

Gabriella Brusa-Zappellini, *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*

[Morphologie de l'imaginaire. L'art des origines entre linguistique et neuroscience]

L'art des origines, en particulier les peintures dans les grottes, se caractérise par la présence de figures réalistes d'animaux : très connu c'est l'anecdote de la petite fille de cinq ans qui, en entrant dans la grotte d'Altamira en 1879 avec le père Marcelino de Sautuola, s'exclame « Père, *mira los toros pintados !* ». Mais cet art n'est pas seulement reproduction de la réalité : il existe aux quatre coins du monde tout un ensemble de figures constantes, mais qui ne sont pas réalistes ; elles obligent les chercheurs à s'interroger sur la signification de ces images et sur le processus mental qui les a générées. Le but de la recherche de Mme Brusa-Zappellini est de découvrir le mystère de la genèse de la créativité des images, les mécanismes de la pensée qui aident à la création du nouveau, d'une figuration qui s'éloigne de la réalité et s'attache aux structures profondes de l'humain. L'imaginaire est ce qui permet la créativité, il est entre la réalité de la perception et la transfiguration de celle-ci, il gouverne et organise l'élaboration des images irréalistes : découvrir sa logique signifie découvrir le mécanisme de la pensée primitive et en même temps de l'homme de toujours.

Le parcours par les images va donc de l'irréalité aux figurations des animaux, selon une méthode que l'auteur appelle *obscurum per obscuris* : comprendre la signification des énigmes figuratifs pour découvrir l'intention cachée derrière les images réalistes ; il touche le monde entier, en prouvant l'universalité des structures mentales sans qu'il soit nécessaire de supposer des influences ou une monogénèse. Les images irréalistes qui donnent origine à la réflexion sont des images aniconiques, des figurations géométriques (comme des cercles, carrés, grilles, zig-zag, spirales) ou des images hybrides, des animaux mélangés ensemble, mais aussi des êtres anthropo-zoomorphes. Ces images se trouvent souvent dans des endroits cachés des grottes, comme si elles avaient une signification initiatique et magique, liée aux rites et croyances qui ont les grottes pour milieu préférentiel.

Les hypothèses et les théories artistiques qui ont traité des formes aniconiques primitives sans considérer les structures neuropsychologiques de l'esprit sont insuffisantes. Définir l'art géométrique des origines comme une forme liée à la pauvreté des moyens et des capacités expressives est réducteur : pendant la

production aniconique se développe aussi la production réaliste qui touche des niveaux de certaines valeurs. Expliquer le recours à l'abstrait avec la nécessité de fuir le chaos du monde réel et de se construire une autre dimension organisée et régulière, comme le théoricien W. Worringer disait au début du XX siècle dans *Abstraktion und Einfühlung* [Abstrait et Empathie], ne peut pas être considéré comme vrai à cause de la présence en même temps de l'art abstrait et de celui réaliste qui témoigne d'un rapport plus ou moins stable avec le monde ; non plus alors aussi penser les formes géométriques comme simplifications et stylisations des images réalistes. Les signes géométriques ont pour origine la psyché, ils sont des expressions innées d'émotions et leur racine neuropsychologique est prouvée par leur présence dans les dessins des enfants aussi.

Parmi les pictogrammes réalistes de l'art primitif et les idéogrammes symboliques, qui sont liés au réel, mais qui sont synthétiques, conceptuels (ex. signes sexuels ou numériques), les psychogrammes sont sans liaison avec la nature et ils correspondent à une explosion d'émotions : « sono segni che hanno il potere di turbare il sangue e la mente [...] Sono esplosioni dello spirito tradotte in formule grafiche di immensa efficacia »<sup>1</sup> (Ils sont des signes qui ont le pouvoir de troubler le sang et l'esprit [...]) Ce sont des explosions de l'esprit traduites en formules graphiques d'une grande efficacité). Leur irréalisme est dû à l'expression de l'intérieur qui ne peut pas être mimétique de ce que l'homme voit autour de soi.

