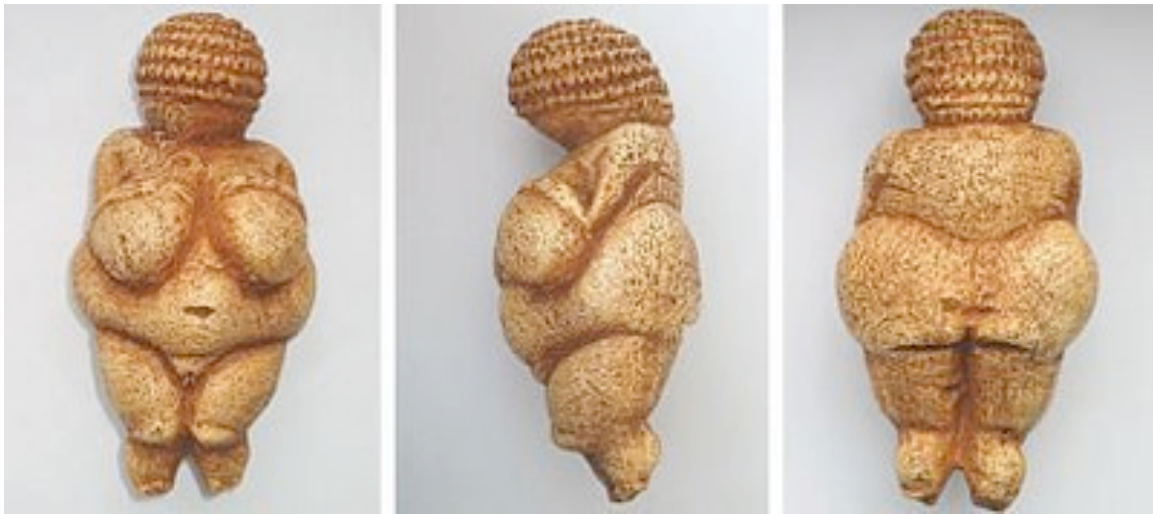
La Vénus et l'expérience transcendante

Dans ce chapitre, nous allons étudier la Vénus de Willendorf. C'est une statuette en ronde-bosse, retrouvée en Autriche, datée d'environ -26 000 ans, en calcaire oolithique, mesurant 11 cm. Nous l'avons choisie comme objet d'étude pour deux raisons : elle est représentative du grand nombre de Vénus en ronde-bosse, dont les plus célèbres sont la Vénus de Savignano (-35 000 ans) retrouvée en Italie, de Kostienski (-24 000 ans)

²⁴ Il n'y a aucun indice, technologique ou artistique, laissant supposer que l'homme paléolithique ait fait la relation entre l'acte sexuel et la procréation. Rien d'étonnant : les symptômes de grossesse ne sont pas détectables immédiatement, et chaque rapport n'aboutit pas nécessairement à une fécondation. Quant aux représentations (dans quelques grottes) interprétées comme organes sexuels, ces derniers n'apparaissent jamais associés, ni en lien avec la grossesse. C'est seulement au Néolithique, avec l'agriculture et l'élevage, qu'apparaîtra la notion de fertilité-fécondation et aussi de processus (ce qui est semé aujourd'hui donnera des fruits plus tard).

²⁵ De nombreux mythes, bien plus tardifs, reprennent cette idée. Par exemple, le mythe assyrien où la déesse Aruru se concentre en elle-même pour créer l'être humain.

et de Gagarino (-22 000 ans) retrouvées en Russie, de Lespugue (-22 000 ans) retrouvée en France ; mais aussi et surtout, parce que celle-ci nous inspire particulièrement.



a) Internalisation, altération, suspension²⁶

La tête de la Vénus de Willendorf semble enfermée dans un "filet" (ou un "bonnet"), le visage étant complètement dissimulé et dépourvu de traits personnels qui, normalement, représentent l'identité individuelle. Cela pourrait signifier le dépassement de l'individualité, du "moi". Par ailleurs, l'absence des organes correspondant aux sens externes indique qu'ils sont "coupés" : pas d'yeux pour voir, pas d'oreilles pour entendre, pas de nez pour sentir les odeurs, pas de pieds pour marcher, pas de mains pour travailler, toucher ou attraper (les bras sont seulement insinués, plaqués sur les seins, quasi fondus avec eux). Il ne reste que le monde interne : l'intracorps et le regard intérieur, la cénesthésie et les représentations internes.

On remarque aussi un registre de concentration de par les formes courbes qui concentrent la vision vers l'intérieur, vers le centre. Les boursouflures compactes (haut du corps) et de compactage par rétrécissement (bas du corps) rassemblent en boule les formes sur elles-mêmes. Tout cela nous suggère un état intériorisé.

Le "bonnet" qui couvre la tête est fait d'un empilement de bandes horizontales circulaires composées de petites sphères, produisant chez celui qui l'observe, un mouvement circulaire du regard, quasi en spirale, donc un effet de tournoiement, de vertige. Cela nous suggère l'état d'altération de la conscience.

²⁶ Silo, *Psychologie IV*, Op. Cit., pp. 294-297.

Par ailleurs, la statuette est petite et "suspendue" : elle ne peut tenir debout et n'a aucun point d'attache avec une base matérielle quelconque. Elle acquiert donc une légèreté qui est en contraste avec son état de grossesse et sa stature corpulente qui devraient tout au contraire produire un effet de lourdeur, de poids.

Cela suggère un état où l'on ne sent déjà plus son corps, un état où tous les sens sont suspendus, même les sens internes, comme s'il n'y avait plus de références ou d'attaches avec le plan "terrestre" ; un état qui rappelle celui qui correspond à la "suspension du moi".

Et, au-delà des sens, l'expérience du Sens devient possible !

b) Traduction de l'Expérience transcendante

On peut également voir la Vénus comme une traduction de la Réalité transcendante, qui contient la vie, qui crée la vie, les sens, la vie sensorielle. La Vénus comme traduction des signaux du Profond, traduction postérieure et dé-formée d'une Réalité sans forme, non représentable.

Comme nous l'avons dit au préalable, de nombreuses Vénus ont été découvertes près du feu (ou dans le foyer lui-même) et recouvertes d'ocre rouge ; la couleur rouge étant à la fois la couleur des braises qui concentrent le feu et celle de l'ocre obtenue par combustion. La Vénus peut donc être assimilée au feu lui-même et, dans ce contexte spirituel, au "feu transcendantal", ou à la Vie transcendante (immortelle). Cette transcendance est dotée d'attributs :

La Vénus est corpulente, ce qui exprime la Force ; elle est pacifique et immobile, ce qui suggère la Paix ; elle a des formes rondes et généreuses, ce qui insinue la Bonté ; elle est enceinte, ce qui signifie la capacité de Création ; elle a deux énormes seins, ce qui montre sa capacité à nourrir et à combler la vie ; sa tête est dépourvue de traits individuels, ce qui indique le "transpersonnel", le "Nous".

Mais l'on peut voir dans la Vénus d'autres caractéristiques encore, notamment le "non-dualisme", la non-contradiction, la "multiplicité unie" ; un "tout cohérent et harmonieux", l'Unité où règne l'union des opposés, la *coincidentia oppositorum*²⁷. En effet, la Vénus est un contenu et en même temps un contenant. Elle est concentrée en elle-même et en même temps ouverte au monde. Certaines de ses parties sont surdimensionnées et d'autres sous-dimensionnées. Certaines sont manifestes et d'autres seulement insinuées. Elle est forte et puissante, et en même temps petite et pacifique. Elle est grosse et compacte, et en même temps légère et "suspendue". Elle est naturaliste et en même temps non réaliste. Elle a l'air a-temporelle, mais elle contient le futur. Elle a l'air statique et immobile et pourtant "active" (non passive).

²⁷ Concept développé notamment par Nicolas DE CUES, Mircea ÉLIADÉ et d'autres.

Enfin, rappelons-nous le fait qu'elle soit sculptée en volume (ronde-bosse), ce qui lui octroie également une signification de Totalité, d'Unité.

Pour résumer, la Vénus semble représenter la Transcendance "vécue" comme une réalité trans-personnelle, créatrice de vie, nourrissant et comblant la vie, un état de force-paix-bonté-unité.

c) Quelques indices topographiques

S'il est vrai que la Vénus témoigne non seulement de croyances ou de sentiments religieux mais aussi d'expériences effectives, et cela durant des millénaires, alors nous devrions nous interroger sur les moyens utilisés pour accéder à ces expériences. Mais, comme le manque de données à ce sujet ne nous permet pas d'affirmer l'existence de procédés précis, nous prendrons le risque d'avancer des hypothèses sur la base de quelques indices topographiques et également sur la base de notre propre expérience.

Les premières expériences étaient sans doute accidentelles, mais il est probable que par la suite elles aient été recherchées et répétées, et, quand bien même elles n'auraient pas été systématiques ou systématisées, nous pouvons au minimum supposer une "prédisposition" intentionnelle et quelques techniques empiriques. Certains indices topographiques nous donnent matière à réfléchir, car l'emplacement des Vénus semble avoir été volontaire. En effet, selon les rapports de fouilles, les Vénus ont été retrouvées quasi exclusivement dans trois endroits déterminés : au centre de l'habitat (près ou à l'intérieur du foyer), près des murs périphériques (côté intérieur ou extérieur) et, plus rarement, brisées en morceaux et disséminées sur le sol.

1/ La Vénus et le feu associés et au centre de l'habitat (de l'abri, de la grotte) est un fait qui n'est certainement pas dépourvu de signification :

- Il est possible qu'une "pratique spirituelle" ait eu lieu près du feu, car il est bien connu que la contemplation de la flamme favorise l'entrée dans le monde interne, produit des images inspiratrices et qu'en outre, l'inhalation de la fumée favorise l'altération de la conscience.
- La Vénus placée près du foyer central ou à l'intérieur de celui-ci, lui confère également une position centrale. Cela peut vouloir signifier que la Vénus, en tant que symbole de la transcendance, était au centre de la vie paléolithique, tout comme le feu. Mais, le Centre est également l'espace sacré symbolique par excellence, – symbolisme que l'on retrouve dans différentes cultures et époques –, car c'est à partir du "Centre" que l'on peut entrer en contact avec d'autres réalités.²⁸

²⁸ Mircea ÉLIADE, *Symbolisme du "Centre", Images et symbole*, Gallimard, Paris, 1980, pp. 33-72.

2/ Les Vénus près des parois périphériques (intérieures ou extérieures) de l'habitat - selon les chercheurs, elles étaient insérées dans les fissures -, suggère une autre signification :

- L'emplacement des Vénus près des parois externes ou insérées en elles, pourrait attester d'une expérience d'"irruption du Sacré", c'est-à-dire du registre qu'une autre réalité pénètre depuis "dehors".
- L'emplacement des Vénus près des parois internes ou insérée en elles, pourrait indiquer que la Vénus – en tant que symbole de la transcendance – représentait le désir et même l'expérience de dépassement des limites de l'espace-temps quotidien (limites coïncidant avec les limites de l'habitat).

Dans tous les cas, que la Vénus soit placée près des parois périphériques maximales (ou insérée en elles) ou dans le foyer central, elle se situe à un "seuil extrême" à partir duquel on sort d'un monde pour entrer dans un autre.

Et, bien que nous ne puissions pas prouver que, dans la pratique, l'homme paléolithique ait effectivement établi le contact avec les espaces sacrés de cette façon, cette éventualité n'est pas non plus à exclure. En effet, nous savons que cela est à priori possible, bien que difficile, en faisant l'analogie avec notre propre expérience disciplinaire.

Par ailleurs, nous sommes à une époque où la forme concave-sphérique est omniprésente : le feu dans la concavité de la terre ou dans la concavité des creusets, la sphéricité des grottes et des abris-sous-roche, la sphéricité du ciel, la sphéricité du ventre en état de grosse, la concavité et sphéricité du monde interne, sans oublier la technique de taille en volume (ronde-bosse) de la Vénus qui, de plus, paraît constituée de plusieurs sphères.

