L'ART MOBILIER DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR EN EUROPE OCCIDENTALE ET MÉRIDIONALE*

PAR

VALENTIN-CODRIN CHIRICA**

Abstract

Our approach focuses on the art of the Upper Palaeolithic portable art in Western and Southern Europe. This geographical area covers roughly the current territory of Italy, Spain, Portugal, France and Belgium. Portable art means all artistic representations on a movable support. In addition, we refer only to the visual arts and we exclude scenic arts, music, dance, and generally any kind of perishable art (including transient visual arts, such as sand drawings or paintings on bark) that has not survived to this day as an archaeological witness. We are analyzing figurines, carved contours, pebbles, pendants, pierced sticks, propellants, harpoons, lamps, pots, spears, spatula, rings, jewellery, and other utilitarian or non-utilitarian object that possess any form of decoration – figurative and / or geometric – and which is portable.

Keywords: *Portable art, figurines, pendants, pierced sticks, propellants, harpoons, lamps, pots, spears, spatula, rings, jewellery, stylistic elements*.

INTRODUCTION

Notre démarche porte sur l'art mobilier du Paléolithique supérieur en Europe occidentale et méridionale. Cet espace géographique couvre *grosso modo* le territoire actuel de l'Italie, de l'Espagne, du Portugal, de la France et de la Belgique.

Par «art mobilier», on entend toutes les représentations artistiques réalisées sur un support déplaçable[1]. De plus, d'une façon générale, quand on parle de l'art paléolithique ou préhistorique en général, on se réfère uniquement aux arts visuels et on exclut évidement les arts scéniques, la musique, la danse, et généralement tout type d'art périssable (y compris des arts visuels éphémères, tels que des dessins sur sable ou des peintures sur écorce) qui n'ont pas subsisté jusqu'à nos jours en tant que témoin archéologique.

Un inventaire statistique nous relève qu'on a découvert jusqu'à présent 500 000 d'objets d'art mobilier préhistorique, dont 100 000 appartiennent au Paléolithique (dont un tiers – 34 000 – en France). On parle de statuettes, de contours découpés, de plaquettes, de galets, de baguettes gravées ou incisées, de bâtons percés, d'objets de parure et de tout autre objet utilitaire ou non qui présente un décor quelconque – figuratif et/ou géométrique – et qui est transportable. Les supports peuvent être en pierre, en os, en bois de renne ou en ivoire

* Cette étude présente la *Synthèse* de notre travail comme boursier post-doctoral, dans le cadre du Projet POSDRU 89/1.5/S/61104.

** Institutul de Arheologie-Iaşi, codrinchirica@ hotmail.com.

[1] P. Noiret, *Le décor des bâtons percés paléolithiques*, in *Bull. de la Soc. Préh. de l'Ariège*, tome XLVI, 1991, pp. 145–159; S. de Beaune, *Fonction et décor de certains ustensiles paléolithiques en pierre,* in *L'Anthropologie* (Paris), tome 93 n 2, 1989, pp. 547–584; eadem, *Un ustensile en pierre décoré à usage plurifonctionnel provenant de Laussel*, in *Bull. de la Soc. Préh. de l'Ariège*, tome XLIV, 1989, pp. 193–202; I. Borziac, C.-V. Chirica, *Pièces de marne du Paléolithique supérieur de la Vallée du Dniestr*, in *Préhistoire Européenne*, 9, Liège, 1996, pp. 393–401; V. Chirica, *L'Art mobilier du Paléolithique supérieur en Europe de l'Est et Centrale,* in *Mélanges Jean Gaussen. Préhistoire. Art et Sociétés, Bull. de la Soc. Préh. Ariège-Pyrénées*, LVIII, 2003, pp. 99–117; M. Dewez, *L'art mobilier paléolithique du Trou Magrite dans son contexte stratigraphique*, in *Bull. Soc. Roy. Belge Anthrop. Préhist.,* 96, 1985, pp. 117–133.

de mammouth; le bois et les supports végétaux ne sont pas conservés. C'est un inventaire très large, qui témoigne de l'extraordinaire richesse des formes et des représentations de l'art mobilier paléolithique[2].

