

L'art rupestre français et espagnol

Berceau de l'autonomie de la conscience humaine

Marita Rosslénbroich & Bernd Rosslénbroich

L'art pariétal de l'âge de la pierre marque une floraison précoce de l'activité artistique de l'être humain. Peut-on suivre par la pensée — en examinant les circonstances de sa naissance et en suivant les caractéristiques de ses images et leurs variations au cours des époques — ce que les artistes de cette époque ont vécu dans leur travail et quelle signification celui-ci avait pour le développement de l'être humain ?

Dans le Sud-Ouest de la France, dans le Nord de l'Espagne, ainsi que dans les Pyrénées, il y a une multitude de grottes, que l'eau a creusées dans les roches. Sur les voûtes et parois de ces grottes, on a découvert des peintures et des gravures, dont l'âge et l'apparition ne furent pas totalement évidentes tout d'abord. Ce furent des pionniers isolés qui reconnurent qu'il s'agissait de représentations provenant des temps primitifs de l'être humain. Une grande partie du monde des spécialistes combattit cela au début, et une abondance de reproches de falsifications fut soulevée. Mais autour de 1900, l'ancienneté supérieure de ces œuvres d'art fut reconnue et depuis il existe une recherche étendue qui se confronte avec elles.

Chaque caverne a sa propre histoire de découverte. Beaucoup étaient connues depuis longtemps, d'autres n'ont été que très récemment découvertes et on peut encore compter sur d'autres trouvailles. On connaît actuellement 300 sites de peintures rupestres dans l'espace franco-espagnol, ce qui représente une remarquable concentration. Ils sont célèbres dans le monde entier. Lascaux, Pêche Merle et la grotte Chauvet en France, comme Altamira en Espagne, font partie des plus connues. La plupart de ces cavernes appartiennent désormais au patrimoine culturel mondial de l'UNESCO et font l'objet de soins coûteux, pour préserver les œuvres d'art et en partie aussi pour les rendre accessibles au public.

(1)

Par de multiples investigations, incluant les datations radiométriques, on sait aujourd'hui que ces œuvres ont apparu dans un laps de temps situé environ entre 35 000 ans et 15 000 ans en arrière. Elles appartiennent donc à l'époque de l'âge de pierre précoce ou paléolithique précoce, et donc à la dernière phase de l'ère glaciaire finissant.

Le précurseur originel de cet art c'est *Homo sapiens*, donc, en principe, l'homme moderne, qui avait émigré d'Afrique vers l'Europe, il y a plus de 40 000 ans. La carte ci-jointe (Ill.1) donnent les récentes datations de ces époques et des routes de migration suivies. Le type de cet homme fut tout d'abord décrit à partir de squelettes retrouvés en Dordogne et reçu son appellation du lieu de la découverte : « homme de Cro-Magnon ».

Avant lui, il y avait déjà des êtres humains en Europe centrale qui appartenaient cependant à des formes plus anciennes. Selon les connaissances paléontologiques actuelles, *Homo erectus*, avait atteint l'Europe le premier — en arrivant pareillement d'Afrique. Plus tard, il y eut ensuite en Europe l'*Homo heidelbergensis* et finalement le Néandertalien, qui s'était bien adapté au rude climat de l'âge glaciaire régnant alors.

L'*Homo sapiens*, qui avait récemment émigré, devait s'être heurté au Néandertalien. On ne sait pas grand-chose sur la façon dont cette rencontre s'est déroulée, mais il existe cependant des indices en faveur d'un échange culturel réciproque. Quant à savoir s'il y eut mixité, cela n'est toujours pas nettement éclairci. De récentes études génétiques portent à croire qu'on pût en venir à une certaine mixité dans une mesure restreinte. Mais le Néandertalien s'éteignit pourtant bientôt et l'*Homo sapiens* fut dès lors la seule et unique forme humaine, qui continua de coloniser l'Europe.

Le paysage pendant l'âge glaciaire

Pendant l'ère glaciaire, il se produisait sans cesse des fluctuations des moyennes de température annuelle, des périodes froides et des périodes chaudes alternaient avec divers niveaux de glaciation au Nord et des régions montagneuses. Déjà durant la première colonisation de l'Europe par les hommes

de Cro-Magnon, il y eut de telles variations de températures avec leurs répercussions correspondantes sur leurs conditions de vie. Grossièrement, on peut dire que les hommes se déplaçaient et glissaient alors à chaque fois un peu plus vers le Sud, lors de périodes de refroidissement et un peu plus vers le Nord, lors de celles de réchauffement.

