

LE CHAMANISME ET L'ART PALEOLITHIQUE

Andreas Lommel, Munich

Les peintures rupestres de l'âge de la pierre ancienne, principalement dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne, sont du très grand art. On conçoit mal que les hommes qui ont produit cet art aient été des «Primitifs» au sens où nous l'entendons habituellement.

Si leur culture matérielle fut certainement celle de l'âge de la pierre, leur culture spirituelle, telle qu'on la déduit de leurs expressions artistiques, doit avoir été très élaborée. Alors qu'il est facile de reconnaître la valeur esthétique d'un tel art, il est difficile d'en comprendre le contenu, c.-à-d. d'en établir la signification. Toutefois, les parallèles dans l'art de l'époque contemporaine peuvent nous aider jusqu'à un certain point à en dégager le sens. Il y a encore, en effet, dans quelques régions du globe, des hommes qui ont une relation directe, quoique souvent bien lacunaire, avec les peintures rupestres de leur pays, et qui sont encore capables de donner des explications à leur sujet. Néanmoins, de belles explications doivent toujours être reçues avec le maximum de précautions.

Par exemple, en Australie, les indigènes sont à même de parler de façon détaillée des peintures rupestres qui représentent la mythologie de leur tribu. Ils connaissent des restes de peintures rupestres plus anciennes, qui se trouvent dans l'entourage immédiat de celles qui leur sont familières, mais ils n'en tiennent aucun compte.

Même quand on les leur montre et quand on leur explique des représentations qui sont encore parfaitement claires, ils ne sont pas à même de reconnaître éventuellement des formes humaines qui, pour nous, sont parfaitement distinctes.

Il semble que des hommes primitifs, encore solidement ancrés dans leur propre représentation du monde, soient communément incapables de rendre compte de peintures qui ne sont pas l'expression ou la représentation directe de cette vision; on dirait qu'ils ne voient que ce que leur image du monde ou leur mythologie les oblige à voir.

Dans le Nord-Ouest de l'Australie, le Wondschina est une figure très fréquente dans les peintures rupestres: c'est un héros mythologique, peint sur la pierre au dessous de surplombs rocheux, avec un naturalisme presque infantile. Si, selon la mythologie, le Wondschina n'a pas de bouche, ses yeux sont extraordinairement grands et représentés avec beaucoup d'expression.

Dans un cas l'attachement aux conceptions mythologiques conventionnelles fut poussé au point que, devant une image tout à fait normale du Wondschina, présentant deux yeux et sans bouche, des indigènes soutinrent qu'il n'avait qu'un oeil, et en outre, devant cette peinture, commencèrent à raconter le mythe de «l'être à l'oeil unique».

«L'être à l'oeil unique» vint de la mer, il fit surgir du flot un arbre porteur de fruits comestibles, puis il se coucha ici pour son repos séculaire, après avoir planté l'arbre qui, depuis ce temp-là, croît dans le pays.

La peinture représente cependant une figure dotée de deux yeux qui semble couchée sur un arbre, et par conséquent ne le porte pas, mais est porté par celui-ci. De plus, il est faux que la figure n'ait qu'un oeil. L'informateur indigène essayait, en fermant un oeil, de faire comprendre que la figure était représentée avec un seul oeil, il soutenait ne voir qu'un oeil et on ne pouvait le faire démentir de cette affirmation.

Fig. 9 - Figure féminine stylisée et ornée de méandres (en ivoire). Dolni Vestonice, Moravie, 11,4 cm. (D'après Bandi & Maringer, «Kunst der Eiszeit», Bâle 1952, p. 23).



Dans ce cas, il est évident que les formules stylistiques de la peinture, telles que la tradition les a établies à travers tout le territoire, ne s'accordent pas avec les variantes locales d'un mythe. En fait, cela ne troublait personne, ces gens soutenaient ne pas voir les deux yeux de la figure et réalisaient donc l'unification entre le mythe tel qu'ils le connaissaient et une variante ancienne de son iconographie.

Sur la même peinture, on voyait entre les animaux, les plantes et la figure anthropomorphe, tous traités avec le naturalisme simpliste commun à tout l'art de cette région, un dessin abstrait, oblong, subdivisé par de doubles traits transversaux et rempli de points colorés. On pouvait prendre ce dessin pour une représentation de serpent sans tête. Quant aux habitants, ils tenaient pour une autre interprétation: il ne s'agissait pas d'un serpent, mais bien de miel. Cette fois encore on voit que l'interprétation d'une figure doit être basée sur la mythologie, quoique, dans ce cas, les indigènes ne pouvaient justifier explicitement leur interprétation. On trouva l'explication par la comparaison avec l'autres formes artistiques qui, ici, étaient synthétisées dans une seule peinture rupestre.

