

## La scène du puits de Lascaux ou le thème « de la mort simulée »

Georges Charrière

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Charrière Georges. La scène du puits de Lascaux ou le thème « de la mort simulée ». In: Revue de l'histoire des religions, tome 174, n°1, 1968. pp. 1-25;

doi : <https://doi.org/10.3406/rhr.1968.9201>

[https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1968\\_num\\_174\\_1\\_9201](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1968_num_174_1_9201)

---

Fichier pdf généré le 11/04/2018

## La scène du puits de Lascaux ou le thème « de la mort simulée »

---

Cette composition, aussi souvent reproduite qu'interprétée, est peinte au fond d'un gouffre vertical de quelques mètres qui porte le nom de Puits de l'homme mort. Le personnage central en effet est un homme ithyphallique, d'une raideur cadavérique et à demi renversé. Ses mains, portées par des bras schématiques, ont chacune quatre doigts comme les pattes d'un volatile, peut-être de celui qui a donné toute sa tête à un corps anthropomorphe. Cet homme-oiseau évoque, ainsi, un peu l'image d'un moineau ou d'un poulet, mort, retourné sur le dos, pattes en l'air ou bras au ciel, selon que l'on s'attache à son aspect bestial ou humain. Seul un sexe viril, en état d'érection, s'il n'indiquait aussi la masculinité du personnage, pourrait être l'unique trace de vie de ce rigide et insolite figurant.

A côté de cet homme-oiseau, un bâton crochu, suggérant vaguement quelque objet, outil ou arme, est abandonné. Plus en avant et doté d'une tête d'un esprit semblable à celle du personnage, est un oiseau stylisé, qui, tel un coq au sommet d'un clocher, termine et fait corps avec un bâton vertical qui rappelle étrangement la hampe au coq de bruyère du Mas-d'Azil. D'ailleurs G. Lechler, dans un article sur « L'interprétation de la scène accidentelle de Lascaux »<sup>1</sup> voyait aussi dans cette figure la même illustration d'un objet voisin. L'équation proposée reste pourtant hypothétique.

1) G. LECHLER, The interpretation of the "accident scene at Lascaux", *Man*, vol. LI, déc. 1951, pp. 165-167, 1 pl., 3 fig.



PLANCHE I. — En marche

- 1) Peinture rupestre de l'Afrique du Sud.
- 2) Puits de Lascaux : les punctuations relient l'homme au pachyderme.
- 3) Peinture pariétale d'Afrique du Sud montrant des poursuivants.
- 4) 5) 6) Hommes et animaux à leurs traces dans l'art du Levant espagnol (Cueva Remigia).
- 7) Manuscrit mexicain où les empreintes de pieds nus expriment l'émigration des Aztèques.

Face à l'homme un bison hérissé de colère, fouettant rageusement de la queue et menaçant des cornes, perd ses entrailles, sans doute à la suite de quelque coup, peut-être celui de la sagaie, comme associée syntactiquement à cette blessure et qui est figurée en travers d'elle.

Cette scène est d'une facture picturale homogène. Mais il y a juste à gauche, comme intégré à elle, un rhinocéros à deux cornes qui s'éloigne, l'oreille pointée à l'avant et la queue relevée sur trois paires de ponctuations énigmatiques. Or il est clair aussi que cette seconde bête, comme l'écrit Annette Laming<sup>1</sup>, n'a pas été tracée par la même main, ni selon la même technique.

Néanmoins, malgré cette différence épigraphique fondamentale, qui oblige à trouver une explication cohérente et distincte à la fois pour une version primitive, autonome et limitée à elle-même, et pour une seconde, plus complexe, où la première a été fondue entièrement ou partiellement, les différents exégètes de la scène n'en ont souvent fait qu'un tout, soit en utilisant le pachyderme, soit en le rejetant. Par exemple il n'est qu'à lire les ouvrages du P<sup>r</sup> Leroi-Gourhan<sup>2</sup> pour trouver une découpe du sujet en fonction d'une théorie aussi personnelle que celle de l'abbé Breuil<sup>3</sup>.

Car ce dernier, au Puits de Lascaux, voyait l'illustration d'une lutte entre le bovidé et le pachyderme, où l'homme, intervenu on ne sait comment ni pourquoi, aurait écopé quelque coup mortel tandis que son âme aurait pu s'envoler au ciel, grâce à l'allégorie de l'oiseau qui lui prête sa tête et adorne le piquet vertical. André Leroi-Gourhan, lui<sup>4</sup>, tire

1) A. LAMING, *Lascaux, peintures et gravures*, coll. « Science-Information », 1964, p. 81.

2) A. LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod édit., 1965, p. 258. En fonction de sa nouvelle théorie, ce spécialiste tend à rejeter des solutions qu'il avait précédemment admises sur l'allégorie dramatique de la scène, tout en soulignant les éléments corrélatifs qui les ont entraînées et séduisent encore nombre de préhistoriens.

3) H. BREUIL, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac, Centres d'Études et de Documentation préhistoriques, 1952. Lui aussi a un peu varié quant au détail de l'interprétation à laquelle il tenait.

4) A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, *ibid.*, p. 258.

d'analogies formelles (blessure = vulve, sagaie = phallus) l'hypothèse de symboles qui seraient sexualisés en masculins et féminins, qu'ils soient animés ou inertes. Enfin pour H. Kirschner<sup>1</sup> il ne s'agirait pas d'un incident de chasse, l'homme étendu ne serait pas mort, ce serait un chaman représenté au moment de la transe extatique, et qui porte, comme ses coreligionnaires sibériens, un déguisement d'oiseau permettant, durant l'hypnose, un voyage dans l'autre monde céleste. Le but de l'opération serait un sacrifice du bison et le rhinocéros sort alors du cadre de l'explication proposé par l'interprète.

Notre propos est donc de savoir si la zoologie ne pourrait pas éclairer un thème pictural pour lequel les solutions proposées ne sont ni satisfaisantes ni contraignantes : découpe ou conception d'ensemble arbitraires dans leur limitation, attribution non démontrée de la notion d'âme à la pensée paléolithique, jalouse et exclusive sexualisation de motifs dont la juxtaposition et la redondance ne s'expliquent pas, telles sont les différentes critiques qu'elles amènent et qui nécessitent un réexamen de la scène.

Au hasard de nos lectures zoologiques il nous est, quant à nous, apparu un possible dénominateur commun à ces quatre protagonistes : l'homme, l'oiseau, le bison, le rhinocéros. Ce point commun, où chacun des partenaires joue son rôle dans une même dialectique, apparaîtra dans la description exhaustive qu'il faut en faire maintenant.