Alors, ne peut-on imaginer que l'homme paléolithique ait vécu dans une "forme mentale" sphérique et qu'il ait fait des expérimentations avec la spatialité de sa conscience, son espace de représentation²⁹, en le réduisant et en l'amplifiant au maximum, ou encore en essayant d'atteindre et même de dépasser ses limites avec son regard ? Et, ne peut-on supposer alors qu'en le faisant, il ait produit une altération de sa conscience et même une suspension du "moi", autrement dit, qu'il ait réussi à transcender les coordonnées spatiales³⁰ avec lesquelles travaille la conscience habituelle et, par conséquent, qu'il ait pu frôler les espaces profonds ?

²⁹ Concept développé par SILO dans *Notes de Psychologie et Contribution à la Pensée* (à paraître prochainement aux Ed. Références) ; ce concept a été repris et utilisé par L.A. AMMANN dans *Autolibération* et par José CABALLERO dans *Morfologia* (œuvres citées précédemment).

³⁰ Nous faisons référence à l'axe Y (verticalité), à l'axe X (horizontalité) et à l'axe Z (profondeur).

Par ailleurs, si la Nécessité de la "continuité de vie biologique" a poussé notre ancêtre pendant des centaines de milliers d'années à chercher des techniques de conservation et de production du feu, si la Nécessité de la "continuité temporelle" l'a également impulsé à investiguer des techniques de sculpture et de peinture pour systématiser son expression artistique – que nous analyserons dans le prochain chapitre –, ne pourrait-on pas imaginer également que, par concomitance, la Nécessité de la "continuité de la vie de l'âme" l'ait également incité à entreprendre des expérimentations pour explorer d'autres réalités intérieures ?

3/ Enfin, certaines Vénus ont été retrouvées brisées, les morceaux dispersés sur le sol de l'habitat, mêlés à des objets du quotidien. Cela pourrait traduire d'un côté le registre de perte ou de la dispersion du registre de l'expérience même – expérience qui ne peut être "retenue" une fois la veille normale rétablie – et, d'un autre côté, le registre que l'Unité indivisible des Profondeurs est brisée lorsqu'on revient au monde quotidien, mais que le sacré est disséminé et coexiste avec les choses terrestres.

Conclusion

La simplicité des Vénus n'est qu'apparente : elles sont chargées de significations profondes et multiples. Ceci n'est pas étonnant si l'on considère que, à cette époque "concave-sphérique", l'être humain n'avait pas une forme mentale dualiste ou "binaire". En effet, de multiples points de vue et significations par rapport à un même objet traduisent une forme mentale "sphérique" de la réalité.

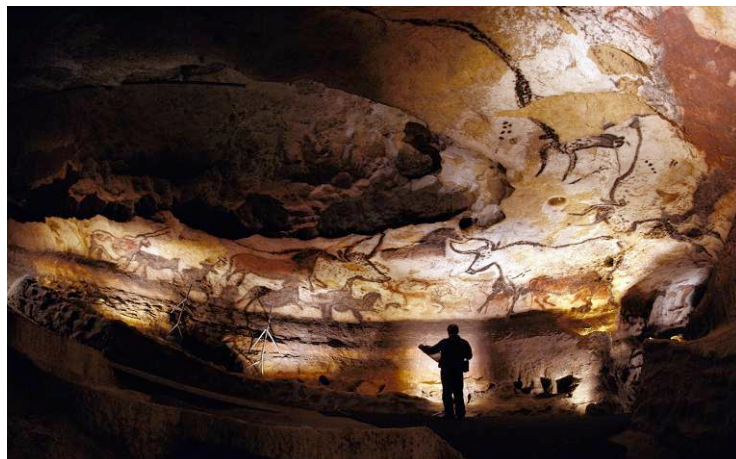
Ni représentation d'une femme au sens réaliste, ni d'une déesse au sens néolithique, la Vénus est un mythe rendu plastique, représentant le mythe du feu, la sacralité de la "mère mythique", la création de la vie et sa continuité ; l'expression de la quête de transcendance biologique, sociale et spirituelle ; peut-être aussi le témoignage d'une expérience transcendante et sa traduction.

Rien ne permet d'affirmer que cette expérience ait été systématique ou systématisée, mais la Vénus atteste néanmoins qu'une telle expérience ait pu se produire et qu'il ne s'agissait pas d'un fait isolé : le nombre important des Vénus (sans présumer de celles qui n'ont pas encore été découvertes) répandues sur tout un continent et fabriquées pendant 20.000 ans, en témoigne. Quant à la façon d'accéder à cette expérience, un certain nombre de facteurs (comme l'omniprésence de la forme concave-sphérique et l'emplacement des Vénus) nous conduisent à l'hypothèse (même si nous ne pouvons pas la prouver) que, parmi les différentes techniques expérimentées – ou peut-être devrions-nous parler de "voies de prédisposition" –, certaines avaient une composante morphologique.

III- L'art pariétal - les grottes ornées



Grotte de Lascaux, Dordogne, France



Près de 240 grottes ornées ont été découvertes en Europe au siècle dernier. Dans le sud-ouest de la France (Aquitaine et Pyrénées) et l'Espagne septentrionale (Asturies, Cantabrie et Pays basque), nous connaissons plus de 160 cavernes d'art rupestre. On a aussi répertorié 21 autres cavernes en France méridionale (Languedoc-Roussillon et Rhône-Alpes), 14 autres dans le reste de la France et 23 dans le reste de la péninsule ibérique. En dehors de ces aires, les cavernes d'art pariétal paléolithique sont plus rares : une dizaine en Italie, une en Roumanie, seulement trois en Oural méridional (et une dans l'Altai). Ces différences indiquent seulement une plus ou moins grande facilité de conservation et de découvertes archéologiques, car les peintures murales dans les grottes étaient un phénomène répandu dans toute l'Europe durant l'ère paléolithique.³¹

³¹ Agostino LOTTI, Op. Cit., p.19.

En effet, l'art pariétal souterrain (des grottes ornées) – différent de l'art rupestre de plein air et des abris-sous-roches – semble être un phénomène quasi exclusivement européen et s'étend sur près de 20 000 ans : de -31 000 ans (par exemple la grotte de Chauvet, en Ardèche, en France) à -12 000 ans (par exemple la grotte de Niaux, dans l'Ariège, en France). De plus, cet art présente, au-delà de ses particularités locales, une grande homogénéité thématique et stylistique sur tout le continent.

La plupart des chercheurs appellent ces grottes des "sanctuaires", certainement pour rendre compte du caractère sacré qui se dégage de ces lieux. Quant à la signification des grottes elles-mêmes et de l'art pariétal qu'elles abritent, les interprétations sont des plus diverses. Mais malgré le travail titanesque des archéologues, ces grottes peintes restent pour l'instant "indéchiffrables". En effet, l'art pariétal n'est pas un art décoratif, même s'il est esthétiquement des plus impressionnants, c'est un "langage" complexe, structuré et articulé. Et bien qu'on ait pu déchiffrer quelques "lettres" ou même des "mots", on n'est pas encore en mesure de déchiffrer une "phrase" entière et encore moins l'"œuvre" en tant que globalité, même si tous s'accordent à reconnaître qu'elle irradie de sens. Dans la présente étude, nous n'avons pas l'intention de discuter les nombreuses interprétations existantes. Mais rien ne nous empêche d'assumer notre propre regard issu non seulement des données fournies par les chercheurs mais aussi de nos propres observations et expériences (registres) faites sur le terrain. Et ces observations nous conduisent à la conclusion que l'homme paléolithique a pu transcender les limites de son espace-temps habituel, que les grottes, de par leur morphologie, étaient des espaces propices aux expériences de type transcendant et, enfin, que ce sont précisément ces expériences internes qui ont été gravées sur les parois pour la postérité. En effet, selon nous, les grottes ornées traduisent la "structure de conscience inspirée" et représentent – tout comme les foyers avec les Vénus – le "centre de gravité" commun du Paléolithique supérieur européen, conférant une unité spirituelle, culturelle et régionale.

Exploration du monde interne jusqu'à ses ultimes limites

Les grottes aux parois peintes et/ou gravées n'étaient pas utilisées comme des lieux d'habitation (dans certains cas assez rares, l'entrée de la grotte servait d'abri, mais jamais sa partie plus profonde, là où se trouvent les peintures) et ne l'étaient que très rarement comme lieux de sépulture (en général, on trouve les sépultures à proximité des habitats).

L'art pariétal n'est pas placé dans la nature parcourue par les hommes et fouillée par leurs regards. Il est d'obscurité totale, soumis à l'artifice de la lumière pour être vu ; il impose une descente sous terre, un oubli momentané du monde des vivants. Il reste isolé dans la solitude des profondeurs... Contrairement à l'art rupestre de plein air, l'art pariétal

*souterrain est coupé du réel ; il se localise là où l'on ne peut durablement vivre.*³²

En effet, en pénétrant de plus en plus profondément dans ces lieux, on laisse derrière soi la réalité du monde quotidien avec ses variations rayonnantes, thermiques, phoniques, olfactives, etc. Dans cet espace règnent le silence, l'obscurité, l'immobilité. Tout semble toujours pareil, on perd la notion du temps et les références spatiales habituelles, les perceptions des sens externes sont amorties : situation idéale pour entrer en contact avec son intériorité, pour explorer la spatialité de la conscience (l'espace de représentation) qui se modèlera en fonction de la morphologie des parois.

Les grottes sont de longues et sinueuses galeries et couloirs de plusieurs kilomètres, parfois avec des passages bas et étroits qui s'ouvrent ensuite sur des salles, de grands espaces semi sphériques. La morphologie des grottes, s'orientant de l'entrée vers un fond, offre ainsi des espaces de circulation et d'autres "d'immobilisation temporaire" où, avec un regard "diffusé", on peut embrasser le tout simultanément. Mais il y a aussi des parties que l'on ne peut saisir dans leur totalité que si l'on réalise un saut de perspective, une autre distance mentale, en déplaçant le point d'observation vers des régions mentales plus profondes .

Voici une vidéo³³ permettant au lecteur d'expérimenter quelques registres d'entrée dans la profondeur d'une grotte :

<http://www.cerimes.fr/le-catalogue/corpus-de-la-grotte-de-rouffignac.html>

Nous ne sommes plus simplement à l'intérieur d'une grotte, nous avons la sensation d'être dans notre propre monde interne, dans notre espace mental. Et nous expérimentons les registres psychophysiques de concentration et/ou de dispersion du système de tension, registres produits par l'action de forme : les couloirs qui poussent vers l'intérieur chaque fois plus en profondeur, puis la sphéricité enveloppante et protectrice des salles ou des niches mais qui, en même temps, limite et enferme. Limites qu'on aimerait alors transgresser.

Tout porte à penser, et surtout à sentir, lorsqu'on s'y trouve physiquement, qu'il s'agit d'un parcours "initiatique" : des "chemins" qui conduisent à des "demeures", des "centres de pouvoirs" où se révèle le sacré.

En effet, de même que le monde interne, les grottes souterraines ne peuvent pas être vues depuis l'extérieur. On doit trouver l'entrée et les

³² Denis VIALOU, *Au cœur de la Préhistoire, Chasseurs et Artistes*, Gallimard, Paris, 1996, p. 84.

³³ Une production du Service du Film de Recherche Scientifique, Direction du Patrimoine, sous-direction de l'Archéologie du Ministère de la Culture, 1996.

pénétrer en profondeur pour les découvrir, les explorer, tout comme avec le monde interne. Elles sont obscures et l'on a besoin d'un feu "artificiel" pour les éclairer, tout comme on a besoin du regard pour illuminer le monde intérieur. Elles sont des volumes en creux de forme concave et sphérique, tout comme certaines régions plus profondes du monde interne. Elles sont "vides", en "silence", tout comme parfois la conscience juste avant qu'elle ne s'altère et se transcende.

Bien sûr, selon le type de dessein qui opère en coprésence, cette altération sera plus ou moins lucide et plus ou moins inspirée.