On peut se représenter une large partie de la France pendant les périodes plus froides comme un paysage de Toundra (ill.2) comme celui existant dans le Spitzberg actuel. Pendant les périodes intermédiaires, plus chaudes, la forêt de conifères, parsemée de bouleaux et de trembles, caractéristique de la Taïga et analogue à celle que nous avons actuellement en Alaska, s'avancé vers le Nord. Cependant, dans leur ensemble, ces paysages étaient essentiellement plus productifs que ceux comparables aujourd'hui au Nord. La raison en est avant tout la latitude plus méridionale, ce par quoi la période de végétation était plus longue et le sol plus profondément hors-gel. Ainsi y avait-il donc une nourriture suffisante pour de grands troupeaux d'animaux, lesquels, à leur tour, par leurs déjections, amendaient et entretenaient les cycles biologiques, en fournissant ainsi une riche base de vie pour les hommes de cette époque. Ceux-ci étaient chasseurs et cueilleurs et il est possible qu'ils suivissent aussi les troupeaux animaux dans leurs déplacements. L'illustration 3 donne un aperçu sur la composition en espèces du monde animal de l'époque.

L'art des hommes de Cro-Magnon

Il est aujourd'hui bien connu que le Néandertalien déjà avait des aptitudes culturelles étendues. Il frappait adroitement les pierres, aménageait des habitations et confectionnait des vêtements, tout en maîtrisant le feu. Par dessus le marché, des lieux d'inhumations néandertaliens sont aussi connus. Dans l'ensemble, dans ces dernières décennies, s'est métamorphosée la reconstruction du Néandertalien depuis la représentation d'une grosse bête sauvage à un représentant culturel réel du genre *Homo*.

Mais le récent migrateur, l'homme de Cro-Magnon, apportait avec lui une explosion culturelle telle qu'aucune forme humaine n'avait réalisée avant lui. À côté de travaux de polissage de la pierre, très fins et difficiles, qui émergent dans les découvertes archéologiques avec son apparition en Europe, on trouve des petites représentations et figurines ciselées ou bien incisées, qui ont été caractérisées comme un « art mobile ». De célèbres lieux de trouvailles se trouvent par exemple sur l'Alb souabe (Hohle Fels, Vogelherd ; env. - 40 000-35 000 ans), mais aussi en France et en Espagne. Les travaux renvoient à des facultés artistiques carrément ahurissantes et présupposent une faculté d'observation très exacte, témoignant d'une identification par le sentiment [*emfühlsam*].

À peu près à cette époque, surgirent les premières images rupestres. Probablement que les hommes avaient déjà amené d'Afrique cette habileté artistique, mais il n'existe jusqu'à présent que trop peu de points de repères pour reconstituer le parcours de cette histoire.

Dans les paysages calcaires du Sud-Ouest de la France, il existe de multiples saillies rocheuses et passages rocheux (abris), qui furent volontiers utilisés comme habitats. Ces lieux ont dû offrir une bonne protection contre les conditions météorologiques de l'époque glaciaire. De la même façon les entrées des grottes étaient habitées. En ces endroits, on n'a pas seulement retrouvé de multiples témoignages de l'art mobile, mais aussi des vestiges de la vie quotidienne, comme les os d'animaux ou bien des vestiges de feux. À l'appui de l'étude des couches successives de dépôts, on peut souvent reconstituer la succession temporelle complète [voir, par exemple, au musée d'histoire naturelle de Montauban, *les phosphatières, ndt*].

Par contre à l'intérieur des grottes, les hommes n'ont jamais habité. Manifestement ils furent à la recherche de lieux ciblés et appropriés à la peinture et à la gravure. De manière prépondérante, ce sont les animaux de l'ère glaciaire qui y furent représentés. À cela se rajoutent des lignes de points, des empreintes et des négatifs de mains et quelques signes difficiles à interpréter, alors que les représentations humaines sont rares.

À l'occasion, des techniques très fines furent mises en œuvre ; elles furent expérimentées avec diverses possibilités de représentations, et les détails témoignaient souvent d'un grand savoir faire. Cependant, c'est l'expression d'âme des animaux qui impressionne avant tout. Cela confère aux images une présence et une vivacité extraordinaires. Au point qu'il est devenu usuel de parler, parmi les scientifiques qui les étudient, des « maîtres du paléolithique ».

