



Morphogenèse des signes aniconiques L'art des origines entre neuroscience et psychanalyse

par Gabriella Brusa Zappellini*

ABSTRACT

The visual art of Paleolithic caves presents fantastic zoomorphic figures, beside the realistic ones, and aniconic shapes that show no equal in our perception of sensible reality. According to D. Lewis-Williams and Th. Dowson (The Signs of All Times, 1988) geometric signs wouldn't refer to the progressive schematizing of naturalistic elements, but - at least in some cases - they'd be the "graphic rendering" of light impressions in the human eye, provoked by altered states during shamanic practices. The fantastic images from the trance would emerge when one attempts to make sense of these mental projections. If we translate this impersonal "one" into the words of psychoanalysis, we run into the das Es which, through strategies of "condensation" and "transfer", works out an emotional language escaping the syntactic grid of classical logic. A language both verbal and iconographic. But how does its particular syntax work? May neuroscience, psychoanalysis and linguistics give a contribution to these questions?

RIASSUNTO

L'arte visiva delle grotte paleolitiche presenta, accanto a zoomorfi realistici, immagini fantastiche e forme aniconiche che non trovano riscontro nella percezione della realtà sensibile. Secondo D. Lewis-Williams e Th. Dowson (The Signs of All Times, 1988), i segni geometrici non sarebbero la progressiva schematizzazione di elementi naturalistici, ma - almeno in alcuni casi - la "restituzione grafica" dei fenomeni entottici provocati da un'alterazione riconducibile alle pratiche sciamaniche. Le immagini fantastiche della trance emergerebbero quando si tenta di dare un senso a queste proiezioni della mente. Se traduciamo questo sì impersonale nelle parole della psicoanalisi, ci imbattiamo in quel das Es che, attraverso strategie di "condensazione" e "spostamento", elabora un linguaggio emozionale che elude le regole di controllo sintattico della logica classica. Un linguaggio sia verbale sia iconografico. Ma come funziona la sua particolare sintassi? Possono le neuroscienze, la psicoanalisi e la linguistica dare un contributo a questi interrogativi?

DISCOURS PRÉLIMINAIRE

L'art visuel des grottes paléolithiques présente, à côté d'images zoomorphes très naturalistes, images fantastiques et formes aniconiques qui ne trouvent pas d'équivalents dans la perception de la réalité sensible. Il s'agit d'un phénomène global qui se trouve dans toutes les grottes ornées les plus anciennes. Dans les années quatre-vingts du siècle dernier, D. Lewis-Williams et Th. Dowson ont publié un essai, *The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic* («Current Anthropology» vol.29, 1988), destiné entre maintes polémiques à ouvrir un nouvel horizon de recherche. Les auteurs de cet essai, utilisant les résultats des expérimentations du neuropsychologue H. Klüver, soutenaient que quelques signes aniconiques de l'art préhistorique et tribal pourraient être la restitution graphique de ces phénomènes entoptiques (phosphènes ou constantes formales) qui émergent dans les perceptions altérées dues aux pratiques chamaniques. La transe est un point central du chamanisme: à travers le vol extatique, des individus doués de pouvoirs particuliers peuvent entrer en contact direct avec le monde des esprits et des défunts. Il est possible que ces manifestations que l'on appelle aujourd'hui «les états altérés de la conscience» - ou hallucinations névrotiques - aient joué, aux origines de la spiritualité naissante, un rôle fondamental dans la genèse des formes artistiques, en ouvrant aux regards des premiers chasseurs-collecteurs un monde au-delà de

* Gabriella Brusa Zappellini
già Docente di Estetica e Storia dell'Arte Presso l'Istituto Universitario di Lingue Moderne di Milano
gabriella.brusazappellini@istruzione.it



la réalité empirique, un paradis onirique peuplé de grands êtres mystérieux et des âmes des trépassés. Les hybrides anthrozoomorphes des grottes, ainsi que les signes énigmatiques de caractère aniconique qui les accompagnent, pourraient représenter la trace *mnésique* de cette expérience. On est devant un parcours visionnaire de l'altération de la conscience, ou plus exactement de la distorsion de la vision, déjà soulignée à partir des premières expérimentations neurologiques du siècle dernier à propos des dynamiques perceptif-hallucinatoires sous l'effet de substances psychotropes, à savoir la mescaline qui se trouve dans le cactus *peyote*, et la psilocybine, agent actif dans beaucoup de champignons «magiques». Sur le plan clinique, on peut distinguer trois phases visionnaires, phases fluides pas forcément toujours présentes, ou organisées dans cet ordre paradigmatique de succession: a) une phase entoptique dans laquelle on voit des phosphènes, c'est-à-dire des formes géométriques lumineuses (points, zigzags, réseaux, tourbillons, spirales, etc.); b) une phase dans laquelle on essaie de donner un sens empirique (une signification culturelle) aux formes phosphéniques; c) une phase fortement visionnaire dans laquelle, après la sortie d'un tunnel sensoriel, on voit des images d'êtres bizarres et merveilleux souvent avec des caractéristiques hybrides, anthrozoomorphes.