Et justement, ce Dessein incitant au surpassement, semble avoir été d'une grande puissance. En effet, on a constaté deux choses intéressantes. Tout d'abord, il n'existe pas de peintures ou de gravures près de l'entrée des grottes. Elles apparaissent seulement à plusieurs centaines de mètres de l'entrée. La grotte de Niaux est même précédée de 2 km de galeries. Or, pour pénétrer plus profondément dans la plupart des grottes, il fallait marcher à quatre pattes et même ramper, seul ou en file indienne, parfois pendant des heures, surtout pour atteindre les parties les plus reculées.³⁴

Par ailleurs, les peintures et les gravures ont été réalisées jusque dans les ultimes recoins, y compris sur des plafonds à priori inaccessibles, comme, par exemple, dans la grotte de Rouffignac, en Dordogne, où le "Grand Plafond" constitue l'ensemble de dessins le plus considérable du site puisqu'il concentre 66 figures. *La présence de ces dessins au-dessus de ce vaste entonnoir d'argile glissante aboutissant à un puits de 7 m, dont au moins 4 m de verticale, pose des problèmes. Tout d'abord un problème d'accessibilité. Sur tout le pourtour de l'entonnoir, la hauteur sous plafond était très faible : elle n'excédait guère le mètre et, compte tenu des pentes glissantes, cela souligne les difficultés d'exécution de beaucoup de figures et particulièrement des plus grandes qui dépassent les 2 m de longueur, tel le grand cheval. D'autre part,[...] l'accessibilité de certaines parties de ce plafond n'a été possible que grâce à des bois aux extrémités équerries jetés en travers du trou.*³⁵

L'art pariétal se fond dans la morphologie des grottes. Il en épouse les divisions naturelles et subit les fantaisies rocheuses de ses parois. Il s'intègre dans ses parcours tortueux, les passages difficiles ou dangereux.

Leur volonté d'aller tout au bout des diverticules rampants, de grimper sur les massifs stalagmitiques le long des failles aériennes pour atteindre des voûtes hautes, d'y laisser leurs traces ou d'y prélever du Mondmilch³⁶, ou

³⁴ Aujourd'hui, grâce aux aménagements touristiques (excavations), on peut pénétrer dans les grottes en étant debout, mais les marques anciennes nous fournissent des indications précises sur les dimensions (hauteurs, etc.) de l'époque.

³⁵ Claude BARRIERE, *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1980, pp. 269-276.

³⁶ Lait de lune : un spéléothème.

*encore leur fascination pour les zones périlleuses, tout au bord des gouffres marqués de leurs dessins, trahissent leur conception de la grotte, de ses mystères et de ses pouvoirs. Ce monde souterrain périlleux était un monde extrême. S'aventurer au plus loin, au plus haut, au plus profond signifiait le pénétrer et capter un peu de sa puissance intrinsèque.*³⁷

Pourquoi donc faire autant d'efforts pour pénétrer chaque fois plus loin, plus profondément et plus haut, si l'on voulait tout juste s'assurer que les peintures se conservent dans la mémoire du groupe et passent à la postérité (ce qui est déjà en soi l'indicateur d'une intention de transcendance temporelle et sociale) ? Pourquoi et dans quel but cette obstination de peindre dans des endroits "impossibles" ? Certes, la grande charge affective du Dessein - de "dépasser", de "transcender" -, pousse et aspire, mobilise toute la force intentionnelle et attentionnelle pour aller au-delà des difficultés et des empêchements qui se présentent sur le Chemin. Que l'on ait voulu explorer l'espace entier et laisser une trace sur toutes ses parties pour témoigner que l'on y est parvenu est tout à fait probable. Mais nous croyons qu'il y a aussi une autre raison : il était important de couvrir la "globalité" de l'espace pour témoigner d'une expérience "globale", d'une structure globale de conscience, celle de la structure de conscience inspirée.

Les premières expériences étaient sans doute accidentelles, dues à l'effet "caisson d'isolation sensorielle" et à l'action de forme des grottes, mais il est plus que probable que, par la suite, ces "explorateurs des profondeurs" ont mis tout en œuvre pour revivre des expériences de façon intentionnelle : le nombre important des gravures et des peintures est significatif en ce sens. En effet, même sans considérer les peintures et gravures qui ne se sont pas conservées ou qui ont été recouvertes – puisqu'on a constaté que les artistes superposaient très fréquemment leurs œuvres sur celles qui existaient déjà –, il y a plusieurs centaines de peintures et gravures dans chaque grotte. Si l'on multiplie cela par les 240 grottes découvertes à ce jour (sans présumer de celles que nous ne connaissons pas encore), le nombre d'œuvres est alors très impressionnant par rapport à la faible densité de population de l'époque³⁸!

Traduction d'un monde de significations

L'art pariétal n'est pas le reflet du quotidien. Il n'y a pas d'allusions à l'environnement naturel, pas d'objets utilitaires, pas de scènes de vie quotidienne ; le nombre de figures humaines est insignifiant ; les animaux représentés ne sont pas ceux qui étaient chassés et, de façon générale, bien que le style soit naturaliste, il n'est pas réaliste (déformations

³⁷ J. CLOTTES, J. COUTIN, L. VANRELL, *Cosquer redécouvert*, Le Seuil, Paris, 2005.

³⁸ Estimation d'environ 150 000 habitants à la fin du paléolithique supérieur.

intentionnelles) et, bien qu'il soit figuratif, il n'est pas narratif (thèmes non reliés par des arguments).

La seule chose qui semble représenter le monde du "moi", ce sont les "signes codés" qui pourraient indiquer, d'après les chercheurs, un début d'"écriture" ou de "numérotation", mais ces "idéogrammes" restent pour l'instant indéchiffrables. Tous les autres contenus, bien qu'ils soient issus du monde de la perception, pourraient donc fort bien être des allégories renvoyant à un système de registres beaucoup plus immatériel et subtil : à un "monde de significations".

Quasiment tous les dessins représentent des animaux – dans certaines grottes, on trouve jusqu'à 14 espèces différentes – en grande majorité des mammifères. Mais les espèces les plus représentées, et de loin, sont les équidés, les bovidés comme les aurochs, les bisons (plus rarement les mammoths et les rhinocéros), et les cervidés. Les fouilles récentes (analyses des os provenant de restes de nourriture) ont démontré que ces animaux n'étaient pas ceux que l'on mangeait ! En effet, on ne trouve parmi les peintures qu'un nombre insignifiant de rennes, de bouquetins ou de poissons (qui constituaient l'essentiel de la nourriture) et, quand ils apparaissent, c'est à la périphérie, et très exceptionnellement dans les parties plus profondes. De ce fait, nous rejoignons les chercheurs qui réfutent l'hypothèse de rites propitiatoires ou magiques pour la chasse.

Pourquoi alors avoir choisi ces animaux-là ? Qu'ont-ils donc en commun ?

1. Ils sont "inattrapables", libres (ni chassés, ni mangés, ni domestiqués).
2. Ils ont une grande force (chevaux, bisons, mammoths, rhinocéros, cerfs, lions, etc., sont des animaux grands, lourds et puissants).
3. Ils sont associés à une direction, notamment les trois espèces les plus représentées.

En effet, le cheval suggère le mouvement horizontal, d'autant plus que son corps est souvent allongé de façon intentionnelle. L'aurochs, le bison, le mammoth suggèrent la concentration, surtout lorsque leur volume ou leur bosse sont représentés de façon surdimensionnée et que les cornes de l'aurochs sont représentées non pas de profil comme sa tête et son corps, mais presque de face, de sorte que la forme concave des cornes conduit le regard vers l'espace inclus à l'intérieur de la courbe. Enfin, le cerf suggère l'élévation et aussi l'évolution grâce à ses bois ramifiés, souvent surdimensionnés.



Grotte de Lascaux



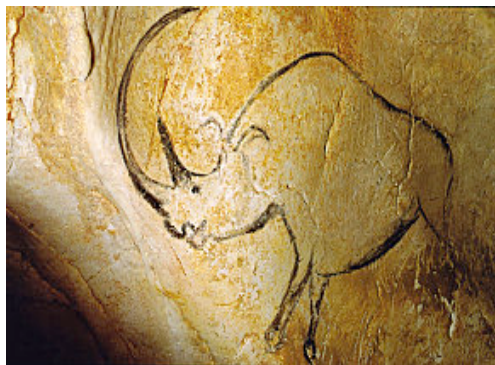
Grotte d'Altamira, Espagne



Font de Gaume, France



Grotte de Rouffignac, France



Grotte de Chauvet, France



Grotte d'Altamira, Espagne



Grotte de Lascaux, France

Alors, si ces animaux nous mettent en contact avec des registres de puissance, de direction et de liberté, comment ne pas résonner également avec la "puissance de la direction autonome" d'un Dessein transcendant et évolutif ?

Mais ce qui reste le plus déroutant lorsqu'on se trouve face à ces animaux représentés visuellement, c'est qu'on ne les "voit" pas vraiment, même si on les regarde. On les "ressent" plutôt. Ce qui se dégage d'eux est une profonde sensation de "vie", plus exactement un "principe", une "essence". C'est comme si l'on entrait en contact avec l'essence de l'être.

Déjà, depuis le moment où il s'est approché du feu, l'être humain a manifesté un extraordinaire intérêt à capter l'essence des choses. Et cette aspiration, ou cette impulsion, était si forte qu'il a mis sa vie en danger, mais cela l'a aussi conduit à des découvertes très importantes quant à ses possibilités. Cette observation permanente et accumulative au fil du temps lui a peut-être permis de capter que, à l'intérieur des êtres humains, existe quelque chose de vivant, une "idée" ou "principe essentiel", qui est occulté à la vue.

Si l'on pouvait connaître ce principe, on pourrait manier ou modifier cet "être", le rendre "domestique" et par conséquent "utilisable" ; il serait alors un moyen d'avancer vers la continuité temporelle.

Et si cet être, ce principe ou cette essence était un "feu non représentable", dont seuls les effets pouvaient être représentés, alors nous pourrions mieux comprendre pourquoi le feu en tant que tel n'a jamais été représenté nulle part à cette époque, bien qu'il ait toujours été au centre de la vie, et pourquoi l'on colorait tout ce qui était sacré, notamment les animaux polychromes, avec les différentes couleurs ou états du feu : jaune (flamme), noir et rouge (braises potentielles et incandescentes).

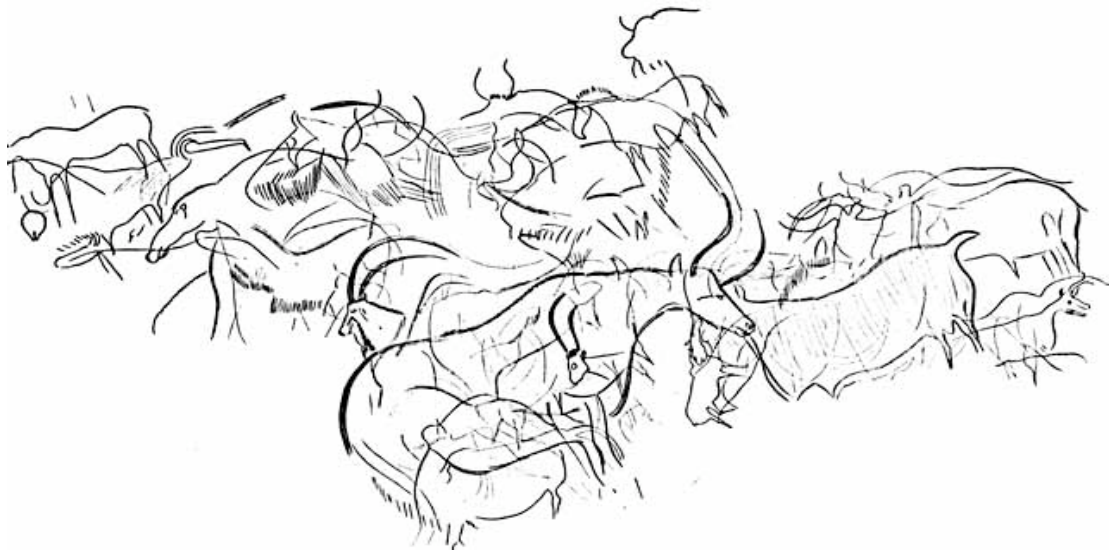
Limites transcendées, suspension du moi, conscience inspirée

Norbert Ajoulat nous fait remarquer³⁹ que dans certaines grottes, et tout spécialement à Lascaux, les équidés, bovidés et cervidés sont représentés avec des caractéristiques qui correspondent à la saison d'accouplement, c'est-à-dire au printemps pour les équidés, à l'été pour les bovidés et à l'automne pour les cervidés. De cet élément, nous pourrions déduire que les animaux sont dotés d'une signification additionnelle : la temporalité. Nous ne pensons pas, en effet, que l'important soit le thème de l'accouplement, qui aurait pu être représenté de façon plus explicite compte tenu du talent artistique dont les artistes faisaient preuve. Pour nous, la caractéristique de la période des amours servait justement à signaler la saison, donc le temps.

