

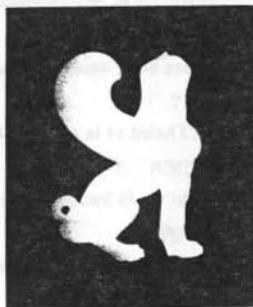
MONOGRAPHIES
DE LA REVUE FRANÇAISE
DE PSYCHANALYSE

puf

PSYCHANALYSE
ET PRÉHISTOIRE

SOUS LA DIRECTION DE
A. FINE, R. PERRON, F. SACCO

Anne CLANCIER
Gilbert DIATKINE
Alain GIBEAULT
Henri HUGOT
Michel LORBLANGHET
Edouard MARTIN
Roger PERRON
Marie-Lise ROUX
François SACCO
Georges SAUVET
Richard UHL
Denis VIALOU



r f p

Sommaire

- GILBERT DIATKINE
Introduction, 7
- ÉDOUARD MARTIN
Courants de pensée et recherche en art paléolithique, 11
- ROGER PERRON
Une fiction préhistorique de Freud, 19
- MARIE-LISE ROUX
La contrainte à la représentation, 31
- MICHEL LORBLANCHET
Le mythe des Femmes-Bisons, 41
- FRANÇOIS SACCO
La grotte ornée ou l'obscurité revisitée, 55
- DENIS VIALOU
Lois et libertés symboliques et stylistiques des Magdaléniens, 71
- GEORGES SAUVET
Rhétorique de l'image préhistorique, 83
- ALAIN GIBEAULT, RICHARD UHL
Symbolisation et représentation graphique dans la préhistoire, 117
- ÉDOUARD MARTIN
Remarques sur l'aspect androgyne de certaines statuettes paléolithiques, 133
- HENRI HUGOT
Le sexe, l'habit et le sacré, 143
- ANNE CLANCIER
De l'amour de la beauté, symbolisme, esthétique et préhistoire, 155
- GEORGES SAUVET
L'art paléolithique, données et hypothèses, 167

Rhétorique de l'image préhistorique

Georges SAUVET

INTRODUCTION

Durant la première moitié du xx^e siècle, l'art pariétal paléolithique, sous le poids de l'autorité de l'abbé Breuil, a été regardé comme un art primitif, ce qui, dans les conceptions de l'époque, était synonyme d'incapacité à exprimer une pensée abstraite cohérente.

Ce n'est qu'avec les travaux de pionnier de Max Raphaël (1945) et surtout les travaux très pénétrants d'Annette Laming-Emperaire (1962) et d'André Leroi-Gourhan (1965) que l'on a progressivement reconnu que cet art n'était pas une collection anarchique de dessins d'animaux, mais qu'il répondait à des règles de construction suffisamment stables et cohérentes pour que l'on puisse en déceler les principaux éléments structuraux. Tant au niveau des associations de motifs (sémantique) qu'à celui de leur disposition spatiale (syntaxe), les recherches actuelles contribuent, chacune à sa manière, à mettre en lumière la richesse et la diversité des constructions graphiques préhistoriques. Sur le plan de l'interprétation, le consensus est loin d'être atteint, mais on s'accorde généralement à penser que cet art est hautement symbolique et qu'il doit se rapporter à des conceptions religieuses (mythes, rites, croyances, idéologies, etc.).

La symbolisation, considérée comme le processus par lequel l'homme crée et manipule des symboles, est donc au cœur des préoccupations du préhistorien. Dans le présent travail, je m'intéresserai essentiellement à la manière dont l'homme utilise les images comme véhicule d'une pensée symbolique et je prendrai tout naturellement mes exemples parmi les plus anciennes représentations graphiques que l'on connaisse, celles du Paléolithique supérieur. L'idée

directrice que je développerai est que *toute image est codée* et constitue un message. C'est donc à l'analyse sémiologique de ces messages que nous pouvons prétendre.

Ce qui caractérise l'homme, c'est son aptitude à évoquer les objets absents, c'est-à-dire à se les *re-présenter* mentalement. Mais l'homme possède également une autre faculté, tout aussi exceptionnelle, qui est de pouvoir attribuer à chaque représentation mentale une forme sensible : son ou image. La faculté de représentation, unique dans le monde animal, devient donc un formidable outil de communication qui est à l'origine du langage ou plutôt des langages, car il faut considérer que langage verbal et langage visuel vont de pair et qu'ils font tous les deux appel à la même fonction symbolique¹.

I / LES FONCTIONS DU LANGAGE

Les fonctions du langage sont nombreuses. R. Jakobson en distingue six, mais les deux principales sont la fonction *référentielle* et la fonction *émotive* (fig. 1). La fonction référentielle vise à transmettre une information objective, cognitive, concernant un référent appartenant à la réalité extérieure (un objet, un phénomène naturel, une action, etc.). La seconde fonction du langage est appelée fonction *émotive*, car elle permet à l'émetteur d'exprimer quelque chose de ses propres sentiments, de ses émotions, de ses affects, c'est-à-dire qu'il se prend lui-même pour référent.

Ces deux fonctions du langage sont si importantes et si indissociables que l'on parle parfois, à la suite de Malinowski, de la *double fonction* du langage : cognitive et affective. Cette double fonction du langage renvoie aux deux impératifs fondamentaux de la culture qui sont de répondre d'une part à des nécessités biologiques (alimentation, reproduction) et d'autre part à des nécessités psychologiques (régulation affective). Le symbole est le trait d'union, la médiation, entre ces deux nécessités parfois contradictoires et conflictuelles.

1. Certains spécialistes de biolinguistique pensent que le premier homme qui a possédé un tractus vocal compatible avec l'émission de sons articulés a été l'homme de Neandertal. En tout cas, c'est lui qui montre le premier un intérêt pour des concepts abstraits comme la mort et l'au-delà, en offrant des sépultures à ses morts. Il est même l'auteur présumé de marques rythmiques gravées sur os, qui sont les manifestations graphiques les plus anciennes que l'on connaisse.

De toute façon, on est très près du moment où cette fonction symbolique va véritablement exploser avec l'apparition d'*Homo sapiens* en Europe occidentale vers — 35000 ans. C'est lui qui est l'auteur des premières réalisations plastiques, peintures, gravures, sculptures. Il semble donc que l'acquisition du langage graphique ait suivi de peu l'acquisition d'un langage verbal évolué.

Fonction référentielle	fonction émotive
objective cognitive	subjective affective
monosémie dénotation apprentissage collective idéologique	polysémie connotation interprétation individuelle physiologique
sciences	arts

Fig. 1. — La double fonction du langage

Pour remplir cette double fonction de communication entre les hommes d'une même communauté, les formes utilisées (qu'il s'agisse des signifiants acoustiques ou des signifiants visuels) doivent recevoir une même interprétation de la part de l'émetteur et du récepteur. Cela suppose un certain degré de conventionnalisation et de standardisation des formes. C'est évident pour le langage verbal, mais c'est également vrai pour tout langage visuel.

Toute image est message et tout message est codé. Nous avons souvent l'illusion que l'image fait appel directement à des perceptions, alors qu'en réalité elle fait appel à des *codes perceptifs*, ainsi que l'a montré la psychologie de la Forme. Par conséquent, toute image établit une communication graphique conventionnelle. Cette convention est évidemment plus ou moins poussée selon qu'il s'agit de mettre en avant la fonction référentielle ou la fonction émotive. La fonction référentielle, étant objective et cognitive par nature, utilisera préférentiellement des signes monosémiques afin de transmettre un sens dénoté aussi dépourvu d'ambiguïté que possible. Ces signes de dénotation sont acquis au cours d'un *apprentissage* normalisé (fig. 1).

Au contraire, si la fonction émotive est recherchée, elle s'appuiera préférentiellement sur des signes polysémiques évoquant simultanément une multitude de sens et de connotations. Les signifiés connotés sont virtuellement en nombre infini, car ils s'appuient sur un ensemble de données socioculturelles qui ne sont pas normalisées par apprentissage. Cela nécessite de la part de chaque individu une interprétation qui est fonction de son équation personnelle (mémoire, croyances, expériences, imagination, etc.). S'il y parvient, c'est beaucoup plus qu'une simple communication qui sera établie, c'est une véritable communion.

En fait, comme R. Barthes et d'autres sémiologues l'ont montré, il n'y a qu'un seul langage, car chaque message comporte à la fois une information dénotée et des connotations, mais la balance penche plus ou moins d'un côté ou

de l'autre. Dans le langage des sciences, c'est la fonction référentielle qui est la plus forte. Dans le langage des arts, c'est au contraire la fonction émotive qui l'emporte. Dans le cas du langage verbal, R. Jakobson appelle d'ailleurs la fonction émotive, fonction poétique.

En ce qui concerne les images, elles véhiculent toujours de fortes charges connotatives et elles se prêtent particulièrement bien au travail de l'imagination symbolique. J.-P. Sartre, dans *L'imaginaire*, prétend même que « l'image est symbolique par essence et dans sa structure même ». R. Barthes, pour sa part, a fait justement remarquer qu'il y a deux messages dans toute image : l'un qu'il appelle « message littéral » et l'autre « message symbolique » (Barthes, 1964). Le message littéral est exclusivement dénotatif et il ne fait, en principe, appel à aucun code. Quant au message symbolique, il est essentiellement connotatif. Aux deux messages correspondent deux types d'analyse qu'Erwin Panofsky appelle respectivement « l'analyse pré-iconographique » et « l'analyse iconographique » (Panofsky, 1962). Pour Panofsky, l'analyse pré-iconographique consiste simplement à identifier les motifs figurés, c'est-à-dire les constituants immédiats du message littéral, l'analyse iconographique proprement dite étant l'interprétation du message symbolique.

	message dénotatif	message connotatif
Barthes	message littéral	message symbolique
Panofsky	analyse pré-iconographique	analyse iconographique

Fig. 2. — Les deux contenus d'une image

L'analyse pré-iconographique d'une image ne nécessite que des connaissances pragmatiques ; elle peut donc se faire en grande partie en dehors de la culture qui l'a produite. Mais il n'en est pas de même de l'analyse iconographique, pour la raison évidente que le message symbolique est codé et que les codes iconographiques produisent des configurations complexes qui ne sont identifiables que de l'intérieur. Autant leur lecture peut être immédiate pour le récepteur instruit dans cette culture, autant elles peuvent offrir de résistance au déchiffrement d'un étranger. Nous sommes évidemment vis-à-vis de l'art préhistorique dans cette situation d'observateurs étrangers.

Le message symbolique de Barthes (ou iconographique de Panofsky) nous est inaccessible, puisqu'il s'agit de produits à haute valeur culturelle. La seule chose que nous puissions faire, c'est de nous intéresser aux lois générales de la

production graphique à visée symbolique et communicative, afin de mettre en évidence les mécanismes sous-jacents à cette élaboration symbolique. Comme le sens est indissociable de la forme, nous devons mener notre enquête sémiologique sur deux fronts, celui de la sémantique (thématique et combinabilité des motifs) et celui de la syntaxe figurative (morphologie et disposition spatiale des motifs).

2 / ETHNOGRAPHIE ET « ANALYSE INTERNE »

Confrontés à cette question du sens de l'art paléolithique qui englobe non seulement la question des significations individuelles des motifs, mais d'une façon plus générale celle des motivations et de la fonction de l'art rupestre, les préhistoriens se répartissent en deux écoles.

Il y a tout d'abord l'approche ethnographique. Si elle se cantonnait sur un plan structural, comme dans les travaux si précieux de Claude Lévi-Strauss, cette approche serait pleinement justifiée. Malheureusement, dans le passé, un mauvais usage du comparatisme ethnographique tous azimuts a été fait, à partir de documents tronqués. Cette ethnographie de seconde main, livrée en pièces détachées à des préhistoriens mal préparés, a conduit à des hypothèses totalement gratuites sur la magie et le totémisme paléolithiques.