Il y a en Australie des «objets cérémoniaux», soit de longs bâtons, soit des disques de pierre, qui jouent un grand rôle dans le mythe. Ces bâtons sont la présence

corporelle et vivante d'ancêtres mythiques. On reconnaît souvent dans leur ornementation des figures anthropomorphes extrêmement schématisées. Elles sont, dans bien des cas, mal identifiables; mais les recherches mythologiques et les comparaisons stylistiques nous amènent à voir, dans des cercles concentriques ou dans de simples dessins géométriques, la survivance de figures humaines très schématiques. C'est aussi dans ces objets cérémoniaux que se concentre la substance spirituelle, esprit de tous les animaux et de toutes les plantes, en général de tout ce qui a vie dans la nature, et aussi celui des manifestations célestes ou de certains lieux déterminés sur la terre.

Toutes les manifestations de ce monde sont en relation avec des ancêtres mythiques, et regroupées autour d'eux.

Le miel, en tant qu'aliment important est toujours rattaché à une personnalité mythique précise.

Sur cette base, on peut établir que la représentation du miel dans cette peinture rupestre provenait du dessin



Fig. 10 - Bovidé sauvage et signes géométriques. Peinture pariétale de Lascaux, largeur 170 cm. (D'après Bandi & Maringer, «Kunst der Eiszeit»).

Fig. 11 - Représentation d'une plateforme sacrificielle. Peinture d'un tambour de chamane. D'après Manker Ernst «Die lap-pische Zaubertrommel», Stockholm 1950, vol. 2, p. 121.



d'un bâton cultuel peint, décoré de lignes et de points qui représentait certain héros ou ancêtre mythique en relation avec le miel.

Ce type de représentation schématique dans une composition de style naturaliste apparaît d'une extraordinaire importance. Le bâton cérémonial orné est devenu un «pictogramme» qui représente une manifestation ou un objet déterminé en même temps que sa signification mythique et son histoire.

Il est naturel que la décoration schématique du bâton cérémonial ait aussi une longue histoire. On ne peut déterminer si la forme abstraite par laquelle aujourd'hui ce contenu est signifié, fut un jour représentée selon un mode naturaliste, ou bien, si les dessins exécutés sur les bâtons culturels ont toujours été abstraits. Il est significatif que des formes abstraites, reprises à une autre forme d'art, apparaissent tout-à-coup dans les peintures rupestres: en effet, la décoration des bâtons cérémoniaux est un art différent de l'art rupestre. Par ailleurs, on peut penser que des formes d'art figuratif, par exemple des masques ou bien des costumes de danse déjà abstraits sont transposées dans une peinture rupestre sous la forme de signes qui deviennent aussitôt presque ininterprétables.

De toute manière, la possibilité de transpositions de ce type ouvre de nouvelles perspectives à l'interprétation des peintures rupestres. A ce propos, il ne faut pas négli-



Fig. 12 - Gravure sur os de Lorthet (Hautes-Pyrénées) Objet Magdalénien.

Fig. 13 - Gravure rupestre de Norvège. Groupe nordique; style à «rayon-X».



ger le fait que ce voisinage de deux styles différents apparaît déjà dans les plus anciennes représentation rupestres, comme dans les arts mineurs paléolithiques. Dans les sites de Malta et de Buret en Sibérie, mais surtout à Mezin en Ukraine, on retrouve des ornements élaborés, des méandres, des losanges concentriques et des formes féminines simplifiées; toujours au paléolithique on voit apparaître des décors de ce type sur des outils. Pouvons nous admettre que cette proximité de deux styles différents doive même pour une époque aussi reculée, être expliquée pour ainsi dire historiquement, ou bien devons nous conclure que la réunion dans une seule oeuvre d'art de deux styles opérant en sens contraire pourrait exprimer une nécessité artistique qui a marqué toutes les époques?

La signification de formes géométriques, abstraites, dans des compositions rupestres de style naturaliste, peut néanmoins souvent être éclaircie par la comparaison avec des œuvres d'art semblables, datées d'époques plus tardives, et par des recherches sur l'origine de ces compositions. On trouve, par exemple, dans les peintures rupestres de l'époque glaciaire, comme à Lascaux, à côté de représentations de bovidés sauvages, des rectangles contenant

plusieurs barres transversales: donc des formes abstraites qui sont fréquemment interprétées comme des «trappes». On ne peut nier que ces figures puissent représenter des trappes, mais il est improbable que ce soient des «trappes» selon notre sens du terme. Vraisemblablement sont-ce des signes destinés à provoquer la capture ou la mort d'un animal moins au niveau physique que sur le plan psychique.