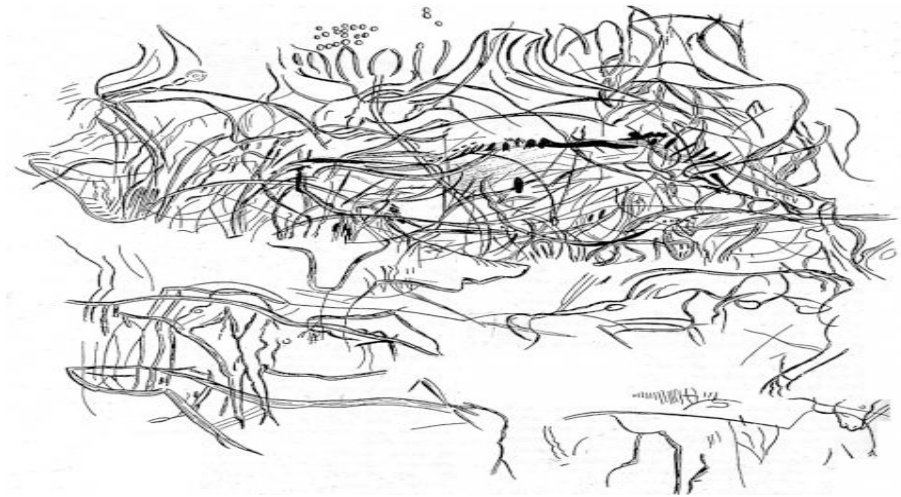
³⁹ Norbert AJOULAT, *Lascaux, le geste, l'espace et le temps*, Le Seuil, 2004.

Comme les animaux se fondent dans les parois, qu'ils semblent en faire partie, ils deviennent en quelque sorte les limites elles-mêmes. Alors, les parties peintes représenteraient les limites temporelles (et spatiales), tandis que les parties non peintes ou non gravées des parois représenteraient le non-temps et le non-espace, un "vide coprésent".

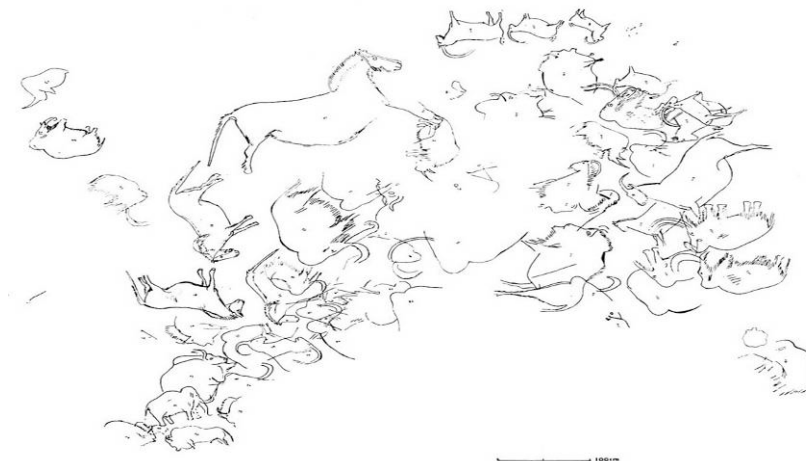
La question se pose alors de savoir si ces limites spatio-temporelles ont été transcendées. Peut-être pas dans certaines galeries de certaines grottes (comme celles de Lascaux ou de Niaux), zones représentant le "chemin d'internalisation" où se succèdent les panneaux équidés-bovidés-cervidés, donc les saisons printemps-été-automne, suggérant le "passage du temps". En revanche, dans les salles, niches, voûtes, plafonds – à titre d'exemple dans les grottes de Gargas, des Trois-Frères et de Rouffignac – où tous les animaux se rencontrent simultanément, dans tous les sens (directions) et se superposent en partie, dans une sorte de "tourbillon intentionnel" où il n'y a plus aucune "référence", les saisons se mélangent et s'annulent, le temps se suspend.



Grotte de Gargas, France



Grotte des Trois-Frères, France



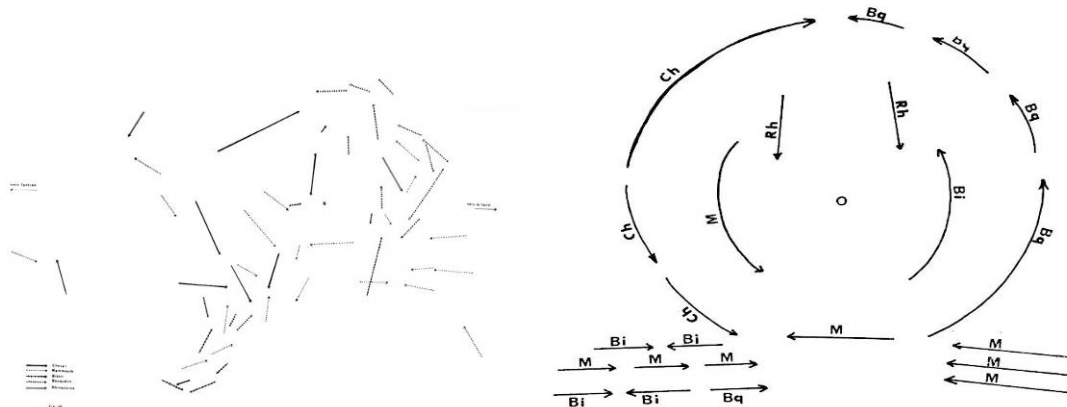
Grotte de Rouffignac, France

Quant au "Grand Plafond" de la grotte de Rouffignac, Claude Barrière a fait une découverte importante :

Les 66 animaux sont dans une disposition apparemment désordonnée et tourbillonnante, dans tous les sens, plus ou moins enchevêtrés et superposés...

Pour mieux saisir la composition de cet ensemble, utilisons l'artifice suivant : remplacer les animaux par des flèches différentes pour chaque espèce et de la longueur de chaque animal. Aussitôt le désordre disparaît, et les animaux se disposent selon un schéma très particulier. L'ensemble s'organise selon un plan en Oméga en fonction de l'accessibilité du plafond autour du puits...

Le centre demeure vide d'animaux, avec cependant, presque au centre géométrique, un dessin en amande ayant exactement la forme d'un œil de grande dimension...



Cette organisation du Grand Plafond ne peut-être le fruit du hasard ou de la simple disposition périphérique au puits. Il y a trop de systématique dans les alternances et les répartitions (des animaux) pour ne pas conclure à un caractère volontaire.⁴⁰

Dans cette étude, Claude Barrière ne pousse pas plus loin son interprétation. Mais dans le cadre de notre étude, comment ne pas faire le lien avec les Vénus et notre hypothèse de transcendance des limites spatio-temporelles à partir d'un regard central qui les "rattrape" et désarticule ? À moins qu'ici, cet "œil", au milieu du vide de la suspension, veuille témoigner d'une expérience plus profonde encore : celle de la rencontre avec l'"œil divin" ou, autrement dit, le "Mental".

Par ailleurs, le temps est assurément suspendu dans la grotte en tant qu'entité globale, surtout si l'on se réfère à la première signification donnée aux animaux : en effet, les limites (parois) gravées de "liberté, force, direction évolutive" sont des limites illusoires, des limites transcendées. D'ailleurs, on a parfois le registre que les animaux s'enfoncent et disparaissent dans les parois, qu'ils en sortent pour entrer dans le vide. À l'inverse, parfois, ils semblent pénétrer dans le champ de présence depuis un "ailleurs", depuis un vide coprésent, selon que la lumière du feu et du regard les obscurcit ou les éclaire.

Mais ce registre d'entrée et de sortie est produit aussi par la combinaison concave-convexe, comme, par exemple, dans la grotte de Font-de-Gaume en Dordogne, notamment dans la Chapelle (ou Cabinet) des bisons, où, hormis la "décharge de (la) Force" qui y surprend le visiteur non averti, les bisons semblent véritablement entrer et sortir des limites.

Citons encore la répétition des motifs produisant des effets de perspective et de profondeur, à titre d'exemple dans la grotte de Chauvet, le panneau des chevaux et des félins, ou encore les rhinocéros, dont les cornes

⁴⁰ Claude BARRIERE, Op. Cit., pp. 269-276.

répétées créent une véritable "voie de sortie" ou d'"entrée", selon comment on regarde.



Grotte de Chauvet



Tout cela nous rappelle, une fois de plus, les Vénus associées aux parois intérieures ou extérieures de l'habitat.

N'est-ce pas la même volonté de montrer que le sacré transcende les limites et/ou fait irruption à l'intérieur des limites ?

Si le temps est suspendu, le "moi" est suspendu également. Effectivement, la figure humaine est très rarement représentée et, en général, il s'agit d'êtres composites qui se trouvent dans des endroits plus périphériques de la grotte (par exemple à Lascaux, l'homme à tête d'oiseau est placé dans un puits à l'écart, l'homme-bison est situé à l'extrémité de la grotte de Gabillou). Là, le corps est schématisé et la tête est celle d'un animal. L'humain est donc physiquement (corps) "inconsistant" et, mentalement (tête), il n'est plus "lui-même". Cela semble indiquer la transformation de celui qui entre dans la grotte : son corps perd de l'importance et son mental est désormais doté d'attributs nouveaux. En outre, dans les profondeurs des grottes, il n'y a plus de présence humaine, le "moi psycho-physique" disparaît totalement, ce qui pourrait indiquer sa suspension.

D'ailleurs, il existe aussi un effet général de suspension du fait que les animaux - mammifères de grande taille et de poids important donc lourds - apparaissent ici tout légers, en train de flotter, de léviter, de voler,

comme en apesanteur, comme s'il y avait un "arrêt sur image", comme s'ils étaient suspendus dans le vide. En effet, il n'y a aucun sol ferme qui soit représenté, il n'y a aucun point d'attache avec des références matérielles (tout comme les Vénus sans pieds et sans socle). Il s'agit de corps énormes, volumineux et puissants, pourtant l'effet qu'ils produisent est tout autre : celui de "corps subtils", d'âmes détachées, légères, élevées, signifiant peut-être un "mental libéré".

Remarquons aussi que, malgré leur nature sauvage et leur puissance, aucune agressivité n'émane de ces animaux, il n'y a aucun conflit, combat ou signe de violence, ni aucune souffrance, même les rares fois où ils semblent blessés par une flèche. C'est comme s'ils étaient au-dessus de toute "sensation" ou "passion", détachés, en paix et pacifiques (comme les Vénus), d'une neutralité sereine.

De plus, leur regard n'est pas dirigé vers le monde extérieur : les animaux ne regardent rien en particulier et ils ne se regardent même pas entre eux, pas même lorsqu'ils se trouvent face à face. Ils ont les yeux ouverts, mais leur regard est "vide", "contemplant le vide".



Grotte de Lascaux

Tout cela nous semble attester d'une structure de conscience inspirée, de la suspension du moi et plus particulièrement de l'"extase" : *situation mentale dans laquelle le sujet reste comme suspendu, plongé à l'intérieur de lui-même, absorbé et ébloui*⁴¹.