C'est pour réagir contre cette attitude néfaste que d'autres, avec à leur tête Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan, ont choisi délibérément de ne recourir qu'aux seuls documents préhistoriques, préconisant ce qu'ils ont appelé une « analyse interne ». Il me semble qu'aujourd'hui un compromis est souhaitable et qu'il est en train de se réaliser. L'ethnographie peut nous éviter des erreurs de jugement et nous apporter des suggestions, mais les seuls documents qui doivent faire foi, en dernier ressort, sont ceux qui appartiennent à la culture étudiée. Cette réconciliation souhaitable de l'ethnographie et de l'analyse interne passe probablement par l'étude de certains processus mentaux dont on peut penser qu'ils sont largement *transculturels*, pour ne pas dire universels. C'est dans cette optique que nous croyons intéressant d'étudier l'expression graphique des tropes et des symboles.

3 / LES PROCÉDÉS GRAPHIQUES DE L'ASSOCIATION

Un énoncé linguistique est une suite d'éléments lexicaux et morphologiques dont la concaténation est régie par un ensemble de lois appelé syntaxe. De même, dans le cas d'un énoncé graphique, on peut définir la « syntaxe figurative » comme l'ensemble des procédés qui permettent d'associer différents éléments picturaux sur une surface. Ces procédés sont virtuellement en nombre infini, chaque culture pouvant en inventer de nouveaux et les codifier à volonté. Il est toutefois possible de distinguer quelques types fondamentaux ayant valeur universelle. Les trois procédés de base sont la juxtaposition, la superposition et l'intégration (Sauvet *et al.*, 1977). Ils sont présents dans tous les arts graphiques (des arts préhistoriques aux dessins contemporains, tracts, affiches publicitaires, etc.), ainsi que dans les écritures idéographiques.

La *juxtaposition* est certainement le procédé le plus élémentaire et, pour cette raison, les exemples sont innombrables. Les écritures idéographiques en font le plus large usage, car c'est un procédé économique qui permet d'exprimer de nouveaux signifiés sans étendre le nombre des signifiants. Il est connu dans l'écriture chinoise sous le nom d'« agrégats logiques ». Quelques exemples suffiront à en montrer la portée (fig. 3) : en chinois, « femme » + « enfant » = « heureux » ; dans les pictogrammes sumériens : « femme » (triangle pubien) + « montagne » (zigzags superposés) = « esclave » (femme qu'on allait chercher dans la montagne). Au passage, on constate combien l'interprétation est conventionnelle et culturelle. Dans certains cas, le rapport spatial entre les éléments associés peut lui-même être valorisé. Par exemple, en chinois, un « gué » est représenté par deux pieds de part et d'autre d'une ligne ondulée (« rivière ») ; également en chinois, « clair » et « obscur » s'expriment respectivement par un soleil au-dessus ou au-dessous d'un arbre. Dans les arts rupestres préhistoriques, la juxtaposition *intentionnelle* d'éléments graphiques n'est pas toujours aisée à démontrer (c'est d'ailleurs ce qui a ouvert la voie à l'idée d'une accumulation au hasard). Pourtant, dans un certain nombre de cas l'association est rendue patente par l'étroite juxtaposition des éléments (alors qu'un espace beaucoup plus vaste était disponible alentour) et surtout par la répétition du motif ainsi créé. On peut en citer plusieurs exemples dans l'art paléolithique figuratif ou non figuratif (fig. 3).

La *superposition* est un procédé plus rare, car plus délicat à mettre en œuvre. Les écritures idéographiques y ont cependant assez souvent recouru. Dans l'écriture chinoise : un « soleil » superposé à un « arbre » = « orient » ; un

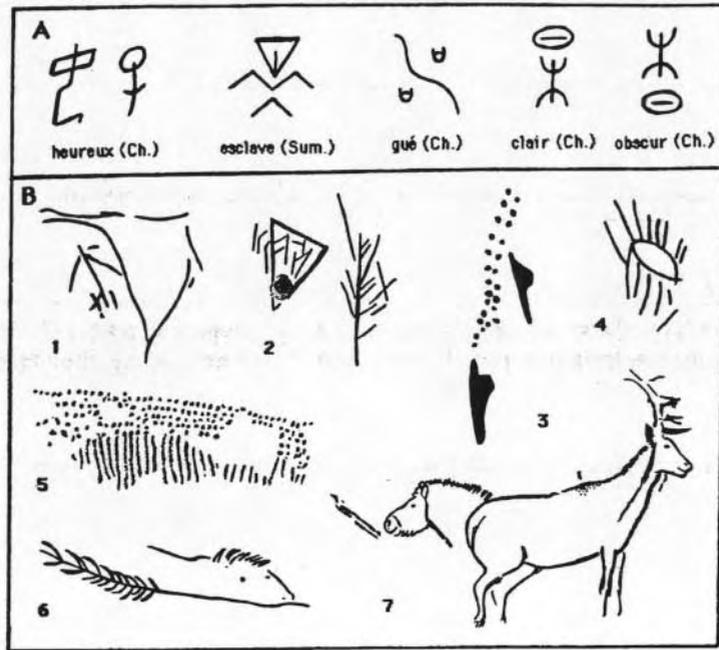


Fig. 3. — Le procédé de juxtaposition d'éléments graphiques

A) Dans les écritures idéographiques (Ch. : chinois, Sum. : sumérien) ; B) Dans l'art pariétal paléolithique : 1. Las Monedas ; 2. Gouy ; 3., 6., 7. Niaux ; 4. Altamira ; 5. Marsoulas.

« homme » dans un cercle = « prisonnier » ; ou encore en sumérien, le signe de la montagne (zigzags) superposé à une tête de bœuf = « bœuf sauvage ».

Dans le cas des arts préhistoriques, les mêmes remarques que pour la juxtaposition s'imposent. Il est pratiquement impossible de prouver qu'une superposition est intentionnelle (l'écart de temps qui a séparé la réalisation de plusieurs œuvres étant très difficile à estimer). Quelques exemples attestent cependant que la superposition était un procédé déjà maîtrisé par les Paléolithiques (fig. 4)¹.

1. A. Laming-Empeaire (1962) fut la première à reconnaître la superposition comme un élément essentiel de la composition paléolithique. Elle attira particulièrement l'attention sur les représentations d'animaux d'espèces différentes, tournés dans des directions opposées et superposés soit par leurs avant-trains, soit par leurs croupes.

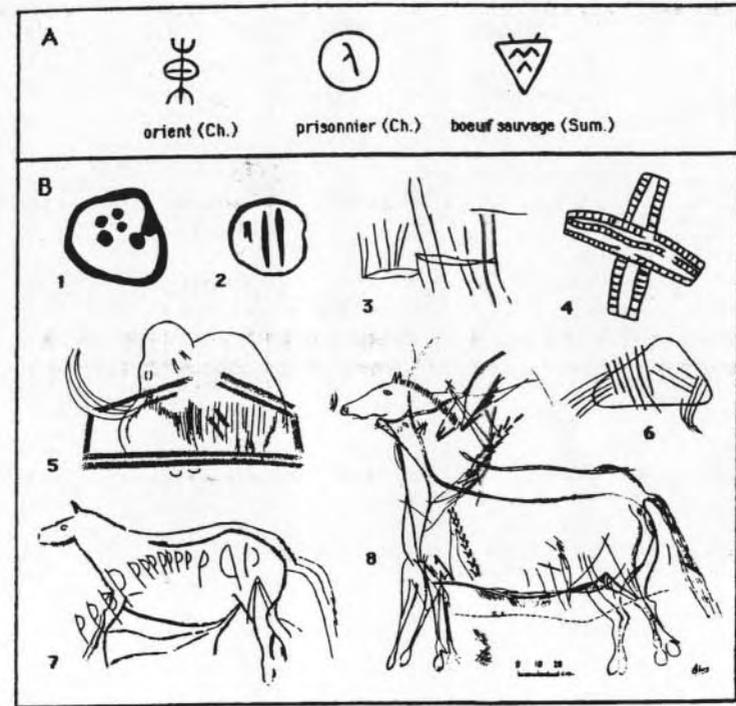


Fig. 4. — Le procédé de superposition d'éléments graphiques

A) Dans les écritures idéographiques (Ch. : chinois, Sum. : sumérien) ; B) Dans l'art pariétal paléolithique : 1., 5. Font-de-Gaume ; 2. Montespan ; 3. Les Combarelles ; 4. El Castillo ; 6. Bernifal ; 7. Les Trois-Frères (d'après Bégouën et Breuil, 1958) ; 8. Lascaux (d'après A. Glory in Leroi-Gourhan et Allain, 1979).

Aux confins de l'ethnographie et de la préhistoire se situe l'extraordinaire art rupestre des Bochimans d'Afrique du Sud. J. D. Lewis-Williams, le meilleur spécialiste de cet art, pense que juxtaposition et superposition sont la base des associations symboliques des artistes bochimans. Il ajoute même cette idée, très intéressante pour nous, que le temps qui sépare plusieurs couches picturales n'est pas un obstacle à une continuité de sens¹.

Le troisième procédé, l'intégration, est sans doute le plus riche et celui qui s'accorde le mieux à l'expression symbolique, car il consiste à fondre, à combiner

1. « ... successive generations of artists were commenting on, refining and explicating the ideas which they found when they came to add their own contribution. In painting his own work the artist was participating in a continuing tradition rather than creating individual *objets d'art* » (Lewis-Williams, 1983, p. 55).

librement plusieurs éléments dans un même graphisme. L'exemple le plus clair est celui des êtres composites, créatures hybrides et autres thérianthropes qui abondent dans les arts rupestres, ainsi que dans les mythologies du monde entier (centaure, minotaure, griffon, dragon, etc.). Dès le Paléolithique supérieur, l'intégration est attestée non seulement par des créatures hybrides, mais aussi par des signes abstraits composites : ovals constitués de ponctuations, ovals constitués de bâtonnets, flèches constituées de bandes de points, etc. (fig. 5A).

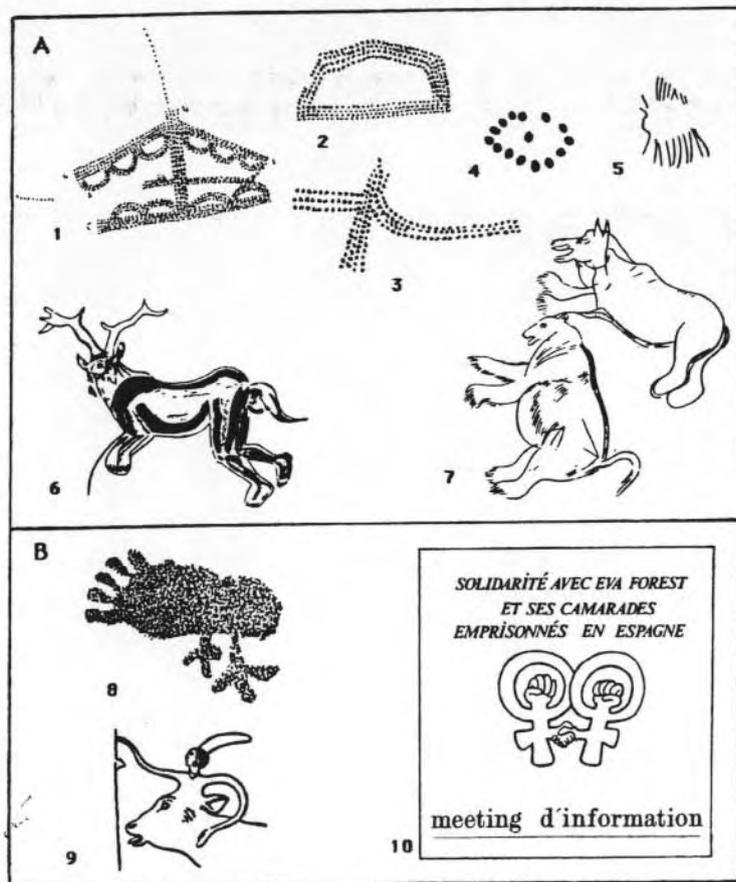


Fig. 5. — Le procédé d'intégration d'éléments graphiques

A) Dans l'art pariétal paléolithique : 1. Bernifal; 2., 3. El Castillo; 4. Niaux; 5. Altamira; 6., 7. Les Trois-Frères (d'après Bégouën et Breuil, 1958); B) Dans les arts postpaléolithiques : 8. Dampier (Australie), gravure rupestre (d'après Lorblanchet, 1986); 9. Louqsor (Égypte), 18^e dynastie; 10. Tract contemporain.