#### a) LE RHINOCÉROS

« Dès qu'il flaire ou qu'il entend un chasseur, le rhinocéros court dans sa direction. » On rapporte que si l'homme est désarmé il peut, « s'il a du sang-froid, échapper à la mort certaine. Il suffit qu'il reste debout, droit, sans bouger. L'animal, qui a mauvaise vue, l'évite comme un obstacle et

1) H. KIRCHNER, Ein archaologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus, *Anthropos*, 1952, pp. 244-286.

le heurte de sa panse qui dépasse énormément la tête. Le chasseur en est quitte pour une forte secousse<sup>1</sup>, ou un renversement sans grands dommages.

Cette description d'un spécialiste évoque d'ailleurs les récits médiévaux concernant la licorne, mauvaise version picturale et légendaire d'une bête inconnue en Europe, le rhinocéros d'Asie. Ils font en effet la même constatation, puisque cette fable de la licorne, dérivée de douteuses traductions d'un texte déformé et enjolivé d'Elie, rapporte que la bête est d'une force prodigieuse et d'une rapidité telle qu'il est impossible de la capturer sans ruser avec elle.

Il semble donc être reconnu comme salutaire, en rencontrant le pachyderme, de rester volontairement impassible, voire même « cloué au sol par la peur » et « pétrifié de terreur », car la catalepsie est alors préférable à la bravoure puisque une réaction de défense n'aboutit qu'à un échec, vu la disproportion des combattants.

En ce qui concerne l'aspect presque bonasse de l'animal figuré au puits, il faut noter que cet homme averti de la zoologie qu'était Henri Breuil le justifiait par la satisfaction du pachyderme après son mauvais coup. Cette intuition nous semble devoir être illustrée en détail puisqu'il apparaît de première importance de savoir si le rhinocéros est ou n'est pas associé au restant de la scène.

Hediger, observateur attentif du rhinocéros au zoo de Bâle, a noté<sup>2</sup> que de l'animal « l'incertitude et l'agressivité se traduisent par des oreilles pointées en avant », tandis que « la position des oreilles dirigées vers l'arrière exprime le contentement et l'humeur tranquille ». Or la bête de Lascaux a ses organes auditifs pointés vers l'avant. Elle est donc encore, pour reprendre la définition d'Hediger, en état d'incertitude et d'agressivité.

1) A. DEMAISON, *La vie privée des bêtes sauvages*, Édit. Bourrellier & C<sup>ie</sup>, 1935, p. 95.

2) H. HEDIGER, *Nos amis exotiques au zoo*, Paris, Amiot-Dumont, 1954, p. 99.

Mais un autre détail vient corriger cette apparence. Selon les chasseurs, après avoir jugé sa charge au galop comme terminée et son but anéanti, le rhinocéros reprend le trot en relevant la queue. Et c'est exactement ce que fait l'animal de Lascaux. Car la mode au pays des bicornis, écrit le Dr Gromier, est de partir la queue relevée en arc de cercle.

Encore reste-t-il à élucider le problème des ponctuations sous la queue de l'animal. On pourrait penser qu'elle se relève pour faciliter la défécation marquée par les « laissées » ponctuées que la bête semble abandonner derrière elle. Mais, d'une part les « fumées » du rhinocéros ne pourraient être l'explication de ces graphismes que si les excréments tombaient au sol, à la verticale ou selon une trajectoire légèrement parabolique, enfin si leur groupement par paires n'était pas si insolite et contre-nature. D'autre part l'habitude qu'a le pachyderme de disperser ses excréments par balayage de la queue au sortir du sphincter anal<sup>1</sup> est irréalisable avec l'extrémité caudale telle qu'elle est relevée sur la fresque de Lascaux.

Il faut donc chercher ailleurs. En fait ces paires de points évoquent surtout la représentation plane des empreintes d'un animal, c'est-à-dire les marques de sa course. Certes le rhinocéros déambule de telle sorte que les traces ponctuelles de ses pieds sont alors décalées. Mais notons toutefois que la bête étant justement figurée à cette allure, la redondance de deux formes d'expressions différentes — « en plan et en élévation » comme dirait un architecte — ne serait guère utile. Donc si traces de pieds il y a, le style comme le but doivent être autrement expliqués.

Revenons alors au stade immédiatement antérieur, à ce départ conclusif du rhinocéros qu'on nous a figuré, c'est-à-dire étudions la charge de la bête. Nous avons dit qu'elle évoquerait un peu le galop, pattes avant et pattes arrières groupées

1) D'après M. Rinjart, responsable du parc zoologique de Vincennes à qui nous devons ce renseignement.

par deux. Cette démarche bondissante, qui atteint sa perfection dans le saut de l'hermine, dont les deux membres postérieurs viennent exactement recouvrir les empreintes laissées par les antérieures, donnent donc des traces groupées par paire. L'art préhistorique, dans les peintures du Levant espagnol, nous a d'ailleurs légué à la Cueva Remigia un cervidé laissant même des traces de ce type.

Or la figuration des pieds, ou de leurs empreintes, dans la plupart des écritures idéographiques et pictographiques signifiant « marcher », « aller »<sup>1</sup>, la charge du pachyderme, par sa fine traduction picturale, apparaît ainsi plus claire et symbolique. Certes on objectera qu'il aurait été presque aussi parlant de représenter le même animal dans son profil de course. Mais il faut remarquer que la juste analyse et décomposition moderne du mouvement rapide des pattes au galop ne date que de l'invention de la photographie. Même le fameux tableau du derby d'Epsom ne rompt pas avec l'incertitude ou l'inexactitude des représentations antérieures ; or l'art paléolithique se caractérise aussi par son insuffisance sur ce point. Comme l'a souligné A. Laming-Emperaire, lorsque les artistes préhistoriques ont doté quelque animal de plusieurs pattes, ils ont vraisemblablement voulu par ce moyen représenter l'animal en mouvement. Il est significatif que les rares exemples de bêtes figurées avec plusieurs pattes soient des coursiers ou des individus de charge : cheval à Lascaux et sanglier d'Altamira. Mais le procédé ne semble pas avoir été systématisé. Quant au rhinocéros, avoir un tel monstre à ses trousses, cavalant à la vitesse d'une voiture, ne dut guère laisser le temps de bien noter le style de la charge, tandis que celui des empreintes caractérisait *a posteriori*, et sans danger, la marche débonnaire, le trot ou la course agressive. Encore connaît-on une gravure du pachyderme où

1 J.-G. FÉVRIER, *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot éd., 1948, donne p. 61, fig. 19, reproduction d'un manuscrit mexicain où la migration des Aztèques est par exemple figurée par des empreintes de pieds qui ne sont ni à l'échelle des individus représentés, ni derrière eux, mais autour, tant en bas qu'au-dessus.

l'esprit du galop semble avoir été peut-être correctement esquissé et suggéré.