Compte tenu de l'effet de mouvement produit par la flamme de la torche, il est également possible de *registrer* les caractéristiques du "ravisement" : *agitation émotive et motrice incontrôlable dans laquelle le sujet se sent transporté, emporté hors de lui, vers d'autres paysages du mental, d'autres temps, d'autres espaces*⁴².

⁴¹ SILO, *Psychologie IV*, Op. Cit., p. 290.

⁴² SILO, *ibid.*

Conscience lucide ?

Nous ne savons pas depuis quel niveau de conscience les artistes entraient dans les espaces sacrés, mais plusieurs indicateurs semblent confirmer qu'ils "en revenaient" avec un niveau de conscience élevée et lucide pour exécuter un tel art. À moins que ce ne fût la réalisation artistique elle-même qui leur permettait d'élever leur niveau et leur état de conscience pour faire ensuite l'expérience du contact avec le Sacré ?

a) Le changement de perspective

Ce qui frappe dans toutes les grottes, c'est la volonté de créer des perspectives, de rendre compte de distances, de produire la notion de volume, de profondeur, de tridimensionnalité, de montrer l'existence de la coordonnée Z, la profondeur du point d'observation, le saut de perspective permettant une vision globale, en structure. En effet, le jeu optique déjà mentionné et illustré auparavant – c'est-à-dire l'utilisation des convexes-concaves produisant l'effet de volume et la répétition d'une forme (animal) sur différents niveaux (plans) créant l'effet de perspective, de profondeur et de distance –, est omniprésent.

Mais, de plus, les animaux, et tout particulièrement les aurochs, sont représentés depuis plusieurs angles à la fois : la tête et le corps de profil, les cornes de trois-quart, les sabots vus d'au-dessus et l'œil généralement de face.



Grotte de Lascaux

Un autre fait est à souligner : de nombreuses peintures ont une dimension impressionnante. À titre d'exemple, dans la grotte de Cussac, le bison mesure 4 mètres de longueur et, dans la grotte de Rouffignac, un cheval est long de 3 mètres. Ils sont réalisés dans des proportions parfaites, alors que l'espace dans ces parties spécifiques ne permettait pas à l'artiste d'avoir le recul suffisant pour visualiser son œuvre en entier (dans le cas de Rouffignac, la distance n'excédait pas les 50 cm). Quant au plafond, dont ce cheval fait partie, nous avons déjà vu qu'il présente une composition intentionnelle avec une disposition en demi-cercle autour de

l'ouverture du puits. L'ensemble n'aurait pu être saisi d'un seul coup d'œil que depuis le fond du puits, c'est-à-dire à 7 m de profondeur, chose évidemment impossible. Il devient ainsi évident que la réalisation de ces peintures est le fruit de la perspective mentale, de la profondeur du regard de l'exécutant.

Autre exemple : dans la grotte de Lascaux, à l'extrémité du diverticule axial nommé le Méandre, un cheval de plus de 2 mètres est représenté en demi-cercle, puisque épousant les parois courbes, en train de chuter dans le vide (malheureusement, il n'existe aucune image qui puisse rendre cet effet). Là aussi, il était impossible, à l'époque, de vérifier par la perception si les proportions correspondaient et, pourtant, tout est parfait. D'ailleurs, c'est le cas de toutes les représentations immenses que l'artiste ne pouvait en aucun cas visualiser en entier : elles ne subissent aucune déformation, les proportions sont parfaites ; ce qui est très différent des déformations volontaires dans d'autres parties de la grotte où l'on aurait pu, si l'on avait voulu (car la distance physique le permettait), respecter facilement les proportions réalistes.



Grotte de Lascaux

Les chercheurs ne trouvent pas d'explication rationnelle à cette "énigme", peut-être parce qu'ils ne se fondent pas sur la pratique de déplacement du regard vers l'"arrière", vers des régions mentales plus profondes. Or, selon notre expérience, tout s'éclaire si l'on admet que les œuvres n'étaient pas réalisées en étant "vues" depuis l'endroit où se trouvait l'artiste, c'est-à-dire non pas depuis le "moi" au sens habituel (conscience de veille normale), mais depuis une autre distance mentale, avec une vision panoramique, d'ensemble, de volume, permettant des points de vue multiples et simultanés, en somme, une vision propre à un niveau de conscience lucide.

b) Vision de structure et d'unité

Avec ce regard, la grotte apparaît comme une "forme-contenant", mettant la multiplicité des éléments en relation, en structure, en unité.

La grotte ornée est un "tout cohérent" où règnent les paradoxes, l'union des contraires. C'est l'espace de l'"au-delà des opposés", de la "*coincidentia oppositorum*" :

La grotte est souterraine, mais sa forme est celle de la voûte céleste ; c'est un espace vide mais plein de significations ; l'espace est une forme fermée, pourtant il y règne un registre d'infini, d'éternité. Les animaux sont terrestres, mais ils volent dans les airs ; ils sont en mouvement et en même temps immobiles, suspendus ; ils sont grands et puissants, et en même temps légers, en apesanteur ; dans la nature, ils sont sauvages, mais ici ils sont pacifiques.



Grotte de Chauvet

Dans de nombreuses grottes, on trouve des motifs de mains apposées, tantôt en "négatif", tantôt en "positif"⁴³. Enfin, les couleurs rouge et noir s'alternent ou sont en juxtaposition, ou encore composent le même animal.



Grotte de Lascaux

Depuis quelques années, certains chercheurs commencent à rendre ce fait très explicite : [...] *C'est la raison pour laquelle il nous paraît intéressant d'introduire la notion de volume dans la lecture de l'organisation du décor. En d'autres termes, il nous semble que, loin d'être le fondement du dispositif, le panneau n'est que l'ultime subdivision d'un dispositif faisant de l'ensemble de l'art de la grotte un tout cohérent. Nous ne pensons donc pas que le déchiffrement puisse se limiter au découpage en*

⁴³ Main en négatif : application de la main sur la paroi et projection d'un colorant, en soufflant. Main en positif : après l'avoir enduit de colorant, celle-ci est plaquée sur le mur comme un tampon.

*succession de panneaux, mais qu'il est plutôt préférable de considérer la cavité dans son ensemble... De ce point de vue, le très célèbre thème de l'affrontement, dont la notion se trouve élargie à l'idée de phénomène d'écho d'une paroi à l'autre, ce qui une fois encore met en évidence la perception de la galerie dans son volume. Le fait n'est d'ailleurs pas unique et nous citerons pour mémoire le cas de Niaux, où parois, sol et plafond du Salon noir se font écho...*⁴⁴

De toute évidence, la grotte est conçue comme une unité, une "composition" avec une vision d'ensemble et structurelle. Cela exige plusieurs niveaux de lecture : chaque élément semble avoir une signification propre, tout comme chacun des panneaux ; il y a ensuite un grand nombre de relations certainement pleines de sens entre éléments et panneaux ; puis il y a le sens global de la grotte en tant que "totalité" et, enfin, pourquoi ne pas considérer aussi l'ensemble des grottes ?

Quelques indices quant aux possibles procédés utilisés

Nous ne pouvons bien évidemment rien affirmer quant aux procédés utilisés, et encore moins prétendre qu'il y ait eu une systématisation de "pas" pour altérer la conscience et/ou pour suspendre les activités du moi. Mais quelques indices nous interpellent.

L'entrée de la grotte pourrait avoir servi de "seuil", comme pour passer à un autre espace mental. L'avancée dans les longues galeries horizontales correspondait probablement à des registres d'intériorisation cénesthésiques et kinesthésiques sur l'axe Z, pour déboucher, dans certaines grottes, sur un espace sphérique dont la morphologie favorise le recueillement, l'inspiration, le contact avec le sacré. D'ailleurs, n'est-il pas bien connu que les sibylles, certains prophètes, de grands mystiques ont reçu leurs "révélation" dans la profondeur des grottes ?

Quant à l'altération de la conscience, nous avons déjà mentionné la carence des stimuli externes dans les grottes (l'effet "caisson d'isolation sensorielle"). Nous pouvons également supposer un certain épuisement physique, compte tenu de l'effort fourni pour pénétrer dans les profondeurs et, dans certains cas plus rares, l'anoxie dans certaines parties profondes de la grotte. Nous ne pensons pas à l'inhalation de fumée ou de vapeurs toxiques comme moyen systématisé d'altération comme c'est le cas dans certaines cultures ou pratiques postérieures, étant donné que le genévrier, qui semble avoir été utilisé le plus fréquemment pour confectionner les torches, ne dégage aucune fumée et que les bois résineux en dégagent trop pour avoir été utilisés. Évidemment, on pourrait aussi supposer l'ingestion de certaines plantes, mais aucune trace

⁴⁴ Frédéric PLASSARD et Jean PLASSARD, *Figures inédites de la Grotte de Rouffignac*, Paris, Éditions du CNRS, 2001, Gallia préhistoire n°42, p. 105.

ne vient étayer cette possibilité. Quant à la musique, on a retrouvé effectivement des traces d'instruments, notamment des flûtes, mais pas dans les grottes elles-mêmes, bien qu'elles soient un endroit propice pour expérimenter le son, notamment pour produire l'intériorisation et l'altération. Peut-être n'y avait-il alors pas besoin de substances externes et/ou artificielles pour s'altérer, peut-être que la puissance du Dessein et l'"action de forme" suffisaient-elles ou encore, comme nous l'avons déjà suggéré, peut-être l'activité artistique en tant que telle était-elle le support pour élever le niveau de conscience et produire l'inspiration depuis une veille lucide ?

Unité et continuité culturelle, identité régionale

Pendant de longs milliers d'années, des traditions stables ont assuré un mûrissement d'une symbolique dont le développement est absolument continu depuis la première manifestation artistique jusqu'à la fin du Magdalénien. Cette continuité est d'autant plus frappante que l'équipement matériel s'est renouvelé périodiquement, ainsi que l'expriment les coupures culturelles créées par les préhistoriens comme châtelperronien, aurignacien, gravettien, solutréen, magdalénien.... Un archéologue du futur, cherchant comment diviser de manière expressive notre durée depuis le Moyen-Age créerait sans doute l'échelle chronologique suivante : arcien, arbalétien, arquebusien, mousquetien, fusilien, fuséen, etc., qui rendrait bien compte de la discontinuité progressive de notre équipement militaire, mais qui n'aurait aucune prise sur la continuité réelle de nos traditions religieuses. Il en est de même pour la Préhistoire : l'aurignacien n'est pas un type d'homme, ni une langue, mais un type de sagaie et sous la surface des critères empruntés aux techniques (et avant tout à la chasse), tout témoigne d'une continuité... L'art est précisément le témoignage le plus clair de cette continuité. L'art paléolithique européen est homogène et continu, ce qui implique la continuité et l'homogénéité culturelles des groupes humains qui l'ont subi. Telle sagaie peut être venue de l'Orient ou du Sud et avoir été adoptée d'enthousiasme sans rompre le fil des traditions religieuses, qui étaient le support des traditions artistiques.⁴⁵

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

⁴⁵ André LEROI-GOURHAN, *La préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965-1972.

certainement parce des conditions l'ont permise : un même type d'expériences internes associées à un même type d'espaces ; des expériences non soumises aux aléas quotidiens, à l'image des grottes, elles aussi préservées des changements naturels ; des lieux "immobiles" et "éternels", en contraste avec le "nomadisme" et la "finitude".

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

Nous savons, grâce aux méthodes de datation, que les grottes n'étaient pas fréquentées en permanence ; des centaines et des milliers d'années, donc de multiples générations, séparent même parfois les différentes réalisations artistiques. En ce sens, les archéologues parlent plus volontiers de nombre d'événements que de durée de fréquentation.

