

## L'animal, figure anamorphosique de l'homme

---

Amélie BALAZUT\*

Il est une tradition artistique pléistocène en Europe à nos yeux très intéressante : il s'agit de la représentation de figures composites, venant remplacer la figure humaine proprement dite qui fait curieusement figure d'hapax dans l'art pariétal. Beaucoup moins fréquentes en effet que les représentations animales, pour ne pas dire exceptionnelles (chaque grotte n'en comptant le plus souvent qu'une seule, parfois quelques unités, mais pas davantage), les représentations humaines de l'art pariétal pléistocène européen ont ainsi pour autre particularité d'être le plus souvent peu explicites. En effet, loin d'être figurée de manière naturaliste comme le sont les animaux, la figure humaine est, quant à elle, traitée de façon insolite. Il est remarquable de constater que l'iconographie humaine ne montre jamais le caractère de fidélité figurative observé sur les figures animales. Toutes les représentations humaines que nous connaissons dans l'art pariétal pléistocène sont toujours très schématiques, caricaturales, voire informes ou surnaturelles. Une grande majorité des représentations de la figure humaine fait même l'objet d'un travestissement animal, les caractéristiques humaines se combinant avec des caractéristiques animales. Plus ou moins discrets ou évidents, les attributs animaux interviennent de façon quasi systématique lorsqu'il s'agit de représenter la figure humaine : que ce soit dans les traits simiesques ou dans le prognathisme accentué de personnages bestialisés, comme ceux des grottes du Ker ou de Fontanet, celui du Mas d'Azil, ou celui de Hornos de la Peña qui se trouve également affublé d'une queue, ou que ce soit dans les figures de « thérianthropes » – tels les hommes-bisons de Gabillou, de Chauvet ou du Castillo, les hommes-oiseaux de Lascaux ou d'Altamira, l'homme-cervidé des Trois-Frères ou encore l'homme-phoque de Cosquer pour les plus connus – qui sont de façon certaine des êtres hybrides. Dans un article récent, Jean Clottes attire justement notre attention sur l'extension, beaucoup plus grande qu'on ne le croyait jusqu'à présent, de ce phénomène artistique : « Chacune de ces représentations, du fait même de l'ambiguïté recherchée, peut être discutable. C'est la répétition de leur occurrence qui permet d'avancer qu'il ne s'agit pas d'un hasard, d'un accident ou d'une erreur, mais de la transcription graphique de croyances répandues en Europe du début à la fin du Paléolithique. » (Clottes 2010, p. 190) Ce travestissement animal, dont la figure humaine est le support, se présente en effet comme une véritable tradition artistique et il est bien rare que l'homme soit représenté fidèlement, sous ses propres traits. De son anatomie, seule la position verticale et certains attributs sont retenus, comme les jambes, les pieds ou encore les mains, signes distinctifs différenciant l'homme de l'animal. À cela s'ajoute une queue animale, une paire de cornes ou d'andouillers, des sabots ou autres

---

\* Docteur en Esthétique – Sciences de l'art, chargée de cours à l'Université Toulouse II-Le Mirail, France.

extrémités animales, transformant ainsi les hommes en d'étranges personnages, mi-hommes mi-animaux et, en définitive, ni hommes ni animaux. Aussi, bien plus qu'un travestissement, les représentations humaines subissent une véritable métamorphose pour devenir des êtres hybrides, des thérianthropes qui n'ont pas d'équivalent dans le monde naturel. Ils sont par-delà toute vraisemblance.

Cette même déviance se retrouve dans l'attribution du sexe. Ainsi, nombre de ces figures sont ithyphalliques, mais le plus souvent dans des proportions qui dépassent la vérité anatomique de l'homme et parfois même de l'animal, faisant de ces êtres d'étranges créatures. L'attache du phallus, quant à elle, est la plupart du temps humaine, à savoir à l'entrejambe, alors que celle de l'animal se situe sensiblement plus haut. C'est le cas par exemple de l'homme-oiseau de Lascaux, ou de ceux d'Altamira (fig. 1), ou encore de l'homme-bison des Trois-Frères (fig. 2). Le « dieu cornu » des Trois-Frères est encore plus invraisemblable : ce personnage, qui se présente comme un homme courbé, aux grands yeux d'oiseau de nuit ou de lion, coiffé de bois de cervidé, est étrangement pourvu d'une queue, semble-t-il de cheval, sous laquelle s'accroche un sexe d'aspect plutôt humain, mais situé comme celui d'un félin (fig. 3).