Jusqu'au 17^{ème} s., on trouve chez les Lapons de Scandinavie du Nord les dernières survivances de l'antique art des chasseurs. Des comparaisons entre les représentations rupestres et l'art des Lapons — tel qu'il s'exprime surtout sur les nombreux tambours de chamanes peints conservés dans les musées — sont à notre point de vue très instructives. Selon Manker, les décors des tambours ont souvent des parallèles dans les peintures rupestres de la Scandinavie méridionale, du groupe dit «arctique», qui est pré-néolithique. Les tambours présentent également des rectangles ou des losanges comparables au «trappes» des peintures rupestres de l'époque glaciaire.

Parlant de la comparaison de différentes figures de ce type avec des dessins exécutés sur des pièces de bois (datées du 16^{ème} s. ap. J.C.), Manker croit, non sans fondement, que ces champs rectangulaires subdivisés doivent représenter l'armature de «plates-formes sacrificielles». Les plates-formes sacrificielles jouèrent un rôle significatif dans le culte des Lapons: elles étaient souvent garnies de



Fig. 14 - Gravure rupestre sibérienne (Amour-Ussuri). (D'après A.P. Okladnikov).

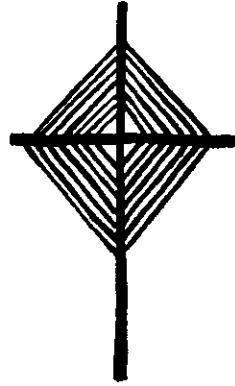


Fig. 15 - Extension du style aux rayons-X. Les points marquent les peintures ou gravures rupestres; les zones à lignes obliques marquent la distribution de l'art ornamental.

branches; or on trouve très fréquemment l'adjonction de branches aux figurations rectangulaires ou carrées des tambours. La comparaison avec les figurations des tambours lapons est peut-être une voie vers l'interprétation des signes rectangulaires de l'époque glaciaire: ces signes pourraient représenter des plates-formes sacrificielles. Une autre voie serait l'essai d'interprétation de ces signes au moyen de figurations semblables dans des peintures rupestres plus tardives, comme celles des Australiens, où on trouve, notamment, des rectangles subdivisés, qui dans ce cas sont souvent devenus des losanges, ou des barres verticales avec des divisions transversales, qui peuvent apparaître comme des schématisations d'arbres. Ainsi voyons nous que des peuples très éloignés peuvent arriver à des motifs graphiques semblables en schématisant des idées différentes.

Sur d'anciennes céramiques chinoises, dans les tatouages des îles Marquises et les dendroglyphes de l'île de Chatham à l'Est de la Nouvelle-Zélande, ce motif est relative-

Fig. 16 - Représentation schématique d'un «croix à filet» en Australie.



ment fréquent. En Australie on le trouve sur des bâtons cérémoniaux, surtout sous forme de négatif: on l'obtient grâce à deux séries parallèles de rectangles alignés: c'est l'ensemble des espaces intermédiaires qui reproduit alors le motif de l'arbre. Sous une autre forme on le retrouve aussi comme accessoire de danse.

La dite «Croix à filet» est largement répandue du Nord-Ouest jusqu'au centre et au Sud.

L'objet culturel qui y correspond est une simple croix en branches autour de laquelle des cordons sont fixés en spirale. C'est sous la forme d'un bâton vertical et de plusieurs bâtons obliques que la «croix à filet» apparaît en Australie du Nord-Ouest en tant qu'accessoire de danse; les danseurs l'utilisent pour accentuer certains mouvements. Cet accessoire est spécifiquement désigné sous le nom d'«os des morts». Les danses sont dites «danses des esprits», car ce sont celles qui furent enseignées au chamane par les esprits des ancêtres.

Voici cette fois clairement exprimée, l'idée que le motif de l'arbre est en Australie un «motif du squelette», idée qui ressortait également de la comparaison avec des formes incomplètement schématisées de ce motif dans des territoires voisins.

Par ailleurs, grâce à cet accessoire de danse, et grâce au fait qu'il s'agit d'une danse des esprits, nous avons une relation nette avec le chamanisme, et nous pouvons jeter un pont jusqu'à la «Magie du squelette», qui est avant tout le propre du chamanisme Eurasien septentrional.