Il semble que les artistes – ou peut-être devrions-nous les appeler "quêteurs de sens et de transcendance s'exprimant artistiquement" –, réalisaient leurs œuvres et repartaient sans jamais revoir leurs productions. Ainsi, l'expérience traduite en images était projetée sur l'écran de leur espace de représentation, qui coïncidait avec les parois de la grotte ; en même temps que ces représentations internes étaient gravées (enregistrées) dans la mémoire individuelle et collective, elles étaient aussi gravées matériellement sur les parois physiques pour la postérité. Et, comme l'action même de graver (ou de dessiner) sur les parois était aussi gravée en mémoire, ces "gravures" internes-externes renforcées dans le souvenir, agissaient désormais en coprésence. Si elles étaient recouvertes ensuite par d'autres gravures, elles n'en devenaient que plus puissantes.

Il est justement intéressant d'observer la grande quantité de superpositions des gravures (mais aussi de peintures), dont un grand nombre est le point de départ à de nouvelles créations. La superposition, surtout celle des gravures, est si importante qu'un artiste était obligé de

finir entièrement son œuvre en une seule session, il n'aurait pu, sinon, retrouver ce qu'il avait commencé. Cet apparent "manque de respect" envers les réalisations antérieures peut étonner, puisqu'il y avait suffisamment de place dans ces grottes immenses pour que tous puissent y graver leurs figures sans couvrir celles qui avaient été faites précédemment. Il semble donc que ce fut intentionnel et que le but n'était pas tant que les œuvres soient "vues" mais plutôt l'acte de réalisation lui-même. Et si, en outre, la continuité temporelle et la transcendance étaient bien les valeurs centrales, alors oui, cela avait un sens : celui de la chaîne des actes, de la transformation d'une action en une autre, tissant le fil de l'éternité. ... *Les actions réalisées continuent d'agir et leur influence ne s'arrêtera jamais. Cette chaîne d'actions devenues vie ne peut pas être arrêtée par la mort...*⁴⁶

Et, lorsqu'on se retrouve dans la profondeur de ces grottes, il est indéniable – la plupart des visiteurs le confirme – que les parois irradient de Vie et de Sens.

Conclusion

Après la découverte du feu, l'homme amplifie son espace externe physique – il sort de son milieu d'origine en migrant vers d'autres continents –, tout comme il amplifie son espace interne, en cherchant à dépasser, là aussi, ses limites habituelles. Il était déjà nomade, désormais il deviendra aussi explorateur et créateur de plus en plus acharné. Il va donc pénétrer dans la profondeur des grottes grâce à la lumière artificielle du feu, en même temps qu'il s'avancera avec la lumière de son intentionnalité et la force de son Dessein dans les profondeurs de son espace de représentation, pour ensuite le transcender. Bien que ses premières expériences aient été certainement accidentelles, il semble que, par la suite, il les ait recherchées intentionnellement, et un bon nombre d'indices laissent supposer qu'il y soit parvenu.

En effet, nos propres expériences à l'intérieur des grottes – à vrai dire inattendues –, puis nos expérimentations intentionnelles dans celles-ci, suivies de l'étude allégorique et symbolique des peintures qu'elles abritent, nous ont conduit à la conclusion que les limites spatio-temporelles ont été franchies dans les faits.

Nous ne pouvons pas prouver l'utilisation de procédés précis, mais quelques facteurs comme, par exemple, l'effet "caisson d'isolation sensorielle" et la morphologie (action de forme) des grottes, ainsi que l'impulsion d'un puissant Dessein, ont certainement favorisé des expériences de tous types, notamment celle de la conscience inspirée.

⁴⁶ SILO, *Le Message de Silo*, Éditions Références, Paris, 2010, p. 128.

Par ailleurs, la technique et le style artistiques révèlent une vision ample et profonde, propre à une conscience plus lucide.

La grotte ornée est un univers poétique et mythique, qui témoigne d'une autre réalité et à son tour transporte dans cette autre réalité : un monde de significations. Vie, Force, Direction, Liberté, Paix, Unité, Beauté : un Paradis extatique mais non statique, un "tout cohérent" où les opposés ne s'opposent pas, une structure de conscience inspirée, inspiration venant d'au-delà des limites de l'espace de représentation, mais dont les effets se traduisent à l'intérieur de l'espace interne (mental), pour être matérialisés ensuite, avec grand talent, sur les parois de l'espace externe (physique).

En outre, la grande homogénéité thématique et stylistique des œuvres, au-delà des particularités locales, dans une région si vaste (des grottes très éloignées géographiquement ont été peintes à la même période), indique un système de registres et de représentations commun.

Selon nous, l'art pariétal ne reflète pas un système de valeurs et de croyances de type religieux (avec des divinités) ou magique (au sens de superstition). Il s'agirait d'un art qui exprime un Dessein transcendant et une spiritualité fondée sur l'expérience "directe" de la Présence du Sacré, expérience traduite avec les valeurs et les croyances de l'époque. Ce fut peut-être même une expérience dont les conséquences ont été précisément un nouveau système de valeurs et de croyances basé sur l'Unité.

IV- La première école des "formes" ?

La technique avancée des peintures paléolithiques révèle qu'il ne s'agit pas d'œuvres de débutants, mais de personnes de métier qui ont dédié une bonne partie de leur vie à cette pratique de l'art. Et de nombreuses "esquisses", "ébauches" et "essais" corrigés que l'on a trouvés font plutôt penser à une sorte d'activité artistique spécialisée, avec une école, des maîtres, une orientation et une tradition locale.⁴⁷

L'art pariétal, nous l'avons vu, présente une grande homogénéité thématique et stylistique, au-delà des particularités locales. Les Vénus en ronde-bosse présentent cette même homogénéité, malgré leurs spécificités respectives. En outre, il y a de nombreux points communs entre les Vénus et l'art pariétal. En voici quelques exemples :

Le style naturaliste mais non réaliste (déformations volontaires pour accentuer certaines parties du corps) ; l'absence de pieds et de socle de la Vénus qui ne peut tenir debout et l'absence de sol sur lequel les animaux pourraient s'appuyer, donc l'absence de toute attache avec une base matérielle et l'impression de suspension ; les Vénus tout comme les animaux possèdent des corps gros et forts, pourtant ils semblent légers et pacifiques. En outre, dans les deux cas, nous sommes face à une technique picturale partant du volume et créant du volume, une tridimensionnalité, représentant son objet comme une entité-unité-globalité, une structure, un tout cohérent dans lequel règne l'harmonie des opposés ; et dans les deux cas, l'artiste témoigne d'une vision sphérique et de la profondeur du point d'observation.

Cet art intentionnel, codé, homogène, structuré et systématisé laisse supposer l'existence d'un "courant artistique" et peut-être même d'une "école d'art visuel", la première au monde. Cet art, reflétant une grande technicité et un esthétisme indubitable n'est pas simplement une "fabrique du beau" mais une activité sacrée (tout comme le maniement du feu), ayant pour but de traduire artistiquement la beauté du sacré, de capter visuellement une harmonie, une force, une direction inattractable et invisible, de représenter allégoriquement et symboliquement une essence et un sens non représentables, de formaliser ce qui n'a pas de forme. En somme, une école des formes pour traduire la Réalité sans forme et/ou afin de créer des conditions pour entrer en contact avec elle. Quoi qu'il en soit, il semble qu'il s'agisse là de la première manifestation par laquelle l'homme cherche à codifier, à systématiser et à transmettre de génération en génération une connaissance (procédés) pour traduire formellement (visuellement) l'expérience d'un plan transcendant et, probablement même, pour entrer en contact avec lui. L'on pourrait peut-être évoquer pour le moins un premier "office iconographique", ayant pu constituer un style de vie centré sur le contact avec le sacré, avec pour centre de gravité un état de conscience inspirée.

⁴⁷ Arnold HAUSER, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Le Sycomore, Paris, 1996, pp. 25-26.

Épilogue

Ténétor III s'arrêta dans la caverne. Il était en condition pour sortir vers l'espace extérieur. « Quel espace extérieur ? », se demanda-t-il. Il lui aurait suffi d'ôter son casque pour se retrouver assis dans l'enceinte anéchoïde. Dans ce moment de doute, il se souvint de la disparition de Ténétor II et des informations incohérentes que fournit le cristal quand il fut activé : un hologramme dans lequel l'explorateur apparaissait, chantant une longue plainte. C'était tout. Mais il se souvint aussi de la voix de son maître. Il sentit les poèmes que celui-ci, longtemps auparavant, avait fait onduler comme une brise marine ; il entendit la musique des cordes et le son des synthétiseurs ; il vit des toiles phosphorescentes et les peintures qui grandissaient sur les murs de manganèse flexible ; il effleura de nouveau de sa peau les sculptures sensibles... De lui, il avait reçu la dimension de cet art qui touchait les espaces profonds, profonds comme les yeux noirs de Jalina, profonds comme ce tunnel mystérieux. Il inspira profondément et avança vers la sortie de la grotte.

C'était un bel après-midi, les couleurs resplendissaient. Le soleil rougissait les lignes montagneuses, tandis que les deux fleuves lointains serpentaient d'or et d'argent. Alors, Ténétor III assista à la scène que l'holographie avait partiellement montrée.

Son prédécesseur était là, chantant vers la Mésopotamie :

"Ô père, ramène du lointain les lettres sacrées.

Approche cette source où j'ai toujours pu voir les branches ouvertes du futur !"

Et, alors que le chant se démultipliait en échos lointains, dans le ciel apparut un point qui se rapprochait rapidement. Ténétor ajusta le zoom à la bonne distance et vit alors clairement des ailes et une tête d'aigle, un corps et une queue de lion, le vol d'un vaisseau majestueux, un métal vif, un mythe et une poésie en mouvement qui reflétait les rayons du soleil couchant. Le chant continuait tandis que se profilait la figure ailée qui étendait ses fortes pattes de lion. Alors, le silence se fit et le griffon céleste ouvrit son énorme bec d'ivoire pour répondre d'un cri perçant qui, roulant dans les vallées, réveilla les forces du serpent souterrain. Certaines pierres élevées tombèrent en morceaux, soulevant dans leur chute des nuages de sable et de poussière. Mais tout se calma quand l'animal descendit doucement. Rapidement, un cavalier sauta devant l'homme, qui remercia la présence attendue de son père.

Et le cavalier tira d'une sacoche accrochée au griffon un très grand livre, vieux comme le monde. Ensuite, assis sur le sol rocailleux multicolore, père et fils restèrent à respirer la fin du jour ; ils se contemplèrent pendant longtemps et, installés de la sorte, ouvrirent le vieux volume. À chaque page, ils se penchaient sur le cosmos ; dans une seule lettre, ils virent les galaxies

en spirales, les amas globulaires ouverts. Les caractères dansaient sur les anciens parchemins et l'on pouvait lire en eux le mouvement du cosmos. Au bout d'un moment, les deux hommes (si tant est que c'était des hommes) se mirent debout. Le plus vieux, dans ses longs habits défaits volant au gré du vent, sourit comme jamais personne ne put sourire dans ce monde. Dans le coeur de Ténétor III résonnèrent ses paroles : "Une nouvelle espèce s'ouvrira à l'univers. Notre visite est terminée !". Et rien de plus.

Devant les yeux de Ténétor apparaissaient les fleuves qui serpentaient d'or et d'argent, se transformant par moments en branches artérielles et veineuses qui irriguaient son corps. Dans le rectangle du viseur apparaissaient ses poumons, qui montraient le halètement respiratoire, et cela lui permit de comprendre d'où avaient surgi les ailes battantes du griffon. Et dans une zone de sa mémoire, il sut trouver les images mythiques qu'il avait vu prendre forme avec tant de réalité.

Il décida de retourner vers la grotte alors qu'il observait la chaîne alphanumérique qui se déplaçait sur le bord de l'écran. Immédiatement, le rectangle montra le mouvement que ses images induisaient de façon infinitésimale dans ses jambes et il pénétra ainsi dans la caverne. « Je sais ce que je fais », pensa-t-il, « je sais ce que je fais ! » Mais ces mots, dits pour lui-même, résonnèrent à l'extérieur, parvinrent à ses oreilles depuis l'extérieur. Regardant la paroi rocheuse, il entendit des phrases qui s'y référaient... Il était en train de rompre la barrière des mentions dans lesquelles se mélangent les différents sens ; c'est peut-être pour cela qu'il se souvint de ce poème que récitait son maître :

*"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu :
Voyelles. Je dirai quelque jour vos naissances latentes"⁴⁸*

Il vit alors une pierre qui ouvrait ses arêtes comme des fleurs colorées et, dans ce kaléidoscope, il comprit qu'il était en train de rompre la barrière de la vue. Et il alla au-delà de chaque sens comme le fait l'art profond quand il atteint les limites de l'espace de l'existence.