**Fig. 1.** Homme-oiseau ithyphallique de la grotte d'Altamira (Cantabres, Espagne).



**Fig. 2.** Homme-bison baptisé « Le sorcier à l'arc musical » de la grotte des Trois-Frères (Ariège).



**Fig. 3.** Le dieu cornu de la grotte des Trois-Frères (Ariège) et son relevé par l'Abbé Breuil.

Précisons que ces déterminations sexuelles ne sont cependant pas toujours présentes et que de nombreuses figures humaines demeurent ainsi asexuées, comme l'homme-bison de Gabillou notamment. Mais ces figures hybrides, lorsqu'elles sont asexuées, comme celle de Gabillou, sont toutefois considérées comme des figures masculines par l'absence de conventions stylistiques qui caractérisent la figure féminine, à savoir des attributs secondaires spécifiquement féminins comme la croupe, les fesses, les seins, ou des attributs primaires (la vulve) qui répondent à un canon précis : la réduction conventionnelle de la figure à une masse centrale circulaire autour de laquelle s'inscrivent les seins, le ventre, le pubis et parfois les jambes. L'hybridation de la figure féminine est beaucoup moins évidente que celle de la figure masculine, si ce n'est par exemple dans l'assimilation au tracé dorsal des animaux, comme pour les femmes-bisons de Pech-Merle ou certaines des Combarelles, où le schématisme des figures permet difficilement la distinction, ou encore les silhouettes féminines de la grotte de Cussac, dont l'inclinaison accentuée considérablement la croupe. La représentation féminine du « Pendant du sorcier » de la grotte Chauvet est quant à elle insolite. Le renflement du pendant rocheux, de forme conique – qui a vraisemblablement inspiré la représentation d'un bas de corps féminin vu de face, réduit à son triangle pubien, à sa vulve et aux deux jambes se terminant en sifflet –, semble ensuite prolonger le buste de ce corps qui, pourtant, n'est pas représenté mais qui, si l'on suit la courbe de la voûte, paraît s'associer à la représentation d'un avant-train de félin. Cette composition, qui n'est pas interprétée comme une figure hybride, pourrait bien être envisagée comme une possible association des caractères féminins à ceux du félin, peut-être complémentaire de l'homme-bison qui la recoupe. Mais cette composition, si tant est qu'elle en soit une, reste toutefois exceptionnelle. Les artistes du Pléistocène semblent en réalité réserver à la figure féminine une signification propre, peut-être complémentaire de celle des thérianthropes, mais sans vraisemblablement lui faire connaître le même traitement, le même détournement systématique de sa nature malgré sa représentation conventionnelle et symbolique très spécifique.

Enfin, une autre particularité afflige encore la figure humaine. Ainsi, non contents d'être privés de leur véritable nature humaine, certains de ces personnages apparaissent tantôt dans une position de mort, comme semble l'être celui de Lascaux (fig. 4), tantôt blessés ou frappés mortellement par des armes ou autres marques non identifiables, comme ceux de Pech-Merle, Cougnac (fig. 5a), Sous-Grand-Lac (fig. 5b) ou encore Cosquer. La position plus ou moins allongée de ces

êtres, en plus des traits qui traversent le corps de certains d'entre eux, est à l'origine de cette interprétation qui n'est pas la seule possible. Dans tous les cas, le caractère tragique, dont faisait mention Annette Laming-Emperaire s'agissant de la figure humaine, est bien réel et concerne la représentation de la figure humaine en elle-même, à la fois privée de sa véritable nature et représentée dans des situations pour le moins étranges.



Fig. 4. La scène du puits de la grotte de Lascaux (Dordogne).



a



b

Fig. 5. : Hommes traversés de traits dans les grottes de Cougnac (Lot) (a) et de « Sous-Grand-Lac » (Dordogne) (b).