Mais les ponctuations pourraient n'être aussi que la transcription naïve et imprécise de l'idée de marche, pacifique ou non, sans plus amples précisions. Néanmoins, même dans ce cas, reste allusive leur présence ; et le lien graphique qu'elles créent entre le pachyderme et l'homme-oiseau ne peut correspondre qu'à celui des faits, à savoir que la charge de la bête avait pour cible le chasseur. Sinon un animal qui ne ferait que quitter la place serait inutile dans une allégorie de violence, déjà suffisante en soi avec un bison éventré et un homme renversé, et alors que tout indique au contraire que le rhinocéros fut l'un des protagonistes de l'action dans sa mouture finale.

Le seul argument valable et relatif contre l'interprétation de ces ponctuations en empreintes stylisées serait leur situation près de la queue de l'animal tandis que la logique apparente — dans un tableau purement anecdotique et narratif — voudrait que les traces suivent les pattes de la bête. Or la composition, répétons-nous, paraissant surtout allégorique et ces traces, par rapport au rhinocéros, n'étant pas plus à « l'échelle » que les autres éléments — il n'y a nul impératif à exiger un réalisme complet, d'autant plus que nous venons de voir combien le motif des points associe d'ailleurs davantage le thème de l'homme figé et celui de la charge du rhinocéros, compte tenu de leur dialectique intrinsèque. Sinon, si les empreintes étaient plus bas, dans la ligne de foulée de la bête, elles relieraient celle-ci au bâton orné d'un volatile. Ce qui ne refléterait guère l'allusion du drame ou de la feinte, tandis que la présente position des points traduit un lien syntactique évident. En outre cette anomalie topographique apparente renforce la thèse d'une composition faite en deux temps, puisque la disposition relative de l'homme et du piquet au volatile ne laissait ensuite point d'autre solution pour relier le monstre au chasseur. En d'autres termes, alors que le Pr Leroi-Gourhan estime que ces ponctuations ne

créent aucun lien entre la partie droite et la partie gauche de la scène<sup>1</sup> elles nous semblent au contraire, dans leur esprit et dans leur forme, rendre plus cohérente la disposition scénographique.

### b) LE BISON

L'irascibilité du bovidé, tant de la bête blessée que de la bête qui paît, est bien caractérisée par l'expression « foncer comme un taureau », c'est-à-dire tête baissée, sans s'occuper du contexte et de la situation. Et le héros du Lebor Gebala qui se qualifie de « Taureau de combat » a son pendant hispanique dans ces bovidés qui affrontent la mort dans l'arène.

Sans pouvoir faire ici l'histoire et la préhistoire de la taumachie on doit savoir que celle-ci est basée sur ce que les zoopsychologues appellent « le réflexe de suite », lequel est d'ailleurs singulièrement développé chez le bison d'Europe. C'est le fait pour le veau nouveau-né, ou pour le bisonneau, de suivre automatiquement le premier objet animé, quel qu'il soit, comme si c'était sa mère. Certes, au bout de quelques mois, le jeune animal, par les recoupements que lui donnent ses autres sens, olfactif et auditif, est capable de discerner l'être animé qu'il a en face de lui. Mais à la naissance, pour éviter d'être éventuellement perdu à la moindre alerte, il possède ce réflexe de suite qui l'attache à sa mère et dont il n'a pas d'autre image innée. La formation de cette image, de l'objet qui bouge et qu'il suit, est ce qui se passe de plus important dans la psychologie de l'animal, et qui va « l'imprégner » comme disent les Anglo-Saxons, de sa naissance à sa mort. Le fait est d'ailleurs bien connu des chasseurs de bisons d'Amérique et M. Garretson, dans la monographie de cette bête, a montré comment le bisonneau, en l'absence de sa mère, suivait le cavalier jusqu'à l'étable où on l'emmenait<sup>2</sup>.

Or tout l'art du toréro consiste à agiter un leurre qui,

<sup>1</sup> A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, *ibid.*, p. 258.

<sup>2</sup> M. GARRETSON, *Les bisons d'Amérique*, Payot édit., p. 50.

le « réflexe de suite » aidant, amènera le bovidé à s'acharner sur l'objet mobile et laisser indemne l'homme, d'une rigidité et immobilité déroutantes par rapport à la cape dont il se sert pour exciter la bête. Le fameux clown helvétique Grock a rapporté le truc similaire de l'un de ses numéros où il était chaque fois plus mort que vif. Calculant et camouflant ses mouvements il harcelait sournoisement un taureau qui s'en prenait au moindre objet mobile, et qui passait, dans sa charge vengeresse, à côté de l'artiste, sans suspecter cet agresseur humain, raidi dans l'immobilité. Car tel est bien le moyen d'éviter d'être encorné par l'animal, grâce à une ruse que le chasseur de Lascaux, et ses contemporains, pouvaient déjà pratiquer et surtout sur le bison d'Europe dont le P<sup>r</sup> Curry-Lindhal, directeur du département d'Histoire naturelle au Museum Nordiska de Stockholm, estime que « le réflexe de suite » a causé la disparition<sup>1</sup> sur notre continent.

Curieusement il existe d'ailleurs, dans l'art paléolithique, un thème du bison chargeant et de l'homme chargé qui est l'un des rares où la bête et l'homme interviennent dans une même action, avec leurs formes propres. La plus troublante figuration est une peinture de la grotte de Villars (Dordogne) où un homme, face au bison qui le charge comme au Puits de Lascaux, c'est-à-dire tête baissée et fouettant de la queue, fait face à la bête avec une allure de matador, agitant peut-être de la main droite quelque cape ou leurre qui détournera la hargne de l'animal.

A cette première figure, qui serait classique dans la taumachie, s'ajoute la sculpture du Roc de Sers où l'homme pourchassé par le bovidé évoque encore quelque cliché de l'arène, soit la parade habile d'un déhanchement qui esquive, soit au contraire l'imminent et peu glorieux encornement de son postérieur.

Enfin à Laugerie-Basse on retrouve le même thème qu'au

1) P<sup>r</sup> Kai Curry LINDHAL, *L'Europe*, Hachette, coll. « Les continents en couleur », p. 226. A. MICHEL, *Réflexe de suite chez le bison d'Europe*, p. 8 à 11, « La vie des bêtes », mars 1967, n° 104.