Notre recherche a rencontré certains obstacles spécifiques à notre objet de recherche. A la différence de l'art pariétal, les objets d'art mobilier paléolithique rejoignent les musées et les collections, qui les traitent souvent comme s'il s'agissait de leur patrimoine propre et non pas de celui de l'humanité, le rendant souvent inaccessible en vue d'une étude globale. De plus, la méthodologie de recherche est encore plus importante dans le cas de l'art mobilier que dans celui de l'art pariétal, puisqu'une fois déplacé de son contexte d'origine, l'objet d'art mobilier perd tout contact avec celui-ci et implicitement une grande partie de sa valeur historique si le travail d'inventaire n'est pas fait avec rigueur.

Ceci étant dit, nous avons essayé de suivre rigoureusement la méthodologie scientifique, tout en mettant l'accent sur les découvertes présentant un plus haut degré de certitude en ce qui concerne la datation et l'encadrement stylistique et culturel.

1. LES ORIGINES ET LES SIGNIFICATIONS DE L'ART PRÉHISTORIQUE ET SES RAPPORTS AVEC LES PREMIÈRES MANIFESTATIONS MAGICO-RELIGIEUSES

Des nombreux paléolithiciens ont essayé d'expliquer les origines et les significations des objets d'art préhistoriques[3]. Les principales théories avancées en la matière concernent essentiellement l'art paléolithique européen, surtout franco-cantabrique, d'où la pertinence de les inclure dans notre synthèse.

Une des théories les plus extrémistes est la théorie ethnocentriste, qui soutient non seulement que l'origine de l'art est exclusivement européenne, mais qu'on ne peut pas parler conceptuellement de l'art avant la Renaissance et certainement pas avant l'Antiquité gréco-romaine. Un représentant de cette théorie est J. Ruskin[4]. A l'autre extrême se situe l'esthétique primitiviste de Karl Einstein[5], selon lequelle toute création humaine possède une dimension artistique puisqu'elle peut être détachée du contexte originel en fonction de la sensibilité et du bagage culturel du spectateur.

Les théories hédonistes mettent l'accent sur l'aspiration naturelle de l'être humain vers la beauté dans toutes ses formes et sur les plaisirs de la création artistique, en y rattachant une dimension humaine, émotive et ludique, et un rôle socio-éducatif. L'art pour l'art et l'art perçu comme un jeu représentent deux des théories hédonistes les plus connues. Les représentants en sont Édouard Lartet, Édouard Piette, Gabriel de Mortillet et Édouard Cartailhac[6].

Les promoteurs de la théorie du hasard, tel que le psychologue Georges-Henri Luquet[7], considèrent que l'homme du Paléolithique serait passé du fortuit à l'intentionnel, comme un enfant qui commence à gribouiller pour découvrir ensuite des associations entre les signes qu'il dessine sur le papier et les images de sa mémoire. C'est une théorie évolutionniste encore acceptée.

Les théories des pratiques magiques considèrent que l'art paléolithique reflètent les pratiques et rituels de magie sympathique, de la chasse et de la fertilité. Salomon Reinach[8] et Henri Breuil[9] soutiennent que

---

[2] xxx, *Art et civilisations des chasseurs de la Préhistoire, 34.000–8000 av. J.-C.*, Paris, 1984; R. White, *Objets magdaléniens provenant de l'Abry du Soucy (Dordogne: La collection de H. M. Ami au Royal Ontario Museum*, Toronto, Canada, in *L'Anthropologie* (Paris), tome 92, n 1, 1988, pp. 29–40; A. Palma di Cesnola, *Recenti scoperte nella Grotta Paglicci*, in *Economia e Societa nella Magna Grecia*, *Atti del dodicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia*, Taranto, 1972, pp. 377–387; D. Sacchi, *Découverte d'un propulseur sculpté magdalénien dans la grotte de Canecaude I (Villardonnel, Aude)*, in *C.R. Acad. Sc.*, Paris, t. 280, Série D, 1975, pp. 1075–1078; C.-V. Chirica, *Les significations artistiques et religieuses de certaines découvertes paléolithiques de l'espace carpato-dniestréen*, in *La Spiritualité. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur),* (éd. M. Otte), Liège, 10–12 décembre 2003, *Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège* (*ERAUL*) 106, Liège, 2006, pp. 177–186.