Michel Lorblanchet (2000), qui a beaucoup étudié scientifiquement ces cavernes, décrit la situation d'une manière pertinente :

« Pour découvrir l'art pariétal dans toute sa magnificence originale, on doit pénétrer dans une caverne rupestre, seulement équipé d'une lampe en pierre à la main, comme les créateurs originels de la peinture l'ont fait jadis. L'éclat vacillant de la lampe apparaît très fragile et l'on adopte involontairement un pas hésitant : dans la pénombre, le pied lui-même doit avancer en tâtonnant l'aspérité du sol. Pourtant ensuite les sensations s'animent : l'obscurité de la caverne se révèle dans toute sa profondeur, le silence prend à présent une propriété particulière. La moindre goutte d'eau, le plus petit bruit de mouvement d'une petite pierre qui roule, déclenche l'impression d'une chute d'eau ou bien d'un gros temps qui retentit dans les rideaux de concrétions de la voûte, comme au temps des chasseurs de rènes. L'humidité et la chaleur dans l'intérieur de la Terre nous enveloppent ; sans que l'on sache comment, l'éternité est devenue le présent » (p.13)

« L'accès aux premiers lieux sacrés de l'humanité ne peut pas se produire sans s'accompagner de sentiments, sans une conscience immédiate de la magnificence de l'art pariétal paléolithique, un art à la fois complet et achevé, qui maîtrise d'emblée toutes les manières de procéder et possibilités de le représenter et que les siècles et millénaires suivants s'efforceront de retrouver ; un art qui se rend maître de l'espace souterrain pour faire parler l'ensemble de la caverne, une synthèse produisant poésie et chant, à partir de la représentation de surfaces et d'espaces, de la mise en scène théâtrale... » (p.18).

Circonstances de la naissance

On s'est beaucoup creusé la tête pour savoir pourquoi les êtres humains, qui ont réalisé ces images, les ont précisément appliquées dans les cavernes et comment a pu naître cette maestria nettement caractérisée. Pour avancer dans cette question, on peut établir une liste des caractéristiques :

- Selon les connaissances actuelles, les cavernes n'étaient utilisées qu'à des fins particulières, dans le cadre desquelles sont nées ensuite les peintures, alors qu'il n'existe aucune trace d'une occupation de l'intérieur des cavernes. On présume, par conséquent, qu'elles passaient pour des lieux mis spécialement en relief, dans lesquels ne pénétraient que des personnes particulières. C'est pourquoi Lorblanchet parle dans la citation ci-dessus des « premiers lieux sacrés de l'humanité ».
- Sur de nombreuses peintures un grand soin fut mis en œuvre. Cela prit manifestement quelque temps pour les achever, et l'utilisation des techniques requérait des préparatifs et une mise en œuvre détaillés. L'ensemble du processus devait être d'une importance considérable pour les hommes de l'époque.
- Les représentations se situent régulièrement dans les domaines plus reculés de la caverne. On y pénétrait donc d'abord, au plus profond, avant de commencer son ouvrage. À Rouffignac la situation est extrême : il faut s'enfoncer de 1,5 km dans la caverne, avant d'en arriver aux peintures. À Cougnac, le visiteur s'avance d'abord de 100 mètre vers le fond, traversant ainsi une salle aux concrétions fantastiques, avant de parvenir aux peintures. Dans nombre de cavernes, on doit franchir des passages étroits, en partie en s'agenouillant et en rampant sous une voûte, et parfois on doit même traverser à la nage un lac souterrain. Pour l'éclairage, on avait à disposition des lampes de jour et des torches, qui ne peuvent toujours qu'éclairer une partie restreinte de la caverne. Traverser ce monde étrange a dû représenter pour les hommes d'alors un défi singulier. L'expérience de la solitude, de l'obscurité et la perte de repère temporel contre nature, ont dû représenter pour les êtres humains de cette époque une expérience marquante (Burenhult 2004).
- Il est probable que l'acte de peindre était le plus important. Ainsi, par exemple, d'anciennes peintures superposées étaient ignorées ou bien encore recouvertes d'une couche poudreuse pro-

visoire. Dans de nombreuses cavernes, des générations entières peignirent et dessinèrent leurs œuvres.

