



Notes pour l'analyse de l'agencement des signes dans la "Grotte des cerfs" de Porto Badisco (Otrante - Italie)

par Ambrogio Galbiati*

ABSTRACT

A painter asks to his colleagues, who lived seven thousand years ago, which themes they represented and which techniques they used. At the beginning of the 80s, Ambrogio Galbiati, after several visits to the "Grotta dei Cervi" in Porto Badisco (Otranto), tried to explain why the paintings were placed in that way in the cave and what is their relation with the rocky support. In this way was born the idea to create an itinerary that little by little reveals the complexity of its ancient inhabitants' thought.

RIASSUNTO

Un pittore interroga l'attività e il modo di procedere dei suoi colleghi di settemila anni fa. Agli inizi degli anni ottanta, Ambrogio Galbiati, in seguito ad una serie di visite nella "Grotta dei Cervi" di Porto Badisco (Otranto), ha tentato di individuare la ragione del posizionamento dei dipinti della grotta e della loro relazione con il supporto roccioso. Ne è sorta l'idea di un percorso che man mano rivela la complessità del pensiero di quegli antichi occupanti.

C'est en tant que peintre, qu'au début des années '80, j'ai été amené à découvrir la « Grotte des Cerfs ». À la suite d'une série de visites à l'intérieur de la grotte, j'ai rédigé un texte accompagné des photos issues de la monographie de Paolo Graziosi et des dessins que j'avais réalisé sur place.

Au printemps 1982, ce document a été discuté au Collège de France avec le Prof. André Leroi-Gourhan, qui m'a encouragé à poursuivre cette recherche. Je reprends ici un résumé du texte d'origine dans lequel je précise certains points. J'y ajoute d'autres propositions que les réflexions de ces dernières années m'ont suggérées (2001).

Cette recherche a aussi conduit à une exposition-parcours qui, avec de macro reproductions des peintures de la grotte, des panneaux didactiques et des animations vidéo, relatait de mon expérience. L'exposition a été présentée une première fois au musée Archéologique de Florence lors d'une manifestation organisée par l'Institut Italien de Préhistoire et Protohistoire de Florence en 2004 - «Antichi segni dell'uomo». Plus récemment, elle a été organisée au Musée Castromediano de la ville de Lecce).

Un fait m'avait frappé lors de ma première visite :

«Lorsqu'on visite les grottes de Porto Badisco, la découverte des peintures se fait lentement, pas à pas, avec l'aide de la torche.

Après avoir trouvé un premier groupe de signes, on explore les surfaces avec le faisceau lumineux et, là où vous l'attendez précisément, émerge un autre signe.

La nécessité d'une orientation dans cet espace absolument sombre attribue à la lumière et à son rapport aux peintures un rôle primaire, le fil conducteur qui nous guide dans la recherche. Nos critères d'esthétique dans ce cas ne sont pas adéquats.

* Ambrogio Galbiati
26, rue du Cdt. Mouchotte
75014 Paris
E mail : ambrogio_galbiati@hotmail.com



La relation entre le support et la peinture est particulière : le «cadre» est une grotte, dont les caractéristiques contribuent à la création d'un espace pictural.

J'ai alors pensé de retracer un parcours en tant que observateur d'un langage inconnu, à déchiffrer, qui suggère les conditionnements et les particularités de cet espace.

De cette circonstance est née l'idée de mon étude.

J'ai eu la possibilité d'observer la plus grande partie des peintures que comprennent les trois corridors de la grotte. Mon étude porte exclusivement sur le second corridor où les peintures présentent un bon état de conservation et dont le nombre et la variété ne sont pas sans faire penser à une continuité dans l'évolution des thèmes. (Figura 1)

Le couloir central a été distingué en trois parties :

Une première caractérisée par des peintures en ocre rouge.

Une deuxième peinte avec du guano noirâtre.

Une troisième, toujours peinte avec du guano, mais séparé de la deuxième par une partie du couloir sans

peintures. (Figura 2)

Il faut revenir à la situation du visiteur - situation qui n'est pas éloignée de celle des hommes qui ont occupé la grotte - et aux conditions matérielles d'observation auxquelles il est soumis : l'absence de lumière naturelle, l'emploi de torches électriques donnent l'impression que l'espace oscille. L'équilibre du visiteur est constamment mis à l'épreuve des accidents du sol qui impriment à son corps un mouvement ondulatoire.

