

FIONA HUGHES

La liminalité dans l'art rupestre : un indice pour comprendre l'évolution cognitive

Introduction

Quelle pourrait être éventuellement la signification de l'art visuel pour l'évolution ?

L'art de la période glaciaire est souvent considéré comme marquant une « explosion créatrice » qui a commencé il y a environ 40 000 ans, qui a duré environ 30 000 ans et s'est étendue de l'Europe occidentale à l'Eurasie¹. Ses créateurs étaient des humains anatomiquement modernes dotés, d'une manière générale, du même appareil cognitif que nous. Il existe diverses explications du ou des facteurs déterminants qui nous sont proposés pour une explication causale de la signification de l'art dans l'évolution. Les récits cognitivistes affirment que le facteur critique est la modification neuronale. En guise d'alternative, des éléments démographiques et climatiques sont proposés comme causes de l'explosion artistique².

Quant à moi, j'adopte une approche particulière pour établir l'importance de l'art rupestre de la période glaciaire pour l'évolution. En partant du dossier archéologique – ou, d'un point de vue phénoménologique, en basant mon diagnostic sur « les phénomènes » – mon objectif est de décrire et d'analyser une gamme de modèles cognitifs présentés par l'art rupestre du Paléolithique supérieur. J'examine en particulier les preuves d'une attention portée à ce que j'appelle la « liminalité ». Par liminal, j'entends les seuils, les transitions et les zones frontalières. Dans mon projet plus vaste, j'identifie une gamme de manières distinctes mais interdépendantes par lesquelles l'art rupestre montre comment la conscience de la liminalité a joué un rôle crucial dans la perception, le sentiment, la mémoire et la représentation, ainsi que dans les relations avec soi-même et avec les autres. Dans ma démarche, tous ces éléments sont compris comme porteurs d'un potentiel cognitif en tant que formes de conscience située réagissant aux conditions sociales et environnementales³.

¹ Les recherches les plus récentes suggèrent une date possible encore antérieure pour l'art des grottes d'il y a 52,000 ans à Sulawesi en Indonésie.

² Pour une vue d'ensemble, voir Straffon, 2019.

³ J'utilise ici le mot « art » de manière intentionnellement indéterminée. Je ne veux certainement pas dire que les marques préhistoriques non instrumentales relèvent des mêmes normes ou visions du monde que l'art tel qu'il s'est développé en Europe et ailleurs, notamment depuis la

Dans la section suivante, j'examinerai brièvement les positions de deux représentants influents, porteurs d'approches évolutionnistes concurrentes : Stephen Mithen et April Nowell. Mon point de vue global est que la flexibilité neuronale proposée par Mithen apparaît en conjonction avec les facteurs sociaux et environnementaux sur lesquels insiste Nowell. À la fin de la section, je suggère que l'art peut être établi non seulement comme étant un indicateur de telles causes, mais aussi qu'il peut l'être comme partie intégrante d'une histoire causale complexe dans la mesure où il fonctionne comme un accélérateur ou une serre pour l'activité cognitive et sociale dans des conditions environnementales spécifiques. Je cherche à établir la thèse initiale d'accélération dans le reste de cet article.

Dans la troisième section, j'explique ce que j'entends par liminalité et l'importance qu'elle revêt pour l'évolution cognitive. Je soutiens que la conscience des seuils, des transitions et des frontières ouvertes implique une conscience de conscience et présente une forme distinctive de flexibilité cognitive intensive. Il ne s'agit pas d'une méta-conscience extérieure à l'activité mais plutôt intrinsèque à l'orientation au sein d'une situation. La liminalité est importante pour l'évolution cognitive en tant que preuve du développement de multiples niveaux ou perspectives de conscience au sein de l'expérience.

Dans la dernière section, je présente deux études de cas sur les

Renaissance. Je suis également convaincue que ce que j'appelle « art » en ce qui concerne les temps préhistoriques aurait été intégré à d'autres pratiques, instrumentales et rituelles. La recherche ethnologique contemporaine contribue à étayer ce point de vue. Cependant, malgré toutes ces mises en garde, l'utilisation du mot « art » est une manière économique de désigner une dimension centrale, certes indissociable, au sein de l'ensemble complexe des cultures préhistoriques. Peu importe qu'ils n'aient pas eu de mot pour « art » – je soupçonne qu'ils n'en avaient pas, même s'ils avaient peut-être eu un moyen de marquer une distinction au sein d'un tout complexe. Nous utilisons ce mot dans nos tentatives faillibles de comprendre ce qui était important pour eux. Je n'exclus pas qu'un jour nous trouvions un mot qui communique mieux leurs valeurs dans des termes que nous pouvons commencer à comprendre. Mais pour l'instant, je ne pense pas que nous ayons un tel mot. Le « rituel », par exemple, peut masquer la dimension esthétique inhérente à l'art rupestre, la manière dont ces marques sur les parois d'une grotte ne sont pas simplement instrumentales, même à des fins rituelles, mais ont une valeur en soi. En d'autres termes, le rituel préhistorique était – et était nécessairement – esthétique. Comment rendre justice à cet élément au sein de leurs cultures ? Parler d'« art », c'est créer un espace de reconnaissance de la manière dont l'esthétique était pour eux un élément important. Il est inévitable que nous utilisions le langage de manière imparfaite lorsque nous essayons de nommer et d'expliquer des phénomènes expérientiels complexes, en particulier ceux auxquels nous n'avons pas d'accès direct. Pour paraphraser Kant, les concepts sont des généralisations, et non des rencontres avec une donnée immédiate. Nous devons essayer de faire en sorte que les généralisations fonctionnent pour nous, plutôt que d'attendre qu'elles soient en corrélation biunivoque avec ce qu'elles désignent, ce qui reviendrait à s'attendre à ce que le langage fonctionne sans sa généralité caractéristique.

caractéristiques de l'art rupestre à partir desquelles on peut diagnostiquer une conscience liminale. Ailleurs, j'ai discuté de la liminalité découlant des relations spatiales, temporelles et humaines (y compris des relations à soi et aux autres. Voir (Hughes 2021 (a), 2021 (b), 2024 (a)). Dans ce présent texte, je me concentre sur la liminalité manifestée, d'une part, par divers dispositifs de perception déployés dans l'art rupestre, et, d'autre part, dans les relations entre signes abstraits et représentations figuratives.