S'ajoutent à cela la fréquente marginalisation de ces figures dans les recoins ou les profondeurs de la grotte. Il est en effet bien rare de tomber par hasard sur l'une d'elles. Les rares humains que l'on trouve dans l'art pariétal se rencontrent le plus souvent après un certain effort, que ce soit pour les repérer au milieu d'un magma de figures animales, comme dans le sanctuaire des Trois-Frères, ou pour accéder à leur antre secret, comme dans les grottes de Lascaux, Rouffignac ou encore Gabillou. Dans la grotte de Gabillou, nous dit en effet Jean Clottes, « la localisation du sorcier à l'extrémité de la galerie, à un endroit peu commode d'accès, n'est pas fortuite. » (Clottes 2008, p. 124) Cette figure hybride devait très vraisemblablement jouer un rôle important de par sa situation en ce lieu retiré, marginal par rapport aux autres figures. Il en est de même pour la situation topographique du « Grand Être » de Rouffignac, trônant en majesté au fond de cette diaclase ouverte, nous dit Louis-René Nougier, « vers les profondeurs de la galerie serpentine ou vers la fente matricielle du ruisseau... Sa position n'est pas sans évoquer celle du dieu cornu de la grotte pyrénéenne des Trois-Frères dont Breuil disait : telle est évidemment la figure que les Magdaléniens considéraient comme la plus importante de la caverne... » (Nougier 1984, p. 233-234) Qu'ils trônent à quatre mètres de hauteur ou à quatre mètres de profondeur, l'intention semble donc bien avoir été de leur attribuer un emplacement privilégié et unique qui témoigne d'une dialogue tangible entre la grotte et les figures qu'elle renferme. Ce dialogue significatif se retrouve également dans l'utilisation des configurations de la caverne pour représenter certaines de ces figures. Ce dialogue est évident, pour nous comme pour de nombreux chercheurs, et concerne d'ailleurs l'ensemble du dispositif pariétal, qu'il s'agisse des figures animales ou des autres manifestations graphiques. Nous ne pouvons entrer dans les détails, mais cette « interaction réciproque » de la figure avec la grotte participe de la pensée à l'origine de ces êtres hybrides qui n'ont, nous l'avons dit, pas d'équivalent dans le monde naturel.

Est-ce dire, alors, que les thérianthropes de l'art pariétal faisaient l'objet d'une attention particulière, par rapport à ceux que l'on trouve dans l'art mobilier ? Peut-être. Mais ce qui caractérise l'art pariétal est de se trouver encore, de nos jours, à l'emplacement auquel ils étaient dévolus. Peut-être en allait-il de même pour les objets mobiliers supportant ce type de figures ? Leur mobilité ne permet plus de le dire. Il paraît cependant tout à fait vraisemblable que les œuvres mobilières porteuses de ce type de figures, comme la statuette homme-lion de Hohlenstein-Stadel (fig. 6), aient fait l'objet d'une utilisation et d'une localisation, même mobiles, précises. Disons que les figures de l'art pariétal nous renseignent juste davantage sur ce phénomène artistique.

Ce phénomène est-il spécifique à l'art pléistocène européen ? C'est, nous semble-t-il, tout l'intérêt de ce Congrès de tenter de répondre à ce type de question. En l'état actuel de nos connaissances, il ne s'agit pas d'un phénomène isolé géographiquement, mais bien plutôt d'une véritable tradition artistique mondiale, non réductible qui plus est à la seule période pléistocène. En témoignent notamment les hommes-canidés, girafes ou lièvres du Tassili et du Messak (fig. 7), les hommes-antilopes du Drakensberg ou les hommes-oiseaux de Bottna-Kallsängen, en Suède (fig. 8), ou d'Ana Kai Tangata, dans l'île de Pâques, ou encore de Gooseneck, dans l'Utah. Ce ne sont là que quelques exemples d'un phénomène important qu'il convient, selon nous, d'interroger afin de comprendre quel sens se cache derrière ces figures composites.



Fig. 6. L'homme-lion de Hohlenstein-Stadel (Jura souabe, Allemagne).