- C'étaient principalement les animaux et l'environnement d'alors qui étaient représentés. Comme ces animaux ne sont pas identiques avec les animaux sauvages, on en est aujourd'hui arrivés à la conclusion qu'il eût pu s'agir de magie de chasse.
- Il est frappant de constater combien les gestes, les particularités et l'expression d'âme des animaux sont bellement rendus. On peut en dire que, seul quelqu'un qui ressent le monde comme rempli d'âme peut peindre cela.
- La plupart des animaux sont représentés en mouvement, souvent même dans toute une succession de mouvements.
- Régulièrement, on incluait le relief de la paroi dans la composition de l'image. Il y avait des occasions pour produire certaines perspectives, pour renforcer des impressions de mouvement ou bien c'était une partie de l'image qui ne devait plus être peinte à ces endroits.

On ne peut plus reconstituer aujourd'hui ce qui avait poussé ces hommes à réaliser ces peintures. On peut peut-être se rapprocher de ce que pouvaient éprouver les êtres humains dans les cavernes par la confection et la présence des images. Car l'art est toujours une réflexion de la conscience et possiblement, on peut en décrypter une trace de la conscience prenant forme à cette époque à partir des phénomènes ainsi longuement entretenus.

Une possible interprétation

Tirons au clair une fois encore la situation : un être humain qui vivait en étant totalement relié à son environnement et à la nature extérieure, et qui existait dans la totalité immédiate des rythmes saisonniers, du jour et de la nuit, et avec les migrations des troupeaux d'animaux, se rendit alors dans les cavernes obscures, qu'il ne pouvait éclairer que sur un espace restreint, au moyen de torches, et s'enfonça ensuite dans l'obscurité profonde pour précisément réaliser des peintures dans les domaines les plus reculés de la grotte, là où il était totalement isolé de ses habituelles impressions des sens. Là, il se mettait à peindre les animaux qu'il connaissait si bien à l'extérieur, sans les avoir devant lui sous forme d'impressions immédiates des sens.

Les peintures qui tiraient ainsi leur origine doivent donc avoir à faire avec des images du souvenir. Ce fait concret pourrait fournir une indication décisive sur la nature et l'origine primordiale de ces peintures, car si elles étaient censées naître du souvenir, elles devaient être présentes d'une manière ou d'une autre dans la conscience du peintre. Mais cela présuppose donc la faculté de représentation.

Sur la base de la recherche comportementale comparative chez les animaux et l'homme, de même qu'à partir de l'observation du développement infantile, on peut admettre que cette faculté de fréquenter des images du souvenir en conscience dut être tout d'abord acquise par l'homme primitif. Ainsi la question se soulève aussitôt que lors des représentations dans les cavernes, il s'agissait peut-être avant tout de la fréquentation d'un tel processus de conscience et donc, du développement de la faculté de souvenir et de représentation par images. Est-ce qu'ici l'être humain s'est exercé à fréquenter ces contenus de conscience autonomes et à appréhender nettement ses images mnémoniques ?

Si l'on regarde aujourd'hui Lascaux, dans une profonde salle de caverne, où l'on est tout entouré par de grandes images mobiles, on peut avoir l'impression que la paroi rocheuse servait de surface de projection — comme si les conditions fussent données pour « capter » des représentations mnémoniques. Le plus souvent les représentations agissent de la manière dont aujourd'hui encore nous éprouvons des images représentatives : pour préciser, dans la représentation, nous avons un genre de vis-à-vis, mais qui n'est pas fixe, mais changeant. Des images intérieures vont et viennent. Ainsi agissent également les images dans les cavernes : en se rajoutant au mouvement représenté des animaux, la totalité de la composition est souvent très mobile. Régulièrement, les animaux ne se trouvent pas sur un fond, mais semblent planer et aussi représentées dans des situations très diverses les unes par rapport aux autres. Par la torche ou la lampe de jour, cette impression se trouve encore renforcée.

Les peintures rupestre éclatent formellement de vivacité. Ce sont des expressions d'essences dynamiques, dont les sources d'expérience existentielle sont les animaux représentés eux-mêmes. Ces images d'expériences sont pour ainsi dire trop grandes pour s'adapter à l'intérieur d'une tête. Sur une paroi de caverne, on commence à parvenir justement à les appréhender.

De là le mouvement des lignes dans l'art rupestre qui domine sur l'image achevée. Et non seulement les lignes mais toute la paroi est mise en mouvements. Les inégalités de la pierre, dont la nature et la structure sont des parties constitutives de ces images. Dans l'éclat vacillant de la torche, émerge une tête de cheval, dans la forme rocheuse existante et naturelle, en d'autres endroits l'esquisse d'un bison. Il ne suffit que de quelques traits, pour compléter ces impressions et fixer sur la paroi ce qui était jusqu'à ce moment une image intérieure — animée par la nature extérieure — et avec cela aussi de la rendre visible pour d'autres.