## l'Homme

et le

bovidé



PLANCHE II. L'homme et le bovidé

- 1) La scène du puits de Lascaux limitée au thème de l'homme et du bovidé.
- 2) Bovidé blessé poursuivant l'archer coupable qui fuit : ce qu'il ne faut pas faire ! (Cueva Remigia).
- 3) Affrontement homme-bovidé blessé au Gabillou.
- 4) Sculpture du Roc de Sers.
- 5) Grotte de Villars : on dirait une passe taumachique avec l'homme agitant un leurre du bras droit et sur lequel fonce la bête.
- 6) Bovidé blessé et l'homme ithyphallique de Laugerie-Basse.

Puits de Lascaux, à savoir un homme renversé derrière un bison blessé, en gravure sur bois de renne.

Dans ces quatre exemples un thème voisin est traité avec fantaisie. Mais pour un enseignement cynégétique, chacune de ces diverses illustrations, plus précisément axée sur tel ou tel détail anecdotique, s'intègre fort bien à un contenu commun de valeur éducative, sans qu'il soit nécessaire d'y voir autre chose et sans qu'il y ait antinomie entre elles.

### c) L'OISEAU

Dans son livre connu sur la vie amoureuse des oiseaux A. Armstrong<sup>1</sup> a consacré plusieurs chapitres aux activités de substitution et aux incohérences de comportement des volatiles, notamment à la parade de simulation, soit d'invalidité, soit de mort apparente, dont la bête se sert pour échapper à ses ennemis. Et le stratagème est payant, il évoque celui de Renard dans la fable, puisque le goupil sait effectivement faire le mort pour tromper ses adversaires. Armstrong donne maints exemples de la simulation chez l'oiseau, tantôt pour duper le chasseur, tantôt pour détourner sur soi l'attention d'un carnivore qui s'en prendrait à ses petits. Cette feinte s'accompagne souvent d'une rigidité cadavérique, telle celle de notre homme-oiseau de Lascaux, avec retournement sur le dos, pattes en l'air, bec vertical.

Par ailleurs, E. A. Armstrong estime qu'un rapport d'inhibition existe entre le sommeil, la catalepsie, la transe, la commotion devant le danger ou l'hypnose par suggestion et que cette « feinte de mort », plus ou moins consciente chez certaines espèces animales, est surtout marquée chez les insectes, les reptiles et les oiseaux. Il cite le cas des Cafres du Zambèze, de Kirscher au xvii<sup>e</sup> siècle, et plus tard de Fabre enfant qui savaient comment amener les oiseaux à une rigidité pseudo-mortuaire. Armstrong estime même que les

1) E. A. ARMSTRONG, *La vie amoureuse des oiseaux*, A. Michel édit., chap. VI, VII, VIII, IX.

« verges », que les magiciens au service des pharaons changeaient en serpents, avaient au préalable été rendues comparables à des morceaux de bois, grâce à ce traitement de choc nerveux opéré sur les reptiles. En d'autres termes « la feinte de mort » est un comportement répandu dans le monde animal, plus ou moins volontairement et en tout cas singulièrement répandue chez des espèces craintives comme celle des oiseaux. Selon Jaubert « faire la caille morte » signifie d'ailleurs, dans le centre de la France « éprouver une syncope, se trouver mal »<sup>1</sup>.

### *L'homme-oiseau*

L'aspect rigide de ce protagoniste a permis d'en faire un mort dont on aurait dû, mais dont on n'a pas retrouvé les restes à proximité de la figuration. Nous avons vu quant à nous que l'homme-oiseau était une métaphore traduisant l'utilité pour le chasseur de faire le mort, tel un volatile rasant avec quelque adversaire.

Mais assurément, l'interprétation proposée par Kirchner, à savoir que l'homme-oiseau bien vivant, est un chaman en état d'extase, est sans doute celle qui a le plus approché de la solution réelle, sur ce point. Le chercheur allemand a en effet relevé le rôle important, assigné, par des spécialistes du chamanisme, au volatile qui inspire le costume et les rites des prêtres sibériens. Ainsi Mircea Eliade<sup>2</sup> constate l'importance du motif du « vol sur un oiseau », tant dans le chamanisme arctique et nord-asiatique que dans le chamanisme des mers du Sud. Il rapporte que cet extatique est censé revenir à la vie, sous forme d'une oie dans l'Altaï, qu'il marche sur la pointe des pieds, comme un oiseau, en imitant le cri. D'ailleurs le costume d'oiseau est fréquent, non seulement chez les Altaïques, mais aussi chez les populations arctiques comme les Dolgans, les Yakoutes, les Toungouses.

1) Le geai est censé de même tomber en catalepsie chaque vendredi, jour de la mise à mort du Christ.

2) M. ELIADE, Le problème du chamanisme, *R.H.R.*, t. CXXXI, 1946, p. 5 à 52, Presses Universitaires de France édit.

Mais dans l'étude faite par Mircea Eliade sur le chamanisme apparaît la controverse courtoise qui l'oppose au grand spécialiste de la question, le savant suédois Ohlmarks. Ce dernier<sup>1</sup> estime en effet que seul le phénomène original du vrai chamanisme sibérien est l'extase et l'état de transe, tandis que le thème ou le rituel de l'ascension céleste est une introduction tardive et subarctique dans le véritable contexte religieux de ces Paléo-sibériens. Au contraire, Mircea Eliade pense que l'oiseau, qui intervient si souvent dans le costume et les allégories, ne peut être que le véhicule de l'ascension céleste, laquelle est donc un thème aussi primaire et essentiel que celui de la transe.

Or, compte tenu de ce que nous avons dit de la feinte de mort et des états cataleptiques de l'oiseau, on voit que celui-ci n'est plus nécessaire pour l'ascension de l'âme du chaman et que sa propre extase suffit pour utiliser l'oiseau, comme symbole ou métaphore. En d'autres termes la thèse d'Ohlmarks s'en trouve singulièrement renforcée, sans que celle d'Eliade soit rejetée pour une évolution récente de la religion des Sibériens, preuves en étant la surélévation sur des perches aériennes de figures d'oiseau et la simulation de leur vol par le chaman. Il semble que, dans une perspective historique, puissent s'accorder les théories de ces deux historiens des religions.

Fortifiés par la thèse du Suédois, qui fait de la transe du chaman le seul trait original de son sacerdoce, nous nous rapprochons davantage d'une explication rationnelle quant à la rigidité de notre homme-oiseau de Lascaux, puisque nous éliminons déjà l'ascension céleste par l'intermédiaire du volatile. En effet supposer, comme l'abbé Breuil, que l'oiseau a charge d'âme s'envolant au ciel, revient à attribuer sans démonstration une mentalité religieuse à l'homme préhistorique.

1) A. OHLMARKS, *Studien zum Problem des Schamanismus*, Lund-Kopenhagen, 1939.