II Explications évolutionnaires de l'explosion artistique

Le récit cognitiviste de Mithen s'appuie sur les travaux de psychologues évolutionnistes, notamment Symonds, Cosmides, Tooby et Pinker, qui plaident en faveur de la modularité mentale.

Le cœur de leur argument était que l'esprit humain a évolué grâce à l'accumulation progressive de modules mentaux, chacun étant sélectionné à la lumière des problèmes d'adaptation rencontrés par nos ancêtres dans ce que l'on appelle l'environnement d'adaptation évolutionnaire (EEA). (Mithen 2013, 218) Mithen remarque que ce modèle ne tenait pas compte de la manière dont des esprits évolués pouvaient proposer « des idées nouvelles sans rapport avec celles présentant un intérêt pour l'EEE » et qu'il ne faisait aucune référence au dossier archéologique ou fossiles. (Mithen 2013, 218) Les archives archéologiques des années 1990 ont montré un changement radical de comportement – Mithen ajoute « et donc de pensée » – entre 50 000 et 30 000 ans, ainsi qu'au début du dernier interglaciaire, il y a 11 600 ans. Les psychologues évolutionnistes n'avaient aucune explication à donner à propos des changements aussi spectaculaires dans le comportement humain.

Mithen considère néanmoins le modèle modulaire – et son rejet de ce qu'il appelle « un mécanisme d'apprentissage général et sans contexte » – comme convaincant. (2013, 218) Dans *The Prehistory of the Mind* (1996), il a cherché à s'appuyer sur le modèle des psychologues évolutionnistes. Afin de mieux saisir l'activité cognitive complexe des humains modernes et influencé par Gardner 1983, il a adopté le « modèle de modules mentaux multiples » comprenant les intelligences sociales, naturelles et matérielles ou technologiques. Mithen pensait que le récit du psychologue évolutionniste était mieux adapté à *l'Homo heidelbergensis* (600 000-300 000 BP) et aux Néandertaliens (430 000-40 000 BP)⁴, l'homme qu'il appelle collectivement les « premiers humains ».

⁴ Les dates indiquées dans cette discussion sont calibrées suivant la convention d'archéologie « *Before Present* » (Avant le Présent) selon laquelle le présent est 1950 ou, plus approximativement, avant maintenant.

« L'esprit modulaire des premiers humains m'est apparu comme une église romane à l'architecture complexe, avec de nombreuses chapelles isolées dont chacune représentait un domaine cognitif spécialisé. » (Mithen 2013, 219). Selon Mithen, les premiers humains possédaient des capacités d'intelligence sociale, naturelle et matérielle, mais ils n'avaient pas la capacité d'interconnecter ces sphères de leur existence. Les premiers humains se déplaçaient entre les sphères, mais c'était comme si, lorsqu'ils le faisaient, une porte s'ouvrait et une autre se fermait. Des changements entre les différents types de renseignements se sont produits, mais il n'y avait aucun lien permettant aux différentes sphères de s'informer mutuellement. Pour Mithen, l'absence d'un tel lien a conduit à l'absence de changement significatif dans le comportement des premiers humains sur près de 2 millions d'années. La prémissse de Mithen est que les changements de perspective significatifs ne surviennent généralement pas à l'intérieur des sphères d'activité mais uniquement à partir d'interactions entre différents domaines. Les conditions préalables à la possibilité de quelque chose de « nouveau » se sont développées progressivement dans un domaine, mais un saut évolutif ne se produit qu'une fois qu'une perspective est transférée dans un autre domaine ou paradigme. Peut-être que nous pourrions considérer cela comme un encouragement à la collaboration interdisciplinaire !

Ce qui s'est passé il y a environ 50 000 ans, selon Mithen, c'est que l'esprit modulaire a évolué de manière à permettre l'interconnexion entre les intelligences sociales, naturelles et technologiques. « Pour constituer l'esprit moderne, les pensées et les connaissances situées dans toutes ces chapelles doivent pouvoir circuler librement autour de la cathédrale... en s'harmonisant les unes avec les autres pour créer des modes de pensée qui n'auraient jamais pu exister au sein d'une seule chapelle » (Mithen 1996 : 11) L'esprit des premiers humains était, considère-t-il, culturellement stable, ce qui explique pourquoi il n'y a aucune preuve dépourvue d'ambiguïté d'une activité symbolique au cours de cette période. (Mithen 2013, 220) Mithen admet qu'il y a eu *certaines* progrès évolutifs, suggérant même que l'esprit modulaire a atteint son apogée chez les Néandertaliens. Le dossier archéologique détaillé d'Europe et d'Asie occidentale établissent que les Néandertaliens possédaient des compétences considérables en matière de chasse, ainsi que de solides relations sociales, comme en témoignent les pratiques funéraires. Pour le reste, cependant, Mithen soutient qu'il n'y a eu aucun changement culturel paradigmique tout au long de la période s'étendant du Paléolithique moyen antérieur de *l'homo heidelbergensis* jusqu'aux Néandertaliens.

Contrairement à ce qui se passait en Europe, les humains ont évolué différemment en Afrique. Mithen situe l'arrivée des humains modernes à il y a 200 000 ans. (2013, 224) Des preuves plus récentes suggèrent une apparition possible de l'AMH (*African Modern Humans*) à il y a 300 000 ans. Mithen

remarque que la production de colliers de perles nécessitait l'intégration d'une intelligence sociale et technique, tandis que les outils de chasse spécialisés nécessitaient une intelligence à la fois technique et ancrée dans l'histoire naturelle. (Mithen 2013, 222). Ces innovations culturelles ont précédé ce qu'il considère comme une explosion culturelle dramatique survenue il y a 50 000 ans, une fois que les humains africains modernes se sont installés en Eurasie et qu'elle s'est exprimée dans des figurines portables et dans l'art rupestre.