GENÈSE DES FORMES ANICONIQUES

Déjà au début du siècle dernier, l'esthétique et la critique d'art se sont interrogées sur la cause des propensions stylistiques des différentes cultures envers la reproduction fidèle de la surface visible du monde ou envers des formes non-figuratives, inorganiques, synthétiques et géométrisantes.

Dans un bref essai, *Abstraktion und Einfühlung* paru en 1908, Wilhelm Worringer, s'interrogeant sur l'origine de l'art, avait soutenu que les signes aniconiques précèdent dans le temps les représentations naturalistes. Avec l'abstraction on exprime la volonté de l'homme primitif d'une prise de distance d'une nature reconnue comme hostile et dominatrice. Avec l'harmonie géométrique et cristalline des formes pures et régulières l'esprit sauvage, troublé par la présence d'un monde extérieur chaotique et ingouvernable, pouvait trouver un refuge et des assurances compensatives. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'une humanité désormais capable d'organiser et de dominer le monde extérieur, aurait pu se laisser aller à ce sentiment d'identification qui caractérise les «styles réalistes» dans une heureuse consonance avec les formes sensibles. Aujourd'hui cette priorité des signes aniconiques dans l'art n'est plus soutenable. Dans les grandes peintures pariétales de chasseurs-collecteurs la représentation naturaliste est dominante. C'est plutôt le contexte néolithique, agricole et sédentaire, à être marqué par la schématisation géométrique. Worringer aussi avait soupçonné cette apparente contradiction, mais il l'expliqua tout simplement avec la négation de toute valeur artistique de l'art paléolithique. Une faute grossière qui ne peut trouver une justification que dans la myopie académique de la période. En tout cas le texte de Worringer a le mérite d'avoir souligné deux éléments significatifs de la genèse de la créativité artistique : a) l'art reflète «l'état psychique dans lequel se trouve l'humanité, à chaque instant donné, à l'égard du cosmos et des phénomènes du monde extérieur»; b) l'impulsion artistique des origines est l'expression d'une grande inquiétude intérieure («l'immense agoraphobie spirituelle») qui vise à son autodépassement en se déchargeant dans les formes. Rudolf Arnheim est du même courant de pensée. En analysant l'impulsion iconographique des enfants et leur tendance à tracer des cercles plus ou moins parfaits, le grand psychologue et critique d'art berlinois reconnaît chez l'homme une tendance innée envers les formes simples, indépendantes de toute imitation de la réalité extérieure: «Geometric abstraction is rather a pure self-creation».

Si la pensée esthétique et psychologique vise, alors, à examiner les formes «abstraites» de l'art en recherchant les dynamiques psychiques de la créativité, la recherche paléontologique, une fois dépassées les incompréhensions initiales (*Mea culpa d'un sceptique* Émile de Cartailhac, 1902), semble s'orienter vers une optique tout à fait différente. Les archéologues donnent une autre lecture de la genèse des formes aniconiques. Les triangles, les zigzags, les losanges, les cercles, les spirales seraient le résultat de simplifications progressives d'éléments naturalistes qui tirent leur valeur symbolique de formes naturelles «originaires», même si elles ne sont plus immédiatement reconnaissables. Déjà à la fin du XIXe siècle, le père de l'ethnologie brésilienne, Karl von den Steinen, en examinant les formes décoratives et géométriques des tribus Aueti du Brésil, notait comment, pour les natifs, la signification symbolique de ces signes était encore évidente malgré l'extrême schématisation. Les triangles noirs, par exemple, sont des «choues-souris» (fig.1), les losanges de «grosses écailles de poisson» (fig. 2), tandis que les rhombes blancs et noirs de «petites abeilles» (fig. 3). Le même raisonnement est valable pour les décorations des paniers des Indiens de la Guyane. Souvent les signes géométriques sont encore identifiés comme des animaux, parce qu'ils en rappellent les formes et les taches du manteau, ou les parties du corps. Tandis que dans certaines schématisations on peut encore reconnaître le « serpent qui poursuit une grenouille » (fig.4) ou un homme (fig.5), le rapport entre les signes répétitifs à double T renversé et « l'arbre de noix muscade selvatique » semble être désormais tout à fait conventionnel (fig. 6). On se trouve de toute évidence devant des dialectes iconographiques locaux qui varient d'une culture à l'autre quelquefois de manière très évidente. Il s'agit d'un phénomène dif-