Ainsi le processus du dessin offrait-il peut-être une possibilité de devenir conscients de ces images et peu à peu d'apprendre en les fréquentant. Le résultat de ce processus aurait été ensuite, 25 000 ans plus tard, celui de faciliter la faculté de se faire des représentations, et donc des « présentations devant » [les yeux, *ndt* : *Vor-stellungen*] au sens propre du terme.

Aujourd'hui, souvenir et représentation sont pour nous des facultés ordinaires, que nous utilisons naturellement et souverainement. Mais toutes deux durent d'abord être acquises par la conscience humaine.

Les peintures dans les cavernes sont si évidentes qu'il n'a pas pu s'agir d'images fluentes réalisées en transe ou dans un état analogue. Mais elles ne sont pas non plus de pures reproductions naturalistes, ou bien même des images représentatives prises en masse, vers lesquelles nous inclinons souvent aujourd'hui.

Dans la conférence de l'année 1923, Rudolf Steiner rapporte le processus d'évolution de la mémoire (**GA 233**). Il décrit que l'Atlantéen tardif, duquel il s'agit ici (Schad 1985), ne disposait pas comme nous d'une mémoire composée de représentations, au contraire, il avait formé une sorte de souvenir de situation, dont les enfants font l'expérience aujourd'hui encore. Un signe extérieur, un *Denk-mal* [monument, à savoir littéralement ici : « pense donc ! », *ndt*], était nécessaire, pour rappeler un événement à la conscience éveillée. Celui-ci devait être un mélange complexe de diverses impressions sensorielles, reliées aux sentiments, qui se rattachaient alors à cette situation.

En partant de cette description, on peut avancer la thèse suivante : De la même façon qu'un *Denk-mal* était un moyen d'aider au déclenchement du souvenir, les structures dans la pierre pouvaient avoir été des déclencheurs d'une images représentative, qui était tout d'abord encore totalement renvoyée de l'extérieur par cette incitation. Ce n'est qu'à travers l'exercice plurimillénaire de « fixation » de ces images, qu'une relation libre et consciente fut rendue possible avec elles. Car la faculté de se re-présenter introduit la séparation du je et du monde, laquelle re-présente la condition préalable à une conscience du je.

En correspondance, l'acte du peintre était plus important que son résultat. Pareillement pourraient être expliquées la mobilité et la dynamique de nombreuses peintures, que l'on ressent aujourd'hui en tant qu'observateurs modernes, et aussi leur « jaillissement » apparent de la roche, à partir de ses fissures et clivages, de sa granularité ou de sa ductilité glaiseuse à d'autres endroits. Les conditions données du lieu considéré avaient toujours été prises en compte et insérées — ou bien considérées autrement, ces conditions justement pourraient avoir été le déclic initial de l'image concrète. La condition préalable pour entrer dans cet exercice était manifestement d'instaurer le découplage extérieur du monde sensible et ensuite d'entamer le dialogue avec le médium extérieur, à savoir avec la structure rocheuse, qui rencontre la disponibilité intérieure de « l'image », afin de produire l'image de l'intérieur. Pour cela le découplage intérieur était simultanément exercé aussi, la remémoration de la représentation. Le contenu de conscience n'est pas simplement là, on n'est pas non plus simplement dedans, mais on apprend à l'influencer volontairement.

Ce processus peut absolument avoir eu lieu dans le cadre d'un acte cultuel ou d'un rite d'initiation. La cavité ou l'emplacement, où l'on peignait, pouvait y avoir été considérée comme le saint des saints. Steiner (1923 ; **GA 233**) décrit qu'une initiation s'y déroulait qui amenait précisément la

conscience à prendre de l'avance sur son époque, c'est-à-dire que des hommes des temps primitifs, au travers de l'initiation, avaient conquis de haute lutte des degrés d'évolution, qui échurent d'une manière naturelle à l'humanité des époques suivantes.

Succession temporelle

Si l'on examine les peintures rupestres selon leur succession temporelle, il devient évident que dans l'époque primitive, celles chargées d'une énergie plus mouvante, se trouvaient en soi encloses dans les lignes de l'esquisse. Les représentations sont toujours réalisées selon leur simple profil (ill.9).