Un facteur central dans la reconstruction de l'évolution par Mithen est que le langage – c'est-à-dire la parole - joue un rôle causal dans l'émergence de la fluidité cognitive. (2013, 222) Dans *The Singing Neandertals: The Origins of Music, Language, Mind and Body* (2005), il a soutenu que les Néandertaliens possédaient un proto-langage qu'il appelle Hmmmmm (Holistique, manipulateur, multimodal, musical et mimétique) fonctionnant au niveau de l'émotion, mais pas de la cognition proprement dite. Alors qu'ils étaient des êtres sociaux, les Néandertaliens manquaient d'une « conscience pleinement moderne concernant le domaine non social », par exemple la conscience de leurs propres connaissances en matière de fabrication d'outils. (2013, 222) Que Mithen ait raison ou non dans cette affirmation, cela revient à dire que les Néandertaliens manquaient de conscience. Selon Mithen, les capacités de langage et de conscience étaient importantes pour qu'advienne la transition vers un esprit moderne. Cependant, la fluidité cognitive était le facteur critique car elle rendait possible l'analogie et la métaphore qui constituent la base de l'art, mais aussi de la religion et de la science. (2013, 222).

April Nowell (2013) ne nie pas l'importance de la capacité à établir des liens dans l'évolution de la cognition, ni l'existence de différences cognitives entre les Néandertaliens et les Humains modernes africains (AMH). (2013, 241) Cependant, elle nie le manque de preuves d'un comportement symbolique dans le dossier archéologique de Néandertal. (2013, 249-256). Sur la base de preuves d'une activité symbolique, qui sont parfois ambiguës sans pour autant l'être toujours, elle rejette le récit cognitiviste de Mithen qui, selon elle, repose sur des mécanismes biologiques présupposés et innés. (2013, 257-8) Elle propose une explication sociale, démographique et culturelle en guise d'alternative, plus à même d'expliquer « les éclairs inexplicables de « comportement moderne » avant les faits, la soi-disant « explosion de l'art » et l'extinction de Néandertal. (2013, 258) Elle propose que le succès des humains modernes puisse s'expliquer par des groupes sociaux plus importants, un facteur particulièrement important face à la réduction de la population suite à l'éruption du mont Toba il y a 71 000 ans BP et à la période glaciaire qui a suivi jusqu'à 60 000 ans BP avant notre présent. Les petits groupes sociaux des Néandertaliens étaient moins adaptés pour réussir face à un dépeuplement drastique. De plus, ce n'était pas qu'ils aient été cognitivement incapables de produire de nouvelles technologies, mais

plutôt que cela leur était de fait « trop coûteux » dans le cadre du mode de vie néandertalien qui était efficace depuis des milliers d'années. (2013 262)⁵. Face à un défi climatique dramatique combiné avec l'arrivée d'envahisseurs technologiquement mieux adaptés, leurs petites sociétés ont progressivement décliné. (2013, 261)

L'explication de Nowell peut être comprise comme pointant vers une combinaison de « points de bascule ». Il n'existe, selon elle, aucune détermination causale singulière de l'extinction des Néandertaliens. L'évolution de la cognition joue un rôle dans le développement des comportements modernes. Mais l'évolution cognitive elle-même résulte d'un enchaînement de facteurs principalement démographiques et climatiques. L'augmentation des comportements symboliques s'explique par ces facteurs. Les développements du Gravettien, par exemple, ne sont pas dues à ce qu'elle appelle encore « une mutation neuronale ». (2013, 260) Bref, le récit de Nowell interprète la créativité comme une explosion résultant des effets démographiques appelés par le changement climatique. De manière contrastée, l'explication de Mithen fait de la culture la conséquence d'une transformation cognitive. Je suggère de mon côté qu'il manque quelque chose dans les deux explications, à savoir que la culture n'est pas simplement un effet mais qu'elle fait aussi partie d'un schéma causal complexe.⁶

Les preuves archéologiques pourraient sembler étayer l'idée selon laquelle l'art est un effet et qu'il est dû à une cause climato-démographique ou cognitive. Lorsque Chauvet apparaît vers 32 000 ans BP aux côtés de statuettes aurignaciennes un peu plus anciennes, il peut sembler – par rapport à la production culturelle antérieure – qu'elle sorte de nulle part. Une question importante est de savoir ce qui se passe entre 300 000 ans BP et environ 100 000 ans BP avant notre présent, date de la plus ancienne décoration abstraite d'Afrique. Le bilan démographique et climatique peut plaider en faveur de progrès progressifs en cours, soudainement accélérés par des événements catastrophiques autour de 70 000 ans BP à 60 000 ans BP avant notre présent. Bien que cette explication ne rende pas entièrement compte de ce qui s'est passé entre 300 000 ans BP et 100 000 ans BP avant notre présent, il est au moins cohérent qu'il y ait eu une lente progression. Le point de vue cognitiviste semble être sur un terrain plus fragile. S'il y a eu un changement dans l'appareil mental, que faisaient alors les esprits humains modernes pendant la période de silence culturel entre 300 000 ans BP et 40 000 ans BP avant notre présent ? Il s'agit d'une question extrêmement difficile et, sans aucun doute, elle ne trouvera de

⁵ Nowell cite Shea 2010

⁶ La philosophie a ici quelque chose à apporter par son analyse de la causalité. Voir J. L. Mackie, 1980 sur les causes comme conditions INUS c'est-à-dire comme partie insuffisante mais non redondante d'une condition non-nécessaire mais suffisante.

réponse qu'à mesure que de nouvelles preuves archéologiques seront découvertes.