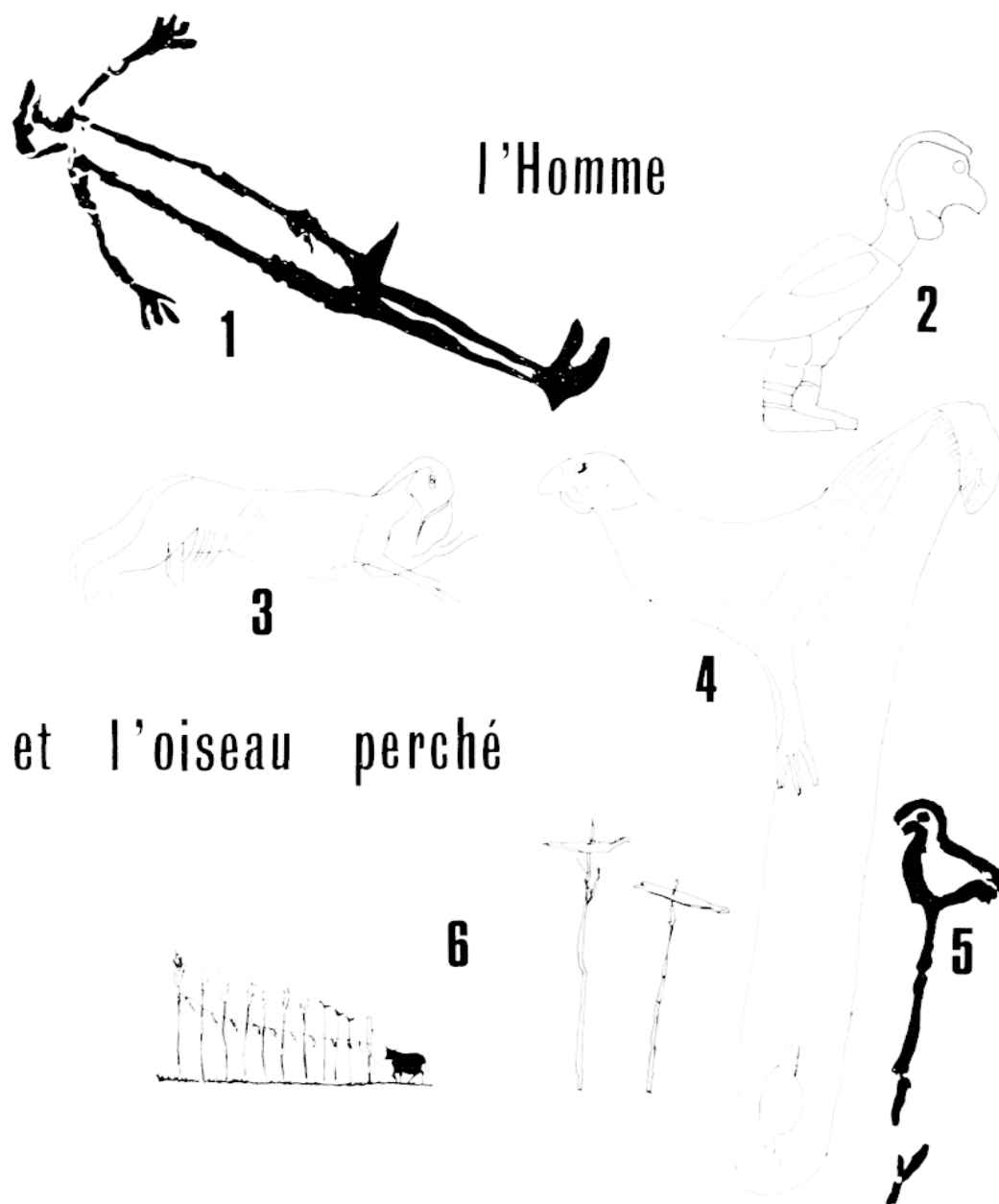


PLANCHE III. — L'homme et l'oiseau perché

- 1) Lascaux : L'homme-oiseau.
- 2) Homme-oiseau de la grotte de la Marche, Haute-Vienne, d'après S. Lwoff, *B.S.P.F.*, 1941, p. 160. Les figurations anthropomorphiques bien proportionnées de cette grotte ne peuvent faire de cet individu hybride un « homme masqué », mais bien quelque agrégat symbolique et idéographique, traduction d'une métaphore où l'oiseau sert de modèle.
- 3) Homme-oiseau ithyphallique d'Altamira.
- 4) Coq de bruyère du Mas-d'Azil.
- 5) Lascaux : l'oiseau perché.
- 6) Dispositif rituel lors du sacrifice du taureau par le chaman selon Kirchner : on voit que les oiseaux sculptés (*grossis à droite en anneau*) sont perchés haut pour prendre l'envol symbolique vers le monde céleste.

Sentant de lui-même combien était peu convaincante la thèse d'un homme à terre dont l'âme serait censée monter au ciel, l'abbé voyait dans l'oiseau sur son piquet, qu'il comparait à certains poteaux funéraires adornés de la sculpture d'un volatile, l'élément dynamique de cette ascension, impensable pour un homme-oiseau les pattes en l'air et rivé au sol. La thèse de Kirchner est d'ailleurs un peu semblable puisqu'il assimile le piquet à l'oiseau à ceux qui sont plantés lors du sacrifice d'un animal, et qui permettent au chaman en transe de guider son âme, de lui donner un moyen de locomotion.

Or ces interprétations se heurtent à une objection majeure qui ne concerne point l'utilisation du comparatisme ethnographique. En effet, pour accomplir un rite de magie mortuaire avec extase, qui se déroule à l'air libre, en pleine nature, il est nécessaire que, dans la mesure où l'oiseau intervient dans le mythe avec sa fonction ascensionnelle, le volatile, empaillé ou sculpté, soit maintenu en l'air (là où il sera censé s'envoler), grâce à quelque support qui le décolle du sol. Mais dans une illustration pariétale, il n'est pas besoin de représenter le piquet accessoire puisque le dessin d'un oiseau en plein vol parlerait davantage à l'esprit et à l'imagination.

Où alors il faudrait admettre que l'on a figuré un rite, une cérémonie avec ses officiants et ses participants. Or si une église reflète les thèmes de la messe, son iconographie ne représente pas pour autant la messe elle-même, ni ses protagonistes, car un rite lie les acteurs autour d'un symbole exploitable, mais n'a guère besoin d'être représenté. C'est une critique qu'a formulée souvent le Pr Leroi-Gourhan<sup>1</sup> au sujet de ces individus que l'on a dit être masqués sous des représentations anthropomorphes à têtes bestiales, et dont l'homme-oiseau de Lascaux n'est pas la plus insolite.