fus dans les cultures tribales qui visent à attribuer une valeur symbolique aux formes décoratives et même aux objets d'usage quotidien. Surtout dans la céramique, le passage d'un même sujet, de représentations réalistes à représentations toujours plus conventionnelles, dériverait selon Franz Boas, de procédés de reproduction, de l'imposition de techniques particulières dans la transposition de dessins ou de l'adaptation au champ décoratif.

IDÉOGRAMMES ET PSYCHOGRAMMES

Se basant sur les fondements structuralistes, André Leroi-Gourhan a souligné qu'il est possible de déterminer, déjà au cours du Paléolithique Supérieur et pour quelques idéogrammes, les phases de passage d'une forme mimétique-représentative (style I) à des signes toujours plus schématisés (style IV). On peut penser, par exemple, au triangle ou à deux segments rapprochés qui substituent la représentation naturaliste de l'organe génital féminin, ou aux signes ramifiés et aux dards plumés comme schématisation de l'organe génital masculin (fig. 7).

Il s'agirait d'un procédé mental de progressive simplification formelle semblable à celui qui a conduit Picasso à dessiner, dans les années Quarante, les métamorphoses du taureau (fig. 8). Plus articulée et complexe est la position d'Emmanuel Anati, qui, à partir de *Origini dell'arte e della concettualità* (1988) classe le répertoire non-figuratif de l'art préhistorique et tribal en deux grandes catégories explicatives: les *idéogrammes*, et les *psychogrammes*. Avec les *pictogrammes* - c'est à dire les représentations figuratives identifiables - ils constituent la base grammaticale du langage artistique. Les *idéogrammes* sont des signes à forte valeur symbolique qui reflètent des procédés mentaux liés à des éléments anatomiques (le corps humain), conceptuels (matérialisation d'idées) et numériques (quantifications du réel ou de l'imaginaire) (fig. 9). Les *psychogrammes*, violentes décharges énergétiques de l'impulsion graphique, «expressions de sentiments, désirs et d'autres sensations» (E. Anati, 2002), sont au contraire étrangers à tout référent naturaliste, et pour cela situés sur un registre d'abstraction maximale reductible aux degrés plus profonds du subconscient (fig.10). *Pictogrammes*, *idéogrammes* et *psychogrammes* se présentent très rarement dans l'art préhistorique comme des signes isolés, mais ils visent à se structurer en syntaxes associatives (juxtapositions, séquences, tableaux) qui consentent l'identification des structures conceptuelles de l'art primordial et des différentes typologies stylistiques.

Tandis que l'archéologie développe ses réflexions sur la présence des signes aniconiques en relation avec les découvertes qui vont enrichir au fur et à mesure le grand patrimoine artistique des origines, les recherches neuropsychologiques sur les états de dissociation artificielle de la conscience et sur les signes abstraits des visions hallucinées semblent procéder le long d'une ligne directrice parallèle et apparemment, du moins dans sa première phase, sans aucune possibilité d'intersection avec les études archéologiques.