L'intégration est un procédé particulièrement apprécié dans les arts, car il fait appel à la fois à l'imagination et à la virtuosité technique. Les exemples abondent à toutes les époques et dans tous les genres (fig. 5B). C'est certainement l'un des moyens les plus forts dont dispose l'artiste pour exprimer une liaison symbolique entre les éléments combinés.

4 / RHÉTORIQUE DE L'IMAGE

On sait que les processus de symbolisation qui sont à l'œuvre dans le langage verbal font largement appel à des modifications de la forme, modifications qui se présentent le plus souvent comme des écarts par rapport à une forme neutre, usuelle, dépourvue de connotations et susceptible de servir de référence. L'étude de ces écarts rentre classiquement dans le cadre de la Rhétorique qui les décrit en termes de *tropes* et de *figures*.

Comme il n'y a pas de différence de nature entre le langage verbal (production et réception de signaux acoustiques) et un langage graphique (production et réception de signaux visuels), mais seulement une différence de substance, il est légitime de postuler l'existence d'une Rhétorique de l'image fonctionnant selon les mêmes principes que la Rhétorique du discours. Roland Barthes a déjà posé les bases d'une telle rhétorique de l'image (Barthes, 1964), mais il ne s'est appuyé que sur l'exemple de l'image publicitaire dont le mode de fonctionnement est d'ailleurs tout à fait exemplaire à cet égard (Durand, 1970). S'il s'agit d'une rhétorique, elle doit pouvoir prendre en charge tout système de communication graphique... entre autres, les milliers d'images pariétales paléolithiques dont les recherches récentes ont montré qu'elles étaient codifiées et formaient système. Telle est, en tout cas, l'hypothèse que nous voulons examiner.

La notion d'écart par rapport à une norme comme processus fondamental de la symbolisation est une notion familière aux psychanalystes. En effet, en ce qui concerne les rêves, Freud distingue un *contenu manifeste* et un *contenu latent*. Il y a une analogie évidente avec le message littéral et le message symbolique de Barthes. Pour Freud, la symbolisation apparaît comme le résultat d'une distorsion imposée par la *censure*. Cette distorsion consiste en ce qu'il appelle le *déplacement*. La différence essentielle réside dans le fait que Freud applique la notion de symbolisation à une classe restreinte de phénomènes symboliques. Or on peut penser que ce déplacement, ou ces écarts par rapport à une norme, ou encore ces tropes, se retrouvent dans toutes les activités symboliques humaines. Roland Barthes pensait d'ailleurs qu'il n'existe probable-

ment qu'une seule forme rhétorique, commune au rêve, à la littérature et à l'image (Barthes, 1964, p. 50).

Si nous examinons un système d'images, tel que celui de l'art pariétal paléolithique, il est peu vraisemblable que la fonction référentielle ait été sa raison d'être. Au contraire, il est indéniable qu'il véhicule une forte charge émotive. On peut donc penser que sa fonction principale est du domaine symbolique. En conséquence, il est infiniment probable que cet art fasse, lui aussi, usage de tropes et de figures. C'est la raison pour laquelle le préhistorien peut avoir intérêt à connaître les tropes d'un point de vue formel et à savoir les reconnaître dans les modes d'expression graphique qui sont ceux des arts rupestres qu'il étudie.

Ainsi que nous venons de le voir, les tropes sont définis comme des écarts sémantiques. Pour ne pas nous égarer dans les dizaines d'espèces de tropes et de figures que distingue la rhétorique classique, nous adopterons une classification moderne qui les regroupe en deux catégories : l'une fondée sur la *substitution* d'un élément par un autre et l'autre sur des modifications de la *combinaison* des éléments. En termes linguistiques, la substitution se situe sur l'axe paradigmatique et les modifications de combinaison sur l'axe syntagmatique. Il y a donc des figures du paradigme que R. Barthes appelle des *métaboles* et des figures du syntagme qu'il appelle des *parataxes*. La substitution s'accomplit en général par transfert ou détournement de sens, ce sont les tropes proprement dits, tandis que les altérations de combinaison sont des figures (figures de pensée, figures de style, figures de construction, etc.).

5 / TROPES DE SUBSTITUTION

Les éléments qui se substituent doivent présenter une similitude. Celle-ci peut s'exercer à l'intérieur d'un même champ sémantique ou non. Par analogie avec la rhétorique du discours, nous pourrions distinguer :

- 1 / Les écarts fondés sur la substitution d'un élément par un élément appartenant au même champ sémantique : c'est essentiellement la métonymie et la synecdoque ;
- 2 / Les écarts fondés sur la substitution d'un élément par un élément qui n'appartient pas au même champ sémantique ; nous distinguerons la métaphore et l'allusion.

5.1 / Métonymie et synecdoque

Commençons par le cas de la substitution d'éléments appartenant au même champ sémantique, c'est-à-dire lorsqu'il existe un lien naturel entre les éléments ou, comme dit R. Jakobson, une relation de *contiguïté*. Les tropes de ce type sont la métonymie et la synecdoque.

La métonymie consiste, par exemple, à prendre le contenant pour le contenu (« boire un verre », « les plaisirs de la table »), l'instrument pour l'utilisateur (« une fine lame », « une plume brillante »), l'effet pour la cause, la cause pour l'effet (« avoir bon pied, bon œil »), le signe pour la chose signifiée (« noblesse d'épée »). La métonymie est, selon Fontanier, un « trope de correspondance ». Dans les arts préhistoriques, l'exemple le plus clair est celui d'une empreinte tenant lieu de l'animal (l'effet pour la cause). Cette figure est abon-

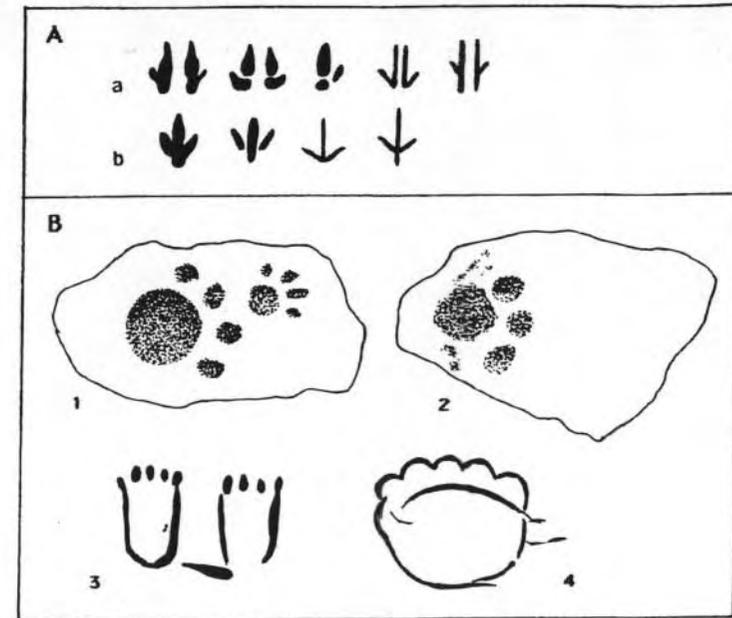


Fig. 6. — La métonymie. Signes en « empreinte »

A) Dans l'art rupestre australien : a) Empreintes de kangourou ; b) Empreintes d'émou (Panaramittee, d'après Lorblanchet, 1985) ; B) Dans l'art paléolithique : 1. Abri Blanchard ; 2. Abri Castanet (d'après B. et G. Delluc, 1978) ; 3. La Pasiéga ; 4. Niaux.

damment illustrée dans certains arts rupestres, notamment en Australie, mais elle est rare dans l'art paléolithique (fig. 6). Les rares exemples correspondent plutôt à des « signes en empreinte » qu'à des empreintes naturalistes (Delluc, 1981).

Vient ensuite la synecdoque, « trope de connexion » selon Fontanier, car les éléments qui se substituent l'un à l'autre sont en connexion sémantique ; ils appartiennent à un même ensemble. Les exemples les plus usuels sont la partie pour le tout (« une flotte de 50 voiles ») ou la matière pour l'objet (« croiser le fer »).

La synecdoque est fréquemment utilisée dans les arts plastiques. Un tableau de Man Ray représentant deux lèvres géantes l'illustre parfaitement (fig. 7). Dans l'art paléolithique, les représentations de triangles pubiens et de vulves qui

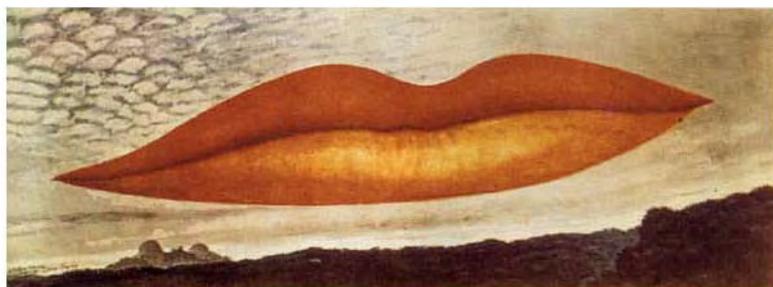


Fig. 7. — Man Ray (1932-1934) : *A l'heure de l'observatoire, les amoureux* (100 × 250 cm) © MAN RAY TRUST/ADAGP, Paris, 1994.

sont parmi les plus anciennes gravures que l'on connaisse sont au pied de la lettre des synecdoques (fig. 8). De la même façon, toute représentation animale partielle (protomés, membres, cornes, ramures, crinières isolés) peut être considérée comme une synecdoque. La synecdoque est une abstraction, au sens étymologique du mot, puisqu'elle consiste à abstraire une partie d'un tout. On remarquera que, pour qu'il y ait trope, il faut que la partie *signifie* le tout. Il faudrait donc savoir si la représentation d'un segment anatomique tient lieu de l'animal entier ou s'il ne représente que lui-même, en tant que pièce de boucherie, par exemple, auquel cas il n'y aurait pas trope. Cette hypothèse ne peut pas être écartée. On connaît dans l'art mobilier des représentations qui évoquent un animal dépecé (fig. 8.6).

Il semble que la synecdoque puisse également affecter les représentations non figuratives suivant un procédé reconnu par Leroi-Gourhan sous le nom d'*abréviation*. M. Lorblanchet (1989) a donné l'exemple des signes « aviformes »

de Cougnac qui peuvent se résumer à deux ou trois traits orthogonaux (fig. 8.7 à 8.12). Il ne fait aucun doute que les formes les plus abrégées demeureraient totalement inintelligibles, si elles ne se trouvaient pas au voisinage immédiat des formes complètes. Un tel procédé qui confine à la cryptographie doit être directement lié à la fonction de l'art rupestre.

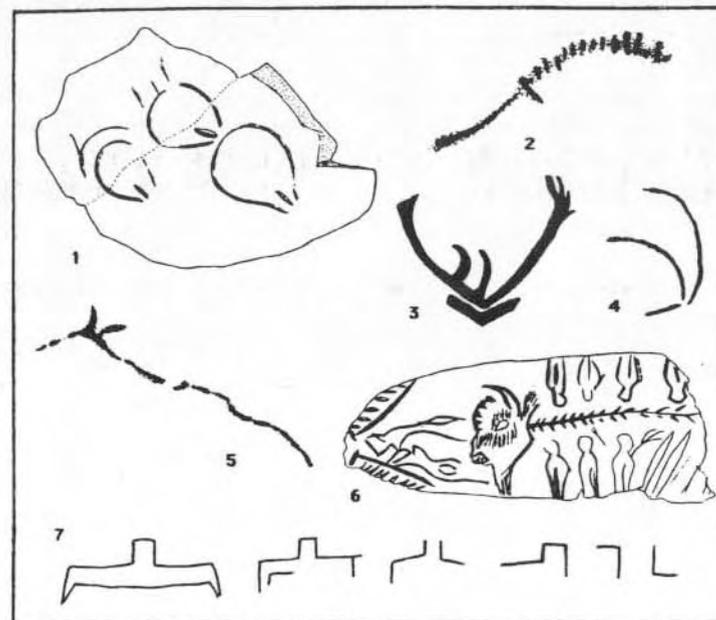


Fig. 8. — La synecdoque dans l'art paléolithique

1. Abri Blanchard (d'après B. et G. Delluc, 1978) ; 2., 4. Crinière de cheval et cornes de bouquetin, Cougnac ; 3. Ramure de cervidé, Le Portel ; 5. Ligne cervico-dorsale de biche, La Pasiega ; 6. Raymonden, os gravé (d'après Marshack, 1972) ; 7. « L'abréviation » des signes, selon Leroi-Gourhan (d'après Lorblanchet, 1989) ; 7. Cougnac.