Une question que nous pourrions déjà résoudre avec plus de succès est celle concernant ce qui s'est passé lorsque l'art s'est accéléré il y a environ 40 000 ans. Les œuvres d'art du Paléolithique supérieur, en particulier l'art rupestre, témoignent d'une fluidité cognitive dans la mesure où elles nécessitent la combinaison d'une intelligence sociale, technologique et environnementale. L'art rupestre nécessite une compréhension de certaines conditions environnementales : comment explorer des grottes sombres et profondes ainsi qu'utiliser les ressources qu'elles offrent ? Cela nécessitait également des capacités technologiques avancées telles que la capacité de contrôler les conditions d'éclairage, de construire des appareils tels que des échafaudages, de produire des pigments et de développer des outils artistiques spécifiquement adaptés. Il fallait également une organisation sociale considérable, comme un travail technologique hautement différencié, une planification prospective complexe, la gestion de groupes de soutien importants sans lesquels la créativité des « artistes » n'aurait pas été viable. Cependant, les grottes décorées ne nécessitaient pas seulement des compétences cognitives et pratiques déjà existantes. Il s'agissait de serres expérimentales au sein desquelles la fluidité cognitive pouvait s'accélérer dans des conditions démographiques et climatiques favorables. La production culturelle en général et l'art rupestre en particulier constituent donc non seulement une preuve de l'évolution cognitive, mais aussi un facteur causal crucial qui la rend possible. Dans ce qui suit, je défendrai la manière spécifique dont l'art rupestre a été une cause d'activité cognitive accélérée, qualifiée d'évolution cognitive.

III La pertinence cognitive de la liminalité

Je vais maintenant examiner une caractéristique de l'art rupestre qui constitue tout à la fois un élément de diagnostic qu'un facteur, selon moi, causal pour l'évolution de la cognition⁷. La liminalité est un exemple de fluidité cognitive accrue qui se manifeste dans des conditions technologiques, sociales, climatiques et démographiques spécifiques.

(1) La liminalité : qu'est-ce que c'est ?

Par « liminalité », je fais initialement référence aux seuils, aux transitions et aux frontières perméables. Par la sensibilité à la liminalité, j'entends une attention ou une conscience des seuils, des transitions et des frontières perméables. En effet, pour être qualifié de liminal, il ne suffit pas

⁷ Je ne nie pas que l'art rupestre puisse apporter d'autres contributions cognitives, mais ma discussion se focalise exclusivement sur l'importance critique de la liminalité.

qu'ontologiquement parlant, il y ait quelque chose dans l'environnement matériel qui puisse être considéré comme marginal dans la relation entre une chose et une autre. *Qua liminal*, un seuil doit être au moins implicitement reconnu comme un seuil. Nous pouvons considérer cela comme la condition heuristique de la liminalité. En effet, la liminalité est qualifiée de phénoménologique dans la mesure où la conscience distinctive caractéristique de la liminalité nécessite une conscience située et impliquée de quelque chose qui est considéré comme transitionnel ainsi qu'une conscience du fait que cela se trouve dans l'environnement. Un seuil n'est liminal que dans la mesure où il est à la fois « donné » comme un entre-deux (ou entre- plusieurs !) et pris comme tel. Autrement dit, la liminalité est nécessairement à la fois matérielle et mentale.

La liminalité est largement invoquée de différentes manières et du point de vue de diverses disciplines. Parfois, il est fait référence à des peuples marginaux ou marginalisés (Homi Bhaba 2004 dans *Literary Theory*), d'autres fois aux relations spatiales au sein d'un environnement (Tilley 1994 dans *Archaeology*). Mon utilisation du terme « liminalité » comme faisant référence à la conscience des seuils, des frontières perméables et des transitions transformatrices vise à intégrer une gamme de façons dont ce concept a une valeur explicative pour diverses discussions. Cependant, dans un premier temps, je me concentre sur les questions qui se posent au sein de la philosophie et de l'archéologie, ainsi qu'à leurs interstices. Dans cette présentation, j'introduis la liminalité pour mettre en évidence certaines caractéristiques distinctives de l'art rupestre et explorer leur pertinence pour la compréhension de l'activité cognitive qu'on peut découvrir à travers cet art.

(2) Pourquoi la liminalité pourrait-elle être pertinente sur le plan cognitif ? Une thèse préliminaire.

Comment une réponse à la liminalité pourrait-elle être significative sur le plan cognitif ? Qu'arrive-t-il à la cognition lorsqu'elle est caractérisée par une réponse au liminal ?

Je comprends la « cognition » au sens large, comme incluant à la fois la conscience consciente et inconsciente, ainsi que la conscience intuitive et conceptuelle, concrète et abstraite, intellectuelle et incarnée. Ainsi, la cognition ne se limite-t-elle pas à la connaissance comme c'est parfois le cas dans les discussions philosophiques. Dans cette discussion, la cognition inclut non seulement la connaissance, mais aussi la perception, la mémorisation, l'association, l'attention, la reconnaissance de formes, le sentiment (qui n'est pas la même chose que l'émotion) et, éventuellement, l'émotion comme, par exemple, dans l'idée d'intelligence émotionnelle.

Toutes ces formes de cognition nécessitent la capacité d'établir des liens, c'est-à-dire d'opérer avec les relations et à travers elles. Nous racontons souvent

des choses, des événements et des personnes sans être conscients du processus de mise en relation. Nous sommes conscients de ce que nous relatons, mais pas nécessairement conscients d'en être conscients. En fait, c'est une très bonne chose que nous n'en soyons pas toujours aussi conscients, car cela nuirait à notre capacité à « avancer » dans nos relations aux choses.

La liminalité, telle que je la propose, implique un changement de niveau de conscience où nous devons être conscients non seulement des relations entre les choses, mais aussi du processus de notre relation avec elles. En effet, se concentrer sur la liminalité revient à prêter attention à un seuil où quelque chose bouge, à une frontière ouverte où les choses se connectent ou subissent un processus de transition. Prêter attention à des phénomènes centraux et stables peut être vécu simplement comme « s'atteler à la tâche en cours ». Cependant, si les phénomènes sont marginaux, cela suggère que l'attention qui leur est portée n'est pas simplement automatique et implique une opération supplémentaire, une sorte de mise en équilibre d'une chose par rapport à une autre. Une autre façon d'exprimer le même point est qu'en se concentrant sur quelque chose qui se situe quelque part « entre deux », il est probable qu'il y ait un certain degré de conscience du processus de recherche et de découverte de quelque chose qui n'est généralement pas au centre de la scène. Cela rendrait, de toute évidence, la sensibilité liminale intéressante à la fois sur le plan cognitif et sur le plan plus général de l'expérience.