PHÉNOMÈNES ENTOPTIQUES

Déjà à partir des premières études de Freud sur les effets de la cocaïne (*Über Coca*, 1885), il apparaît très clairement que l'intoxication de stupéfiants vise à bouleverser tout le champ sensoriel en produisant des modifications auditives, tactiles et olfactives, mais surtout visuelles. En neuropsychologie, les recherches les plus significatives du début du XXe siècle concernent les réactions de l'organisme aux substances psychotropes. Dans les années Vingt, le neurologue allemand Heinrich Klüver commence en Amérique une série d'expérimentations sur lui-même avec la mescaline qui le conduit à localiser la présence, aux premiers degrés de l'intoxication, de formes répétitives et constantes - produites du bouleversement du système optique et de ses récepteurs - et en donne une énumération détaillée selon quatre *patterns* de départ : 1) filigranes, ruches et échiquiers 2) réseaux et toiles d'araignée 3) galeries, entonnoirs, cônes 5) spirales et formes en tourbillon. En Europe, dans les mêmes années, les expérimentations neuropsychologiques semblent confirmer les données de Klüver. «Lumières colorées, rapides comme éclairs» ou «pluies de pierres précieuses allumées de l'intérieur», éléments récurrents dans les descriptions des états altérés de la conscience. Il s'agit d'expérimentations cliniques finalisées au repérage de données empiriques, contrôlables et dignes de foi. Particulièrement significatives pour la recherche sur la genèse des signes abstraits de l'art sont les études de Georges Marinesco (1864-1938), un neurologue de Bucarest, formé à Paris avec Charcot à la Salpêtrière, qui publie en 1933 dans «Presse Médicale» les résultats d'une expérimentation très particulière conduite sur deux peintres professionnels consentants de deux tendances artistiques différentes. Dans ce cas aussi, on injecte de la mescaline (33 centigrammes en quatre doses en une heure vingt). Après l'apparition initiale des phosphènes, «étoiles très colorées et roulantes», suit l'apparition de signes géométriques mobiles et colorés sur un fond sombre qui, au fur et à mesure, semblent se transformer en de complexes arabesque avec la stimulation d'inputs musicaux. Deux heures après la première injection, voilà les véritables hallucinations - féeriques et fantasmagoriques - qui sont caractérisées par la superposition d'éléments humains et bestiaux et par une extraordinaire vivacité chromatique. Encore sous l'effet des hallucinations, les deux artistes commencent à peindre. Marinesco note qu'ils conservent tous les deux, même dans un état



d'altération, leurs capacités opératives presque intactes. Les sujets des peintures sont différents, aussi bien de caractère érotique (la femme nue qui effleure des «réseaux») (fig. 11) que paradisiaque (on pourrait parler en ce cas d'un au-delà chrétien). Dans quelques tableaux, les lignes ne se recomposent pas dans un ordre figuratif, mais semblent exploser en des vibrations de masses chromatiques (fig. 12). Il semble que la mescaline, conclue Marinesco, ait le pouvoir de faire effleurer les zones profondes du patrimoine représentatif cachées par les mécanismes inhibitoires. Un lien plus étroit entre neurophysiologie et formes géométriques abstraites de l'art primitif émerge à partir des années Soixante-dix, avec les études de l'anthropologue colombien Gerardo Reichel-Dolmatoff. Les décorations géométriques, récurrentes et stéréotypées, des indios Tucano sur les tissus et sur les maisons semblent calquer les apparitions phosphéniques cernées par les neurosciences. Il s'agit de réseaux, de motifs en spirale, de lignes parallèles, de motifs en zigzag et de cercles concentriques qui apparaissent à la suite de l'ingestion de l'ayauhasca (végétal à base d'un puissant alcaloïde psychotrope, la dimétriltriptamine) (fig. 13).

Pour les chamanes Tucano, ces signes géométrisants constituent la porte magique au-delà de laquelle s'ouvre au regard le règne des esprits gouverné par le «Seigneur du gibier», un monde onirique peuplé de grands êtres fantastiques. Ce sont les mêmes signes qui apparaissent dans l'art rupestre amazonien avec les animaux peints en ocre rouge et auxquels les Tucano attribuent une signification symbolique. «Les motifs géométriques peints à côté de figures animales représentent la fécondité. Les lignes de points représentent des gouttes de sperme et les lignes en zigzag la succession des générations. Les figures géométriques à l'intérieur des corps des animaux peints indiquent leur fertilité». Il s'agit de graphèmes très semblables à ces phosphènes repérés par Klüver. Dans les années Cinquante, en Europe une expérimentation menée sur plus de mille volontaires par Max Knoll avait confirmé ces éléments. Dans ce cas, les phénomènes entoptiques (15 catégories constantes de formes) (fig. 14) ne sont pas provoqués par l'ingestion d'hallucinogènes, mais par une stimulation électrique directe. «Ces correspondances - écrit Reichel-Dolmatoff - sont trop précises pour être simplement casuelles». L'expérimentation de Knoll a le mérite, entre autres, d'avoir mis en évidence de quelle façon les mêmes formes phosphéniques peuvent dériver aussi bien d'intoxications que de stimulations électriques ou d'autres modalités d'altération de la conscience. C'est dans ce climat culturel que l'hypothèse neurophysiologique avancée par D. Lewis-Williams et Th. Dowson dans *The signs of All times* prend corps. Il s'agit d'une nouvelle contribution à propos des matrices visionnaires de l'art des origines, à évaluer, selon les auteurs mêmes, très prudemment, à la lumière des évidences archéologiques et à protéger de toute généralisation injustifiée. Le premier banc d'essai est constitué par les peintures rupestres des boschimanés San des montagnes du Drakensberg dans l'Afrique méridionale (les plus anciennes pourraient remonter à 27.000 ans).