Il n'en demeure pas moins, dira-t-on, que seul aussi

1. A. LEROI-GOURHAN, *Les religions de la préhistoire*, Paris, Presses Universitaires de France édit., 1964.

l'oiseau sur son piquet est dans une position verticale, normale, alors que le reste de l'attirail du chasseur jonche le sol. Mais pourquoi pas l'idée même de la verticalité d'un objet usuel et immobile ne serait-elle pas sous-jacente à la représentation ? Y avait-il tant d'arbres pour que l'homme, au lieu de qualifier tel quidam de « raide comme un piquet », ait préféré le comparer à l'arbre sans mouvement, si tant est qu'il en existe ainsi ? N'oublions pas que dans un langage archaïque ou populaire il fallait des métaphores semblables ou succédanées de celles qui nous font dire par exemple « figé de peur » ou « cloué de stupeur ». Malgré l'incertitude de la traduction il est vraisemblable que ce dernier élément de la scène est aussi nécessaire et profane que les autres pour sa compréhension, et cela sans préjuger de son sens.

Ainsi il nous semble possible d'intégrer tous les éléments de la composition du Puits de Lascaux dans une interprétation d'ensemble qui reste cohérente dans ses grandes lignes, et se rapporte à quelque enseignement cynégétique, soit que l'on découpe ou non le thème représenté en deux phases d'inspiration successives et complémentaires, soit au contraire qu'on en fasse un tout, mais sans pour autant prétendre chercher à traduire exactement, mot à mot, et dans les deux cas, le sens et les variantes d'une allégorie qui reste très différente d'une scène racontée et purement anecdotique.

Que le chasseur ait éventré le bison ou que ce soit le rhinocéros, parce que les deux bêtes ont finalement le même tempérament belliqueux, que l'homme soit, vis-à-vis de chacune d'elles ou par rapport à leur lutte, le plus futé de la scène, voilà surtout ce qu'il nous plaît à souligner. Car il est clair que l'homme-oiseau est ici la traduction picturale d'une métaphore. Faire le volatile, dans une telle scène et situation dramatiques, équivaut à faire le renard, c'est-à-dire faire le mort, tel le goupil dans la fable, où il échappe aux poissonniers grâce à une ruse qu'il pratique effectivement. On retrouve là l'un des rôles essentiels que nous avons dévolu à l'art paléo-

lithique<sup>1</sup> : la traduction picto-idéographique d'un langage archaïque, concret, imagé, où les animaux sont les symboles des hommes comme ils le sont dans le *Roman de Renart*. « Faire la caille morte », tel est l'enseignement de la scène figurée dans l'allégorie du Puits.

Mais l'imperfection du langage métaphorique réside dans la confusion entre le sens propre et le sens figuré d'un mot. Elle apparaît nettement pour le Puits de Lascaux car le bison et le rhinocéros sont-ils là, eux, en tant que tels, ou avec un sens allégorique ?

Lorsque notre langue verte qualifie de « vache » tel individu exécré, quand un grand dramaturge comme Ionesco use du rhinocéros pour symboliser la brute aveugle et fasciste, nous avons certes la preuve tangible que l'homme moderne utilise encore lesdites bêtes pour des métaphores concernant des êtres dont il est prudent de « se garer »<sup>2</sup>. Rien ne prouve cependant que pour le Puits de Lascaux les deux animaux soient symboliques ; l'allégorie cynégétique suffit amplement à l'interprétation de la scène.

D'ailleurs ce mode imagé de pensée, aussi enraciné soit-il dans les habitudes humaines, est plus explicite dans nos langues évoluées puisque le sens de toute proposition se trouve toujours plus ou moins encadré et précisé par les autres éléments du langage, ce qui évite les confusions. Ou alors, partant d'un même radical de base concret, naît une famille de mots voisins, plus abstraits et précis quant à l'idée à exprimer et circonscrire. Cette évolution qui va du concret vers l'abstrait n'est pas terminée et le processus se renouvelle constamment. Mais l'art paléolithique nous offre la preuve tangible de l'importance de la métaphore à ce stade pré-historique de l'humanité en marche. Sans en avoir trop systématisé le principe, nombre de préhistoriens ont vu ou entrevu le rôle symbolique des animaux de l'art mobilier et pariétal,

1) G. CHARRIÈRE, Compte rendu séance mensuelle, *S.P.F.*, févr. 1967.

2) Tandis que le Français se sert de l'expression « foncer comme un taureau », le Portugais use d'une similaire : « foncer comme un rhinocéros » !

entre autres Max Raphael<sup>1</sup> pour Altamira, L.-R. Nougier à Rouffignac au sujet de l'allégorie, là-bas familiale, du trio de rhinocéros<sup>2</sup>, Franck Bourdier enfin quant aux bases mêmes d'un langage préhistorique<sup>3</sup> qui aurait utilisé le procédé.

#### d) LE Puits

Topographiquement cet accident du relief est une donnée importante pour comprendre le rôle même de la composition, car le fait d'avoir recherché la difficulté d'accès, tant pour le peintre que pour les participants auxquels était destinée la scène, apparaît si insolite que le choix du lieu ne saurait être fortuit et doit s'intégrer à une explication d'ensemble.

Or la dégradation de la grotte aura eu ce relatif avantage de nécessiter des mesures précises sur sa composition atmosphérique. Et un fait insoupçonné il y a quelques années est alors apparu aux analyses : il y a des émanations de gaz carbonique qui viennent d'un endroit précis : notre trou de l'Homme mort. « Elles dépassent en intensité tout ce que l'on aurait pu supposer. Leur concentration en gaz carbonique atteint 4 à 6 % à la source, soit à peu près 100 fois la concentration existant dans l'atmosphère... Mais les émanations ne se font pas de façon régulière. Elles dépendent en fait, on s'en est aperçu, de la pression atmosphérique extérieure. Si cette pression baisse, les émanations augmentent »<sup>4</sup>.

Cette curiosité naturelle évoque celle de la « Grotte du chien » où une nappe de CO<sub>2</sub>, recouvrant le sol à une hauteur d'animal et en raison de la plus forte densité de ce gaz, fait que l'homme debout échappe un temps à la mort, tandis que son compagnon à quatre pattes n'y peut résister. A Lascaux la morphologie du puits accentue encore le phénomène puisque le gouffre joue le rôle d'un réservoir de CO<sub>2</sub>, certes mélangé à

1) Max RAPHAEL, *Prehistoric cave paintings*, New York, Pantheon Books, 1946.

2) L.-R. NOUGIER, *Rouffignac*.

3) F. BOURDIER, *BSPF*, LVII, 1960, nos 3-4 et : *Préhistoire de la France*, Paris, Flammarion édit., 1967.