Dans cet espace obscur et inconnu, il court le risque d'une perte de son propre centre de gravité.

Les peintures qu'il découvre à mesure de sa progression lui permettent d'assurer sa position. Elles apparaissent disposées d'abord arbitrairement, mais leur emplacement, en l'absence de toute autre information, permet de fixer des limites à cet espace et de donner à sa nature irrégulière une orientation spécifique.

Voici un résumé des remarques que j'ai pu faire au long de ce parcours :

PREMIÈRE PARTIE

1) D'entrée, les signes qu'on perçoit semblent avoir la fonction de signalisation.

2) La plupart des personnages identifiables ont un bras levé indiquant le fond de la grotte, et il s'agirait (Graziosi) de personnages féminins. L'ensemble des scènes représentées suppose l'existence d'un horizon invisible, comme s'ils' agissait d'arrêts sur images, d'instantanée d'événements réels. (Figura 3)

3) Les groupes des peintures sont disposés selon une alternance droite gauche. (Figura 4)

Par la suite, cette alternance ne sera pas systématique : un accident de la paroi imposera parfois un autre positionnement du signe afin d'offrir un nouvel appui au regard. Il convient de noter enfin à quel point les signes entretiennent un jeu de relation, soit frontale - le signe de la paroi gauche appelle celui de la paroi droite - soit latérale - le signe appelle son plus proche voisin placé sur la même paroi. Tous se correspondent sans exclusion.

DEUXIÈME PARTIE

1) Un aspect caractéristique de toutes les peintures réalisées avec du noir est une sorte de flottement sur la roche, qui a pour effet d'en nier la solidité. (L'ensemble ci-dessous, mesure environ 5 mètres de large). (Figura 5)

2) Dans cet autre ensemble, vu frontalement, la surface où sont situés les signes apparaît plane. (Figure 6 e 7)

Une grille rend compte de la vraie nature de cette surface. On y a reproduits les signes.

Une première observation permet d'établir, qu'entre deux signes, le rapport se fait sur des plans distincts.

On observe le même groupe à partir d'un autre point de vue et on projette une autre grille. (Figure 8 e 9)

De ce point la distinction des divers plans sur lesquels les signes prennent appui est encore plus marquée. La vision frontale de la scène effaçait les irrégularités de la surface accueillant ces sujets singuliers. La sensation que nous avons de les voir flotter vient de cette apparence d'unité du plan. Mais ce n'est pas là la seule explication.

La sensation de flottement, qui accentue le dynamisme de la scène, est précisée par un autre élément: chaque sujet repose sur un plan imaginaire correspondant aux plans réels de la surface, comme si, à la matérialité de celle-ci, s'était superposé un vide qu'il fallait occuper. (Figure 10 e 11).

La suggestion de la profondeur peut être vérifiée par le mode de représentation des sujets reconnaissables. Les caractères qui ont été retenus sont ceux qui permettaient une identification immédiate. Chacun

est vu d'un certain point, et selon une certaine orientation sur la surface: les raccourcis et la pose de chacun en sont la preuve. En dépit des tâtonnements inévitables, ce type de conception se manifeste avec évidence et nous enseigne un mode d'occupation de l'espace par les peintures :

La paroi s'avère ainsi avoir été traitée comme un support dépassable, un lieu idéal de l'imaginaire. (Figura 12)

On peut se demander si ces techniques ont été appliquées aux signes non identifiables, ou si ceux-ci ne sont pas la conséquence d'une maîtrise de ces techniques. Tracés avec assurance, ils semblent obéir à un but précis, mais leur capacité à dire le volume est souvent douteuse.

On pourrait supposer alors que les signes non identifiables témoignent d'une mutation ultérieure : un passage d'une narration figurée à la mise en œuvre de symboles voisins d'une écriture.