Ce sont les œuvres d'une culture de chasseurs-collecteurs présente depuis les temps les plus reculés et aujourd'hui presque éteinte, ou pire encore assassinée. Lewis-Williams s'était occupé de l'art rupestre des San il y a longtemps avec des recherches très attentives menées selon des critères quantitatifs (catalogage, analyse des répertoires, datations). Le nouveau paradigme «neurologique» situe son travail dans un horizon renouvelé à caractère chamanique. Les images sont riches en scènes rituelles de danse, une danse en cercle qui se prolonge pendant des heures, jusqu'à ce que les visions représentées sur le rocher commencent à paraître. Dans les peintures rupestres, les signes aniconiques accompagnent les images iconiques le plus souvent d'anthropo-zoomorphes: les grands esprits de l'au-delà ou les métamorphoses des chamanes en animaux-esprits protagonistes du voyage extracorporel dans la dimension de l'autre monde. Sur la trace de cette lecture, D. Lewis Williams classe six typologies entoptiques: 1) grilles et réseaux 2) lignes parallèles 3) pointe et taches 4) lignes en zigzag 5) motifs curvilignes 6) filigranes en ligne serpentine (fig.15). Un caractère considérable de ces signes, c'est leur agrégation de manière dynamique selon sept principes combinatoires: 1) réplique 2) fragmentation 3) intégration 4) juxtaposition 6) redoublement 7) rotation. Les mêmes critères de lecture de l'art San trouvent une équivalence surprenante dans l'iconographie d'une culture très éloignée dans l'espace, sans aucun lien direct avec les boschimanés du Drakensberg: la culture américaine des Shoshoni-coso du Grand Bassin de la Californie.

Si les données ethnographiques semblent alors soutenir le paradigme neuropsychologique, est-il possible d'appliquer les mêmes critères d'interprétation à l'art paléolithique des grottes européennes? Quelques images sembleraient le confirmer. En Europe également, à partir de l'Aurignacien, il y a des signes abstraits dont la genèse pourrait être de nature phosphénique à côté de raffigurations d'êtres fantastiques, pour la plupart anthropo-zoomorphes. Pour les motifs aniconico-phosphéniques un bon exemple pourrait être constitué par les grilles et les réseaux pointillés de la grotte espagnole de El Castillo (fig. 16) et en Italie par quelques signes dynamiques de la Grotte des Cerfs de Porto Badisco. De la collaboration de D. Lewis Williams et de Jean Clottes, naît en 1996 un texte fondamental pour la lecture chamanique des grottes ornées, *Le chamanes de la préhistoire. Trance et magie dans les grottes ornées*, destiné, dans ce cas aussi, à soulever de nombreuses polémiques et à jeter une lumière nouvelle sur la lecture des images des origines.