Dans la vision chamanique du monde on accorde une signification particulière au squelette, qu'il s'agisse d'ossements d'hommes ou d'animaux: tout être vivant peut être ramené à la vie si ses os sont conservés au complet. Parce qu'ils sont le réceptacle de la force vitale, on peut, à partir des os rassemblés d'un animal abattu, influencer sa prolifération. La profession du chamane consiste en une expérience de mort et de résurrection réellement vécue: le chamane croit voir et sentir comment son corps est renouvelé par les esprits; comment ceux-ci en détruisent chacune des parties, et après avoir rassemblé ses os, le réveillent à la vie. Il est donc possible que les figures schématiques constitués de barres verticales et de lignes transversales trouvées dans les peintures rupestres de l'époque glaciaire en Europe occidentale, comme sur des plaquettes culturelles en os du magdalénien de France et à nouveau dans des peintures rupestres et des objets culturels d'Australie, trouvés aussi en Chine, aux îles Marquises et Chatham, soient un «pictogramme» représentant un contenu dérivé de la conception du monde propre au chamanisme.

Nous ne pouvons certes définir l'art rupestre dans son entier comme un art chamanique, mais cependant certains motifs, voire des groupes entiers de motifs ou de styles tirent leur origine du chamanisme. On mettra particulièrement en relation avec le chamanisme une série de motifs ou de styles qui sont tout simplement des représentations de mythes ou d'idées chamaniques et qui peuvent être identifiés comme tels.

Un complexe stylistique qui se retrouve dans des peintures rupestres largement dispersées dans l'espace et qui peut être mis en relation avec le chamanisme est représenté par ce qu'on nomme le « style aux rayons-X ». C'est un style artistique dans lequel on figure les organes inter-

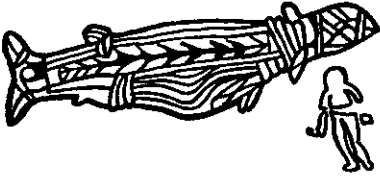


Fig. 17 - Peinture sur écorce de la terre de Arnhem. Le poisson nous montre son arrêt central.

Fig. 18 - Peinture sur écorce du nord australien. Certaines parties anatomiques du poisson apparaissent d'une façon schématique.

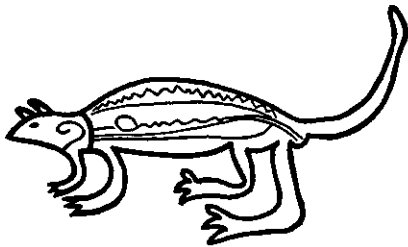


Fig. 19 - Peinture du style à «rayons-X» de la Nouvelle Guinée.

nes des animaux, organes qui ne sont normalement pas visibles. Ce sont des parties vitales, comme le coeur, le poumon ou l'estomac. Dans des formes postérieures de ce style, les organes sont reliés à une ligne qui va de la bouche à la région du coeur. On l'appelle «ligne de vie».

Le style aux rayons-X exprime sans aucun doute la conception des anciens chasseurs et des chamanes, qui voulait qu'on pût ressusciter des animaux à partir de certaines parties vitales. Aussi la figuration de ces parties ou même de la ligne de vie influence-t-elle leur résurrection et leur multiplication. Ces représentations ne sont donc pas de simples images, mais contiennent la substance vitale des animaux. Leur multiplication est favorisée quand on raf-

fraichit les peintures ou quand, d'une façon ou d'une autre, on exécute devant elles des cérémonies cultuelles ou magiques. Les plus anciennes figures en style aux rayons-X se trouvent dans des gravures sur os du magdalénien récent (Midi de la France); les figurations rupestres comparables les plus proches étant celles du dit «art arctique» de Norvège. De là on peut suivre ce style dans l'art rupestre jusqu'en Sibérie orientale où il remonte environ au premier millénaire av. J.C. On remarquera que le style aux rayons-X du Sud de la France ou de l'Espagne septentrionale ne s'est répandu ni en Espagne orientale ni en Afrique du Nord.

Les figurations de l'art arctique sont certainement en relation avec celles de l'art d'époque glaciaire du Sud de la France, bien que la voie par laquelle ce type d'art pénétra en Norvège soit quasiment inconnue.