TROISIÈME PARTIE

1) On note, dans cette partie du parcours, une continuité dans la suite des signes et un changement de style. Jusqu'à ici, les peintures, obéissant aux principes d'une relation spatiale que nous avons établie, se présentent néanmoins comme des unités indépendantes, ou encore, de même que dans la première partie des peintures noires, elles se concentrent dans des espaces délimités, les « salles ».

La disposition des peintures semble suivre une autre logique : elles se succèdent selon une continuité évoquant les étapes d'un parcours, dont le terme apparaît marqué par un grand signe cruciforme dans la dernière salle. Ce qui nous amène à penser que cette dernière partie correspond peut-être à une nouvelle période dans la prise de possession de la grotte, et qu'elle a été pour le ou les peintres le théâtre d'une action concertée. (Figure 13 e 14)

Si dans les salles et corridors précédents les peintures étaient distribuées sur les parois latérales (parfois un signe désignait la dimension du haut, sans toutefois s'y trouver), en revanche dans cette salle la voûte basse peut être rejointe et touchée. Le trajet de la ligne imaginaire qui unit les signes dans leur succession, passe naturellement des parois latérales au plafond. La dimension du « haut » est signalée par des empreintes de mains. Ceci renforce l'idée d'une totale appropriation de l'espace

2) Arrêtons-nous à voir ce grand signe cruciforme qui domine l'intérieur de la dernière partie du couloir. Si on imagine de prolonger mentalement les lignes qui le déterminent, on constate qu'elles conduisent le regard à évaluer les points stratégiques de l'espace qui l'environnent. (Figure 15 e 16)

Il semble alors que celui-ci effectue une rotation, et soit absorbé par les axes du signe lui-même. La lecture de ce signe est à mettre au compte de sa structure perceptive complexe. Sa forme et son emplacement dans l'espace ne sont pas accidentels, ils apparaissent au contraire comme résultant d'une étude poussée et précise.

Un traitement de l'image du signe accentue ce qui est déjà visible dans la réalité : certaines parties sont surchargées de pigment. Cette insistance semble voulue, et les différences d'épaisseur du matériau employé montrent que l'image a été modelée de façon réfléchie en vue d'un effet à produire. Nous ne pouvons savoir avec certitude si son apparence était telle au moment de sa réalisation, toutefois ce qui est aujourd'hui visible permet d'en étudier la structure. Prenant en compte les différences de tons et de matière, nous avons accentué les contrastes entre surfaces denses et moins denses. Ensuite les valeurs noires et blanches ont été délimitées par une ligne, et on a tenté de souligner la matérialité du signe. (Figure 17 e 18)

En prolongeant les lignes qui déterminent les surfaces, on s'aperçoit qu'elles rejoignent les tracés pointillés qui occupent la partie interne de l'image. (Figure 19 e 20)

Le centre vers lequel convergent les coordonnées du signe apparaît comme un point virtuel, originaire, en arrière de la surface. Le signe revêt alors l'aspect d'un corps solide qui, projeté du point vers la superficie de la roche, flotte librement dans le vide.

Les artistes qui se sont approprié l'espace physique de la grotte en ont intériorisé la nature et l'ont exprimée avec la disposition, le mouvement ondulatoire et le mode d'être des peintures sur les parois. En d'autres termes, ils ont matérialisé à l'aide de signes l'idée d'un espace pensée et imaginé, un espace dominé par l'esprit. (Figura 21)

Le schéma reprend l'idée de la perception de l'espace exprimée en termes modernes - c'est à dire d'une profondeur conceptualisée - ainsi qu'elle s'est révélée à l'analyse des peintures. Celles-ci nous ont fait part d'un certain aspect de la pensée de ceux qui les ont réalisées.

On a pu voir que l'occupation de l'espace correspondait à un dessin de plus en plus défini.

On a pu constater également que les sujets reconnaissables impliquaient sans aucun doute une perception sûre de la profondeur, même si l'on ne peut affirmer que celle-ci ait été toujours sciemment employée. Enfin, il est vraisemblable que la relation entre l'image peinte et la paroi a été pensée comme acte cognitif lié probablement à un comportement rituel.