Prêter attention à la liminalité n'est pas nécessairement autoréflexif c'est-à-dire opérer une réflexion sur soi-même. Néanmoins, être conscient des caractéristiques liminales au seuil entre, par exemple, la nature et la culture ou entre le présent et le passé, c'est déjà aller au-delà du simple fait d'être pris dans le monde et c'est aller dans le sens d'une conscience des relations dans lesquelles je me sens rester fidèle à mon monde. La conscience liminale implique une conscience implicite d'être consciente, sans qu'elle ait nécessairement pour autant à franchir une étape supplémentaire consistant à porter un regard réflexif sur soi en tant qu'agent d'une telle conscience. En effet, il est *nécessaire* que cette réflexion ne soit pas une réflexion détachée de l'implication dans le monde, donc toute conscience de soi qui lui appartient est implicite et non explicite. Cependant, en manifestant une conscience de la relationnalité, une sensibilité à la liminalité est une réflexion implicite à la fois sur soi et sur le monde. Ma proposition est qu'une telle conscience joue un rôle central dans le domaine de la cognition au sens large. En effet, il s'agit d'une prise de conscience de transitions cruciales sans lesquelles l'évolution dans la cognition serait impossible.

IV Deux études de cas : le développement phénoménologique de la thèse selon laquelle la liminalité est cognitivement pertinente

Dans le cadre d'un projet de recherche plus large, je soutiens que l'importance de la liminalité dans l'art rupestre peut être établie de différentes manières : en examinant l'intégration des caractéristiques environnementales, le dispositif de superposition d'une image sur une autre, ainsi qu'à travers la particularité stylistique de la représentation des humains (Hughes, 2021 (a) ; Hughes 2021 (b) ; Hughes 2024 (a)). Dans cette discussion, j'examine deux autres manières dont la liminalité se manifeste dans l'art rupestre : premièrement, à travers divers dispositifs de perception et, deuxièmement, à travers la relation entre les signes abstraits et la figuration. Toutes ces manifestations d'une liminalité révèlent des expérimentations de cognition.

(1) Perception

Les peintures et, en particulier, les gravures sont souvent invisibles ou seulement partiellement visibles à l'œil nu, notamment dans les conditions d'éclairage modernes qui produisent un éclairage neutre et stable. Seule la qualité de la lumière produite par les lampes à huile et les torches permet de voir les œuvres en détail. Les guides reproduisent parfois un éclairage plus proche des conditions d'éclairage du Paléolithique supérieur, typiquement, une lumière liminale vacillant au seuil de la lumière et de l'obscurité. Certes, la qualité des sources lumineuses n'était pas pour eux l'objet d'un choix. Cependant, le choix fut fait d'entrer dans des grottes profondes où l'obscurité ne pouvait être que partiellement pénétrée par la lumière vacillante de la seule illumination dont ils disposaient. Contrairement à une lumière plus constante à l'extérieur des grottes, par exemple dans les abris sous roche, la vision dans les grottes profondes y aurait été liminale. Cependant, l'utilisation de la lumière vacillante ne suffit pas à elle seule à prouver qu'il y avait une conscience de la liminalité.

Nous sommes sur une base plus solide pour établir une conscience de la liminalité lorsque nous considérons la manière dont les ombres et la lumière vacillante ont contribué à la construction des œuvres d'art. (Pettit 2016 ; Groenen 2016) Certaines figures d'art rupestre ont clairement été intentionnellement complétées ou étendues grâce à des effets d'ombre. Un bovin sans tête aux Combarelles est positionné juste avant un angle de coursive. L'éclairage combiné au relief naturel produit une ombre qui crée la tête manquante.

À El Castillo, dans le nord de l'Espagne, une roche naturellement façonnée de manière à initier la représentation d'un bison est réalisée avec une intervention artistique minimale. Le bison est positionné verticalement. Ceci est un exemple d'un phénomène dont j'ai parlé ailleurs, à savoir la manière dont

l'art rupestre opérait aux seuils de son environnement naturel⁸.

Pour les besoins de cette discussion, ce qui m'intéresse, c'est qu'un changement de perspective perceptuelle fait en sorte que la même configuration rocheuse soit considérée comme une figure humaine. En poussant ce phénomène complexe à un degré supérieur, la figure – désormais considérée comme un humain et non comme un animal – est dupliquée par la lumière vacillante comme une figure flottante au plafond de la grotte⁹. Cette figure d'ombre en particulier a encouragé l'identification de la formation rocheuse comme représentant un chamane. Utiliser des ombres pour compléter ou étendre ce qui est perçu démontre une conscience d'opérer de manière liminale sur des seuils entre ce qui est là et ce qui est projeté par des effets de lumière¹⁰.

Certaines figures de l'art rupestre semblent en mouvement. Bien qu'il n'existe pas de nombreux exemples sans ambiguïté de ce phénomène, il existe certainement un certain nombre de lignes dorsales multiples qui semblent suggérer un mouvement entre différentes positions. Dans certains cas, les animaux sont représentés avec plusieurs pattes, ce qui peut être considéré comme un indicateur puissant de mouvement. De telles figures élaborent les contours d'une figure par ailleurs statique de manière à suggérer la mobilité. Dans de tels cas, une représentation statique opère au seuil du mouvement.

L'anamorphose est la déformation intentionnelle d'une figure qui est opérée de telle sorte que sa forme « normale » n'est vue que dans une position autre que celle à partir de laquelle elle a été construite. Il existe un exemple frappant à Covalanas en Cantabrie où un cerf est déformé lorsqu'il est observé de près mais est vu non déformé de loin, près de l'entrée de la grotte.