Il ôta son casque et se retrouva dans la chambre anéchoïde, mais il n'était pas seul. Pour une raison quelconque, la section au complet l'entourait. Jalina l'embrassa doucement alors que l'impatience collective se faisait sentir avec force.

« Je ne dirai rien ! » furent les mots scandaleux de Ténétor. Mais il expliqua ensuite qu'il allait immédiatement rédiger un rapport qui ne devait être connu des autres que lorsque chacun aurait fait sa part. Ainsi, il fut décidé que, l'un après l'autre, les membres de la section voyageraient dans l'espace virtuel pur. On étudierait des données exemptes d'influences mutuelles, et il serait temps alors d'entamer les discussions, car le Projet pourrait se réaliser si tous reconnaissaient le même paysage dans la réalité virtuelle pure. Comment cela parviendrait-il à tout le monde ? De la même façon que n'importe quelle

⁴⁸ Première strophe de la poésie de RIMBAUD, *Voyelles*.

technologie. De plus, les canaux de distribution avaient été ouverts par ce réseau de gens exceptionnels qui allaient bien au-delà de la carapace externe à laquelle avait été réduit l'être humain. Maintenant, il savait qu'il existait, que tous les autres existaient et que cela était l'élément premier d'une grande échelle de priorités.

.....

- Que cela me fait plaisir de vous entendre, Madame Walker. Que cela me fait plaisir ! Mais, dites-moi, à quel moment est-ce que tout a commencé à changer ?... Quand nous sommes-nous rendu compte que nous existions et que, de ce fait, les autres existaient aussi ? En ce moment même, je sais que j'existe, quelle bêtise ! N'est-ce pas, Madame Walker ?
- Ce n'est pas une bêtise. J'existe, parce que vous existez et inversement. Voilà la réalité, tout le reste est stupide. Je crois que les jeunes gens de... Comment est-ce que ça s'appelait ? Quelque chose comme "l'Intelligence maladroite" ?
- Le Comité de Défense du Système Nerveux Fragilisé. Personne ne se souvient d'eux, c'est pour cela que je leur ai dédié un poème.
- Bien. Très bien. Bon, ces jeunes gens se sont débrouillés pour mettre les choses au clair. En vérité, je ne sais pas comment ils ont fait, mais ils l'ont fait. Sinon, nous nous serions transformés en fourmis ou en abeilles ou en *trifinus melancolicus* ! On ne se rendrait compte de rien. Au moins pendant quelque temps encore ; peut-être n'aurions-nous pas vécu ce que nous sommes en train de vivre. Je regrette seulement ce qui est arrivé à Clotilde et à Damien, et à tous ceux qui n'ont pas pu voir le changement. Ils étaient réellement désespérés et, le pire, c'est qu'ils ne savaient pas pourquoi. Mais regardons vers le futur.
- C'est ainsi, vous avez raison. Toute l'organisation sociale, si on peut l'appeler ainsi, est en train de s'écrouler. Dans peu de temps, elle sera complètement désarticulée. C'est incroyable ! Mais cette crise vaut la peine. Certains ont peur parce qu'ils croient qu'ils vont perdre quelque chose. Mais qu'est-ce qu'ils vont perdre ? En ce moment même, nous donnons forme à une nouvelle société. Et quand nous aurons bien arrangé notre maison, nous ferons un nouveau saut. Alors oui, viendront les colonies planétaires, les galaxies et l'immortalité. Je ne m'inquiète pas de savoir si nous traverserons une nouvelle phase de stupidité dans le futur, parce que nous aurons grandi et il semblerait que notre espèce arrive à se débrouiller précisément dans les moments les plus difficiles.
- Ils ont commencé avec les programmes de réalité virtuelle. Ils les ont montés de telle manière que tout le monde a voulu se mettre à jouer et, rapidement, les gens se sont rendu compte qu'ils n'étaient pas des figures découpées dans du carton. Ils ont réalisé qu'ils existaient. Les jeunes ont été le ferment de quelque chose qui devait arriver ; on ne peut expliquer autrement la rapidité de ce phénomène. Les gens prirent tout en main, maintenant je le crois ! La fin de l'histoire fut spectaculaire, étant donné que 85 % de la population mondiale ont vu le lion ailé ou en ont rêvé et ont

entendu aussi les paroles du visiteur, alors qu'il retournait à son monde. Je l'ai vu, et vous ?

- *J'en ai rêvé.*
- *C'est pareil... Étant donné que c'est la première fois que nous parlons, est-ce que ça vous semblerait abuser si je vous demandais un grand service ?*
- *Voyons, voyons, Madame Walker. Nous vivons un nouveau monde et il nous est encore un peu difficile de trouver des formes libres de communication personnelle.*
- *Me liriez-vous vos poèmes ? J'imagine qu'ils sont inefficaces, arbitraires et, surtout, réconfortants.*
- *En effet, Madame Walker, ils sont inefficaces et réconfortants. Je vous les lirai quand vous voudrez. Passez une merveilleuse journée.⁴⁹*

Conclusions finales

Futur lança un regard "en arrière", illuminant cette première étape du Processus humain.

Il avait demandé à son archéologue virtuel de faire des fouilles dans la région mentale de cette époque et de lui ramener quelques vestiges – des "images denses" – pour raviver ses registres.

Maintenant, il se rappelait mieux : c'était l'époque de Sapiens, de cet homme qui s'était nommé lui-même "celui qui sait". Futur sourit avec amusement : quelle hardiesse ! Affirmer non pas ce qui est mais l'aspiration de ce qui n'est pas encore. Oui, Sapiens a toujours voulu "connaître", même si, à ses débuts, il oubliait souvent son Dessein et qu'il s'embrouillait régulièrement, "croyant savoir". Mais, en réalité, ce n'était pas si étonnant qu'il aspire à la Connaissance, car il était né d'une Expérience, celle de la "re-connaissance" du Feu et, de plus, à sa naissance, il avait reçu dans son "équipement" tout le nécessaire pour y parvenir, notamment la Direction. Il devait juste apprendre à utiliser son potentiel, et, bien sûr, cet apprentissage avait eu ses hauts et ses bas... Oui, Sapiens a toujours su au fond de lui-même que le moteur qui l'avait placé dans l'Histoire était la rébellion contre la mort, la "finitude", et que sa mission était de la transcender pour accéder à la Bonne Connaissance, au Sens... Et il fit quelques belles avancées sur ce Chemin, notamment lorsqu'il produisit le feu : moment inoubliable et déterminant pour son évolution postérieure. C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'il commença à se

⁴⁹ SILO, *Le Jour du Lion Ailé*, Éditions Références, Paris, 2006, p. 103-109.

lancer intentionnellement dans la quête de la Transcendance, l'intuition lui suggérant qu'il y avait une relation entre ce feu externe devenu désormais "immortel" et cette "présence", cet autre "feu" qu'il sentait parfois à l'intérieur de lui-même... Futur examina de plus près les premières traces matérielles laissées par Sapiens, les premiers témoignages artistiques de ses tentatives de transcendance biologique, sociale et spirituelle, et il trouva qu'elles étaient vraiment admirables pour un début. Oui, ce jeune Sapiens avait donné à sa crise existentielle une réponse spirituelle, en transformant sa quête de survie en quête de transcendance, et son acharnement lui valut l'Inspiration du Profond. Expérience qu'il traduisit avec beaucoup de talent et de lucidité en mythes "plastiques", mythes qui avaient généré une spiritualité, laquelle avait donné lieu à une culture (appelée "paléolithique" par quelques ignorants du XX^e siècle), une culture qui avait donné identité, unité et continuité à une vaste région (appelée "Europe" depuis le XVI^e siècle). Oui, les hommes de cette époque et de cette région avaient fait leur part.

Par la suite, Sapiens avait produit encore d'autres moments "lumineux", bien qu'entrecoupés de longues périodes plus ou moins obscures. Car il n'avancait que lorsqu'il était en crise et, chaque fois que les choses s'arrangeaient un peu, il se distrayait. L'ombre de la mort regagnait alors son cœur, et l'illusion des limites spatio-temporelles emprisonnait de nouveau sa conscience. Son Dessein n'étant plus au centre, le vide n'était plus un espace d'inspiration mais celui du non-sens.

Il y avait eu d'ailleurs au XX^e siècle un érudit⁵⁰ qui avait pu illustrer cette situation par un mythe :

Il s'agit de la légende de Parsifal et du Roi Pêcheur. On se rappelle la mystérieuse maladie qui paralysait le vieux Roi, le détenteur du secret du Graal. D'ailleurs, ce n'était pas lui seulement qui souffrait ; tout autour de lui tombait en ruine, s'effritait : le palais, les tours, les jardins ; les animaux ne se multipliaient plus, les arbres ne portaient plus de fruits, les sources tarissaient. De nombreux médecins avaient essayé de soigner le Roi Pêcheur – sans le moindre résultat. Jour et nuit arrivaient des chevaliers, et tous commençaient par demander des nouvelles de la santé du Roi. Un seul chevalier – pauvre, inconnu, même un peu ridicule – se permit d'ignorer le cérémonial de la politesse. Son nom était Parsifal. Sans tenir compte du cérémonial courtois, il se dirigea directement vers le Roi et, l'approchant, sans aucun préambule, lui demanda : « Où est le Graal ? » Dans l'instant même, tout se transforma : le Roi se lève de son lit de souffrance, les rivières et les fontaines recommencent à couler, la végétation renaît, le château est miraculeusement restauré. Les quelques mots de Parsifal avaient suffi pour régénérer la Nature entière. Mais ces quelques mots constituaient la question centrale, le seul problème qui pouvait intéresser non seulement le Roi Pêcheur, mais le Cosmos aussi tout entier : où se trouvait le réel par excellence, le sacré, le Centre de la

⁵⁰ Mircea ÉLIADE (1907-1986), historien des religions, mythologue, romancier.

*vie et la source de l'immortalité ? Où se trouvait le Saint-Graal ? Personne n'avait pensé, avant Parsifal, à poser cette question centrale, et le monde périssait à cause de cette indifférence métaphysique et religieuse, à cause de ce manque d'imagination et de l'absence du désir du Réel... Car souvent la mort – comme semble le montrer ce fragment mythique – n'est que le résultat de notre indifférence devant l'immortalité.*⁵¹

Heureusement, dans les moments vraiment critiques, il y eut des êtres un peu spéciaux qui portaient la clameur de l'espèce jusqu'aux espaces profonds dont ils revenaient avec le souffle puissant de la Bonté et de la Sagesse pour vider le centre des nuages d'illusions et pour y raviver la flamme du Dessein.

Et justement, vers la fin de ce XX^e siècle de "conscience malheureuse", surgit un "Messager du Profond" pour rappeler les questions centrales : *Qui suis-je ? et Vers où vais-je ?*⁵², et pour montrer la voie qui conduisait aux réponses. Avec son regard transcendant, ce Messager rappela à l'homme qu'il était encore jeune, que son développement n'était pas encore achevé, qu'il avait tout pour accéder à une forme de conscience supérieure et à l'esprit immortel, selon le type de vie qu'il menait... Ainsi, il déposa son enseignement dans la conscience de quelques précurseurs et s'assura que l'expérience allait vivre et irradier à travers eux... Sa mission était de créer les conditions pour le nouveau saut de l'espèce. Car, malgré quelques progrès internes-externes indéniables, la structure psychophysique de l'homme était toujours la même depuis sa naissance. Il avait toujours la même forme mentale et il n'avait toujours pas résolu sa souffrance de fond, car l'immortalité n'était pas encore acquise en tant qu'expérience comme, en son temps, l'expérience du feu. Bien sûr, depuis le début, il y eut des individus et des ensembles humains qui avaient fait des incursions dans le Profond et qui avaient traduit les "signaux" de façon inspirée, avec les formes culturelles de leurs époques respectives. Mais jamais l'espèce tout entière n'avait fait l'expérience de façon concomitante. Or, sur une planète désormais mondialisée, cette syntonie d'ensemble, indispensable pour le grand saut, pouvait enfin se donner et produire ainsi la mutation tant attendue.