4) H. de SAINT-BLANQUAT, *Sciences et avenir*, n° 242, pp. 241-242.

l'air selon les brassages que pressions et dépressions atmosphériques du dehors peuvent créer, mais néanmoins suffisamment étanche comme le prouvent les mesurations de pourcentage.

En a-t-il toujours été ainsi et en particulier durant la période où la grotte fut fréquentée par l'homme paléolithique ? Puisqu'il est prouvé que les émanations augmentent dans le Puits lorsque baisse la pression atmosphérique et il est alors possible de faire quelques hypothèses et établir quelques corrélations.

On sait en effet que la pression atmosphérique est fonction de la température de l'air, plus dense quand il est froid et plus léger quand il est chaud. La condition nécessaire et suffisante d'une émanation de gaz carbonique dans le trou de l'Homme mort est donc que règne un climat propice et elle est en outre corrélative à une saison chaude. Or on doit à Mme Arlette Leroi-Gourhan la mise en évidence d'un optimum climatique, nettement tempéré, dit de Lascaux, tandis que, vu le ruissellement et le dévalement des eaux d'hiver, on a soutenu que la fréquentation de cette grotte, par l'homme préhistorique, a été estivale. En d'autres termes, malgré les périodes froides qui dominent au Paléolithique supérieur, ces deux données correspondent idéalement à la seule possibilité théorique d'émanations de  $\text{CO}_2$  dans le Puits.

D'autre part fournissons quelques précisions quant à l'action de ce gaz sur l'organisme. Son effet en application locale et de courte durée est à la fois le stimulant et excitant normal du centre respiratoire qui, du bulbe, commande aux muscles inspireurs. L'inhalation du  $\text{CO}_2$  pur constitue donc une arme très efficace contre les états asphyxiques.

Mais à l'excitation succède, si l'application est de longue durée, une phase de paralysie, d'intoxication, qui se termine par l'asphyxie totale. Dans la grotte de Pouzolles dont nous avons parlé les chiens meurent en trois minutes, les chats au bout de quatre et l'homme ne peut guère résister plus de

dix minutes. Les oiseaux, même la tête hors de la nappe gazeuse, meurent vite frappés de paralysie.

Déjà chez l'animal qui respire un air chargé légèrement de  $\text{CO}_2$  il y a oppression, spasme glottique, arrêt respiratoire et asphyxie partielle, mais le degré de résistance varie selon la durée de l'expérience et selon l'animal. Dans un air à 3 ou 4 % de  $\text{CO}_2$  la respiration devient pénible pour les animaux supérieurs et pour l'homme. A son accélération s'ajoutent en outre, pour une concentration supérieure de gaz carbonique, de fortes céphalées, et, pour 8 %, le  $\text{CO}_2$  devient mortel par arrêt de la respiration. Mais tous les auteurs ne sont pas toujours d'accord sur les pourcentages réellement mortels ou dangereux<sup>1</sup>.

Lorsque l'asphyxie est lente et incomplète, cela a été rapporté par des victimes dans la grotte de Pymont, il semble que l'on éprouve des hallucinations parfois agréables, visuelles et auditives. Sinon, lorsque l'invasion dans le  $\text{CO}_2$  est brutale, des convulsions avec gesticulation des bras traduisent l'agonie, alors que dans le premier cas le gaz joue surtout le rôle d'un anesthésique.

Du point de vue sanguin on note par ailleurs un ralentissement de la circulation et localement turgescence vasculaire. Ceci est caractéristique pour les organes sexuels dont le  $\text{CO}_2$  provoque l'excitation, la chaleur, la congestion, la contraction, voire, en cas de mort, l'éjaculation comme dans la pendaïson.

On croirait reconnaître à cette description notre homme-oiseau de Lascaux avec son ithyphallie bien affirmée. Et non seulement la sienne mais celle de nombreux hommes-oiseaux de l'art paléolithique qui sont, comme le note Mme Laming-Emperaire, pour Altamira surtout et peut-être à Cougnac et Pech-Merle, généralement blessés, étendus ou dans une situation difficile, bras en l'air et sexe souvent en état d'érection. Mais dans ces autres cas, sauf la précision de la virilité, on

<sup>1</sup> Il semble notamment qu'il faille tenir compte du pourcentage d'oxygène du mélange respiré, le pourcentage de 8 % en  $\text{CO}_2$  ne devenant mortel que si la proportion d'oxygène dans l'air ambiant est inférieure à 15 %.

ne voit pas de quoi l'ithyphallie pourrait être symptomatique.

En d'autres termes le puits de Lascaux pourrait bien être celui d'un homme presque mort, à un certain niveau du gouffre, éventuellement privé du secours de toute lumière et à demi asphyxié par les émanations de CO<sub>2</sub>, voire partiellement anesthésié ou excité par elles plutôt que destiné à être ranimé, avec comme toile de fond à quelque épreuve initiatique, et peinte à dessein (ou dans un esprit voisin quelques siècles auparavant), l'allégorie dramatique de la paroi. Inversement et même en plusieurs temps, le rôle rituel du Puits a pu entraîner une décoration *a posteriori* qui respectait le caractère traditionnel du lieu.

Car lorsque A. Breuil et S. Blanc fouillèrent le Puits de l'Homme mort, ce n'est pas la sépulture escomptée qu'ils trouvèrent. Ce furent des lampes primitives, c'est-à-dire des pierres légèrement concaves qui portaient au centre de la cuvette des traces noires mêlées parfois à des charbons de conifères, et aussi de belles sagaies en bois de cervidé, dont l'une mesurait jusqu'à 45 cm<sup>1</sup>.

Or, comme le souligne Mme Laming-Emperaire, « il ne peut s'agir d'ustensiles abandonnés après l'usage, car alors on les aurait rencontrés disséminés un peu partout... », Il est donc peu probable que le puits ait servi d'endroit où se débarrasser avec désinvolture d'objets inutilisables vu le caractère dramatique de la scène qui y est figurée. « Leur présence en ce lieu est liée d'une façon que nous ignorons aux œuvres du sanctuaire »<sup>2</sup>, ajoute-t-elle en guise de conclusion.

En ce qui concerne la seule présence des sagaies on peut déjà établir un rapprochement avec quelque rituel propre à des chasseurs, et qui pourrait être associé à la scène initiatique du puits, c'est-à-dire affirmer que l'abandon dans le gouffre n'était pas fortuit sans que l'on puisse en préciser davantage

1) S. BLANC, *Gallia*, 1948, et H. BREUIL, *Gallia*, 1951.