Vers la fin de l'art glaciaire, nous voyons la richesse de détails « parlant » qui brisent les lignes. Il se révèle aussi une articulation des surfaces esquissées (fourrure, yeux, figure de groin). Les dessins sont alors d'un savoir faire qui les réduit à quelques détails, au point d'évoquer presque des caricatures (ill.10 et 11).

Au commencement (environ -35 000 ans) et à la fin (-10 000 ans) la ligne sert de moyen artistique, d'abord plus souvent *gravée* dans la paroi plutôt que *dessinée*. Cette technique s'avère par le passage répété, en traçant avec une pierre taillée en pointe, comme fortement volontaire. Le dessinateur s'élançait lui-même avec la dynamique des lignes, mais aussi dans le resserrement et l'expansion des surfaces encloses, dont la dramatique communique des caractères distinctifs caractéristiques, par exemple ceux du bison représenté.

Plus tard, telle une note finale à l'époque de l'art pariétal, on *dessine* plus souvent d'une main légère que l'on grave. Les animaux sont impressionnants dans leur expression d'âme dans leur regard. Ils sont d'une vivacité spontanée et les détails précis marquent une observation exacte. Cela est de nouveau un indice que le dessinateur s'éprouve déjà plus lui-même comme en faisant face à l'animal. La distance gagnée rend seulement possible le regard précis et justement la re-présentation.

Entre deux se déploie l'éventail de la *peinture*¹ rupestre [*Hohlen-malerei*] proprement dite, dans sa grande multiplicité et maîtrise de virtuosité. (ill. 12 à 15).

Ici toutes les techniques se tenant à disposition sont employées : lignes gravées, lignes dessinées (et aussi les deux ensemble), les couleurs sont projetées ou bien appliquées au pinceau en cheveux, ou bien avec les doigts ou bien aussi essuyées. On rencontre des surfaces d'une seule couleur ou bien de plusieurs, des modèles de surfaces, de superpositions de surfaces, des vues de côté, des vues de biais, ainsi que des représentations frontales. Les moyens artistiques résultaient pleinement des conditions, que l'on découvrait sur les lieux mêmes et sont de ce fait très multiples et variables.

La théorie de l'autonomie

Cette interprétation de l'art rupestre s'adapte logiquement aux déroulements évolutifs exposés dans le dernier cahier de la revue sous le thème de « *La biologie de la liberté* » (Rosslénbroich 2012). Brièvement, on peut documenter jusque dans les détails que dans l'évolution du monde animal et de l'être humain, on n'en vint pas seulement à des adaptations, au contraire, justement les progressions évolutives les plus vastes furent caractérisées par un accroissement de l'autonomie individuelle des organismes. En font partie, l'émancipation vis-à-vis des conditions environnementales directes, l'accroissement de la stabilité interne et du caractère réglable des fonctions corporelles et aussi l'élargissement de la flexibilité comportementale dans l'environnement.

Pour l'évolution du système nerveux on peut montrer à présent que le principe du découplage fut d'une importance décisive.⁽²⁾ Dans les systèmes nerveux simples des animaux primitifs, une réaction suit immédiatement l'excitation. Celle-ci, aussitôt perçue par des cellules sensorielles, la réaction fonctionnelle suit en restant très proche. Avec l'apparition de systèmes nerveux plus complexes, de plus en plus de cellules nerveuses (neurones) viennent s'intercaler et servir d'interrupteurs. Ils rendent

1 « Au cas où le texte fût quelque part un jour publié en français, on pourrait en quelques endroits introduire ici quelques légères nuances dans la traduction. Ainsi par exemple, il est important dans la phrase : « Entre deux se déploie l'éventail de la peinture rupestre proprement dite... le mot « **Hohlen-Malerei** » apparaisse, puisque c'est ici le contraire de dessins (époque primitive-époque tardive), il s'agit de peinture pariétale multi-colorées et lisses. L'art rupestre et donc ici « **Wand-Kunst** » englobe bien sûr autant des dessins que des peintures ; mais comme dit il s'agit là de subtiles nuances. Merci beaucoup donc pour cette expérience linguistique... ». (Lettre de Marita Rosslénbroich au traducteur).

possible une modulation différenciée de la réaction, qui ne doit plus forcément suivre de ce fait dans toute son immédiateté, mais peut être autodéterminée de multiple façon. Cette aptitude à la modulation est d'abord faible, mais elle s'élargit avec la formation de cerveaux de plus en plus gros et de systèmes nerveux plus centralisés. Ainsi le comportement devint toujours plus flexible, plus autodéterminé et plus autonome. Il put en naître le cerveau le plus gros et le plus complexe que l'évolution n'ait jamais produit et qui renferme un grand domaine qui n'est plus fixé sur une fonction déterminée, mais met à disposition de pures fonctions de relations autonomes et flexibles.