Récemment, des études sur la géométrie des récepteurs visuels, utilisant des modèles mathématiques, ont apporté une contribution remarquable à la compréhension de la morphogenèse des phosphènes. Analytant la géométrie des récepteurs visuels, P. C. Bressloff e J. D. Cowan (2002-2005), sont arrivés à l'individuation des structures formelles de ces phénomènes optiques. En effet, l'écorce visuelle primaire, c'est-à-dire la première zone qui reçoit les informations transmises par la rétine, est structurée selon une architecture fonctionnelle qui semble calquer les tracés rétinotopiques qui donnent des ordres aux champs visuels. Les hallucinogènes, en troublant les connexions du cerveau et en altérant les procédés chimiques et leur dynamique normale de fonctionnement, déterminent un modèle spontané d'activité corticale qui fait émerger l'architecture intrinsèque de l'écorce visuelle primaire (fig. 17) (fig. 18) (fig. 19). Un phénomène qu'on peut vérifier en d'autres formes de trébuchement de normales dynamiques de fonctionnement neural, comme dans le cas de la migraine (Fig.20). D'une certaine façon, on pourrait dire que, dans les formes altérées de la perception de l'homme, on peut voir ses structures visuelles, ces mêmes structures qui, dans des conditions de normalité, lui consentent l'orientation dans les champs visuels. À partir de cette construction de base altérée, il y a l'intervention d'éléments de disfonctionnement supplémentaires connexes au mouvement, à la couleur et à la profondeur. Les phosphènes sont donc un phénomène optique universel, indépendant des formes de culture spécifiques des différentes formes de société. Plus exactement, à propos de l'art des origines, dans laquelle on pourrait retrouver la présence d'un nombre non insignifiant de signes entoptiques, on peut dire que, si effectivement on ne connaît pas - et qu'on ne pourra jamais connaître d'une manière adéquate - la mentalité des hommes préhistoriques, on sait pourtant que leurs structures cérébrales étaient totalement identiques aux nôtres - il s'agit d'hommes anatomiquement modernes - et cela pourrait jeter un pont inespéré pour la compréhension des premières formes graphiques de la créativité artistique. On peut donner un exemple paradigmatique en observant une image très connue du Magdalénien plus ancien: le sorcier de la Grotte de Gabillou en Dordogne (France) (fig. 21). Un anthropo-zoomorphe semble danser à côté de signes géométrisants. De quoi s'agit-il ? Il pourrait être un homme masqué, prêt pour la chasse magique avec à côté de lui un piège, ou un «Seigneur des animaux» accompagné de ses «emblèmes». Il s'agit d'hypothèses. Essayons maintenant d'utiliser le paradigme neurophysiologique. Sur la droite, il y a des traces des segments parallèles et une grille quadrangulaire, probablement le résultat de la juxtaposition du schéma linéaire plus simple. À gauche l'anthropo-zoomorphe pourrait figurer la métamorphose du chaman ou une créature fantastique au moment de son émergence du monde de la transe. Entre ces deux, le «parcours figuratif» de l'esprit en train de donner une signification aux images «abstraites». Mais pourquoi donner une interprétation aux phénomènes entoptiques (fig.22)? Ici la réponse est relativement simple, dans l'ordre du postulat: pour l'homme, la recherche du sens semble avoir la même force que l'instinct pour l'animal. Il est beaucoup plus complexe, au contraire, de comprendre la logique qui est à la base de cette reconstruction de signification. Il est évident que dans ce terrain le discours neurophysiologique ne peut pas nous aider et que la recherche nécessite une réflexion plus ample sur l'origine de la conceptualité et de la spiritualité en ayant recours à différents savoirs, de l'anthropologie à la sémiotique, de la phénoménologie de la religion à la mythologie. Mais aussi à une science très proche de la neurologie, comme la psychanalyse.

L'APPORT PSYCHANALYTIQUE

«On essaie de donner une signification aux images aniconiques produites dans un état altéré de conscience». Mais qui est le sujet de cet *on* impersonnel ? En traduisant ce «*on*» par les mots de la psychanalyse, le sujet se trouve devant le pronom neutre, *das Es*, qui organise, dans la seconde topique freudienne, l'étrange langage masqué du «procédé psychique primaire». C'est un langage apparemment incohérent - la langue du rêve et du mythe - qui élude les règles de contrôle syntaxique de la «communication diurne», en brisant le principe aristotélique «de non-contradiction» (si A est différent de B, B ne peut pas être égal à A) pour donner voix (et image) aux désirs indicibles et aux angoisses profondes qui dominent la vie psychique. Ses mots, pleins d'investissements émotionnels, glissent à travers des chaînes associatives très particulières, organisées à partir de la *condensation* (*Verdichtung*) et du *déplacement* (*Verschiebung*). Dans la *condensation* une seule image peut regrouper différentes entités, même de nature hétérogène, en se surchargeant de significations latentes. Dans le *déplacement*, l'intensité d'une représentation se transfère à d'autres figures reliées à la première par une relation associative de caractère émotif qui vont acquérir une valeur additionnelle. Selon cette logique, «A - écrit le psychiatre Silvano Arieti - devient aussi non-A, c'est à dire B, pourvu que A et B aient en commun un prédicat (ou élément). C'est le prédicat qui conduit à l'identification et à l'équivalence». C'est à dire: «Certains indiens courent très vite, les gazelles courent très vite, certains indiens sont des gazelles». Ce n'est pas la logique aristotélicienne, mais c'est une logique.

Quelles contributions peuvent donner ces réflexions, tirées de la psychanalyse, pour la compréhension des images visionnaires de la transe? Il faut commencer par les formes «abstraites». Les signes répétitifs montrent une extraordinaire capacité de se charger d'éléments additionnels en produisant de chaînes associatives et de glissements sémantiques riches de signification. Dans ce cas, c'est probablement la forme