[3] V. Chirica, I. Borziac, *Le Paléolithique supérieur européen. Eléments d'art et de spiritualité*, in V. Spinei, C.-M. Lazarovici, D. Monah (éds.), *Scripta praehistorica. Miscellanea in honorem nonagenarii magistri M. Petrescu-Dimbovita oblata*, Trinitas, Iaşi, 2005, pp. 69–101; V. Chirica, P. Noiret, *Mitoc-Malu Galben: industrie osseuse et témoins esthétiques*, in *L'Aurignacien et le Gravettien de Mitoc-Malu Galben*, *ERAUL* 72, (dir. M. Otte, V. Chirica, P. Haesaerts), Liège, 2007, pp 143–144; C. V. Chirica, *Arta şi religia Paleoliticului superior în Europa Centrală şi Răsăriteană*, dans la col. *Bibliotheca Archaeologica Jassiensis* (BAI) VI, (ed. V. Chirica), Helios, Iaşi, 1996; C.-V. Chirica, op. cit. 2006 (n. 2), pp. 177–183.

[4] W. Rubin, *Primitivism in XXth Century Art,* Museum of Modern Art, New York, vol. 1, 1984, p. 6.

[5] K. Einstein, *Negerplastik,* Leipzig, 1915.

[6] E. Cartailhac, *Les cavernes ornées des Pyrénées du Midi de la France et du nord de l'Espagne,* in *Revue des Commingers*, Abadie, Saint Gaudens, 1906, pp 1–9.

[7] H. G. Luquet*, L'art et la religion des hommes fossiles,* Masson, Paris, 1926.

[8] S. Reinach, *L'art et la magie. A propos des peintures et de gravures de l'age du renne,* in *L'Anthropologie*, Paris, 14, 1903.

l'esprit de l'animal serait capturé moyennant sa représentation sur des objets divers ou sur les parois des grottes, la chasse ultérieure étant une formalité. La magie de la fertilité, à l'origine de nombreuses statuettes féminines[10], suivrait une logique similaire. L'art acquiert ainsi une dimension utilitaire.

La théorie mythologique, développée par A. Laming-Emperaire[11], repose sur l'idée que l'art des grottes est une expression des mythes d'origine. L'art paléolithique serait ainsi une archive des traditions populaires, dépositaires des identités ethniques. Les grottes et les sites seraient des sanctuaires, où des ancêtres totémiques et des événements épiques seraient évoqués. Les représentations figuratives ou non seraient des métaphores dans la narration des mythes d'origine[12], des images allégoriques qui exalteraient les croyances d'une mémoire collective.

La théorie du chamanisme s'apparente aux théories magiques ou mythologiques; elle est basée sur l'ethnographie comparée, qui a mis en évidence l'origine et le rôle chamanique et divinatoire de l'art chez de nombreuses populations tribales contemporaines. Pour Andreas Lommel[13], les peintures et les gravures de l'art paléolithique ne représentent pas des animaux, mais leur esprit, tels que perçus pas les chamans qui étaient les seuls à pouvoir communiquer avec le monde des esprits. Jean Clottes et David Lewis-Williams[14] soutiennent eux aussi que l'art paléolithique serait la description des pratiques chamaniques, tout en étant le reflet des états de conscience altérée et des états de transe. Certaines représentations mixtes anthropozoomorphes magdaléniennes, tel que l'homme-cerf de la grotte des Trois-Frères semblent confirmer la validité de cette interprétation. Le chamanisme est aujourd'hui largement accepté comme élément primordial de la création artistique du Paléolithique supérieur évolué, bien qu'il soit difficile à croire qu'un facteur unique suffise à expliquer la totalité de la création artistique.

La théorie des sanctuaires-cathédrales essaye d'expliquer la genèse de l'art monumental rupestre en association avec les cathédrales et les temples modernes, qui ont pour but de créer un environnement propice au bon dénouement des différents rituels. Cette théorie est étayée par le fait que, dans plusieurs grottes, la salle où se trouvent les peintures a la meilleure acoustique de toute la grotte, ce qui prouverait que des rituels pourraient y avoir eu lieu[15].