Fig. 7. Figures humaines à tête de canidé à Wâdi Tekniwen (Messak, Libye, Afrique).



**Fig. 8.** Être ailé à deux têtes d'oiseau et à jambes humaines à Bottna-Kallsängen (Suède).

Une même prédilection pour l'image de l'animal et son assimilation à la figure humaine est présente dans l'art des chasseurs-cueilleurs archaïques qui se répartissent sur le globe. La récurrence de ce phénomène provient d'une matrice conceptuelle commune à tous ces peuples qui partagent la même économie et très vraisemblablement les mêmes croyances et modes de pensée. L'animal y est appréhendé selon des systèmes métaphoriques analogues qui consistent, pour résumer, à identifier l'homme et l'animal par un véritable lien de parenté. Cette interdépendance, qui caractérise les cultures chamaniques et totémiques des peuples chasseurs-cueilleurs, est à l'origine de cette prédominance de la figure animale qui s'assimile à celle de l'homme dans leurs pratiques artistiques. Au travers de l'image du thérianthrope, l'homme trouve alors l'occasion de coïncider avec sa propre nature animale que la vie profane maintient hors de portée. Interface tangible entre le monde profane et le monde surnaturel et sacré, les images sont là pour rappeler et rendre sensible l'interdépendance de ces deux univers, celle des vivants et des morts comme celle des hommes et des animaux. Que l'on songe, par exemple, aux étranges statuettes inuit, connues sous le nom de Tupilak (fig. 9), créatures hybrides mi-hommes mi-ours, ou encore mi-hommes mi-phiques. Dans chacune de ces figures, l'intérêt porté à l'interdépendance des vivants est le même, et ces exemples ne sont qu'un échantillon d'un principe analogique universel d'une incroyable diffusion : l'évitement de la figure naturelle de l'homme au profit de celle de l'animal. Retrouver dans des cultures si éloignées géographiquement de telles analogies figuratives ne peut, selon nous, relever du hasard et nous pensons, à

l'instar de Jean Clottes, qu'elles sont la transcription graphique de croyances communes et participent d'un même principe créateur qu'il importe de dévoiler.



Fig. 9. Tupilak en bois, dent de walrus et os, culture inuit (est du Groenland).

Conscients de ne proposer qu'une hypothèse interprétative, nous n'en sommes pas moins opposés, comme l'exprime pour sa part le préhistorien David S. Whitley, à la revendication d'ignorance de ceux qui considèrent que, puisque nous ne pouvons pas prouver nos hypothèses, toute hypothèse interprétative est injustifiée et par conséquent mal venue et sans raison d'être. Ainsi que nous allons le voir, l'art paléolithique, comme tout autre, mais avant tout autre, ne peut être cantonné à de simples analyses formelles ou à des relevés de figures, car il avait, pour les hommes qui l'ont réalisé, une véritable signification « ontologique », en ce sens qu'il dévoilait à leurs yeux une essence cachée du monde.

Comme l'a très bien écrit André Leroi-Gourhan à propos du « dieu cornu » des Trois-Frères : « Cet être composite qui présente, sur une charpente anthropomorphique, dans le recoin le plus secret, tout au fond de la grotte, les caractères additionnés du cervidé, du cheval et probablement du lion, traduit de manière concrète autre chose qu'une vague "magie". » (Leroi-Gourhan 1965, p. 160). Cette assimilation de l'homme et de l'animal est en effet primordiale, et traduit bien davantage. Qu'il s'agisse d'un homme-ours tupilak ou du « dieu cornu » des Trois-Frères, toutes ces figures, mi-homme mi-animal, sont malgré tout plus bestiales qu'humaines. Elles sont, par-delà toute vraisemblance, ce que l'homme est et pourtant n'est pas, un animal en même temps qu'un homme et un homme en même temps qu'un animal. Au travers de ces images, ces hommes ont ainsi exprimé – telle est notre thèse – ce qui demeure d'animalité en l'homme, laquelle animalité ne peut toutefois être vue qu'au détriment de notre propre humanité. Pourquoi, en effet,



une telle absence, un tel effacement devant la vitalité animale, et pourquoi donc un tel détournement de la figure humaine et une telle marginalisation dans le tréfonds de la terre si ce n'est pour représenter cette irréprésentable animalité humaine ?