2) A. LAMING-EMPERAIRE, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, p. 264, Paris, Picard édit., 1962.

les modalités ou le sens, pas plus que l'aspect conscient ou inconscient, puisque nous ignorons l'état physiologique de leurs possesseurs lorsqu'ils laissèrent lesdits objets.

Mais revenons aux si nombreuses lampes conservées dans le puits et à ce joli brûloir de grès rose, de formes très régulières, que l'abbé Glory y découvrit en 1960. La présence de ces objets qui apparemment pouvait paraître encore plus insolite, confrontée à celle du gaz carbonique dans ce même puits, permet pourtant presque d'établir un lien de cause à effet entre ces deux données. Chacun garde encore en mémoire le livre, voire l'expérience de « Sciences naturelles », où le maître plonge une bougie allumée dans un bac de CO<sub>2</sub> afin de prouver le rôle extincteur de ce gaz. Le rapport est si évident qu'il prend presque valeur d'argument vu la conjonction dans ce réservoir d'un gaz autre que l'air, dont l'effet est justement d'éteindre toute combustion, avec des luminaires en nombre si important.

Comme le remarque le Dr J. Robert, médecin-chef du Régiment de Sapeurs-Pompiers de Paris, que nous avons consulté sur ces problèmes qui relèvent de sa discipline : « Le taux de CO<sub>2</sub>, à Lascaux est-il capable d'éteindre la flamme d'une lampe, ce qui expliquerait la multitude des lampes de l'époque trouvées au fond du puits ?

« L'extinction de la flamme, du fait d'un manque d'oxygène, est fonction du combustible et de la mèche employés.

« En outre il y a lieu de penser que le dégagement intense de fumée dans un puits non aéré devait en outre diminuer rapidement la visibilité tout en augmentant le taux de CO<sub>2</sub>. »

Il faudrait pouvoir recommencer l'expérience à Lascaux. Ce n'est sans doute pas le moment compte tenu que les nécessités de la restauration entraînent un contrôle à 0,005 % de son atmosphère. Nous en sommes donc réduit pour l'heure aux hypothèses.

Néanmoins l'absence de sépulture dans ce gouffre, mais par contre la preuve de quelque douze paléosols qui ont été tassés par la fréquentation préhistorique de ce puits, plaident

pour des descentes répétées dans le trou et pour la constatation que son atmosphère était éventuellement celle d'une anti-chambre de la mort.

Nous ne sous-estimons certes pas l'objection qui résulte d'une utilisation pragmatique et rituelle de la nappe de CO<sub>2</sub>. Il faudrait, *a priori*, choisir entre un but d'initiation cygénétique et une relative inhibition ou excitation due aux conditions gazeuses de l'endroit. Mais remarquons toutefois que le dénominateur commun à tous ces éléments figurés ou naturels du Puits de Lascaux, s'intègre dans une dialectique qui les réunit entre eux, où la mort simulée, apparente, intervient directement ou indirectement pour chaque donnée : chasseur plus mort que vif avec l'ithyphallie d'un asphyxié et l'abandon de sa sagaie, tant dans la figuration que dans le gouffre, bêtes que l'on évite en contrefaisant la mort, oiseau qui la simule et prête son masque à l'homme cadavérique, gaz spécifiquement mortel en cette seule partie de la grotte, luminaires abandonnés en grand nombre et qui s'éteignent dans cette atmosphère invivable (dont il faut sortir si l'on veut renaître à la vie ou à quelque nouvelle classe d'âge), voire même sagaies destinées à donner la mort, ou blesser, le bison certes, mais parfois l'homme, comme le prouvent d'autres représentations paléolithiques. Assurément, il y a dans l'air une odeur de drame !

Nous ne prétendons pas donner ici une interprétation exacte du rôle et de la scène du Puits de Lascaux. Nous ne soutenons nullement que tous les éléments du complexe aient été utilisés conjointement, et la différence des styles picturaux serait déjà là pour contredire toute affirmation en ce sens, mais il n'est pas impossible, au cours des siècles de fréquentation de la grotte qu'une tradition, au moins orale, ait maintenu, sinon le détail, du moins l'impression dramatique ressentie physiquement, dans une ambiance qui prédisposait à une utilisation rituelle et à une décoration en conséquence.

De l'étude détaillée des divers sujets, animés ou inanimés, qui composent cet ensemble du Puits de Lascaux, il nous

apparaît donc qu'une certaine cohérence s'en dégage et les relie. C'est déjà ce qu'avaient vu H. Breuil, Kirchner, Annette Laming, Franck Bourdier, et tant d'autres. Sans doute n'avons-nous pas ménagé parfois nos critiques lorsque certains points nous semblaient insatisfaisants. Mais il faut dire aussi combien nous leur devons, comment ils ont apporté leurs pierres à une meilleure compréhension de ce lieu et sans l'assemblage desquelles nous n'aurions pu étayer ce que d'aucun, à tort espérons-le, traiteront de divagations !

G. CHARRIÈRE.

N. B. -- Dans la composition figurée le piquet à l'oiseau reste le plus difficile à interpréter. En retenant pour valable la version graphique d'un objet utilitaire ou mobilier, appartenant au chasseur à demi « mort de peur », c'est-à-dire d'une chose aussi abandonnée que l'est la sagaie pointée vers la blessure du bovidé, le piquet est rangé arbitrairement dans la seule classe des détails expressifs et réalistes que l'on relève dans cet ensemble peint. On sait même que le Pr Bourdelle avait rappelé à plusieurs reprises l'étonnante exactitude de l'éventrement du bison, puisque toute blessure dans le flanc gauche de l'animal laisse échapper les trois anses du colon spiralé.

Néanmoins, compte tenu aussi de la traduction d'une idée abstraite par l'homme-oiseau, l'insolite piquet pourrait, malgré son réalisme graphique, n'illustrer qu'une image verbale, et non l'interprétation littérale d'un motif réel, relativement anecdotique, ou redondant en raison de la présence de la sagaie. Et ce d'autant plus que les divers objets abandonnés devraient plutôt joncher le sol.

Or le nombre des métaphores possibles est grand. Par exemple on pourrait songer, dans cette scène dramatique où l'homme est entre vie et trépas, qu'il est « comme l'oiseau sur la branche », c'est-à-dire dans un état incertain, prêt à tomber de Charybde en Scylla s'il s'avise de bouger et pratique la langue latine ! Mais quelles étaient les images verbales utilisées par l'artiste qui peignit la scène du Puits ? Lorsque l'on se remémore à quelles traductions ridicules, avant Champollion, les égyptologues arrivaient en cherchant à interpréter plus ou moins littéralement ou symboliquement certains hiéroglyphes figurant des objets ou motifs reconnaissables, on est tenté de se rallier à une facile réserve !

---