5.21 Métaphore et allusion

Venons-en maintenant aux écarts fondés sur la substitution d'un élément par un élément n'appartenant pas au même champ sémantique. Ce sont des tropes que Fontanier appelle des « tropes de ressemblance ». Théoriquement on peut en distinguer deux espèces : la métaphore et l'allusion, selon que la simili-

tude porte sur le contenu ou sur la forme. Mais nous allons voir que cette distinction est parfois difficile à faire pratiquement.

La *métaphore* est basée sur une similitude de contenu. Le cas le plus fréquent est la substitution d'un élément par un autre élément, en vertu d'une propriété commune qu'ils sont sensés posséder (« le sel de la vie », « le char de l'Etat », etc.).

Mais cela peut être aussi un objet pris pour une de ses propriétés ou qualités : par exemple, une plume pour la légèreté ; un diamant pour la pureté (ces objets sont alors utilisés uniquement pour ce qu'ils connotent et non pour ce qu'ils dénotent). Ce sont des symboles, mais des symboles qui tendent à devenir référentiels d'une de leurs propriétés, par convention. C'est ce qu'Umberto Eco appelle des *iconogrammes* (Eco, 1972). Un exemple appartenant à notre culture est reproduit sur la figure 5.10. Il s'agit d'un tract invitant à un meeting en faveur d'une prisonnière politique. Dans cette image, les différents éléments sont tous parfaitement conventionnels, mais sont aisément déchiffrés par n'importe quel lecteur occidental. Les deux signes de Vénus (croix ansées) pour « femmes », la poignée de mains pour « solidarité » et les poings dressés pour « lutte ». Une telle image composée d'iconogrammes intégrés peut littéralement se lire : « solidarité des femmes en lutte ».

Dans l'art paléolithique, il n'est pas impossible qu'un certain nombre d'éléments graphiques, que les préhistoriens considèrent habituellement comme des conventions de style, soient des iconogrammes, c'est-à-dire des *connotateurs* standardisés. On peut se demander par exemple, si le « M ventral » de certains chevaux, qui est une caractéristique stylistique de beaucoup de chevaux magdaléniens et qui est probablement l'indication d'une limite de coloration du pelage, n'est pas tout simplement destiné à connoter une certaine saison (fig. 9). A. Marshack a fait remarquer que beaucoup de « signes ramifiés » (comme ceux qui accompagnent le cheval de Lascaux de la figure 9. 1), pouvaient être interprétés comme des motifs végétaux et peut-être comme des connotateurs saisonniers (Marshack, 1972). Il est vraisemblable que de nombreuses figurations pariétales ou mobilières (cerfs bramant, saumons bécards après le frai, couples jument-étalon ou cerf-biche, etc.) sont avant tout destinées à introduire la notion de temps et de rythmes cycliques (images « chrono-factorisées », selon le terme de Marshack).

L'*allusion* est, quant à elle, basée sur une similitude formelle. L'allusion se prête particulièrement bien à l'expression graphique où elle consiste à remplacer un élément d'une certaine forme par un autre de forme semblable afin de suggérer un rapprochement entre eux.

Les exemples sont nombreux dans toutes les formes d'art graphique, dans la publicité, dans les tracts, dans le dessin humoristique. C'est une figure extraordinairement créative qui s'accorde bien à l'expression symbolique, en raison de



Fig. 9. — Iconogrammes. Chevaux présentant un modelé ventral « en M » : 1. Lascaux ; 2. Niaux (d'après photos).

son pouvoir suggestif, évocateur. L'analogie des formes qui est donnée à voir suggère une relation entre les contenus. Si cette relation repose essentiellement sur des codes culturels, elle sera facilement perçue par toute la communauté, mais il est également possible qu'elle fasse appel à une herméneutique et réclame un certain effort de déchiffrement personnel.

Un exemple paléolithique bien connu, sinon bien établi, est celui des représentations de poissons. Breuil a suggéré, je pense à juste raison, que les Paléolithiques avaient joué de la similitude de forme du corps du poisson avec celle d'un phallus, ainsi que de celle de sa queue triangulaire, plus ou moins échancrée, avec le triangle pubien. Le poisson serait donc un symbole sexuel bivalent (fig. 10). Mon désaccord avec Breuil vient de ce qu'il emploie à ce sujet le terme de « calembour graphique ». Or, ce terme est mal choisi car il s'applique normalement lorsque le rapprochement des formes est purement gratuit. Si le rapprochement des formes a pour but d'éveiller un rapprochement des signifiés, comme il semble que ce soit le cas ici, il convient de le considérer plutôt comme une allusion.

Il n'est pas impossible que certaines représentations de cercles fendus ou échancrés recèlent également une allusion. En effet, la forme correspond assez

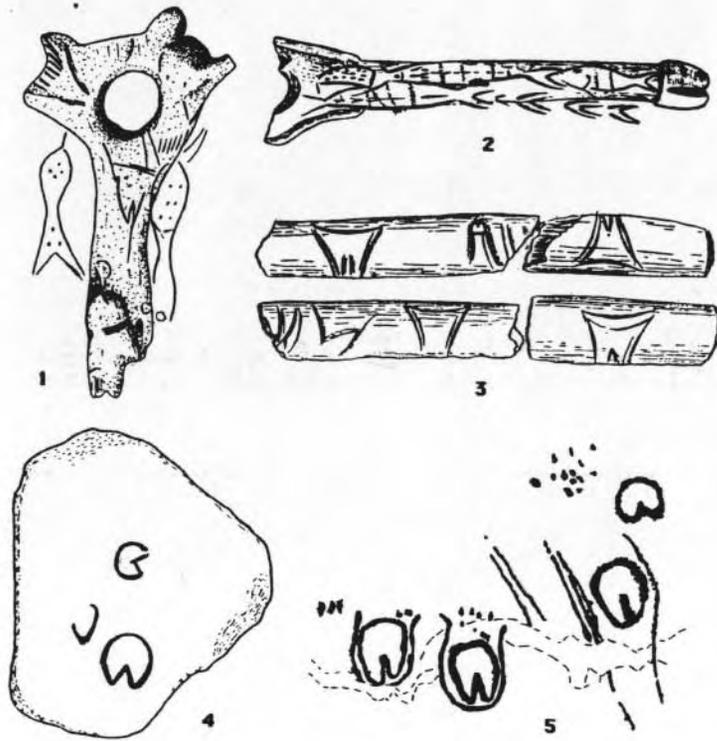


Fig. 10. — Allusion et métaphore

1.-3. « Poisson-phallus-vulve », selon H. Breuil et de S' Perier, 1927; 4.-5. « Vulve-empainte de cheval »; 1., 3. La Madeleine; 2. Bruniquel; 4. Laussel; 5. Tito Bustillo.

précisément à l'empainte d'un sabot d'équidé, bien que l'interprétation comme image vulvaire soit aussi vraisemblable (fig. 10). S'il s'agit d'une allusion délibérée, le jeu formel est assez subtil, car il porte ici non sur les motifs eux-mêmes, mais sur des tropes de ces motifs, le rapprochement femme-cheval étant suggéré par une synecdoque de l'organe sexuel féminin et une empreinte, métonymique de l'animal qui l'a produite¹.

Il faut admettre que la distinction entre métaphore (similarité de contenu) et

1. Se fondant sur d'autres considérations, notamment sur l'abondance des associations cheval-bison et femme-bison, A. Laming-Empeire a suggéré « une sorte d'équivalence entre la femme et le cheval », ce qui l'a conduite à attribuer une valeur féminine au cheval et une valeur mâle au bison (1962, p. 236). On sait que Leroi-Gourhan, interprétant l'association femme-bison comme un renforcement par identification, et non comme une relation de complémentarité, a opté pour l'interprétation inverse.

allusion (similarité de forme) est parfois délicate, parce que les deux figures visent le même effet qui est de rapprocher des éléments appartenant à des champs sémantiques distincts. Pour faciliter la compréhension d'une métaphore un peu hardie ou très inhabituelle, on peut être amené à lui chercher une justification dans un rapprochement des formes, qui lui confèrera une sorte de légitimité. L'allusion vient alors en appui de la métaphore verbale¹.

Dans l'art rupestre d'Afrique du Sud, cette situation semble être la plus fréquente. Dans l'interprétation chamanique qui est donnée par Lewis-Williams d'un grand nombre de représentations, la gestuelle et les attributs des personnages seraient des métaphores de la transe chamanique et du voyage « hors de son corps » que le chaman est censé faire auprès des puissances surnaturelles. Dans sa transe, le chaman dit qu'il vole (il est souvent représenté penché en avant, les bras étirés en arrière comme des ailes) ou qu'il flotte dans l'eau (des poissons l'accompagnent parfois). Mais cela va bien au-delà d'une simple illustration. Dans la peinture, le sens propre et le sens figuré interagissent, se condensent jusqu'à se fondre en une nouvelle et irréductible affirmation. C'est en ce sens que l'art rupestre est créateur de sens².

Au contraire, dans la véritable allusion, la similitude de formes est perçue en premier et c'est elle qui créera éventuellement une métaphore en suggérant un rapprochement des contenus. Par exemple, les immenses lèvres du tableau de Man Ray (fig. 7) sont, d'après l'auteur, les corps enlacés de deux amoureux (c'est d'ailleurs le titre du tableau). Dans ce cas, il est difficile de savoir si l'interprétation métaphorique est née, après coup, du pouvoir évocateur de ces lèvres représentées à une échelle surhumaine, ou si c'est la métaphore des corps enlacés (« aussi inséparables que deux lèvres ») qui a donné l'idée du tableau.

On voit qu'il n'est pas facile de trancher entre *métaphore allusive* et *allusion métaphorique*. Mais c'est sans doute un faux problème, car dans un système de communication graphique, métaphore et allusion sont constamment appelées à concourir. Nous retiendrons simplement qu'ensemble, elles constituent un couple étonnamment créatif.

Pour illustrer le rôle fondamental de l'allusion en collaboration avec les autres tropes, je prendrai encore deux exemples, l'un dans un tract contemporain et l'autre dans l'art paléolithique.

1. C'est probablement ainsi qu'il faut comprendre une publicité pour un adoucissant textile qui représente un col de chemise comme une scie ; en effet, un col de chemise et une scie n'ont *a priori* aucune ressemblance formelle. On peut supposer que c'est une métaphore verbale (« cette chemise me scie le cou ») qui a suggéré au publicitaire de représenter un col de chemise, dentelé comme une scie.

2. « The painting creates meaning... By the artist's alchemy the animal metaphors *crystallised* on the walls of the rock shelters, each facet reflecting a different segment of their complex semantic spectrum » (Lewis-Williams, 1983).