qui joue le rôle du «prédicat», qui établit les identités mythogénétiques de caractère isomorphe. Deux exemples peuvent illustrer cette idée. Entre la stalagmite et le phallus c'est probablement la forme qui joue le rôle identitaire et soutient ce procédé de symbolisation qui a conduit nos ancêtres à célébrer à propos des protubérances rocheuses des grottes le culte de la fécondité. Mais il faut penser aussi au zigzag. Ce pourrait être aux origines un phosphène, mais dans les mains du dieu accadien de la tempête Adad, comme dans les mains du dieu grecque Zeus, c'est la foudre, symbole du pouvoir uranique. Est-ce qu'on se trouve devant deux alphabètes différents de la vision? Ou devant un procédé d'attribution de sens plus complexe où les signes magiques qui ouvrent au monde de la transe trouvent leur identité visionnaire à travers des procédés de glissement et condensation avec les schématisations d'origine naturaliste? L'émergence endogène des formes aniconiques n'excluerait pas à priori leur propension à se réorganiser en syntaxes de caractère symbolique et conceptuel. Et cela aussi à la lumière des acquisitions plus récentes sur les dynamiques complexes de fonctionnement de la néoécorce - pour retourner à la neurophysiologie - où se localisent toutes les structures corrélées qui président à l'expérience, à la reconnaissance de la forme, de la couleur, du mouvement et de la signification. Quant aux images iconiques qui apparaissent à la fin du vortex kaïléidoscopique du trouble des signes abstraits, aux atropo-zoomorphes, aux phytomorphes, aux antilopes volantes, aux ornithomorphes, le discours est plus complexe et nécessite un espace d'explication qu'ici il n'est pas possible de trouver. Pour conclure, une seule considération: les images bizarres de la transe peuvent varier d'une culture à l'autre, mais toutes les mythologies visent à les interpréter comme des images de l'au-delà. Si, pendant les hallucinations, ainsi que pendant les rêves, les défenses du moi tombent et les désirs et les angoisses profondes qui troublent l'âme de l'homme émergent, l'identification du monde de la transe comme le règne des esprits et des défunts pourrait signaler un champ anxiogène à haute tension émotive et suggérer un parcours de recherche valable pour la compréhension non seulement de la naissance de l'art, mais aussi de la spiritualité d'un être vivant exceptionnel: un *Homo necans* par culture et non pas par nature.

LEGENDE DES ILLUSTRATIONS

Fig.1-Fig.2-Fig.3: Formes décoratives et géométriques des tribus Aueti du Brésil ("chauves-souris" (1), "grosses écailles de poisson" (2), "petites abeilles"(3) - K. von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderungen und Ergebnisse der zweiten Schingú-Expedition 1887-1888*

Fig.4-Fig.5-Fig.6: Signes géométriques - Indiens de Guyane - W.E.Roth, *Introductory Study of Arts, Crafts and Customs of the Guiana Indians*, BAER, vol. 38, 1924.

Fig.7 Signes schématisés A.Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire*, Paris 1964.

Fig.8 Métamorphoses du taureau, Pablo Picasso 1945.

Fig.9-Fig.10: Idéogrammes (9) et Psychogrammes (1), E.Anati, *Aux origines de l'art*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2003.

Fig.11-Fig.12: Sous l'effet des hallucinations, G.Marinesco, *Visions colorées produites par la mescaline*, Masson et Cie éditeurs, Paris 1934 ("La Presse médicale", n. 92, 18 novembre 1933).

Fig.13: Décorations géométriques des indios Tucano, David S. Whitley (édité par), *Handbook of Rock Art Research*, Alameda Press, Walnut Creek, CA 2001.

Fig.14: Phosphènes -M.Koll.

Fig.15: Phosphènes - D Lewis-Williams - T.A. Dowson, *The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic*, 1988.

Fig.16: Grilles et réseaux pointillés de la Grotte de El Castillo (Espagne)

Fig.17-Fig.18-Fig.19-Fig.20: Architecture intrinsèque de l'écorce visuelle primaire, P.C. Bressloff - J.D. Cowan, *SO(3) symmetry breaking mechanism for orientation and spatial frequency tuning in visual cortex*, *Phys. Rev. Lett.* 88, 2002

Fig.21: Anthropo-zoomorphe, Grotte de Gabillou, Dordogne, France.

Fig.22: Art rupestre San, phase visionnaire de la transe (stade 3), D Lewis-Williams - T.A. Dowson, *The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic*, 1988.