L'analyse des peintures, et en particulier l'interprétation du signe cruciforme de la dernière salle, laisse présumer que pour ces artistes l'au-delà de la surface de l'image devait correspondre symboliquement à



l'au-delà de la surface rétinienne qui la percevait- la paroi était traitée alors comme un espace imaginaire. (Figura 22)

L'indicible de l'au-delà de l'image faisait alors écho à la dimension de l'indicible de leur savoir.

De la transposition d'un objet tiré du monde réel -culture de l'époque précédente - on est passé à la réalisation d'un sujet qui donne forme à une expérience conceptuelle.

Si l'on considère les signes comme le résultat d'un geste pictural d'où l'on doit tirer des informations sur leurs concepteurs, on peut dire qu'ils nous renseignent sur la façon de traduire par des images leur pensée, les sentiments inspirés par leurs semblables et par la réalité qui les entoure.

Pour les artistes de cette époque, l'espace fermé et inconnu qu'ils se sont appropriés s'est changé en un lieu d'archivage de leur savoir et de leur expérience.

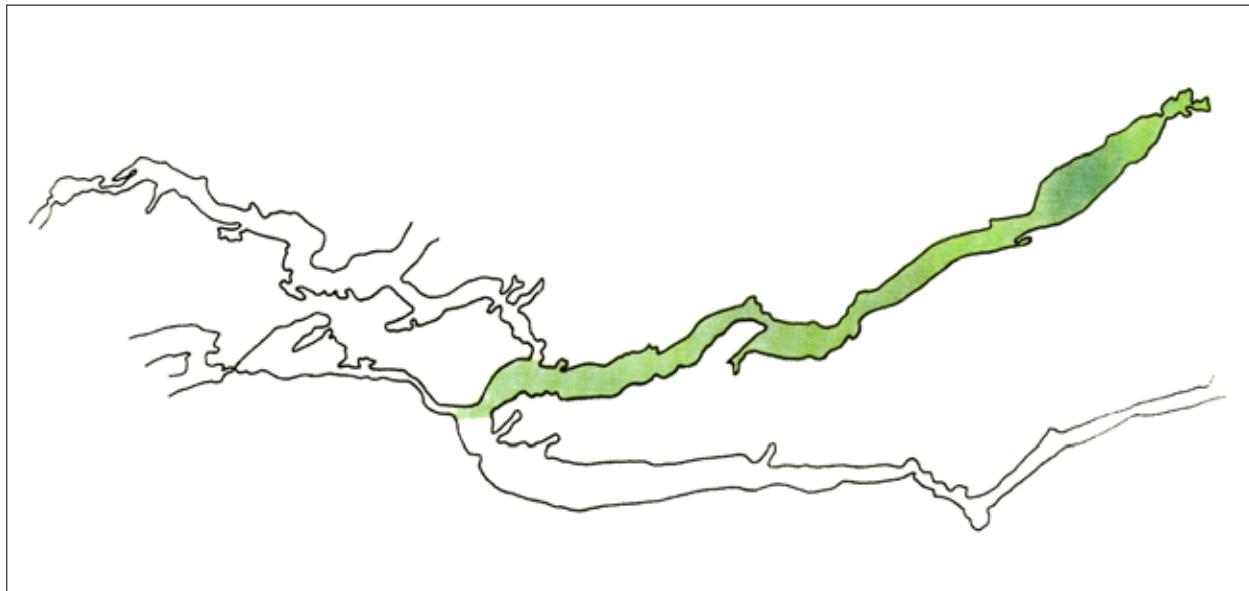


fig. 1

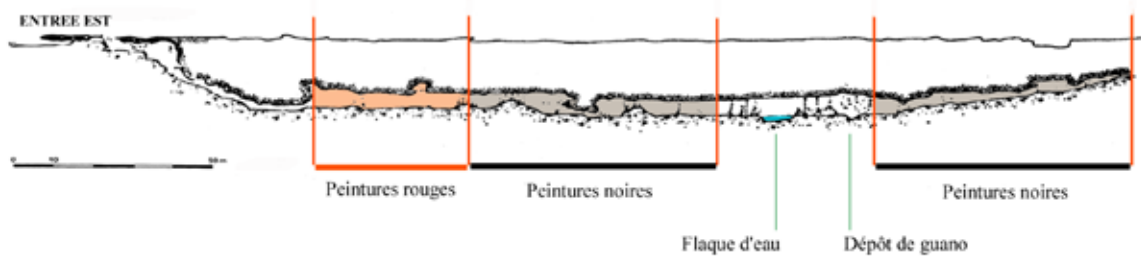


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7

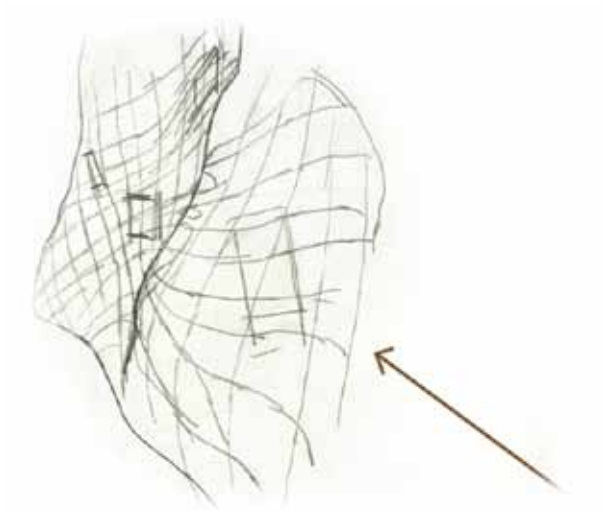


fig. 8

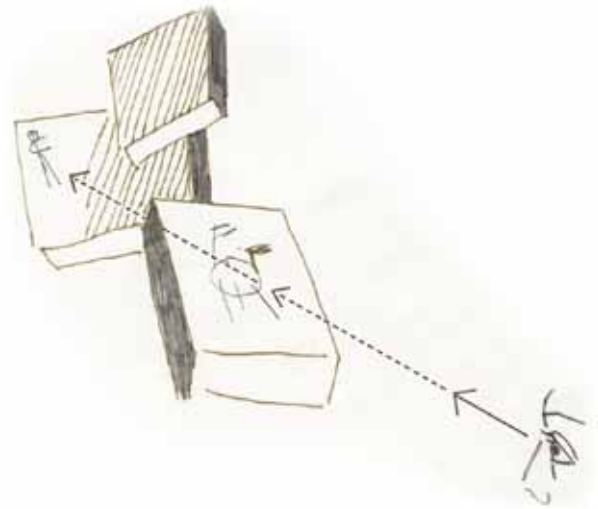


fig. 9

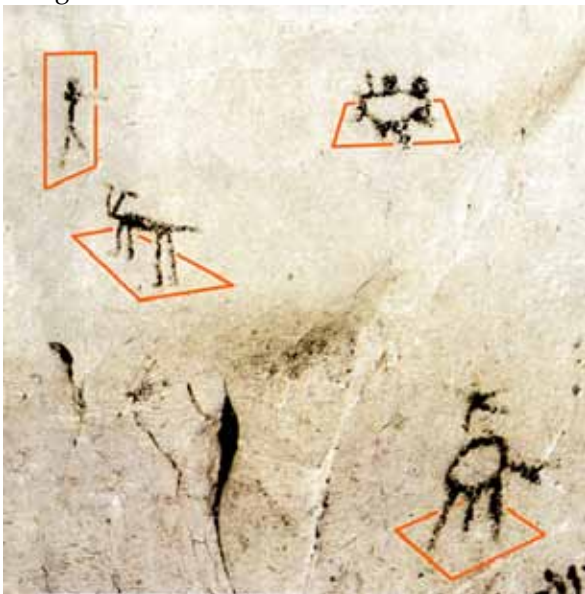


fig. 10