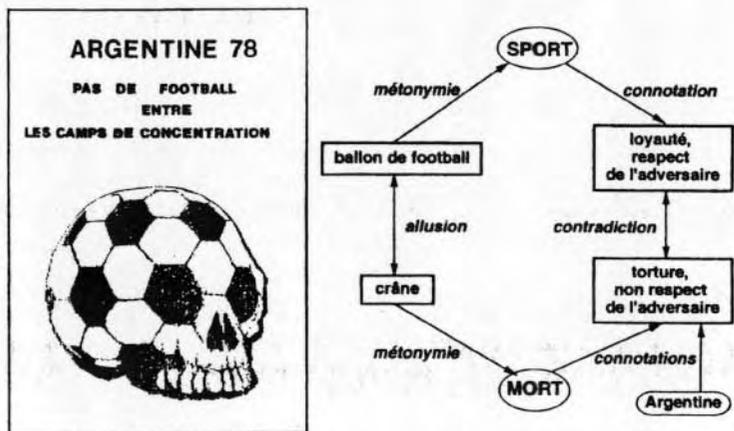


Fig. 11. — Analyse rhétorique d'un tract contemporain

La figure 11 reproduit une affichette de 1978, année où la Coupe du monde de football devait avoir lieu en Argentine, alors sous le régime de la dictature militaire. Cette image très forte peut s'analyser facilement comme la démonstration d'une contradiction. Le texte est en quelque sorte redondant par rapport à l'image. En effet, le crâne est *métonymique* de la mort. Mais ce n'est pas de n'importe quelle mort qu'il s'agit : dans le contexte argentin qui est apporté par le texte et, compte tenu de ce que le récepteur est sensé savoir des événements politiques en Argentine (c'est-à-dire de son savoir culturel), cette mort a une *connotation* de torture, c'est-à-dire de non-respect de l'adversaire. D'autre part, le décor en damier qui orne le crâne est une *allusion* à un ballon de football¹, lequel est métonymique du sport qui *connote*, dans notre culture, la loyauté, c'est-à-dire le respect de l'adversaire. Et voilà pourquoi il y aurait eu une contradiction insurmontable à aller jouer au football en Argentine, cette année-là ! On voit sur cet exemple combien l'analyse des connotations d'une image implique un savoir culturel, historique, politique, idéologique.

Le deuxième exemple est paléolithique. Il concerne la très belle interprétation que Leroi-Gourhan a donnée des signes en V et des bâtonnets que l'on trouve sur le corps des animaux (fig. 12). Ces signes auraient, selon lui, une double signification : figurations de blessures et d'armes vulnérantes, mais aussi symboles sexuels, féminins et masculins ; un signe angulaire, souvent pourvu d'une bissectrice, évoquant aussi bien une vulve qu'une plaie et un bâtonnet, une

1. On notera que le procédé d'intégration ici utilisé donne une vigueur particulière à l'allusion : le crâne est ballon de football ; on n'ose imaginer à quel jeu macabre il pourrait servir. La simple juxtaposition d'un crâne et d'un ballon aurait permis le même effet, mais avec infiniment moins de force persuasive.

sagaie aussi bien qu'un pénis. Ce serait donc un très bel exemple d'*allusion*, allusion double dans ce cas, basée sur une homologie entre deux paires de signes. Les organes sexuels sont *métonymiques* de la vie, tandis que la sagaie et la blessure qu'elle provoque sont *métonymiques* de la mort. Ces signes mettent donc en relief une contradiction, tout en lui apportant une réponse, puisque le rapport mortel de la sagaie et de la blessure est en quelque sorte dédramatisé par son association à l'idée de plaisir que connotent les organes sexuels.

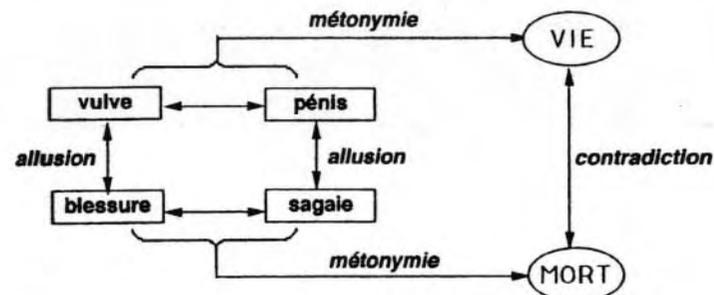
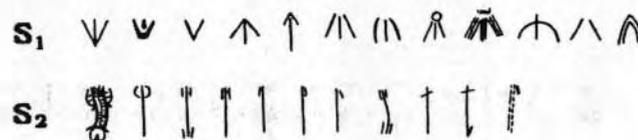


Fig. 12. — Analyse rhétorique du double symbolisme « sagaie-blessure/phallus-vulve »

S1 : signes dérivés d'images vulvaires ; S2 : signes dérivés de représentations phalliques (selon Leroi-Gourhan, 1972).

Tout ceci est naturellement à mettre au conditionnel, car il ne s'agit que d'une hypothèse ; une hypothèse séduisante et intéressante, qui permet de bien montrer le fonctionnement des symboles comme *médiateurs*, dans un mode d'expression graphique¹. On notera au passage que la structure rhétorique de ces symboles préhistoriques est identique à celle de l'affiche contemporaine contre le football en Argentine. Il est probable que les schémas possibles sont en très petit nombre et qu'ils ont un caractère universel.

1. On sait que la fonction médiatrice est également la fonction première des mythes. Claude Lévi-Strauss, dans *La pensée sauvage* et tout au long des *Mythologiques*, a largement démontré que le mythe permettait de résoudre des contradictions et de prévenir d'éventuels conflits entre le groupe et l'individu, en s'interposant comme médiateur. C'est « en alliant le désirable et l'obligatoire », comme disait déjà Durkheim, que le mythe, élaboration supérieure des symboles, parvient à remplir cette fonction.

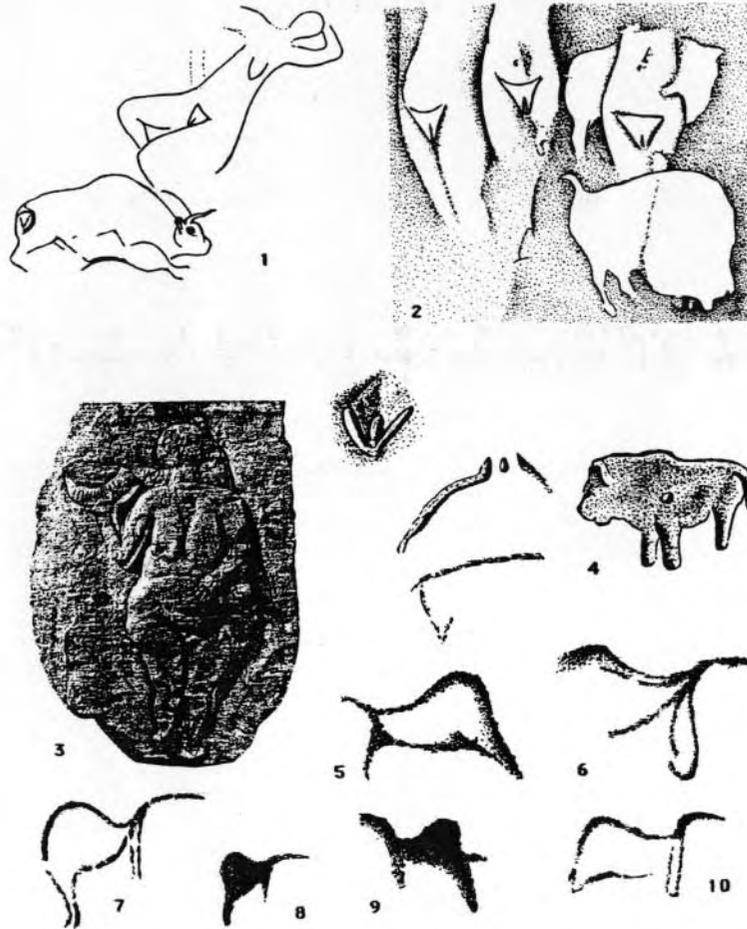


Fig. 13. — Divers modes d'expression du thème « Femme-Bison »

1. La Magdeleine (d'après Lorblanchet, 1987); 2. Angles-sur-Anglin (d'après photo); 3. Laussel (d'après Anati, 1989); 4. Bédeilhac (d'après photo); 5 à 10. Pech-Merle (d'après photo).

Un dernier exemple permettra de montrer comment des documents en apparence très éloignés peuvent s'interpréter comme des formes rhétoriques différentes d'un seul et même thème d'inspiration (fig. 13). On connaît un certain nombre de représentations féminines associées à des bisons. Les exemples les plus caractéristiques sont les bas-reliefs de La Magdeleine-des-Albis où les

figures sont étroitement juxtaposées (fig. 13.1) et ceux d'Angles-sur-Anglin où elles sont superposées (fig. 13.2). On admettra aisément que la célèbre « femme à la corne » de Laussel (fig. 13.3) puisse être un raccourci symbolique du même thème, la corne que la femme tient à la main pouvant être considérée comme un *connotateur* de sa valence « bison » ou simplement comme un identificateur (emblème d'une déesse-bison ?). Dans une salle reculée de la grotte de Bédeilhac, se trouvent plusieurs modelages d'argile figurant des bisons et une vulve d'un grand réalisme (fig. 13.4). Synecdoque inverse de la précédente, c'est cette fois le motif féminin qui est l'objet d'un trope de substitution. Enfin les artistes paléolithiques semblent avoir cherché (et trouvé) le moyen d'exprimer le même thème de manière encore plus allusive. Laming-Emperaire et Leroi-Gourhan ont cru déceler ce procédé au Pech-Merle, dans le panneau dit des « Femmes-Bisons » où de petites figures semblent passer insensiblement de la forme d'une silhouette féminine penchée en avant à celle d'un bison à l'avant-train démesuré (fig. 13.5 à 13.10).

Dans le cas des signes non figuratifs, nous observons également des variations autour d'une forme, qui donnent parfois l'impression d'une véritable recherche graphique, comme si les artistes avaient volontairement cherché des formes intermédiaires entre des types initialement distincts. La figure 14 présente, à titre d'exemple, un ensemble de termes de passage entre le triangle et le claviforme de type Altamira, ou entre le tectiforme et la flèche. Toutes ces formes sont attestées et souvent dans un même site, ce qui semble indiquer la volonté de créer un rapport formel entre elles. C'est sans doute la raison pour laquelle il est si difficile d'établir une typologie des motifs non figuratifs (improprement appelés « signes »), aussi bien dans l'art pariétal que dans l'art mobilier (Sauvet, 1990).

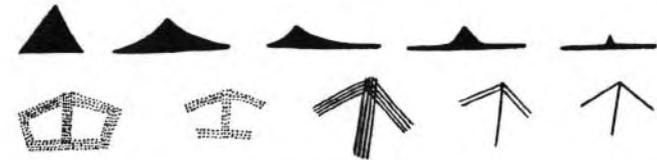


Fig. 14. — L'allusion. Recherche des formes de passage du triangle au claviforme et du tectiforme à la flèche

Ces différents exemples montrent que le couple métaphore-allusion occupe une place de choix parmi les formes d'expression symbolique. La raison en est qu'il permet le passage du propre au figuré, c'est-à-dire du dénотatif au connotatif ou encore du cognitif à l'affectif, et donc des représentations collectives aux représentations individuelles, ce qui semble être la fonction première du symbole, ainsi que l'ont montré certaines études ethnographiques.

L'ethnologue V. Turner a montré que les symboles étaient toujours largement polysémiques et que leurs significations s'étagaient invariablement entre deux pôles : un pôle sensoriel, émotionnel (ou même physiologique) et un pôle idéologique, normatif, qui exprime les structures sociales et les valeurs morales. Les symboles sont donc polarisés entre des significations individuelles, tournant autour de ce qui est désirable, et des significations collectives, tournant autour de ce qui est obligatoire. Les exemples que cite V. Turner sont révélateurs. Par exemple, chez les NDembu de Rhodésie du Nord, un arbre qui sécrète un latex blanc (*mudyi*) occupe une position centrale dans les rites de puberté des jeunes filles. Au premier degré, il symbolise le lait maternel, l'allaitement, le sein, mais le même symbole peut également exprimer des idées aussi abstraites que la filiation matrilinéaire, les coutumes tribales ou le principe féminin et maternel (Turner, 1967).