Comme l'a très bien exprimé Georges Bataille, toute son œuvre durant et de façon précise dans son ouvrage *Lascaux ou la naissance de l'art* : « l'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière. Cette profondeur je la connais : c'est la mienne. Elle est aussi ce qui m'est le plus lointainement dérobé, ce qui mérite ce nom de profondeur qui veut dire ce qui m'échappe. » (Bataille 1948, p. 30-31). L'animal est ce que l'homme est et pourtant n'est plus. Or, devant l'altérité de sa propre confusion « pré-humaine » et animale avec la nature, l'homme est à jamais interdit. Car l'homme, nous dit Georges Bataille, est l'animal qui n'accepte pas le donné naturel et le nie par l'intermédiaire d'interdits, qui le tiennent à distance de sa nature elle-même, de son animalité, laquelle fait de lui un être vivant dans et pour un temps donné. L'homme est l'animal qui refuse l'accaparement qui, selon lui, caractérise l'existence servile de l'animal qui vit et périt aveuglément dans un naturel donné au sein duquel il est jeté. Pour l'homme, la dissolution de son être dans la continuité de la nature est impossible et éveille une horreur effroyable, une angoisse vertigineuse.

Or, si l'homme éprouve à l'égard de la prodigalité de la vie un tel effroi c'est, paradoxalement, parce qu'il est lui-même mû par ce mouvement prodigue. Nous ne pouvons pas faire qu'en nous l'animalité ne survive et ne nous déborde, puisque nous sommes des animaux, et l'inéluctable mouvement de dilapidation de la matière vivante nous anime sans que nous puissions de manière absolue le contrôler. Si raisonnable que nous devenions, nous ne cessons jamais d'être cet animal. L'homme n'existe que dans cette tension qui se traduit, paradoxalement, comme une dialectique entre effroi et fascination. Par conséquent, en contrepartie à l'effroi qu'il suscite pourtant, l'animal génère en nous une fascination. En interdisant l'expression de cette part d'animalité en nous, celle-ci n'en devient alors que plus mystérieuse et étonnement attrayante et désirable. En définitive, l'interdit devant notre animalité, plutôt que d'en finir elle, la transfigure et l'éclaire pour lui donner sa valeur propre.

Cette transfiguration n'est possible que dans un deuxième temps, ménagé par la médiation du jeu duplice de l'interdit et de la transgression, du profane et du sacré. Car, en faisant apparaître ce qu'il interdit comme une profondeur angoissante et fascinante, un univers sacré, l'interdit met en branle un travail de l'imagination conduisant à sa propre transgression. Ce travail de l'imagination est celui de l'art qui ouvre en l'homme ce point du regard originel à partir duquel il parvient, dans une expérience limite, transgressive, à se retourner sur lui-même et, par là même, à s'imaginer l'irréprésentabilité de sa propre antériorité. Ce n'est que parce que l'homme est interdit devant son animalité qu'il cherche à tout prix à se la représenter, comme en témoigne l'art paléolithique, avec ses figures de thérianthropes et toutes les figures animales et hybrides que l'on rencontre dans les pratiques artistiques des peuples chasseurs-cueilleurs. En se représentant sous les traits animaux, les hommes ont ainsi trouvé l'occasion, positive et surélevée, dirait Nietzsche, de se retourner sur eux-mêmes et de coïncider avec leur propre nature animale. Dans cette coïncidence se révèle une sorte d'harmonie et de jouissance que n'auront plus par exemple les figures composites de la mythologie grecque, si ce n'est peut-être celles des satyres. Ce que nous éprouvons en effet devant l'homme bison des Trois-Frères, comme devant celui de Gabillou, ou devant l'homme-lion de Hohlenstein-Stadel, est davantage de l'ordre d'une inquiétante étrangeté, d'une étrangeté

inhumaine en même temps que d'une fascinante vitalité plutôt que d'une véritable monstruosité.