L'hypothèse qui peut alors expliquer l'universalité des signes aniconiques, leur constance dans l'espace et le temps, doit prendre en considération les structures fondamentales des êtres humains, en écartant les influences extérieures. Elle se base sur une expérience que tous les êtres humains peuvent avoir et que ne se lie pas à des circonstances spatio-temporelles : le phénomène optique des phosphènes. Les phosphènes sont des apparitions lumineuses (étymologie du grec *phos* 'lumière' et *phainein* 'montrer') internes aux yeux, des visions que l'on a les yeux fermés ; ils ont des formes géométriques et schématiques : points, lignes, grilles, tunnels, zig-zag ; ils se manifestent dans les états d'altération de la conscience qui peuvent être générés par stimulations électriques, magnétiques ou avec l'absorption de substances hallucinogènes, aussi avec des processus mécaniques ou à cause de conditions d'obscurité prolongée ou d'hypoglycémie ; ils peuvent être incités par le mouvement

---

<sup>1</sup> E. Anati, *Introduzione all'arte preistorica e tribale*, Studi Camuni, Volume XXV, Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte (Bs), 2003, p. 63.

(ex. la danse) ou le son. L'intérêt pour ce phénomène est ancien (déjà Platon parlait de la possibilité que les yeux aient une lumière interne), mais les expériences du XX siècle ont expliqué son fonctionnement ; elles ont prouvé aussi que les peintres en état de conscience altéré par un hallucinogène sont toujours capables de peindre avec technique et leurs sujets sont soit aniconiques soit iconiques aux couleurs vives<sup>2</sup>.

L'application du phénomène des phosphènes à l'art primitif est due à l'étude de J. D. Lewis-Williams et T. A. Dowson, *The Signs of All Times. Entopic Phenomena in Upper Palaeolithic*<sup>3</sup> : les signes aniconiques préhistoriques sont la représentation graphique des phosphènes, perçus par les primitifs comme la porte d'accès dans l'Au-delà et, pour ça, objet de figuration ; ils sont liés au chamanisme et leur présence dans les endroits cachés est due aux pratiques initiatiques. Les chamans, aussi dans les ethnies modernes, créent leur contact avec l'Au-delà par l'état de transe : celui-ci au début a des apparitions phosphéniques, obtenues par des substances hallucinogènes ou par des méthodes mécaniques.

La constance et la présence de ces signes dans différentes cultures s'explique par la genèse interne des phosphènes : le mécanisme neurophysiologique humain primitif était le même que celui de l'homme moderne. Il est possible alors de savoir avec précision la dynamique des phosphènes : les mouvements des lumières sont des répliques de modèles, fragmentation des formes, intégration, superposition, juxtaposition, redoublement et rotation ; par exemple, une grille peut se fragmenter en un motif à zig-zag ou des lignes peuvent s'intégrer en une arabesque. La vision des phosphènes se déroule en trois phases:

1. motifs incandescents, schématiques et récurrents
2. attribution de signifié aux formes (ex. une forme ronde est un sein ou une orange)
3. un tunnel met ensemble les images et crée un univers fantastique auquel il faut donner une interprétation.

Les reproductions artistiques des phosphènes sont donc, malgré leur apparence abstraites, des peintures réalistes, elles constituent l'image fidèle d'une expérience réelle qui est arrivée à l'artiste ou à quelqu'un en relation avec lui. L'art primitif est un art mimétique, même dans les signes abstraits, qui sont la mise en scène de

---

<sup>2</sup> G. Marinesco, *Visions colorées produites par la mescaline*, Paris, Masson et Cie éditeurs, 1934.

<sup>3</sup> J. D. Lewis-Williams et T. A. Dowson, *The Signs of All Times. Entopic Phenomena in Upper Palaeolithic*, dans «Current Anthropology», 29 (1988), n. 2, pp. 201-225.

l'intérieur aussi vrai que le monde extérieur. Mais cela n'empêche pas la créativité : le passage de la deuxième à la troisième phase met en jeu les transformations faites par l'imaginaire.

Les phosphènes ont une physionomie universelle et mécanique, en revanche les images hybrides qui se créent dans le processus dynamique de la vision sont variables, elles sont une réélaboration iconique qui suit l'organisation de la pensée et de la mémoire de chaque culture. Les figures hybrides sont une transfiguration d'êtres réels avec l'union des éléments non-propres, par un processus cumulatif symbolique : un homme avec des attributs animaux (cornes, ailes, pattes) ou un animal mélangé avec un autre animal ; elles diffèrent des images fantastiques parce que celles-ci sont conscientes, la personne qui les élabore sait qu'elles ne sont pas réelles et les crée dans le but de surprendre, cependant les hybrides primitifs sont perçus en ayant le même *status* que les visions réelles, ils sont le résultat de l'interprétation du monde, du cerveau qui travaille à la perception et la métamorphose selon l'imaginaire. Comprendre la logique qui structure ces hybrides équivaut à connaître le fonctionnement de l'imaginaire.