Les théories structurales sont importées de l'anthropologie et rejettent l'ethnographie comparée comme modèle d'interprétation de l'art préhistorique, en s'appuyant exclusivement sur les données statistiques de grands inventaires systématiques de l'art paléolithique français. Certains paléolithiciens[16] considèrent qu'il s'agit plutôt d'une méthode de recherche scientifique que d'une théorie. Le principal représentant de ces théories est André Leroi-Gourhan[17]. Il soulignait que l'homme préhistorique avait un système conceptuel bien structuré qui prenait en compte le choix du lieu, de l'espace, du type de support et des formes environnantes selon des critères récurrents. Le structuralisme «reformé», dont on a évacué un certain nombre d'hypothèses, réfutées par les découvertes récentes, telles celles de la grotte Chauvet, est toujours utilisé par des paléolithiciens renommés en tant que méthode de recherche – pour l'interprétation. George Sauvet et Denis Vialou en sont deux représentants. Cependant, il y en d'autres, comme M. Lorblanchet[18], qui le critique en le considérant «réductionniste».

La théorie du symbolisme sexuel est toujours reliée aux fameux paléolithiciens français A. Leroi-Gourhan et A. Laming-Emperaire. En employant la méthode structuraliste, ils sont arrivés à la conclusion que l'art paléolithique de l'Europe occidentale présente des structures conceptuelles répétitives, fondées sur une logique dualiste, féminine-masculine. Les animaux deviennent des symboles sexuels, comme le couple cheval-bison, dont le cheval est le principe masculin. Cette théorie est aujourd'hui largement remise en

---

[9] H. Breuil, *Quatre cent siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du Renne*, Montignac, 1952.

[10] V. Chirica, G. Bodi, C.-V. Chirica, *Teme iconografice, reprezentate în creația artistică religioasă preistorică*, in *Arheologia Moldovei* (*ArhMold*), XXXV, 2012, pp. 46–73; V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, *Le motif d'orante dans l'art et les religions paléolithiques,* in *Praehistoria*, 9–10, 2008–2009, Miskolc, 2010, pp. 307–332.

[11] A. Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Picard, Paris, 1962.

[12] M. Eliade, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, vol. I. *De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, ed. a II-a, Ed. Ştiințifică, Bucureşti, 1991; idem, *Sacrul şi profanul*, Humanitas, Bucureşti, 1992; idem, *Nostalgia originilor. Istorie şi semnificație în religie*, Humanitas, Bucureşti, 1994.

[13] A. Lommel, *Le chamanisme et l'art paléolithique,* in *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistoriche* (*BCSP*), vol. IV, Paris, 1968, pp. 49–62.

[14] J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Les chamans de la préhistoire,* Seuil, Paris, 1996.

[15] V. Chirica, *Artă şi religii preistorice. Sanctuarele paleoliticului superior european*, in *Prelegeri Academice*, vol. V, 2006, nr. 5, pp. 7–34; P. Lima, *Un siècle d'interprétations*, in *La naissance de l'art*, (éd P. Soulages), Tallandier, Paris, 2006.

[16] E. Anati, *Aux origines de l'art,* Fayard, Paris, 2003.

[17] A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965.

[18] M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la préhistoire: nouveaux regards,* Errance, Paris, 1995.

question mais, à l'époque, elle a suscité un intérêt sans précédent pour l'étude des origines et des significations de l'art préhistorique (cf. encore d'autres études[19]).

La théorie des calendriers est aussi reliée aux théories structurales. Alexander Marshack[20] a analysé la signification numérique d'une partie de l'art paléolithique et a montré qu'un bon nombre de signes disposés autour des figures zoomorphes ou anthropomorphes (des points et des lignes que les chercheurs précédents avaient ignorés) n'étaient pas fortuits mais intentionnels et qu'ils pourraient servir à mesurer le temps. Cette théorie a été utilisée et développée par les représentants de l'archéoastronomie, qui considèrent l'art préhistorique comme l'expression visuelle d'une interprétation des étoiles sur le firmament.

La théorie de la Déesse Mère a été développée par la préhistorienne américaine Marija Gimbutas[21]. En étudiant les statuettes féminines du Paléolithique supérieur européen, cette chercheuse suppose l'existence d'un culte de la Déesse Mère relié à la procréation et à l'exaltation de la féminité. Cette théorie est plus utilisée afin d'expliquer l'art néolithique (statuettes et vases anthropomorphes) que celui paléolithique, d'autant plus qu'il semble improbable de pouvoir parler de religion théiste dans le monde des chasseurs archaïques du Paléolithique.