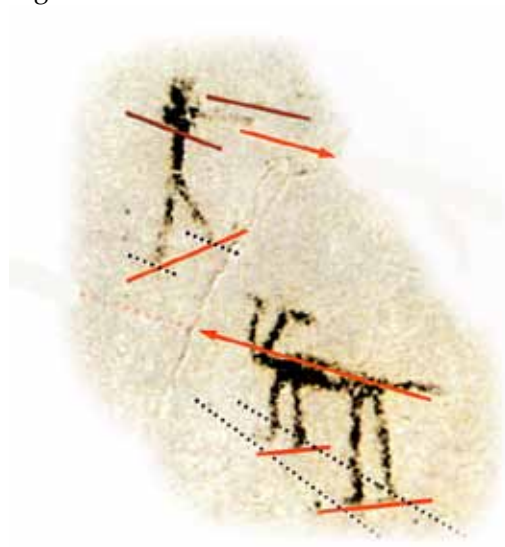


fig. 11

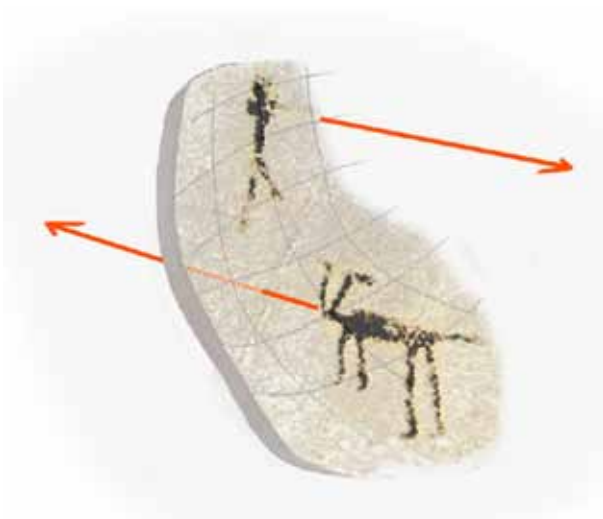


fig. 12



fig. 13

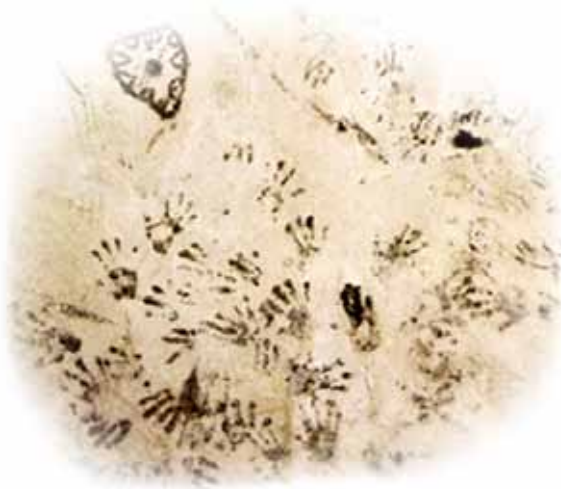


fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17

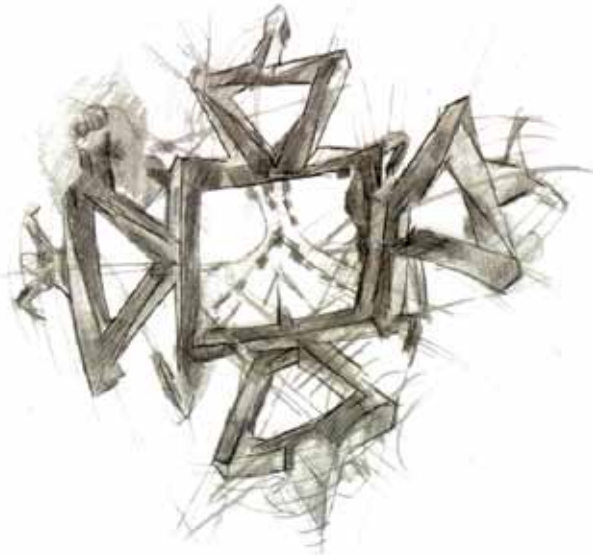


fig. 18

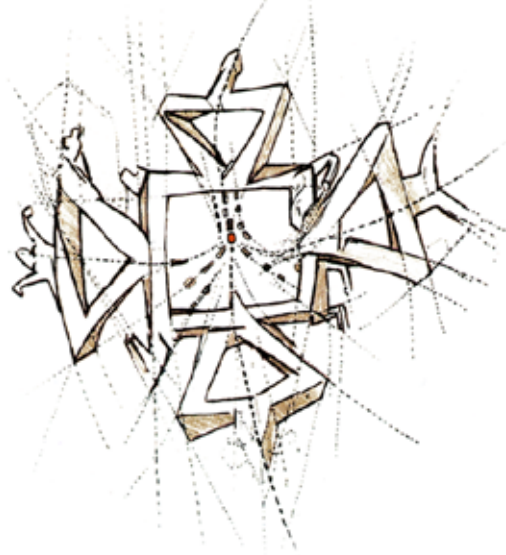


fig. 19

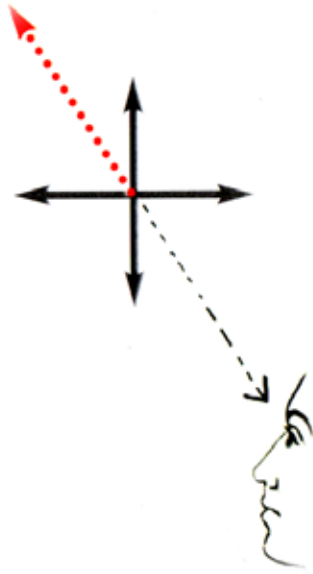


fig. 20

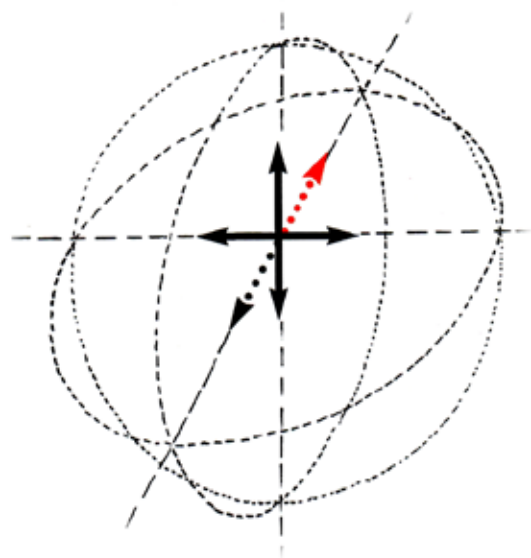


fig. 21

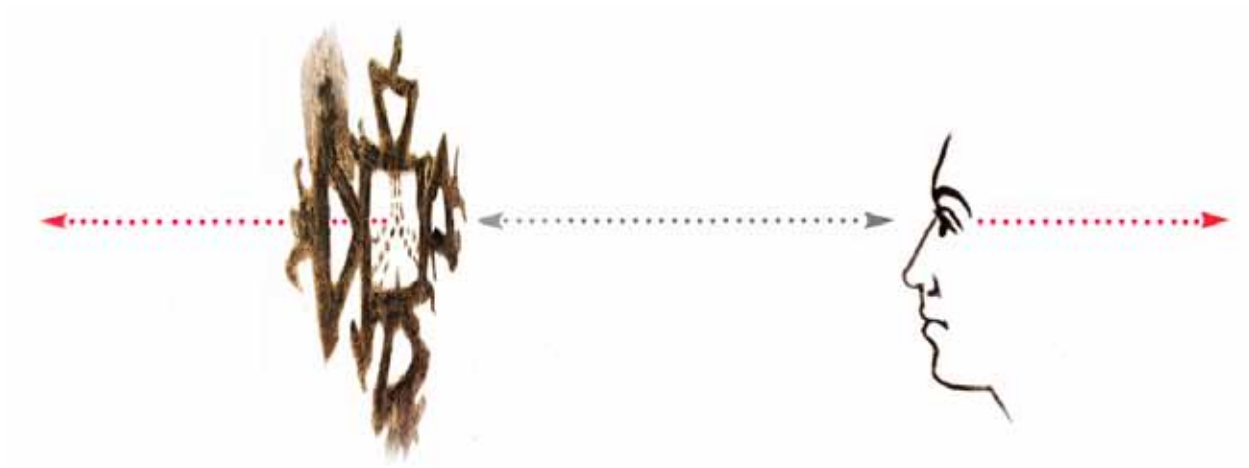


fig. 22