La perception de la réalité s'organise, selon les études de psychanalyse<sup>4</sup>, dans l'inconscient avec des lois différentes de la pensée consciente : l'inconscient refuse le principe de non-contradiction et se base sur une logique symétrique, par laquelle les oppositions deviennent compatibles et, surtout, les caractéristiques humaines sont réfléchies aux animaux et aux êtres inanimés ; la logique symétrique établie des identités sur la base de la ressemblance, elle fonctionne comme un miroir. Ceci permet à la créativité de prendre des directions que la raison ne peut prévoir et en même temps de suivre une propre cohérence. La dynamique interne d'organisation des images réélaborées de la perception fonctionne par condensation et déplacement : la fusion de plusieurs images en une et le déplacement des valeurs symboliques et affectives d'une image à une autre. Pourtant, l'art qui suit cette logique ne peut pas la rendre ainsi, à cause du filtre nécessaire que la technique apporte : il y a une médiation, mais par laquelle on peut voir les transformations de nos perceptions.

Il est possible, selon Brusa-Zappellini, de confronter le mécanisme de l'imaginaire avec le langage et, de cette façon, expliquer son fonctionnement avec des catégories

---

<sup>4</sup> Cfr. S. Arieti, *Creativity: The Magic Synthesis*, New York, Basic Books, 1976; I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth & C., 1975.

linguistiques. En acceptant cette méthode<sup>5</sup>, la logique symétrique est semblable à la métaphore, qui met en relation des entités différentes et leur donne une identité unique ; les signes aniconiques sont semblables aux graphèmes et leur combinaison génère un discours syntaxique cohérent, un système d'images structurées.

L'altération de la perception commence à cause d'une forte expérience émotive : la déformation des signes aniconiques en images iconiques à travers la logique symétrique obéit aux émotions qui s'impriment dans la mémoire de l'individu et de la société. Toutes les représentations en effet passent à travers la médiation de la mémoire, la perception est toujours réélaborée par le cerveau selon son bagage culturel, fait de expériences, souvenirs, héritages. Les études qui ont été conduites sur des personnes schizophrènes confirment le passage des motifs simples aux hybrides pour des états émotifs particuliers.

Comprendre le mécanisme de transformation des perceptions dans l'imaginaire par émotions et la logique symétrique ne donne pas les raisons de cette transformation : il est aussi important de découvrir pourquoi les phosphènes deviennent précisément des animaux hybrides, pourquoi les hommes primitifs peignent des animaux réalistes. Grâce à la logique symétrique, l'homme interprète le monde qui l'entoure comme vivant et pensant : du moment qu'il a un esprit, la nature aussi est animée. La transfiguration visionnaire des animaux (et des lieux), leur humanisation donne à leurs comportements une signification cachée et mystérieuse, un pouvoir surnaturel qu'impressionnent fortement l'esprit et la mémoire. Les inquiétudes spirituelles qui naissent par l'interprétation du monde avec la logique symétrique se traduisent dans le langage émotif de la créativité artistique : l'inconscient s'exprime et se sublime par les images artistiques. Le pouvoir tranquillisant des images et les inquiétudes qu'il domine sont relatifs aux grandes questions existentielles que l'homme a toujours dû affronter, en particulier au problème de la mort. La représentation artistique est le moyen le plus durable pour essayer d'arrêter le temps, la disposition dans les grottes met en relation les images avec le monde surnaturel auquel on accède par ces espaces obscurs et dans le ventre de la terre ; le choix des animaux comme sujets est dû à la gêne ressentie envers eux à partir du moment où l'homme a commencé à les tuer pour survivre : le changement du régime alimentaire, le contact quotidien avec la mort d'un être vivant dont on ne

---

<sup>5</sup> La comparaison entre linguistique et imaginaire peut faire surgir de problèmes du moment où le cerveau fonctionne par images avant que par paroles.

percevait pas la différence de *status* mettent l'homme en face du paradoxe de tuer pour vivre, du cycle vital. La représentation réaliste des animaux dans les grottes, aux portes de l'Au-delà est la façon de régénérer la nature, de sublimer la mort en la liant avec la vie ; les signes aniconiques auprès des images réalistes tracent la voie d'accès à une autre dimension, outre le temps et la mort ; les hybrides témoignent du mélange entre l'homme et l'animal et de la communication de leurs esprits. L'art des origines, soit réaliste soit aniconique, est un art euphémistique contre l'angoisse de la mort ; résoudre le problème de la fin des êtres vivants et le péché de l'avoir causée est ce qui domine l'imaginaire et qui ordonne les transformations de la perception de la réalité.