Les symboles sont donc d'abord interprétés par l'individu en fonction de critères sensoriels et affectifs qui lui sont propres et qui constituent son expérience personnelle. Puis, dans un deuxième temps, grâce à la confrontation des expériences personnelles qu'ils permettent, les symboles servent de trait d'union entre l'individu et le groupe. Au fur et à mesure que l'on s'élève du pôle sensoriel vers le pôle idéologique, l'interprétation des symboles devient de moins en moins individuelle : elle fait l'objet d'un apprentissage socialement organisé qui a pour but de « normaliser » l'individu. A ce stade, la nécessité d'être compris par tous de la même façon impose au symbole une certaine standardisation. Servant à établir une communication, il acquiert une fonction référentielle.

Ce que nous apprend V. Turner des symboles rituels est très intéressant, car le même schéma bipolaire est extensible à d'autres modes d'expression symbolique (Sauvet, 1989), notamment à celui des symboles graphiques, tels que ceux utilisés par les aborigènes Walbiri du désert central australien, étudiés par N. Munn (1973).

5.3 / Hyperbole et litote

Une dernière remarque avant d'en finir avec les tropes de substitution et d'en venir aux figures de combinaison. Les éléments constitutifs d'un message graphique peuvent subir une modification d'aspect qui peut aller dans le sens d'une surévaluation ou d'une dévaluation : dans le premier cas, c'est une *hyperbole* ; dans le second cas, une *litote*. Ces éléments surévalués ou dévalués peuvent être pris dans leur sens propre, mais ils peuvent aussi être déjà le résultat d'un trope de substitution, une métaphore par exemple.

L'hyperbole est d'un usage fréquent dans la plupart des arts rupestres, car c'est un procédé très visuel comme en témoignent les exemples de la figure 15. Dans l'art paléolithique, on peut citer certains bisons à l'avant-train hypertro-



Fig. 15. — L'hyperbole

1. Font-de-Gaume (d'après Capitan, Breuil et Peyrony, 1910); 2. Gravure rupestre, Neguev; 3. Peinture rupestre, La Valltorta, Espagne; 4. Gravure rupestre, Rished, Suède; 5. Gravure rupestre, Utah, Etats-Unis (d'après photos).

phié ; dans les arts postpaléolithiques, des bouquetins aux cornes démesurées, les archers aux jambes énormes du levant espagnol ; des personnages aux mains ou aux pieds hors de proportion. Enfin dans l'art contemporain, les « lèvres » du tableau de Man Ray constituent une formidable hyperbole puisque la toile mesure plus de 2,50 m (fig. 7).

La litote est également possible. Dans l'art paléolithique, elle peut s'exprimer par la discrétion de certaines figures réduites par synecdoque à quelques brèves à peine identifiables. C'est le cas de la petite crinière hachurée de la figure 8. 2 qui est la seule figuration d'équidé de la grotte de Cougnac ; elle se trouve discrètement superposée au garrot d'un grand mégacéros qui attire le regard (fig. 16. 1). Il faut

une attention soutenue pour découvrir et identifier cette modeste représentation. Bien sûr, la perception très différentielle que nous avons du mégacéros et de la crinière de cheval peut être due en partie à notre œil inexpérimenté, mais il est probable que les Paléolithiques eux-mêmes ont ressenti ce contraste formel et lui ont confié une valeur expressive de l'ordre de la litote.

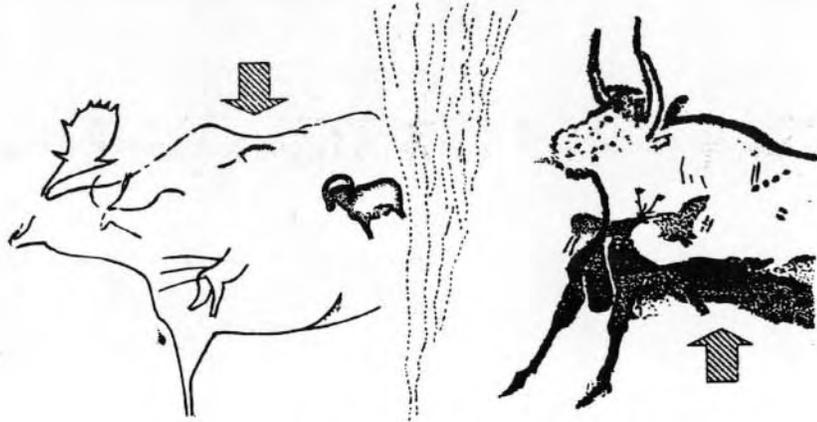


Fig. 16. — La litote : 1. Cognac ; 2. Lascaux (d'après photos)

Le « camouflage » s'apparente sans doute au même procédé. C'est le cas à Lascaux d'un petit ours en teinte plate noire qui est pratiquement invisible, car il se confond avec la large bande ventrale, également peinte en noir, d'un des grands taureaux de la Rotonde (fig. 16.2). Seuls un bout de museau, deux oreilles rondes et une patte griffue s'en détachent et permettent d'identifier l'animal. Il paraît probable que l'artiste a trouvé là une façon originale d'exprimer une sous-estimation de l'ours par rapport au taureau.

6 / FIGURES DE COMBINAISON

Les figures de combinaison se caractérisent par une perturbation de l'organisation « normale » des éléments. Dans ce type de figures, dites figures d'expression ou figures de style, les éléments sont employés dans leur sens propre : il n'y a pas de trope. D'une façon générale, ces figures sont difficiles à reconnaître dans un système visuel, car nous ne savons pas très bien définir ce qu'est l'organisation « normale » d'une image. La situation est encore bien plus difficile lors-

qu'il s'agit d'images préhistoriques. Sur le plan formel et par comparaison aux figures du discours, on peut distinguer un grand nombre de cas parmi lesquels je ne citerai que ceux qui ont quelque chance de se rencontrer dans l'image.

6.1 / L'ellipse

C'est la suppression d'un élément. Ce n'est évidemment pas une figure facile à reconnaître dans l'art pariétal. Elle serait pourtant très intéressante à détecter, car nous pourrions la mettre sur le compte de phénomènes de *censure*. On a parfois signalé en ce sens la rareté des caractères sexuels primaires. Mais je ne crois pas que l'on puisse parler d'ellipse, encore moins de censure, car on connaît plusieurs exemples d'animaux très explicitement sexués (mâles et femelles). Ils suffisent à montrer qu'il n'y avait pas de tabou en la matière.

6.2 / La répétition (d'éléments identiques) et l'accumulation (d'éléments différents)

Certains grands ensembles comme le plafond d'Altamira (fig. 17) ou celui de Rouffignac présentent une multitude de figures animales enchevêtrées qui peuvent donner l'idée d'abondance et de profusion¹. Il faut faire attention de ne pas



Fig. 17. — L'accumulation. Relevé du grand plafond d'Altamira (d'après Cartailhac et Breuil, 1906)

1. ¡ Ay, cueva la de Altamira, libre de sol, santo coso del instinto religioso que a un cielo de carne aspira ! (Miguel de Unamuno).

confondre l'accumulation intentionnelle, symbolique, avec l'accumulation au cours du temps, comme conséquence de la répétition d'un rite. Il ne s'agirait plus, dans ce cas, d'un écart par rapport à une forme normale.

6.3 / La gradation

On distingue en rhétorique classique la gradation ascendante dans une expression comme : « Va, cours, vole ! » et la gradation descendante (par ex. : « Adieu veau, vache, cochon, couvée »). L'usage de cette figure est probable, mais très difficile à mettre en évidence dans l'art paléolithique. Elle peut se manifester par une variation progressive des proportions de différentes espèces animales tout au long d'un cheminement. Denis Vialou a noté, par exemple, qu'aux Trois-Frères, dans l'étroit passage ascendant qui mène au saint des saints, à l'extraordinaire « dieu cornu », il y avait progressivement de moins en moins de bisons et de plus en plus de chevaux (Vialou, 1986, p. 161).

La gradation pourrait également se manifester par des variations progressives de taille. Récemment, une analyse de la petite grotte de La Magdeleine a suggéré l'existence de telles variations (Rouzaud *et al.*, 1989).

6.4 / L'antithèse

L'antithèse consiste à mettre en présence des éléments opposés : « Cette obscure clarté », « un silence éloquent ».

Dans un art pictural, l'antithèse peut consister en une opposition de couleurs. Par exemple, à Niaux, au Salon noir, comme son nom l'indique, toutes les représentations animales sont dessinées en noir. Le rouge n'a été utilisé que pour quelques signes : un bison porte un claviforme rouge fiché dans le dos ; un autre a, sur le flanc, quatre flèches dont deux rouges ; un cheval a une flèche rouge pointée vers sa queue, etc. De même, dans la Frise noire du Pech-Merle, toutes les figures animales sont noires, mais un mammoth est couvert de grosses ponctuations rouges, couleur éminemment rare dans cette grotte. L'opposition rouge-noir confirme en quelque sorte l'existence d'une dualité sur le plan sémantique entre les animaux et les signes.

L'antithèse peut également se manifester par une opposition statique-dynamique, comme cela semble être le cas dans le grand plafond d'Altamira (fig. 17). La plupart des animaux sont statiques, comme suspendus dans l'air, leurs membres raides ne semblant pas prendre appui sur le sol (fig. 18). Au contraire, quatre bisons, dont trois utilisent des protubérances du plafond, ont été figurés

les membres recroquevillés, la queue relevée en crosse, la tête penchée en avant ou retournée (fig. 18). On a évoqué à leur sujet des animaux se roulant dans leur urine afin de marquer leur territoire ou des bisons en train de vèler (?). Quoi qu'il en soit, la tension créée par le violent contraste qui existe entre l'agitation effrénée des uns et l'immobilité hiératique des autres n'est sans doute pas étrangère au sens symbolique de ce magnifique ensemble.



Fig. 18. — L'antithèse : opposition statique-dynamique. Altamira (d'après Cartailhac et Breuil, 1906).

Graphiquement, l'antithèse peut aussi s'exprimer par une anomalie dans les proportions relatives de deux objets. L'art paléolithique abonde en exemples de cette nature : c'est même une caractéristique de cet art que d'allier très souvent des animaux de tailles très diverses dans un même panneau, sans souci de leurs proportions naturelles (cf. le tout petit bison logé sous le cou de la grande biche à l'extrême gauche du plafond d'Altamira, fig. 17). Les exemples de la figure 19 montrent qu'il n'y a pas de systématique, un grand cheval de Niaux portant un minuscule bison vertical superposé à sa croupe, alors qu'aux Trois-Frères, c'est le cheval qui est minuscule par rapport au bison, puisque sa longueur totale ne dépasse pas le nez du bison. L'antithèse, si elle existe, est donc réversible. Elle exprime des valeurs instantanées des motifs qu'elle oppose et non des propriétés intrinsèques de ces motifs. Cette remarque



Fig. 19. — L'antithèse : opposition de taille : 1. Les Trois-Frères (d'après Bégouën et Breuil, 1958) ; 2. Niaux (d'après photo).

suggère que les rôles symboliques dévolus aux différents motifs animaux (chevaux, bisons, bouquetins, etc.) ne sont pas figés, mais qu'ils s'actualisent dans chacune de leurs occurrences¹.

6.5 / L'antilogie

En matière d'expression graphique, l'antilogie consiste à unir dans un même message iconique des éléments dont le rapprochement est irréaliste ou surréaliste. Tout l'art surréaliste fait évidemment le plus large appel à cette figure (Dali et sa « paranoïa critique », Max Ernst, Magritte, etc.).

En ce qui concerne l'art paléolithique, on pourra ranger dans cette catégorie

1. Cette idée est au cœur des *Mythologiques*. Lévi-Strauss refuse d'attribuer aux fonctions mythiques des significations absolues qui seraient extérieures au mythe. « Ce procédé, trop fréquent en mythologie, conduit à peu près inévitablement au jungisme »... « Les symboles n'ont pas une signification intrinsèque et invariable, ils ne sont pas autonomes vis-à-vis du contexte. Leur signification est d'abord de position » (Lévi-Strauss, 1964, p. 64).