Mais le cerveau n'est pas le seul fondement de notre faculté de liberté, c'est au contraire l'organisation de la totalité de notre organisme. En font partie, en effet, par exemple, l'autonomie de mouvement (Rosslénbroich 2012). Mais le principe du découplage est d'importance pour l'évolution des prélabiles neuronaux à la base des processus de conscience, et dans cette mesure ce principe devrait aussi avoir joué un rôle au sein de la conscience elle-même. Aujourd'hui nous sommes en mesure ainsi de découpler des contenus de conscience de ce qui se passe directement dans la conscience, et nous pouvons les éluder de manière autonome.

Pourrait-il être que les hommes de l'époque paléolithique qui s'achève eussent commencé ainsi, à exercer cette faculté au moyen de leurs œuvres d'art dans les cavernes ? Avec cela cette époque représenterait une autre progression dans le développement de l'autonomie de l'être humain, de la même façon qu'elle traverse toute l'évolution. N'y a-t-il pas ici l'origine d'un penser et d'un représenter symbolique et autonome, qui devient conscient de lui-même et se conduit lui-même ? Ceci est une dimension qui n'existe pas dans la réalité donnée, et c'est pourquoi on en « a besoin » à cet endroit de l'art.

Sujet et objet

Cela s'accorde à vrai dire aussi aux descriptions de Rudolf Steiner. Dans le cycle de conférences « *Le moment décisif de la science naturelle dans l'histoire du monde* » (Steiner 1922/23 ; **GA326**) il décrit comment « dans les époques antiques », bien éloignées de celle de la Grèce, l'être humain ne ressentait aucune contradiction entre lui et la nature, ou bien entre l'âme et le corps. Il ressentait tout dans une unité, qui englobait à la fois le physique, la vie d'âme et l'esprit. La totalité de la nature, et avec cela, la nature aussi dans l'être humain était éprouvée comme pénétrée d'esprit et d'âme. Même son propre corps était senti apparenté à tous les corps de la nature — comme un « monon », comme il l'exprime. Cela devrait bien aussi valoir pour les créateurs de l'art rupestre.

Dans le cours du cycle, Steiner parle de la manière dont l'expérience de la vie d'âme et de l'esprit, fut peu à peu repoussée dans la nature et la manière dont, ensuite, la nature fut ressentie comme quelque chose situé en dehors de l'être humain et indépendant de lui. Et à partir du moment seulement où le monde fut senti comme un objet dans ce sens, là dehors, isolé de l'être humain, surgit le désir de réaliser une expérience plus grande de cet objet. Cela a pu être le tout premier commencement d'une sorte d'interrogation scientifique, qui n'était absolument pas possible auparavant, puisqu'il n'existait pas d'objet au sens extérieur qui eût pu être posé comme une énigme pour l'être humain. Il vit donc dans son expérience un découplage de l'être humain de son monde extérieur.

Nous devons donc nous représenter un être humain, qui vivait en étant complètement uni à la nature, mais une nature qu'il ressentait imprégnée d'esprit et d'âme. Et voilà qu'il pénétra alors dans les cavernes, exerça le processus de découplage en rapport avec les facultés de remémoration et de représentation — d'abord en correspondance avec les parois des cavernes, pour pouvoir progressivement ensuite le réaliser aussi de manière autonome dans sa conscience.

Les images parlent d'une conscience éveillée qui est créatrice avec une présence supérieure. La précision des images, leur actualité, la joie dans l'expérimentation des couleurs et des formes, l'interprétation inconditionnelle de la complexion même des parois des cavernes et la joie de vivre qui s'y exprime, laissent présumer une forte présence de l'esprit. C'est ce que formule aussi Jean Plassard dans son bel ouvrage sur Rouffignac et il constate que seuls des hommes pouvaient accomplir cela avec une attitude d'esprit consciente et claire (Plassard 1999).

Est-ce là un passage de conscience moderne et les images nous parlent-elles si immédiatement pour cette raison ? Lorsque aujourd'hui on se trouve dans ces cavernes et que l'on éprouve une présence

singulière de ces images — toujours comme si le peintre venait tout juste de partir et pouvait à tout moment réapparaître surgissant d'une anfractuosité de la caverne. Et ensuite on doit pourtant ressentir clairement combien cela est immensément éloigné de notre temps.