Dans ce mouvement autoscopique, l'homme se retourne sur lui-même et fait ressurgir ce qu'il était encore jadis et que l'animalité incarne. En substituant à leur propre figure humaine celle plus originelle de leur altérité, de leur animalité humaine, nos plus lointains ancêtres ont ainsi trouvé l'occasion d'exhumer cette image qui manque à l'âme. « Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas », écrit Pascal Quignard. Cette scène primitive fait de l'homme « un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit. » (Quignard 1994, p. 10) Comme l'exprime ici très justement cet écrivain, l'homme est l'animal à qui une image manque. L'art pariétal paléolithique, d'où jaillit l'origine de l'art et de tous les arts, est consécutif à l'avènement de ce désir initial à partir duquel l'homme, depuis qu'il est homme, cherche à représenter l'étrangeté de sa propre humanité. Et qu'il s'agisse, en définitive, de la présence pléthorique des figures animales elles-mêmes ou de celles plus étranges et plus rares des thérianthropes, toutes sont l'expression de cette dissolution de l'esprit humain dans son propre envers. Toutes sont l'image évadée ou libérée de sa propre humanité animale. En ce sens l'animal est l'image anamorphosique de l'homme, par le truchement duquel l'homme parvient non seulement à sortir de son point de vue mais à épouser celui de l'autre qui, dans son altérité, n'est autre, justement, que celui qui se terre au tréfonds de lui-même.

Saisir l'intimité de cet art des origines c'est donc avoir compris, pour reprendre une formule de Pascal Quignard, qu'« il y a sur toute face animale un air de jadis. » (Quignard 2002, p. 166) Ce qui se manifeste dans la sorte d'émoi, que nous avons aujourd'hui devant ces œuvres et que nous imposa une des figures du panneau des chevaux de la grotte Chauvet, est « l'intempestive survivance de ce fantasme spontané, constitutif de l'imagination humaine et qui consiste à vouloir se représenter l'irreprésentabilité de notre propre antériorité. » (Balazut 2010) Sur le renflement rocheux de gauche qui amorce l'entrée dans l'Alcôve des lions, se dresse, tel un buste d'homme, l'avant train d'un cheval inquiétant. Sa posture quasi verticale, sa crinière hérissée, son profil tendu, son regard noir ainsi que le modelé de sa musculature expriment une terrible animosité que la mâchoire semble retenir. Cette figure est pour nous le symbole par excellence de l'image anamorphosique de l'homme.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALAZUT A. 2010. — *L'art pariétal de Chauvet à Barceló, survivance intempestive de l'art*. Communication In : *L'Art intempestif*, Colloque Paris III-Sorbonne Nouvelle (Institut du monde anglophone/Censier), 9-10 septembre 2010. (à paraître).
- BATAILLE G. 1948. — *Théorie de la religion*. Paris : Gallimard, rééd. 1986.
- CLOTTE J. 2008. — *L'Art des Caverne*. Paris : Phaidon, rééd. 2010.
- CLOTTE J. 2010. — Composite creatures in European Palaeolithic art. In : BLUNDELL G., CHIPPIINDALE C. & SMITH B. (eds.), *Knowing and seeing : understanding rock-art with and without ethnography*, p. 188-197. Johannesburg : Wits University Press.
- LAMING-EMPERAIRE A. 1962. — *La signification de l'art rupestre paléolithique, méthodes et applications*. Paris : Picard. (Thèse de Doctorat).
- LEROI-GOURHAN A. 1965. — *Préhistoire de l'art occidental*. Paris : Citadelles & Mazenod, rééd. 1971, 1995.
- NOUGIER L.-R. 1984. — *Premiers éveils de l'homme : Art, magie, sexualité dans la préhistoire*. Paris : Lieu Commun.

QUIGNARD P. 1994. — *Le sexe et l'effroi*. Paris : Folio Gallimard, rééd. 1996.

QUIGNARD P. 2002. — *Les ombres errantes. Dernier royaume I*. Paris : Grasset.

### **Citer cet article**

BALAZUT A. 2012. — L'animal, figure anamorphosique de l'homme. In : CLOTTES J. (dir.), *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium « Art pléistocène en Europe ». N° spécial de *Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 2010-2011, CD : p. 33-43.