Fig. 20. — L'antilogie. Relevé du grand panneau de Tito Bustillo (d'après M. Berenguer)
© Gran Enciclopedia Asturiana, Silverio Canada

toutes les créatures imaginaires ou présentant des caractères hybrides : par exemple, deux ours des Trois-Frères dont l'un porte une queue de bison et l'autre une tête de loup, ou encore le célèbre « dieu cornu » des Trois-Frères, exemples que nous avons déjà signalés à propos du procédé graphique de l'intégration (fig. 5). C'est évidemment le procédé de choix pour exprimer l'antilogie, puisqu'il fait particulièrement ressortir l'aspect insolite des éléments associés.

Nous croyons également pouvoir déceler une antilogie dans la manière dont est construit le grand panneau de Tito Bustillo, qui montre un groupe serré de chevaux et de rennes en teinte plate et, dans le coin supérieur, une très grande tête de cheval au trait noir (fig. 20). La technique, le contraste de couleurs, l'isolement spatial, la taille, l'opposition tête isolée / animaux complets, tout contribue à donner à cette tête de cheval une *prégnance* exceptionnelle, pour employer le langage gestaltiste. Aujourd'hui encore, elle est la figure la plus visible du groupe, celle que l'on aperçoit en premier lorsqu'on s'approche du panneau, alors que les autres figures se détachent mal sur le fond de la paroi badigeonnée d'ocre. Cette tête de cheval paraît flotter dans l'espace, à la manière des objets volants des toiles de Magritte (ces rochers, ces baguettes de pain qui remplissent parfois tout l'espace).

6.6 / L'asyndète

L'asyndète est, en rhétorique classique, la suppression des coordinations. En ce sens, tout l'art paléolithique est une vaste asyndète, puisqu'il néglige presque totalement les coordinations spatiales entre les représentations animales. Celles-ci sont le plus souvent juxtaposées ou superposées, dans des orientations quelconques, ne faisant presque jamais référence à une ligne de sol virtuelle. Les groupes de figures que l'on peut interpréter comme des scènes d'observation de la nature sont extrêmement rares (quelques affrontements, quelques attitudes de pré-accouplement).

On peut y voir la confirmation que les panneaux sont des assemblages symboliques d'ordre conceptuel. Ce qu'ils nous révèlent, c'est un espace artificiel, reconstruit, un monde pensé, très différent du monde vécu.

Conclusion

Il s'en faut de beaucoup que ce rapide tour d'horizon n'épuise le sujet. J'ai simplement voulu montrer que l'existence de codes rhétoriques était extrêmement probable dans l'art pariétal paléolithique. Nous y avons repéré avec une bonne vraisemblance les principaux tropes et figures de la rhétorique traditionnelle. Ils témoignent d'un souci de la forme déjà parfaitement maîtrisée.

A travers les exemples cités, nous voyons que l'image se prête particulièrement bien au travail symbolique, sans doute en raison de ses propriétés de *perception globale et immédiate*. En effet, l'image ne subit pas les contraintes de linéarité de la langue ; elle peut donc facilement *condenser* plusieurs tropes. En quelque cas, nous avons d'ailleurs constaté que plusieurs écarts étaient présents et concouraient à la mise en valeur d'une pensée abstraite.

Cette façon de travestir une pensée sous des déguisements symboliques divers pour lui donner les dehors d'une autre pensée est bien connue en rhétorique du discours ; c'est tout simplement l'*allégorie*. En ce qui concerne l'art paléolithique, la conclusion s'impose d'elle-même : à l'évidence, cet art est, en grande partie, sinon dans sa totalité, d'essence allégorique. Les chevaux et les bisons que nous découvrons par centaines sur les parois souterraines ou sur les objets les plus usuels ne sont pas les simples herbivores que nous croyons voir : ils sont les signifiants d'une pensée symbolique, un peu à la manière dont Lacan pense que l'inconscient utilise les signes du contenu manifeste comme signifiants pour le contenu latent.

Une dernière remarque nous servira de conclusion. Notre intérêt pour la forme dans l'art préhistorique vient du fait qu'elle est un élément significatif du message. *Il y a du sens dans la forme* et cela est particulièrement vrai de la rhétorique qui n'est jamais gratuite. Dans le discours, les figures ne sont pas seulement des ornements ; elles contribuent à rendre le contenu plus fort, plus facile à mémoriser et à interioriser, plus propre à stimuler l'imagination symbolique et il ne fait pas de doute que la rhétorique de l'image remplit les mêmes fonctions. C'est la raison pour laquelle l'exploration des formes rhétoriques peut se révéler extrêmement fructueuse pour le préhistorien. En effet, la partie du sens que recèlent la Forme en général et la Rhétorique en particulier est pratiquement la seule ouverture sémantique dont nous disposions. Elle est particulièrement précieuse dans la mesure où elle repose sur des bases qui sont largement transculturelles.

Déjà nous pouvons dire que la maturité dont nous devons créditer l'artiste magdalénien quant à l'élaboration de la forme suppose un niveau au moins semblable en ce qui concerne le contenu, et cela renforce notre conviction, qui était aussi celle de Leroi-Gourhan, que cet homme possédait une grande maîtrise de sa pensée symbolique, probablement intégrée dans des systèmes de croyances très élaborés et complexes. Sans doute n'est-il pas exagéré de parler de métaphysique et de philosophie.

Cette recherche formelle, indépendamment de ce qu'elle peut nous apprendre de la structure sémiologique de l'art paléolithique, a pour première conséquence de nous amener à modifier le regard que nous portons sur les peintres et graveurs magdaléniens. Ils nous apparaissent maintenant comme des

concepteurs et créateurs d'images, profondément intégrés à la société dans laquelle ils vivent, c'est-à-dire des artistes au sens plein du terme. Mieux peut-être qu'en d'autres lieux et d'autres temps, nous voyons bien que l'art n'est pas le reflet statique et figé d'une culture, mais une matière dynamique dont se sert l'artiste pour exprimer, révéler et modeler l'identité culturelle de sa communauté, en même temps que sa propre identité.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- Abraham K. (1973), Contribution à l'étude de la psychologie collective, in *Rêve et mythe*, OC, I, Payot.
- Anati E. (1989), *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*, Paris, Ed. Albin Michel, 255 p.
- Archambeau M. (1984), *Les figurations humaines pariétales périgourdines*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence.
- L'art des cavernes : atlas des grottes ornées paléolithiques françaises* (1984), ministère de la Culture, Imprimerie nationale.
- Bahn P. G., Vertut J. (1988), *Images of the Ice Age*, Londres, Windward.
- Barthes R. (1964), Rhétorique de l'image, in *Communications*, n° 4.
- Becker E. (1961), A note on Freud's primal horde theory, in *The Psychoanalytic Quarterly*, n° 3.
- Begouën H. et Breuil H. (1958), *Les cavernes du Volp. Trois Frères-Tuc d'Audoubert, à Montesquieu-Avantès (Ariège)*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 121 p.
- Bernard C. (1930), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Delagrave.
- Bolk L. (1961), Le problème de la genèse humaine (1926), in *Revue française de psychanalyse*, n° 2.
- Breuil H., Saint-Périer R. (de) (1927), *Les poissons, les batraciens et les reptiles dans l'art quaternaire*, Archives de l'Inst. Paléont. humaine, mémoire n° 2, 171 p.
- Brisson L. (1986), La bisexualité dans l'Antiquité gréco-romaine : l'androgynie, in *Cahiers de l'Hermétisme*, Albin Michel.
- Buican D. (1987), *Darwin et le darwinisme*, PUF.
- Capitan L., Breuil H., Peyrony D. (1910), *La caverne de Font-de-Gaume*, Monaco, Ed. Vve Chêne, 271 p.
- Carles J. et Cassagne P. (1981), *L'origine des espèces*, PUF.
- Cartailhac E., Breuil H. (1906), *La caverne d'Altamira à Santillana près Santander (Espagne)*, Monaco, 275 p.
- Chapelier J. B. et Costes A. (1981), Origines de l'art / Art des origines, in *Psychanalyse des arts et de l'image*, Editions Clancier-Guénéaud, coll. « Psychopée ».

- Chiland C. et Roubertoux P. (1975), Freud et l'hérédité, in *Bulletin de Psychologie*, n° 4-7.
- Clancier A. (1980), Le corps et les images dans la création poétique, in *Corps et création, entre lettres et psychanalyse*, Presses Universitaires de Lyon.
- Collectif (1984), *Art et civilisations de chasseurs de la préhistoire* (Laboratoire de préhistoire du musée de l'homme), Musée des Antiquités nationales, Paris.
- Collectif (1984), *L'art des cavernes : atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, Imprimerie nationale.
- Coppens Y. (1985), *Le singe, l'Afrique et l'homme*, Paris, Hachette.
- Coppens Y. (1989), Hominoidés, hominidés et hommes, in *Le temps de la préhistoire*, 2 tomes, Paris, Editions Archéologia.
- Darwin C. (1981), *La descendance de l'homme, l'homme et la sélection sexuelle*, Bruxelles, Editions Complexe.
- Darwin C. (1887), *Origines des espèces*.
- David C. (1992), *La bisexualité psychique*, Payot.
- Delcourt M. (1958), *Hermaphrodisme, mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, PUF.
- Delluc B., Delluc G. (1978), Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies, *Gallia-Préhistoire*, t. 21, p. 213-438.
- Delluc B. et G. (1979), *Les signes en « empreinte » du début du Paléolithique supérieur*, Congrès préhistorique de France, XXI^e session, Montauban-Cahors.
- Delluc B. et G. (1990), *Le décor des objets utilitaires du Paléolithique supérieur, l'art des objets au Paléolithique*, Colloque international de Foix de 1987, ministère de la Culture.
- Delporte H. (1979), *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Editions Picart.
- Dubuffet J. (1973), *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard.
- Duhart J.-P. (1987), Le soi-disant hermaphrodite de Grimaldi, in *Bulletin de la Société anthropologique*, SO, t. XII.
- Duhart J.-P. (1989), *Le réalisme physiologique des figurations féminines au Paléolithique supérieur en France* (thèse), Université de Bordeaux.
- Duhart J.-P., Le réalisme de l'image féminine paléolithique, à paraître dans *Les Cahiers du Quaternaire*, Bordeaux.
- Durand J. (1970), Rhétorique et image publicitaire, in *Communications*, n° 15.
- Eco U. (1972), *La structure absente*, Editions du Mercure de France.
- Eco U. (1984), *Sémantique et philosophie du langage*, PUF.
- Flamand G. (1921), *Les pierres écrites*, Masson.
- Flem L. (1982), L'archéologie chez Freud, in *Nouvelle Revue de psychanalyse (l'Archaique)*, n° 26.
- Flieller A. (1985), Le préhistorien, le clinicien et l'expérimentaliste : comparaison des deux disciplines, la préhistoire et la psychologie, in *Revue canadienne de psycho-éducation*, n° 2.
- Fontanier P. (1977), *Les figures du discours*, Flammarion (1^{re} édition, 1821).
- Fossey D. (1990), *Gorilles dans la brume*, Presses Pocket.
- Frazier J. (1981), *Le rameau d'or*, coll. « Bouquins », Paris, Editions Robert Laffont.
- Freud S. (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.
- Freud S. (1905), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962.
- Freud S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977.
- Freud S. (1912), Note sur l'inconscient en psychanalyse, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 175-187.
- Freud S. (1913), L'intérêt de la psychanalyse, in *Résultats, idées, problèmes. I*, Paris, PUF, 1984.
- Freud S. (1913), *Totem et tabou*, Paris, Payot (« Petite Bibl. Payot »), 1965.
- Freud S. (1973), La disposition à la névrose obsessionnelle. Une contribution au problème du choix de la névrose (1913), in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF.
- Freud S. (1970), Extrait de l'histoire d'une névrose infantile. L'Homme aux loups (rédigé en 1914, publié en 1918), in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF.
- Freud S. (1915), *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1973.
- Freud S. (1915), *Vue d'ensemble des névroses de transfert*, texte allemand et traduction en français; suivi de Ilse Grubrich-Simitis, *Métapsychologie et métabiologie*; et de Patrick Lacoste, *Destins de la transmission*, Paris, Gallimard, 1986.
- Freud S. (1915), Pulsions et destins des pulsions, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976.
- Freud S. (1917), Complément métapsychologique à la théorie du rêve, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 125-146.
- Freud S. (1925), *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968.
- Freud S. (1927), *L'avenir d'une illusion*, PUF, 1971.
- Freud S. (1929), *Malaise dans la civilisation*, PUF, 1971.
- Freud S. (1939), *Moïse et le monothéisme*, Paris Gallimard, coll. « Idées », 1977.
- Freud S., Breuer J. (1895), *Etudes sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1956.
- Goudall J. (1971), *Les chimpanzés et moi*, Editions Stock.
- G.R.A.P.P. (1993), *L'art pariétal paléolithique, techniques et méthodes d'étude*, Paris, Editions du CTHS.
- Green A. (1967), La diachronie dans le freudisme, in *Critique*, n° 238.
- Green A. (1982), Après coup, l'archaïque, in *Nouvelle Revue de psychanalyse (l'Archaique)*, n° 26.
- Green A. (1985), Réflexions libres sur la représentation de l'affect, in *Revue française de psychanalyse*, n° 3.
- Green A. (1992), Le mythe : un objet transitionnel collectif. Abord critique et perspectives psychanalytiques, in *La déliaison*, Les Belles Lettres.
- Griaule M. (1947), *Arts de l'Afrique noire*, Editions du Chêne.
- Gusdorf G. (1953), *Mythe et métaphysique*, Flammarion.
- Hermann I. (1980), *Parallélismes*, Editions Dunod.
- Hugot H. (1986), Du réel au dissimulé. Esquisse d'une théorie dans l'introduction d'un phantasme collectif dans le culturel, in *Journal du Groupe de recherches sur les origines des représentations graphiques et symboliques (GRETOREP)*, n° 6.
- Jacquot F., Expédition du général Cavaignac dans le Sahara algérien en avril-mai 1847, in *L'Illustration*, t. IX, n° 227, juillet 1887.
- Jakobson R. (1963), Deux aspects du langage et deux types d'aphasie, in *Essai de linguistique générale*, Editions de Minuit.
- Jelinek J. (1975), *Encyclopédie illustrée de l'homme préhistorique*, Prague et Paris, Editions Gründ.