Lascaux possède plusieurs exemples d'utilisation de cette technique. La Vache rouge au collier noir de la Galerie Axiale de Lascaux était déjà une œuvre de transition dans la mesure où elle était construite au-dessus du seuil entre le haut du mur et le plafond. Aussi Aujoulat remarque-t-il que « la ligne de l'interface passe par la partie centrale de la poitrine et la cuisse ». (Aujoulat

⁸ Groenen 2016. Le rôle de la lumière dans l'art des grottes au Paléolithique supérieur. – Scientific Figure on ResearchGate. Available from : https://www.researchgate.net/figure/El-Castillo-Salle-B-homme-bison-peint-et-grave-sur-un-pilier-stalagmitique-Lombre-du_fig4_314238606 [accessed 23 Jul 2024]

¹⁰ La relation entre la vue et le toucher est étroitement associée à la qualité de la lumière qui éclaire l'art rupestre. Les gravures en particulier ne peuvent souvent être découvertes qu'au toucher. Une fois découvertes, elles peuvent être éclairées pour être vues. Cependant, certaines superpositions sont si complexes qu'elles ne sont jamais visibles, du moins pas à la vue normale. (La technique de la thermoluminescence peut ici aider) Lorsque le toucher permet de voir ou que les deux sens travaillent en conjonction pour découvrir une figure, un sens opère au seuil de l'autre. Il est plus difficile d'établir si l'interdépendance de la vue au toucher démontre ou non une conscience de la liminalité, bien qu'il semble plausible que l'inter-sensibilité fasse partie de leur conscience instinctivement liminale.

2005, 221)

Un autre aspect de cette peinture est le déploiement de l'anamorphose. Il a été construit à l'aide d'échafaudages, d'où la forme était « horizontalement dilatée ». (Aujoulat op. cit.) Par contraste, lorsque l'on se tient au niveau du sol, les proportions sont perceptuellement correctes. Le quatrième taureau de la Salle des Taureaux est un autre exemple de cette technique de perception. Ce taureau se trouve près de l'entrée de la Galerie Axiale. Les pattes antérieures de cet aurochs sont près de 30 % plus longues que celles des taureaux de taille similaire qui l'entourent¹¹.

Cela a été fait intentionnellement afin que, vus du centre de la salle des taureaux, tous les trois aient l'air d'avoir des proportions similaires. L'anamorphose est une correction artistique d'une illusion d'optique créée par l'architecture de la grotte.

Résumé de la pertinence cognitive de la liminalité perceptuelle

Il existe des preuves d'une utilisation contrôlée du feu dans les foyers remontant aux Néandertaliens qui, contrairement à leurs descendants du Paléolithique supérieur, habitaient des grottes. Néanmoins, les Néandertaliens semblent pour la plupart être restés dans les régions initiales des grottes. Ce n'est qu'au Paléolithique supérieur – à quelques exceptions notables près, par exemple à Bruniquel¹² – que des grottes profondes et sombres ont fait l'objet de recherches menées à des fins symboliques. Cela n'a été possible que grâce à une technologie améliorée permettant de contrôler l'éclairage grâce à l'utilisation de torches et de lampes à huile. La célèbre lampe à huile de Lascaux montre l'utilisation d'huile de renne qui ne fume pas et qui a probablement été sélectionnée pour cette raison. Il s'agit d'un savoir-faire technique. Nous avons également vu que les effets de lumière étaient combinés aux caractéristiques de la roche – la technologie y étant associée à l'intelligence naturelle – dans le prolongement des œuvres d'art à travers les ombres. L'utilisation d'ombres pour compléter les représentations montre une prise de conscience de la façon dont quelque chose qui n'est pas réellement là peut étendre la perception au-delà de ses limites « normales ». Les anamorphoses montrent des esprits capables de se projeter au-delà du seuil de la perception normale, de voir les choses à distance et d'utiliser des artifices pour présenter une perception normale. Cela montre non seulement une capacité cognitive à imaginer la façon dont quelque chose est vu d'ailleurs, mais aussi la capacité technique à présenter une représentation telle qu'elle puisse être vue « correctement » d'ailleurs. La suggestion de mouvement montre une prise de conscience de la manière dont des images

¹¹ Pour des images démontrant ce phénomène à Lascaux, voir Aujoulat 2005, p. 222-3.

¹² Possiblement aussi El Castillo

statiques peuvent être représentées comme étant au seuil de l'animation, notamment en conjonction avec une lumière vacillante. Représenter des images statiques en mouvement est une capacité cognitive importante. Comme le soutient Azéma 2011, cela préfigure les techniques cinématographiques.

Les artistes rupestres étaient clairement conscients de la manière dont ils représentaient, conscients de la manière dont ils utilisaient diverses pratiques afin d'obtenir des effets perceptuels. Le fait que cela se soit répété dans différentes grottes et dans différentes régions suggère qu'il s'agissait d'un savoir social transmis entre les individus ou groupes et les peuples. Ce faisant, ils ont combiné le savoir-faire technologique et naturel pour produire quelque chose ayant une signification sociale évidente. Ils étaient multi-tâches et leur intelligence était fluide entre ces différents domaines. Il semble également probable que la création artistique ait été un accélérateur de fluidité cognitive dans la mesure où la réalisation de représentations a permis l'émergence d'une conscience de sa propre conscience. Les dispositifs de perception liminale et les effets ont apporté une contribution essentielle à la flexibilité cognitive découverte dans l'art rupestre.

(2) Signes

L'art rupestre du Paléolithique supérieur comprend presque autant de marques ou « signes » abstraits que de figures animales¹³. Beaucoup sont de simples marques répétées soit localement, soit dans de vastes zones géographiques. Certains sont extrêmement travaillés, notamment les blasons « locaux » à Lascaux. Les cercles ou les points semblent universels – du moins en ce qui concerne leur incidence mais pas nécessairement leur signification – car ils sont largement distribués dans le temps et dans l'espace de la géographie. Par exemple, un point rouge à l'entrée d'El Castillo a été daté si tôt qu'il pourrait avoir été fabriqué par les Néandertaliens, tandis que les points étaient toujours extrêmement importants bien plus tard dans la préhistoire brésilienne¹⁴.