Et, lorsque le Messager observa les récentes découvertes des scientifiques qui non seulement commençaient à prouver tout ce qu'il avait prédit depuis déjà 40 ans mais qui avaient même résolu la question de l'immortalité biologique en produisant la "vie synthétique"⁵³, il pensa qu'il

⁵¹ Mircea ÉLIADE, *Images et Symboles*, Éditions Gallimard, Paris, 1980, pp. 70-72.

⁵² SILO, *Le Message de Silo*, Éditions Références, Paris, 2010, p. 148.

⁵³ En mai 2010, Craig VENTER (biologiste américain) et son équipe annoncent la création de la première cellule vivante synthétique, au sens où celle-ci est entièrement dérivée d'un chromosome synthétique. http://www.ted.com/talks/lang/fre_fr/craig_venter_unveils_synthetic_life.html
Entretien sur la vie synthétique : Joël de Rosnay, auteur de *Et l'Homme créa la vie*, Éditions Les liens qui libèrent, Paris, 2010.
<http://www.france24.com/fr/20100525-biologie-revolution-joel-de-rosnay-france-organismes>

y avait désormais assez d'indicateurs pour affirmer qu'un nouvel "horizon spirituel" était en train d'émerger et que, par conséquent, la naissance spirituelle n'allait pas tarder non plus. Alors il porta un toast et il quitta cet espace-temps car le Profond l'attendait pour de nouvelles missions.

Puis Futur éclaira de son regard les derniers instants de ce premier cycle du processus humain. En effet, tout, absolument tout, avait changé lorsque l'immortalité n'était déjà plus une spéculation, un espoir, un soupçon, une croyance, mais une certitude provenant de l'Expérience. Et ce, pour 85% de la population. L'être humain pouvait enfin entreprendre une nouvelle étape dans la spirale de son évolution. Ayant résolu la peur de la mort et le non-sens, son énergie n'étant plus prise en otage par la douleur et la souffrance, sa force n'étant plus gaspillée dans des fuites et des compensations, sa vie n'étant plus déstructurée par des contradictions, son mental n'étant plus voilé par les illusions, il pouvait enfin disposer de suffisamment d'énergie pour se consacrer à une "vie poétique" et bâtir une culture fondée sur la Bonne Connaissance, le Sens et la Cohérence. Ainsi, après avoir produit le "feu de la conscience", Sapiens réussit enfin à produire le "feu de l'esprit immortel", capable d'évoluer sans limite, au-delà du corps et au-delà de l'âme.

Mais comment le mortel pourrait-il générer quelque chose d'immortel ? Peut-être devrions-nous nous demander comment il est possible que l'immortel génère l'illusion de la mortalité !⁵⁴

Futur se rappela encore qu'on avait appelé le début du nouveau cycle l'"ère de la Bonté, de l'Inspiration et de l'Imprévisible". Quant à Sapiens, bien qu'il commençât à mériter un peu plus son nom, il cessa de se nommer ainsi. En fait, il cessa de se nommer tout court, car il n'était déjà plus exactement le même, et le nouveau "lui-même" était innommable.

Ariane Weinberger
arianeweinberger@gmail.com

Centre d'Étude
Parcs d'Étude et de Réflexion
La Belle Idée

Septembre 2011

⁵⁴ Extrait de *Silo à ciel ouvert*, Éditions Références, Paris, 2007, p. 34.

Bibliographie⁵⁵

- AJOULAT, Norbert, *Lascaux, Le geste, l'espace et le temps*, Le Seuil, Paris, 2004.
- AMMANN, Luis, *Autolibération*, Éditions Références, Paris, 2004.
- CABALLERO, José, *Morfologia (Morphologie)*, Ed. Antares, Madrid, 1997.
- ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard Idées, Paris, 1963.
- ÉLIADE, Mircea, *Images et symbole*, Éditions Gallimard, Paris, 1980.
- HAUSER, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Éditions Le Sycomore, Paris, 1996.
- LEROI-GOURHAN, André, *La préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965-1972
- LOTTI, Agostino, *Spatialité et Temporalité dans la peinture, la sculpture et l'architecture, au moment où se manifeste une nouvelle spiritualité : La spiritualité au Paléolithique*, www.parclabelleidee.fr
- Matériel de l'École, *Les Quatre Disciplines*, www.parclabelleidee.fr
- PERLES, Catherine, *Préhistoire du feu*, Éditions Masson, Paris, 1977.
- PLASSARD, Frédéric, et PLASSARD Jean, *Figures inédites de la Grotte de Rouffignac*, Paris, Éditions du CNRS, 2001, Gallia préhistoire n°42.
- SILO, *Notes de psychologie*, Éditions Références, Paris, 2011.
- SILO, *Le Jour du Lion Ailé*, Éditions Références, Paris, 2006.
- SILO, *Le Message de Silo*, Éditions Références, Paris, 2010.
- TOYNBEE, Arnold J., *L'histoire*, Bibliothèque historique Payot, Paris, 1996
- VIALOU, Denis, *Au Cœur de la Préhistoire, Chasseurs et artistes*, Éditions Gallimard, Paris, 1996.

⁵⁵ Cette bibliographie ne représente pas la totalité de la documentation consultée. Nous avons pris en considération uniquement les ouvrages auxquels nous faisons référence explicitement.

Résumé

Dans cette investigation, notre intérêt principal est de chercher les réponses aux questions suivantes : quelle est la plus ancienne trace de manifestation du Dessein et d'expérience transcendantale ? Comment et dans quel contexte s'est produite cette expérience ? Sous quelle forme l'avait-on traduite dans le monde ?

Il y a environ 700 000 ans, l'hominidé, pour la première fois, s'oppose radicalement aux diktats de la Nature, à son instinct de conservation, en s'avançant vers le feu au lieu de le fuir comme tous les animaux. Par cet acte de "désobéissance", il va transcender son animalité et fera naître son humanité. L'être humain naît d'une expérience, celle de la "Reconnaissance du Feu". Il naît d'une inspiration qui deviendra une aspiration : un Dessein qui le dépasse et qui le pousse à se dépasser dans une direction transcendante. À l'instinct de survie s'ajoutera alors l'intention de vie, de continuité et d'immortalité. Un "dessein" et une "direction" désormais imprimés dans la mémoire de cet être historique dont le mode d'action sociale transforme sa propre nature ; nature dont la caractéristique est précisément celle de se transcender. Ainsi, suite à la rencontre avec le feu, s'ensuivra un long processus d'apprentissage et d'évolution au cours duquel naîtra notre espèce, l'Homo sapiens.

Après une meilleure compréhension des conditions d'origine de la quête de transcendance en tant que phénomène intrinsèque à l'être humain, nous nous penchons sur certains aspects culturels du Paléolithique supérieur (entre -35 000 et -10 000 ans) et plus particulièrement sur ses expressions sur le continent "européen", région et époque où l'on trouve cette quantité et qualité de production artistique systématisée, notamment les "Vénus paléolithiques" et les "grottes ornées". L'art pictural et sculptural connaît une véritable explosion, il y a 30 000 ans, et cela correspond à l'émergence d'une nouvelle spiritualité, laquelle naît, selon nous, dans un contexte bien précis : une crise existentielle provoquée par l'extinction de l'homme de Neandertal, phénomène auquel Homo sapiens assistera pendant près de 10 000 ans. En effet, cet art surgit seulement là où Sapiens cohabite avec Neandertal, de la péninsule Ibérique jusqu'à l'Oural et jusqu'en Asie centrale, et surtout au moment même où Neandertal disparaît ! Sapiens donnera alors à sa propre crise existentielle une réponse spirituelle : transcender ses limites apparentes, dont la plus souffrante est la limitation de la vie par la mort, la "finitude". L'être humain désobéira une fois de plus aux déterminismes, cherchant l'Expérience de la transcendance immortelle.

En étudiant de près – du point de vue morphologique et par une analyse allégorique et symbolique – les Vénus paléolithiques et l'art pariétal, il

apparaît que la quête de transcendance biologique, sociale et spirituelle a été au centre de la culture du Paléolithique supérieur "européen" et que le contact avec les espaces sacrés a été non seulement recherché mais aussi expérimenté dans les faits.

La "Vénus paléolithique", au-delà de sa simplicité apparente, est chargée de significations profondes et multiples. Ni représentation d'une femme au sens réaliste, ni d'une déesse au sens néolithique, la Vénus est un mythe plastique, représentant le mythe du feu, la sacralité de la "mère mythique", la création et la continuité de la vie, la transcendance. La Vénus n'est pas seulement l'expression de la quête de transcendance biologique, sociale et spirituelle, elle est aussi le témoignage de l'expérience transcendante et sa traduction. Nous ne savons pas si cette expérience était le fruit de procédés systématisés ou non, mais d'après quelques indices topographiques, il n'est pas à exclure qu'une des voies de prédisposition à l'inspiration et/ou quelques-unes des techniques avaient une dimension morphologique.

Quant aux grottes souterraines, Sapiens pénètre dans leurs profondeurs grâce à la lumière artificielle du feu, en même temps qu'il avancera avec la lumière de son intentionnalité et la force de son Dessein dans les profondeurs de son espace mental, pour ensuite le transcender.

En effet, l'art pariétal témoigne de la transcendance des limites de l'espace de représentation et de la traduction d'un monde de significations provenant d'une autre réalité. Vie, Force, Direction, Liberté, Paix, Unité, Beauté : un Paradis extatique mais pas statique, un "tout cohérent" où les opposés ne s'opposent pas, une structure de conscience inspirée, formalisée avec grand talent sur les parois physiques de l'espace externe. Nous ne pouvons pas savoir quelles techniques ont été utilisées pour entrer dans les espaces-temps sacrés, ni depuis quel niveau de conscience, cependant les indicateurs nous laissent supposer que la forte charge affective du Dessein et l'action de forme des grottes ont été à la base de l'expérience.

Quant aux techniques artistiques utilisées pour les Vénus et pour l'art pariétal témoignent, elles témoignent d'une conscience lucide.

Cet art ne reflète pas un système de valeurs et de croyances de type religieux (avec des divinités) ou magique, mais une spiritualité fondée sur l'expérience "directe" de la Présence du Sacré, traduite avec les valeurs et les croyances de l'époque. Ce fut peut-être même une expérience dont les conséquences ont été précisément un nouveau système de valeurs et de croyances fondé sur l'Unité. En effet, la grande homogénéité thématique et stylistique des grottes ornées et des Vénus, dans une région aussi étendue (depuis la péninsule Ibérique jusqu'à l'Oural et un peu en Asie centrale) et pendant une période temporelle aussi importante (près de 20 000 ans), nous permet de conclure qu'un même système de registre a

donné lieu à une spiritualité commune qui, à son tour, a généré une culture et une identité régionale, dont une des manifestations a été un "office iconographique", constituant, du moins pour les artistes, un style de vie.

Nous finissons cette étude avec quelques réflexions sur les perspectives futures. Notre espèce, malgré des progrès indéniables sur différents plans, se trouve toujours dans son premier grand cycle évolutif : sa structure mentale est toujours la même et sa souffrance de fond n'a toujours pas été résolue, car l'immortalité n'est pas acquise en tant qu'expérience commune, telle, en son temps, l'expérience du feu. Or, sur une planète désormais mondialisée, une expérience transcendante concomitante traduite avec Bonté et Beauté, pourrait enfin produire les conditions requises pour un saut de conscience et par conséquent la mutation, tant attendue, de notre espèce.