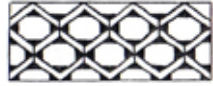


fig. 1-2-3



fig. 4-5-6

α	β	$\alpha + \beta$

fig. 7

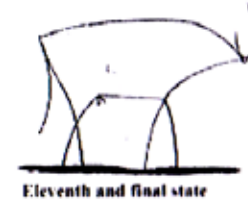
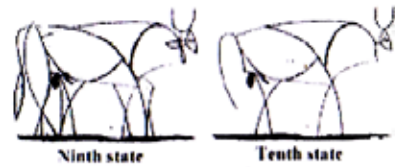


fig. 8



fig. 9

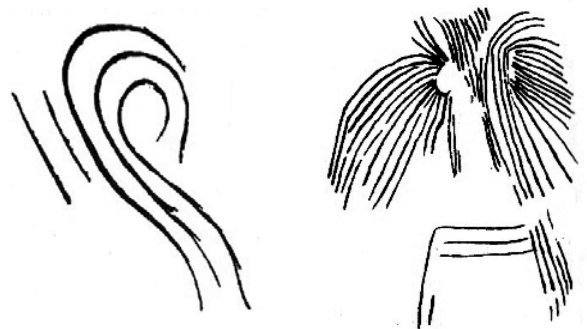


fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14

	A	B
I		
II		
III		
IV		
V		
VI		

fig. 15



fig. 16

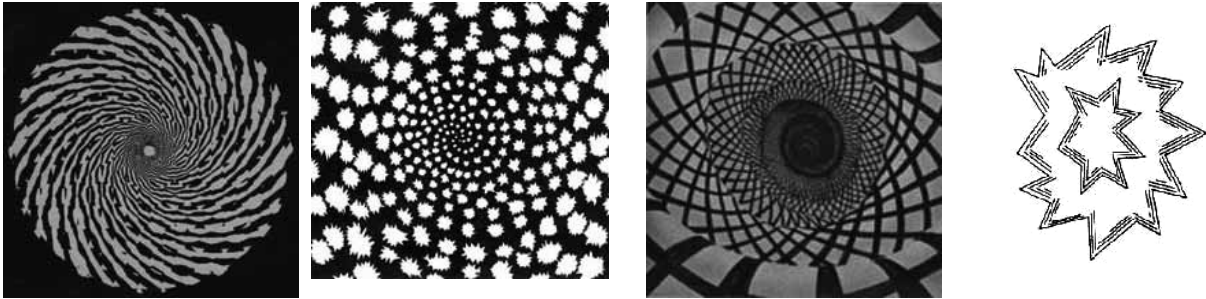


fig. 17-18-19-20



fig. 21



fig. 22

BIBLIOGRAPHIE

ANATI E., *Origini dell'arte e della concettualità*, Jaca Book, Milano 1988; ID., *La struttura elementare dell'arte*, Edizioni del Centro, Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte, Brescia, 2002; ID., *Aux origines de l'art*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2003.
ARIETI S., *Creativity: the Magic Synthesis*, Basic Books, New York 1976; trad.it., *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico, Roma 1979, 1990 (2).
BOAS F., *Primitive art*, Oslo 1927; trad.it., *Arte primitiva*, Boringhieri, Torino 1981
BRESSLOFF P.C. - COWAN J.D., *Geometric visual hallucinations, Eucliden symmetry and the functional architecture of striate cortex*, in "Proceeding of the Royal Society of London" B356, pp.299-330; ID. *SO(3) symmetry breaking mechanism for orientation and spatial frequency tuning in visual cortex*, *Phys. Rev. Lett.* 88, 2002; ID., *Spherical model of orientation and spatial frequency tuning in a cortical hypercolumn*, *Phil. Trans. Roy. Soc. B* 358, 2003; ID., *The functional geometry of local and long-range connections in a model of V1*, *J. Physiol. (Paris)* 97, 2003.
BRUSA-ZAPPELLINI G., *Alba del mito. Preistoria dell'immaginario antico*, Arcipelago Edizioni, Milano 2007; voll.3.

BURKERT W., *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, The President and Fellows of Harvard College, 1996; trad. it., *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*, Adelphi, Milano 2003.
CLOTTE J. - LEWIS-WILLIAMS D., *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Ed. Seuil, Paris, 1996; ID., *Les chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémique et réponse*, La maison des roches Editeur, Paris 2001.
KLÜVER H., *Mescal Vision and Eidetic Vision*, "American Journal of Psychology", n. 37, 1926.
LEWIS-WILLIAMS D. - DOWSON T.A., *The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic*, "Current Anthropology", 1988, vol. 29, n.2; pp.201-25. ID., *The Rock Art of Southern Africa*, Cambridge University Press, Cambridge 1983; ID., *Wrestling with Analogy: a Problem in Upper Paleolithic Art Research*, "Proceedings of the Prehistoric Society", n.57, 1991.
MARINESCO G., *Visions colorées produites par la mescaline*, Masson et Cie éditeurs, Paris 1934, estratto da «La Presse médicale», n. 92, 18 novembre 1933.
MATTE BLANCO I., *The unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic*, London, Duckworth & C., 1975; trad. it., *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000.