Il est bien évident que nous pouvons contempler dans l'art rupestre un premier passage évolutif. Et celui-ci a lieu dans la confrontation avec le monde, avec le monde physique des cavernes et de sa situation particulière, mais aussi avec le monde rempli de vie et d' me des animaux représentés.

Une évolution n'a pas lieu selon un plan prévu d'avance, à partir duquel tout se « d maillotte » ensuite, au contraire : elle doit être conquise de haute lutte, pas à pas à l'existence physique. Cela se laisse révéler aussi en de nombreux autres exemples (par exemple K mmel 2008). Et ainsi l'homme de Cro-Magnon, tout au long de nombreux millénaires, se conquiert une première autonomie de conscience, en s'exposant à une situation à partir de laquelle il peut être lui-même créateur. Avec l'art rupestre, nous avons devant nous un genre de loupe posée sur un processus évolutif, un discernement non seulement au sein de l'atelier de cet artiste, au contraire, mais un discernement exemplaire dans l'atelier de l'évolution elle-même.

Die Drei, n  11/2012.

(Traduction Daniel Kmiecik)

Les auteurs : Marita & Bernd Rosslenbroich vivent avec leur famille à Herdecke dans la Ruhr.

Marita Rosslenbroich est sculptrice et dispose d'un atelier à Herdecke.   côté de l'art libre, elle a un second thème de travail dans l'art appliqué. Ici surgissent pour elle des commandes d'œuvres comme les pierres tombales, et des objets utilitaires de conception artistique. www.maritarosslenbroich.jimbo.com; Courriel : m-rosslenbroich@t-online.

Bernd Rosslenbroich dirige l'Institut pour la biologie évolutive à l'Université de Witten/Herdecke. www.uni-wh.de/fge-sundheit/institut-evolutionsbiologie/

Courriel : rosslenbroich@uni-wh.de

Littérature :

Barenhult G. (2004) : *Les hommes des époques originelles*, Cologne.

K mmell S. (2008) : *Modèle de temps dans l'évolution des Mammifères et de leurs précurseurs. Morphodynamique de l'organisation triplement organisée*, dans *Die Drei*, n 7/2008, 33-54.

Lorblanchet M. (2000) : *Peintures rupestres. Un manuel*, Stuttgart.

Plassaed J. (1999) : *Rouffignac. Le sanctuaire du mammoth*, Stuttgart.

Rosslenbroich, B. (2007) : *Accroissement de l'autonomie en tant que mode de la macro-évolution*, N mbrecht.

Rosslenbroich, B. (2012) : *La biologie de la liberté. Au sujet de l'apparition de l'autonomie dans l'évolution*, dans *Die Drei*, n 10/2012, 15-34.

Schad W. (1985) : *Les expériences précoces sur la pierre de la Terre. De l'art des Atlant ens tardifs*, dans *Die Drei*, n 11/1985, 795-825.

Steiner R. (1922/23) : *L'apparition de la science naturelle dans l'histoire du monde (GA 326)*, Dornach 1977.

Steiner R. (1923) : *L'histoire du monde sous un éclairage anthroposophique et en tant que fondement cognitif de l'esprit humain (GA 233)*, Dornach 1980, Conférence du 24.12.1923.

Note du traducteur : l'article est accompagnée de nombreuses et belles illustrations tirées des représentations rupestres mentionnées dans le texte qu'il est difficile de reproduire ici sans endommager leur qualité. J'invite le lecteur à se procurer la revue ou bien à attendre qu'elles soient accessibles sur le site de *Die Drei*.

Notes :

1. Beaucoup de ces cavernes sont accessibles au public. Pour certaines, et avant tout pendant la belle saison, il est nécessaire d'annoncer sa visite, parce que le nombre de visiteurs est limité afin de conserver les peintures dans leur état originel.   Lascaux (France) et Altamira (Espagne) les cavernes originales ont été fermées, pour des raisons de préservation, mais on peut y visiter des copies soigneusement réalisées et impressionnantes. Des informations existent sur *Internet*   l'adresse du nom du site. Sur *wikipedia*, au mot-clef « art rupestre franco-cantabrique », se trouve un article dont l'aperçu est très bon (www.wikipedia.fr). Sur la grotte Chauvet, qui n'est pas accessible au public, le réalisateur Werner Herzog a produit un très beau film qui est recommandable.
2. Exposé plus en détail dans Rosslenbroich 2007 (voir la bibliographie à la fin de l'article).