Une gamme de marques abstraites se trouve déjà dans l'art humain moderne africain il y a 100,000 et 60 000 ans BP¹⁵, tandis que des marques abstraites ont également été attribuées aux Néandertaliens. L'art rupestre euro-asiatique à partir de 40 000 ans BP fournit un enregistrement de densité et de répétition de signes introuvables dans les périodes précédentes. Cela a suggéré l'idée selon laquelle quelque chose comme le développement d'une langue écrite était en cours. (voir Anati 2010 et Von Petzinger 2017) Cependant, la thèse d'un langage

¹⁴ Chatwin 1998 remarque l'importance des points chez l'aborigène australien et suggère qu'ils puissent avoir une connotation temporelle.

¹⁵ Notamment à Blombos, Afrique du Sud.

proto-écrit ne peut pas rendre compte de manière adéquate de ce que signifiaient les signes pour l'esprit du Paléolithique supérieur. Il se peut que certains traits du langage écrit – généralité, abstraction – aient été établis dans l'art rupestre, mais cela ne fait pas des signes une forme d'écriture et les établit, au mieux, comme des précurseurs – peut-être comme des conditions préalables – du développement ultérieur de l'écriture. Ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que l'incidence des signes et leurs schémas de répétition dans le dossier archéologique suggèrent fortement qu'après 40 000 ans BP, il y a eu un développement radical de la capacité de représentation non figurative, c'est-à-dire abstraite.

S'il est probable que les signes eurent de nombreux rôles, ils eurent presque certainement une fonction d'orientation dans l'art des grottes au Paléolithique supérieur. En témoigne le fait qu'on les trouve souvent à des carrefours critiques comme les entrées, par exemple à Gargas, ou situés aux passages d'extrémité, par exemple, une longue rangée de points à l'extrémité d'El Castillo et aux carrefours, par exemple à Niaux où ils se trouvent après qu'il y ait eu 500 mètres où n'existe aucune marque d'aucune sorte et juste avant l'exposition richement décorée du Salon Noir.

Ce qui est extrêmement fascinant, c'est ce que je propose, c'est que ce développement dans l'utilisation de marques abstraites s'est produit en même temps qu'une explosion de la représentation figurative au cours de la période. Le dossier archéologique antérieur comprenait exclusivement des marques abstraites. L'art rupestre et l'art mobilier contemporain introduisent – pour la première fois – des représentations figuratives entièrement intentionnelles d'êtres vivants, animaux et humains, ainsi que d'êtres imaginaires hybrides entre humain et animal. Rien de tel n'a été découvert – du moins pour l'instant – avant la découverte du premier art rupestre qui vient de Sulawesi en Indonésie et qui date de 42 000 BP, et peut-être même avant. L'abstraction n'a pas été abandonnée au profit du nouveau style de figuration. Elle a plutôt prospéré et s'est développée parallèlement au « nouveau figuratif ».

Se pourrait-il que les deux styles fonctionnent de manière à s'informer mutuellement ? Lascaux est particulièrement intéressant par l'association étroite de signes abstraits extrêmement travaillés – les blasons – avec des représentations figuratives délicatement travaillées. On en revient une fois de plus sur la Vache qui tombe de la Galerie Axiale et son blason adjacent sur lequel sa tête semble presque s'appuyer. Pendant ce temps, les pattes arrière de la vache noire de la Nef semblent presque en équilibre sur un blason, tandis que son corps est superposé sur d'autres signes. La proximité, voire l'imbrication de la vache et du signe, pourrait-elle suggérer une association entre abstraction et forme figurative ? Ils ne sont pas seulement côté à côté mais semblent liés les uns aux autres. Ma proposition est que les signes abstraits et les représentations

figuratives opèrent de manière liminale, l'un, au seuil de l'autre.

Résumé de la signification cognitive des signes

La prolifération de signes dans l'art rupestre témoigne d'une cognition non figurative ou abstraite. Bien que cela ait déjà été exercé par les premiers humains africains modernes, l'incroyable augmentation de l'étendue et de la diversité des signes au Paléolithique supérieur est significative sur le plan cognitif. Les signes montrent une capacité à abréger qui est cruciale pour la possibilité d'un langage écrit ultérieur mais aussi pour toute communication complexe qui nécessite des stratégies d'économie générant des significations multiples à partir d'un réservoir limité de ressources.

L'« invention » de la figuration est évidemment hautement significative. L'apparition de quelque chose de nouveau est déjà frappante avec les figurines d'animaux et d'humains du Paléolithique supérieur. Cependant, une autre dimension du changement cognitif peut être découverte dans la capacité à représenter en 2D des figures perceptuelles perçues en 3D. Bien que la paroi de la grotte ne soit pas plate – donc pas simplement en 2D – les représentations sur la paroi de la grotte nécessitent une transformation cognitive de la dimensionnalité familière dans la perception à une dimensionnalité uniquement atteinte dans la représentation. Même si les figurines et les marques abstraites étaient des représentations, elles ne nécessitaient pas de transition de la vision en 3D à la représentation en deux dimensions¹⁶. Ma suggestion est que ce changement de paradigme a permis de reconnaître la représentation comme représentation, une prise de conscience qui était désormais disponible pour toutes les formes de représentation artistique. L'acte de représentation n'est plus une simple copie et devient un acte de transformation qui permet de mettre en avant la fonction de représentation. Ce développement transitionnel et transformationnel de la représentation est une autre forme de liminalité. Dans ce cas, la perception 3D normale est traduite en représentation 2D, qui opère à la frontière de la 3D. Un peu comme l'image statique décrivant le mouvement, dans ce cas les représentations 2D représentent la 3D à travers un ensemble complexe de transitions et de traductions déployant des seuils de manière productive afin de rendre visible tout en intensifiant l'activité de perception.