De toute manière, il est établi avec certitude que l'art rupestre de la Russie septentrionale et de la Sibérie a de grandes ressemblances avec celui de Norvège, surtout avec le dit «groupe oriental». Ainsi trouve-t-on des figurations absolument identiques provenant de l'art arctique de Norvège et de la région de l'Amour-Ussuri. Outre sa présence dans les peintures rupestres, le style aux rayons-X se prolonge jusqu'à l'époque moderne et dans l'art ornemental chez les Lapons et, aujourd'hui encore, chez les groupes nomades du Nord de l'Europe qui ont conservé beaucoup de traditions de leur ancien état de chasseurs, chez des peuples chasseurs sibériens comme les Ostiaks, chez les Eskimos, et chez les Indiens du Nord-Ouest américain, pour aboutir dans la technique ornementale des Indiens Pueblo.

En Amérique du Nord, chez les Indiens Ojibwa on a encore pu observer les pratiques magiques auxquelles sont liées les figuration en style aux rayons-X. On le retrouve également — bien que de façon souvent peu claire — au Kansas, au Minnesota et en Virginie. En outre, chez les Indiens Waika d'Amérique du Sud, Wilbert a découvert les dernières survivances de ce style dans des figures qui selon eux représentaient des hommes.

En dehors du domaine Eurasien et Américain il y a des peintures rupestres de ce style en Inde, dans les états malais, en Nouvelle-Guinée occidentale et dans un petit territoire du Nord de l'Australie: la terre d'Arnhem. Ici les représentations en style aux rayons-X montrent un développement dans le sens de l'abstraction: elles sont de plus en plus dominées par le style local à losanges. C'est surtout le cas des peintures sur écorce d'Australie du Nord. Les plus anciennes, celles de Field-Island (1884) offrent encore un style aux rayons-X pur. Ensuite, dans les 30 premières années de ce siècle, apparaît dans les peintures sur écorce de Golbourn Island une modification dans le sens de la schématisation qui à partir de là se répand plus loin.

On voit bien, par exemple dans des représentations de kangourous ou de poissons que, d'abord les organes internes sont rendus avec une certaine fidélité anatomique, et qu'ensuite un traitement en losanges se substitue progressivement au type précédent, jusqu'à ce que finalement la forme même de l'animal soit victime de cette abstraction.

Cet intéressante évolution pendant les 80 dernières années et le fait que le style aux rayons-X dans les peintures sur roche ou sur écorce de la terre d'Arnhem soit limité à un territoire restreint et qui peut être cerné avec précision, signifient qu'en Australie ce style résulte d'une influence étrangère qui ne fut acceptée que sur la côte Nord et ne remonte peut-être pas à une époque très éloignée. Sur le chemin et l'époque de cette influence on ne peut encore rien dire de définitif. Il est seulement sûr qu'une tradition du style aux rayons-X s'est conservée jusqu'à notre époque chez les Marind-anim de la Nouvelle-Guinée méridionale et qu'une telle tradition est visible dans les peintures rupestres de la Nouvelle-Guinée occidentale. Un regard sur la carte montre que les peintures rupestres en style aux rayons-X vont de la Norvège à l'Amérique du Nord en passant par l'Asie septentrionale.

Une deuxième voie s'étend de l'Inde, par la Malaisie vers la Nouvelle-Guinée occidentale et le Nord de l'Australie. On ne peut prouver que cette deuxième branche du style aux rayons-X dérive de la première, mais il est certain

que dans les deux cas ce style appartient au monde spirituel des cultures de chasseurs.

Il est également sûr qu'en Asie comme en Australie du Nord ce style tend à l'abstraction sous l'influence d'autres courants culturels ou arthistiques. En Asie apparaît le «style ajouré», en Australie «le style à losanges». A noter que dans la troisième aire d'art rupestre de chasseurs, à savoir l'Afrique, le style aux rayons-X est inconnu.

Il n'est donc pas douteux que ce style doit être mis en rapport avec les conceptions du monde et de l'art des peuples chasseurs, et avec le chamanisme tout particulièrement. C'est au chamanisme, qu'appartient l'idée de la réanimation d'animaux à partir de certaines de leurs parties, entre autres les os.

Cette idée de résurrection implique ce qu'on pourrait appeler un point de cristallisation magique: souvent les os des jambes ou de crâne, parfois aussi pour les animaux la peau, grâce auxquels on peut les réanimer au moyen de rites magiques. A ces points de cristallisation appartiennent naturellement aussi le coeur, le poumon, l'estomac ou la trachée et tout ce qui dans l'art rupestre dépend de la ligne vitale.

D'une manière générale, les représentations où apparaissent la ligne vitale (et ses dépendances) ou le squelette, même si leur schématisation est extrêmement poussée au point qu'elles ne puissent être reconnues que par la comparaison, peuvent être ramenés à des modes de pensée de type chamanique.