La théorie instinctive a été lancée par Desmond Morris, qui a étudié le comportement des singes dans le cadre d'une expérience pendant laquelle ceux-ci sont mis en contact avec du papier et des couleurs et évidement ont commencé à jouer avec. Morris est arrivé à la conclusion que l'art serait antérieur à l'apparition de l'homme, puisque les singes possèdent les rudiments de comportement artistique. L'art serait ainsi un fait purement instinctif. Cette théorie a été critiquée et rejetée par la totalité des préhistoriens pour qui, à l'exception de l'homme, aucun animal n'a jamais eu l'intention consciente de créer de l'art visuel.

Le territorialisme, promu par des chercheurs anglo-saxons, mais pas seulement[22], soutient que pendant une époque caractérisée par d'importantes changements démographiques, l'art, avec ses représentations figuratives (totems) ou non-figuratives (signes), était utilisé dans le but de délimiter le territoire ethnique d'un peuplement donné. De plus, on peut considérer que l'art paléolithique représentait un système symbolique utilisé dans le but d'échanger des informations socio-écologiques entre des groupes humains.

Finalement, la théorie psychologique polyvalente, élaborée par H. Delporte[23], explique la genèse de l'art paléolithique par l'action concomitante ou successive de plusieurs catalyseurs: psychologiques (l'image mentale était tellement puissante qu'elle devait être extériorisée), physiologiques (le développement d'une région de l'encéphale qui a rendu possible l'association entre l'image et le geste); d'ailleurs, toute une discipline scientifique – la neuro-esthétique – essaie d'identifier les fondements neurologiques de la création artistique[24] et sociologiques (changements dans la quantité et la qualité de l'information des sociétés paléolithiques). Ces derniers pourraient être reliés à l'environnement naturel (des changements climatiques qui ont déterminé un effort d'adaptation et d'évolution culturelle et technique), à la géographie sociale (la restructuration géographique et socio-économique, l'apparition des groupes plus denses et aux modes de vie plus variés), aux limites linguistiques (le langage ne possédait pas la richesse des nuances, spécifique aux «messages visuels codifiés stylistiquement»[25]), ou, tout simplement, à l'influence du sacré dans les communautés paléolithiques (restructuration du panthéon paléolithique, augmentation de l'importance de la magie, du chamanisme et du totémisme et des pratiques et représentations associées).

P. Paillet[26] considère que certains comportements, tels que des gribouillages accidentels symétriques sur différents supports, tels que l'os, l'ivoire ou le grès, ou encore la collecte des objets naturels particuliers ressemblant à des animaux ou des silhouettes humaines, ont progressivement déterminé une prise de conscience de l'acte graphique, en générant des fonctions symboliques. La conception et la reproduction des formes et des images apparaissent quand le développement de la conscience atteint un certain niveau, se

---

[19] C.-V. Chirica, op. cit. (n. 3), pp. 177–186; V. Chirica, M.-C. Văleanu, C.-V. Chirica, op. cit. (n. 10), pp. 307–332; V. Chirica, G. Bodi, C.-V. Chirica, op. cit. (n. 10); xxx, *L'Art préhistorique des Pyrenées*, *Musée des Antiquités Nationales, Réunion des Musées Nationaux,* Saint-Germain-en-Laye, 2 Avril – 8 juillet, 1996; A. Marshack, *The Roots of Civilization,* McGraw-Hill, New York, 1972.

[20] A. Marshack, *Methodology in the analysis and interpretation of Upper Palaeolithic image: theory versus contextual analysis,* in *Rock Art Research*, Vol. VI/1, 1989, pp. 17–37.

[21] M. Gimbutas, *The Language of the Goddess,* Harper, San Francisco, 1989.

[22] V. Villaverde, *Art paléolithique de la Méditerranée espagnole: argument contre son rattachement à une province artistique méditerranéenne,* in *Comportements des hommes du paléolithique moyen et supérieur en Europe: territoires et milieux, ERAUL* 111, (dir. D. Vialou, J. Renault-Miskovsky, M. Patou-Mathis), Liège, 2005, pp. 163–176.