Mais ce n'est pas tout, car la conjonction de représentations figuratives et de signes abstraits est significative pour la raison qu'elle révèle une capacité non seulement à produire des représentations figuratives et des signes abstraits, mais aussi à évoluer entre le figuratif et l'abstrait. Cela nécessite une flexibilité cognitive considérable et constitue une forme de liminalité car chaque forme de représentation très différente opère au seuil de l'autre.

¹⁶ Voir Lewis Williams (2014) sur la transition de la 3D à la 2D dans l'art rupestre.

L'art rupestre offre le lieu expérimental pour l'invention et le développement de techniques liminales permettant la représentation 2D et la fluidité cognitive entre figuration et abstraction. De cette manière, il ne s'appuie pas simplement sur l'évolution cognitive, mais il y contribue de manière causale.

V Conclusion

Dans le projet de recherche plus vaste par rapport auquel ceci constitue une contribution, je soutiens que l'art rupestre présente divers interstices entre nature et culture ; entre activité et passivité ; entre présent et passé ; entre visible et invisible ; entre représentation abstraite et figurative. Une combinaison dynamique d'invention et de création découvre des potentialités formelles au sein du monde matériel, en opérant sur une série de seuils qui, autrement, pourraient constituer des oppositions. Cela met en évidence une capacité complexe de négociation des possibilités d'expression et de relation à soi. Tous ces éléments, dirais-je, témoignent d'une sensibilité à la liminalité, c'est-à-dire d'une capacité – cognitive et pratique – à prêter attention et à négocier des seuils comme une forme de flexibilité cognitive accélérée dans des contextes sociaux et climatiques. Je ne suggère pas que *l'homo sapiens sapiens* antérieur, et d'autres hominidés ou, en fait, d'autres animaux n'aient prêté aucune attention aux seuils. Mais je suggère que l'art rupestre témoigne de l'importance accordée aux seuils. Cette preuve provient sans ambiguïté de la manière dont les seuils sont directement impliqués dans les représentations artistiques. Les œuvres d'art témoignent de l'importance des seuils dans la vie de ces personnes. Mais l'exploration des seuils au sein de l'œuvre d'art a également rendu possible le développement de modes de pensée en relation avec l'environnement qui n'auraient pas été possibles ni dotés d'autant de puissance en dehors de la grotte. Ma suggestion est que, de diverses manières, la sensibilité liminale dans la grotte a contribué de manière causale à l'accélération et à l'intensification de multiples couches de conscience.

Références

- Anati, E. 2010 *World rock art: The primordial language*. Oxford, Archaeopress.
Aujoulat, N. 2005 *The Splendour of Lascaux* London, Thames & Hudson
Azéma, M. (2011) *La préhistoire du cinéma*. Paris, Errance.
Bhabha, H. 2004 *The Location of Culture*. London, Routledge.
Chatwin, B. 1998 *The Songlines*. London, Vintage.
Clottes, J. 2010 *Les Cavernes de Niaux* Paris, Errance
Diez M.G., et al. 2018, Pimentel, Cuesta, Vega Monte Castillo. *La Montaña Sagrada*. Sociedad Regional de Educación, Cultura y Deporte, Consejería de Presidencia y Justicia, Gobierno de Cantabria.
Gardner, H. 1983 *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* New York,

Basic Books

- Groenen, M. (2016) *L'art des grottes*. Bruxelles, Académie royale de Belgique.
- Hughes, F. 2025(a) *forthcoming* ‘On the Thresholds of Sense: Brazilian Rock Art as Liminal and Animate’ in *Contemporary Aesthetics: Dialogues through Art, Culture and Media from the 22nd International Congress of Aesthetics*. Eds. Rodrigo Duarte, Rizzia Rocha, Fernanda Proença and Juliana Santos. Minas Gerais, ABRE (Associação Brasileira de Estética).
- Hughes, F. 2025(b) *forthcoming* “Making-remote” as an alternative to realism in late Palaeolithic cave art: Representations of the human at the threshold of appearance’ in *British Journal of Aesthetics*.
- Hughes, F. 2021(a) ‘Relief and the Structure of Intentions in Late Palaeolithic Cave Art’ in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 79, Issue 3, 285-300.
- Hughes, F. 2021(b) ‘The Temporality of Contemporaneity and Contemporary Art: Kant, Kenrige and Cave Art as Elective Contemporaries’ in *Kantian Review*, Vol. 26, Issue 4, 583-602
- Hughes, F. 2013 ‘A Passivity Prior to Passive and Active: Merleau-Ponty’s Re-reading of the Freudian Unconscious and Looking at Lascaux’ in *Mind*, Vol. 122, Issue 486, 419-450.
- Hughes, F. 2007 *Kant's Aesthetic Epistemology: Form and World*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Lewis-Williams, D. 2004 *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames and Hudson.
- Mackie, J.L. 1980 *The Cement of the Universe: A Study of Causation*. Oxford, Oxford University Press.
- Mithen, S. 1996 *The Prehistory of the Mind: Cognitive origins of art, religion and science*. London, Thames and Hudson.
- Mithen, S. 2005 *The Singing Neandertals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Cambridge: Harvard University Press.
- Mithen S. 2013 ‘The Cathedral Model for the Evolution of Human Cognition’ in ed. G. Hatfield & H. Pittman, *Evolution of Mind, Brain and Culture*, University of Pennsylvania Press.
- Nowell, A. 2013 ‘Cognition, Behavioral Modernity, and the Archaeological Record of the Middle and Early Upper Palaeolithic’ in Hatfield & Pitmann, *Evolution of Mind, Brain and Culture*. University of Pennsylvania Press.
- Pettitt, P. (2016) ‘Darkness visible. Shadows, art and the ritual experience of caves in Upper Palaeolithic Europe’ in eds. M. Dowd & R. Hensey *The Archaeology of Darkness*, Oxford, Oxbow.
- Tilley, C. 1994 *A Phenomenology of Landscape*. Oxford, Berg.
- Von Petzinger, G. 2017 *The World's Oldest Signs: Unlocking the mysteries of the world's oldest symbols*. New York, Simon and Schuster.