- Jones E. (1969), *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, vol. 3, PUF.
- Koestler A. (1972), *L'étreinte du crapaud*, Calmann-Lévy.
- Lamarck J.-B. de (1809), *Philosophie zoologique*, rééd. Culture et civilisation, Bruxelles, 1983.
- Lamarck J.-B. de (1820), *Système analytique des connaissances positives de l'homme*, introduction de André Bourguignon, PUF, 1988.
- Laming-Emperaire A. (1962), *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Picard.
- Laplanche J. (1987), *Nouveaux fondements de la psychanalyse*, PUF.
- Laplanche J. et Pontalis J.-B. (1964), Fantasma originare, fantasma des origines et origine du fantasme, in *Les Temps modernes*, n° 215.
- Lemozi A. (1929), *La grotte-temple du Pech-Merle : un nouveau sanctuaire préhistorique*, Picard.
- Leroi-Gourhan A. (1965), *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod.
- Leroi-Gourhan A. (1965), *Le geste et la parole*, vol. 1 : *Technique et langage* ; vol. 2 : *La mémoire et les rythmes*, Albin Michel.
- Leroi-Gourhan A. (1971), *Les religions de la préhistoire (Paléolithique)*, PUF.
- Leroi-Gourhan A. (1972), Les hommes préhistoriques et la religion, in *La Recherche*, n° 26.
- Leroi-Gourhan A. (1979), Résumé du cours de préhistoire 1978-1979, *Annuaire du Collège de France*, 1979, p. 429-451.
- Leroi-Gourhan A. (1982), *Les racines du monde*, Belfond.
- Leroi-Gourhan A. (1984), *Introduction à l'art pariétal paléolithique*, Milan, Jaca Book, coll. « Empreinte de l'homme ».
- Leroi-Gourhan A., Allain J. et al. (1979), *Lascaux inconnu*, XII^e suppl. à *Gallia-Préhistoire*, Paris, Ed. du CNRS, 381 p.
- Lévi-Strauss C. (1958), *Anthropologie structurale*, Plon.
- Lévi-Strauss C. (1962), *La pensée sauvage*, Plon.
- Lévi-Strauss C. (1964), *Mythologiques*, I : *Le cru et le cuit*, Plon.
- Lévi-Strauss C. (1985), *La potière jalouse*, Plon.
- Lewin B. (1948), Interferences from the dream screen, in Selected papers of Bertram Lewin, in *The Psychoanalytic Quarterly*, New York.
- Lewis-Williams J. D. (1983), *The Rock art of Southern Africa*, Cambridge University Press.
- Lhote H. (1966), *A propos de l'identité de la femme et du bison selon les théories récentes de l'art pariétal préhistorique*, Simposio de arte rupestre, Barcelone.
- Lhote H., La culture des chasseurs du Nil et du Sahara, in *Mémoires du Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnologiques*, vol. XXIX, t. II, Alger (non daté).
- Lorblanchet M. (1984), *Introduction à l'art pariétal paléolithique*, Milan, Edizioni Jaca Book, coll. « Empreinte de l'homme ».
- Lorblanchet M. (1984), *L'art pariétal paléolithique (nouvelles découvertes)*, Périgueux-Le Thot.
- Lorblanchet M. (1985), Symbolisme des empreintes en Australie, *Histoire et Archéologie*, n° 90, p. 63-76.
- Lorblanchet M. (1986), De l'homme aux animaux et aux signes dans les arts paléolithiques et australiens (Congrès archéologique mondial de Southampton), in *Cultural Attitudes to Animals Including Birds, Fish and Invertebrates*, vol. 3.
- Lorblanchet M. (1987), Quercy préhistorique, *Terres du Sud*, n° 40, Ed. Loubatières, 32 p.
- Lorblanchet M. (1989), From man to animal and sign in Paleolithic art, in *Animals into Art*, Londres, H. Morphy edit., One World of Archaeology (Congrès archéologique mondial de Southampton, 1986).
- Lorblanchet M. (1992), Finger markings in Pech-Merle and their place in prehistoric art, in *Rock Art in the Old World*, New Delhi, Lorblanchet edit.
- Luquet G. (1910), Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique, in *L'Anthropologie*, t. 21.
- Luquet P. (1963), Ouverture sur l'artiste et le psychanalyste : la fonction esthétique du moi, in *Revue française de psychanalyse*, n° 6.
- Luquet P. (1964), Art et fantasmes, in *Revue française de psychanalyse*, n° 4.
- Marshack A. (1972), *Les racines de la civilisation*, Plon.
- Martin E. (1985), Mémoire collective et préhistoire de l'homme, in *Revue française de psychanalyse*, n° 4.
- Martin E., L'exogamie est-elle le propre de l'homme?, in *Gruppo*, n° 4, 1.
- Martinet A. (1960), *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin.
- Meltzer D. W. (1985), L'objet esthétique, in *Revue française de psychanalyse*, n° 5.
- Meltzer D. W. (1988), Le conflit esthétique, son rôle dans le processus de développement psychique, in *Psychanalyse à l'Université*, n° 13.
- Merleau-Ponty (1964), *L'œil et l'esprit*, Gallimard.
- Mithen S. (1991), L'art des chasseurs paléolithiques, in *La Recherche*, vol. 22, n° 234.
- Mori F. (1957), Nuove scoperte d'arte rupestre nell'Acacus, in *Rivista di Scienza preistorica*, t. XII.
- Munn N. (1973), Walbiri iconography, *Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Londres, Cornell University Press.
- Nataf G. (1981), *Symboles, lignes et marques*, Editions Berg International.
- Novalis (1975), Fragment 87, in *Œuvres complètes*, Gallimard.
- Novalis (1988), *Heinrich von Ofterdingen*, Aubier.
- Ovide, *Métamorphoses*, liv. VI.
- Panofsky (1962), *Studies in Iconology*, New York, Harper & Row.
- Pasche F. (1988), *Le sens de la psychanalyse*, Payot.
- Peller E. (1965), Biological foundations of psychology : Freud versus Darwin, in *Bulletin of the Philadelphia Association for Psychoanalysis*, n° 2.
- Perron R. (1989), Avant, encore avant : l'Histoire s'écrit à rebours, in *Revue française de psychanalyse*, n° 1.
- Perron R. (1990), Explorer le temps, in *La psychanalyse, questions pour demain*, PUF, Collection des Monographies de la RFP.
- Petrella F. (1990), Analytical archaeology in Freud's latter phase, in *Rivista Psicoanalisi*, n° 4.
- Pontalis J.-B. (1987), Perdre de vue, in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 35.
- Rank O. (1976), *Le traumatisme de la naissance*, Payot.
- Raphaël H. (1986), *L'art pariétal paléolithique et autres essais*, Paris, Editions Le Cou-teau dans la plaie, Kronos.
- Richard N. (1989), Le temps du transformisme de Gabriel de Mortillet, in *Le temps de la préhistoire*, Dijon, Editions Archaeologia.
- Ritvo L. B. (1973), Darwin as the source of Freud's neo-Lamarckism, in *American Journal of Psychoanalytic Association*, n° 3.

- Ritvo L. B. (1974), *L'ascendant de Darwin sur Freud*, Paris, Gallimard, 1990.
- Rosenfeld A. (1984), The identifications of animal representations in the art of the Laura region, North Queensland (Australia), *La contribution de la zoologie et de l'ethnologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, III^e Colloque de la Société suisse de sciences humaines, H. G. Bandi édit.
- Rouzaud F., Bisio A., Lautier J., Soulier M. (1945), Grotte de la Magdeleine-de-Albis à Penne (Tarn), *Préhistoire ariégeoise*, t. XLIV.
- Sauvet G. (1981), Signes et symboles paléolithiques, in *Journal du Groupe français d'étude et de recherche sur l'origine des représentations graphiques et symboliques*, n° 34.
- Sauvet G. (1987), Les signes dans l'art immobilier, in *L'art des objets au Paléolithique*, t. 2 : *Les voies de la recherche*, Actes du Colloque international de Foix - Le Mas d'Azil, Direction du Patrimoine.
- Sauvet G. (1989), La fonction sémiologique de l'art pariétal paléolithique, in *La mémoire*, t. 2 : *Le concept de mémoire*, Editions L'Harmattan, coll. « Conversciences ».
- Sauvet G., Sauvet S., Włodarczyk A. (1989), Essai de sémiologie préhistorique (pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme), in *Bulletin de la Société française de préhistoire*, t. 74.
- Schur M. (1961), Phylogenèse et ontogenèse des phénomènes affectifs et de la formation des structures et le phénomène de l'automatisme de répétition, in *Revue française de psychanalyse*, n° 4-6.
- Suloway F. J. (1981), *Freud, biologiste de l'esprit*, Fayard.
- Thuillier P. (1981), *Darwin & C^o*, Bruxelles, Editions Complexe.
- Tisseron S. (1989), Des mots et des images : rôle des images dans la cure, in *Revue française de psychanalyse*, n° 6.
- Turner V. (1967), *The Forest of Symbols*, Londres, Cornell University Press.
- Tylor J. B. (1876), *La culture primitive*.
- Ucko P. et Rosenfeld S. (1966), *L'art paléolithique*, Hachette.
- Vialou D. (1986), *L'art des grottes en Ariège magdaléenne*, Editions du CNRS.
- Vialou D. (1987), *L'art des cavernes, sanctuaires de la préhistoire*, Editions du Rocher.
- Vialou D. (1988), l'art préhistorique, in *L'Encyclopaedia Universalis*, vol. 15.
- Vialou D. (1991), *La préhistoire*, Gallimard, coll. « L'Univers des formes ».