[23] H. Delporte, *L'Image des animaux dans l'art préhistorique*, Picard, Paris, 1990.

[24] S. Zeki, *L'artiste, à sa manière, est un neurologue*, in *La naissance de l'art*, Tallandier, Paris, 2006, p. 209.

[25] C. Gamble, *Information exchange in Palaeolithic,* in *Nature*, 283, February, 1980, pp. 522–523.

[26] P. Paillet, *Les arts préhistoriques*, Editions Ouest-France, Rennes, 2006, pp. 12–15.

répandent suite à l'apparition du langage articulé et s'imposent avec le développement de l'imaginaire collectif, en étroite interdépendance avec certains aspects sociaux: l'appartenance à un groupe, le statut social ou l'autorité au sein du groupe[27].

Selon Randall White[28], l'apparition des premières parures corporelles marque une véritable «révolution socio-symbolique». Celles-ci deviennent capitales pour la construction, la reconnaissance et la communication d'une identité sociale et peuvent représenter un facteur générateur du phénomène artistique au sens large.

Pour répondre à la question «comment l'art paléolithique est apparu ?», nous sommes d'avis que la théorie polyvalente de H. Delporte demeure la plus réaliste et la plus complète, puisqu'elle prend en compte une multitude de facteurs de nature sociologique, biologique, climatique ou magico-religieuse. Comme le soulignait Michel Lorblanchet[29], «il n'existe pas de berceau de l'art: l'émergence de l'art se manifeste comme phénomène éclaté, disséminé sur toute la planète et sur des dizaines de millénaires». En ce qui concerne la recherche des significations de l'art paléolithique, toute démarche interprétative demeure essentiellement spéculative puisque, comme l'affirmait Denis Vialou[30], «codifié mais sans mots, l'art paléolithique demeure indéchiffrable». On constate une étroite interdépendance entre l'art et les manifestations magiques et religieuses dans le Paléolithique supérieur[31]. Ainsi, la magie de la chasse, la magie sympathique, le totémisme, le fétichisme, le chamanisme, les mythes, représentent, non seulement des pistes d'interprétation de l'art paléolithique, mais aussi des théories qui démontrent ce rapport inséparable entre art et religion en Préhistoire. De nombreux paléolithiciens ont mis en évidence cette symbiose. Selon Leroi-Gourhan[32], l'art restitue au langage la dimension de l'inexprimable, à travers des symboles visuels immédiatement accessibles, qui suscitent des émotions. Daniela Zampetti[33] soutient aussi que l'art est une forme de manifestation de la religion paléolithique, ensemble avec des mythes et rites dans un vaste syncrétisme.

Les premières manifestations magico-religieuses, avec une composante artistique, qui peuvent être nettement distinguées des comportements utilitaires, sont celles reliées au culte des morts[34]. Cela remonte au Paléolithique moyen de notre espace de référence, quand on constate des dépôts d'offrandes documentés dans les grottes de Bruniquel, Cougnac ou Arcy-sur-Cure. Il s'agit de parures ou de gravures sur des blocs en pierre ou sur des objets en os, témoins d'un comportement symbolique[35]. Le plus ancien objet de ce type, un fragment osseux qui présente des signes gravés, semble être celui découvert à Pech de l'Azé, en Dordogne, et daté selon

---

[27] *Ibidem*, p. 16.

[28] R. White, *Un Big-Bang socioculturel*, in *La naissance de l'art*, Tallandier, Paris, 2006.

[29] M. Lorblanchet*, La naissance de l'art. Genèse de l'art paléolithique,* Errance, Paris, 1999, p. 269.

[30] D. Vialou, *Au cœur de la préhistoire,* Gallimard, Paris, 1996, p. 108.

[31] V. Chirica, *La Grande Déesse et son interprétation dans l'art paléolithique*, in *La Spiritualité. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur), Liège, 10–12 décembre 2003*, *ERAUL* 106, (éd. M. Otte), Liège, 2004, pp. 187–194; E. Durkheim*, Formele elementare ale vieții religioase*, Polirom, Iași, 1995; J. Fullola y Pericot, R. Vinas y Vallverdu, J. Garcia Arguelles, P. Andrieu, *La nouvelle plaquette gravée de Sant Gregori (Catalogne, Espagne),* in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix–Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 279–285; L.- R. Nougier, R. Robert, *Les décors abstraits dans l'art magdalénien terminal de la Grotte de la Vache (Alliat),* in *Estudios dedicados al Profesor DR. Luis Pericot,* 1973, pp. 147–170; L.-R. Nougier, *Nouvelles approches de l'art préhistorique animalier*, in *Actas del Simposium Internacional de Arte Rupestre*, Santander Simposium, Santander, 1972, (s. p.); M. Otte, *Préhistoire des religions*, Masson, Paris, Milan, Barcelone, Bonn, 1993; idem, *Ethnies et traditions en Europe méditerranéenne occidentale au Paléolithique supérieur*, in *Les facies leptolithiques*, 1999, pp. 11–20; idem, *La Préhistoire*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles, 1999, pp. 161–210; idem, *Les origins de la pensée*, Ed. Mardaga, Sprimont, 2001.

[32] A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1964.

[33] D. Zampetti, *"Sanctuari" et "religioni" nel Paleolitico: le parole e i fatti*, in *Scienze dell'Antiquita. Storia, archeologia, antropologia*, 3–4, 1989/1990, pp. 20–23.

[34] C.-V. Chirica, G. Bodi, V. Chirica, *Elemente de sacralitate a violenței în Preistorie*, in *Coll. Int., Vivre et mourir dans la Préhistoire et Protohistoire de l'Europe*, Iași, juin, 2012, pp. 15–25; N. Clermont, *La mort chez les groupes chasseurs préhistoriques*, in *Préhistoire des pratiques mortuaires. Paléolithique – Mésolithique – Néolithique*, *Actes du Symp. Int., Leuven, 1999*, *ERAUL* 102, (dir. Elsz. Derwich), Liège, 2003, pp. 141–148; D. Henry-Gambier, *Evolution des pratiques funéraires en Italie au Paléolithique supérieur,* in *ERAUL* 111, 2005, pp. 213–229; M. Groenen*, Vie et mort au Paléolithique.* 1. *Les pratiques funéraires,* in *L'Anthropologie,* Paris, XXXV, 1, 1997, pp. 17–50*;* G. Giacobini, G. Malerba*, Les pendeloques en ivoire de la sépulture paléolithique du «Jeune Prince» (Grotte des Arene Candide, Finale Ligure, Italie),* in *Le travail et l'usage de l'ivoire au Paléolithique supérieur, Actes de la Table ronde de Ravello (29–31 mai 1992)*, (éds. J. Hahn, M. Menu, Y. Taborin, P. Walter et Fr. Widemann)*,* Rome, 1995, pp. 173–178; A. Palma di Cesnola, *Evolution des rites funéraires du Paléolithique supérieur italien dans le temps et l'espace,* in *Préhistoire des pratiques mortuaires. Paléolithique – Mésolithique – Néolithique, Actes du Symp. Int., Leuven, 1999*, *ERAUL* 102, (dir. Elsz. Derwich), Liège, 2003, pp. 131–139*;* J. Zilhão, *Burial evidence for the social differentiation of age classes in the Early Upper Paleolithic,* in *ERAUL* 111, Liège, 2005, pp. 231–241.

[35] P. Paillet, op. cit. (n. 26), p. 20; F. Bordes, *Os percé moustérien et os gravé acheuléen du Pech de l'Aze II,* in *Quaternaria*, II, Roma, 1969.

F. Bordes de la période acheuléenne, environ 200 000 BP[36]. Certains paléolithiciens européens demeurent cependant réservés[37] et d'autres parlent de «pré-art»[38] pour désigner les manifestations mentionnées ci-dessus.

Dans le Paléolithique supérieur européen, nous avons de nombreux détails concernant la pratique de la violence, probablement rituelle, avant et après la mort de certains membres de la communauté. Les dents d'homme, perforées et transformées en pendentifs, avec un âge de 35 000–30 000 ans B.P., de Brassempouy[39] et d'autres gisements d'âge magdalénien[40] représentaient dans la mentalité religieuse des membres de la communauté, la valorisation de la supériorité du personnage qui les portait. Peu importe si les dents de l'homme ont été prélevées de son vivant ou après sa mort, cette action a eu à coup sûr un caractère violent, étant l'une des plus éloquentes preuves de sacralité de la violence pendant le Paléolithique supérieur[41].

Dans la grotte des Trois-Frères, en Ariège, on a découvert une mandibule perforée qui a pu être «pendue au cou comme un talisman»[42]. La coutume de «plastifier»les crânes, en remplaçant les yeux par des coquillage ou des bouts d'os est relativement répandue dans le Mésolithique et le Néolithique, mais il y en a des exemples dans notre espace d'étude au Paléolithique supérieur: au Mas d'Azil, dans un niveau magdalénien, on a découvert le crâne d'une jeune fille, avec deux fragments d'os découpés et placés à l'emplacement des yeux, ainsi que des traces d'argile sur la calotte, qui reproduit l'image d'une personne vivante et qui se rapporte peut-être à un culte spécifique ou qui pourrait juste être le témoignage de l'amour d'un proche envers cette fille[43].

Les découvertes paléoanthropologiques d'Italie et d'autres zones de l'Europe sont tout d'abord caractérisées par le dépôt de blocs de pierre de grandes dimensions sur les corps des enterrés, quel que soit leur âge au moment du décès. Les nombreux exemples constituent autant de cas de violence *post-mortem*, le but étant de nature spirituelle. De la sorte, dans la Grotte des Enfants, GE 4, on a trouvé un homme adulte, étendu sur le dos, en position allongée, les bras pliés, accompagné d'offrandes funéraires (coquilles perforées, outils en silex, dents de cerf perforées), et dont la tête et les pieds étaient couverts de structures en pierre, peut-être déposées dans le but de ne pas laisser le mort quitter «la place éternelle ». À Barma Grande, il y a un dépôt rituel d'ocre rouge, mais le squelette était couvert de trois pierres de grandes dimensions. L'Abri Tagliente a offert un tombeau d'âge épigravettien, d'adulte, dont le squelette était couvert (protégé ?) de pierres, dont deux à décor gravé, linéaire, représentant respectivement, le profil d'un lion et la tête d'un *Bos primigenius*, auxquels on a ajouté comme ofrande, un fragment osseux de bovidé[44].

Certains objets de parure ou d'art, déposés comme offrandes funéraires avaient probablement appartenu au défunt pendant qu'il était encore en vie; c'est peut-être pourquoi celles-ci devaient l'accompagner dans son tombeau, comme élément de la symbiose avec l'animal, qui avait marqué la vie du défunt, mais aussi comme

---

[36] C.-V. Chirica, V. Chirica*, Spirituality of paleolithic burials: offerings of decorative and body ornamenting items,* in *Homines, Funera, Astra. Proceedings of International Symposium on Funerary Anthropology*, (eds. R. Kogalniceanu, R.-G. Curca, M. Gligor, S. Stratt), June 2011, BAR, Int. Series 2410, 2012, pp. 1–19; C.-V. Chirica, G. Bodi, V. Chirica, *Fenomenul funerar în Paleoliticul Europei. Spiritualitatea depunerii ofrandelor în morminte*, in *Studia Antiqua et Archaeologica* (*SAA),* XVIII, 2012, pp. 5–80.

[37] M. Lorblanchet, op. cit. (n. 29), p. 286; F. Djindjian, *L'art paléolithique dans son système culturel: essais de corrélations,* in *L'art du paléolithique supérieur, ERAUL* 107, (éds. M. Lejeune et A.-C. Welte), Liège, 2004, pp. 249–259.

[38] J. Clottes, *Art between 30.000 and 20.000 BP*, in *Hunters of the golden age: the mid-upper Palaeolithic of Eurasia*, (éds. W. Roebroeks, M. Mussi, J. Svoboda et K. Fenema), Leiden, 2000, pp. 87–103.

[39] B. Maureille, *Les origines de la culture. Les premières sépultures*, Le Pommier/Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 2004, p. 77.

[40] Cl. Masset, *La mort aux périodes préhistoriques et protohistoriques (1 000 000 à 750),* in *Anthropologie, archéologie funéraire et anthropologie de terrain*, (éds. E. Crubezi, E. Lorans, Cl. Masset, F. Perrin, L. Tranoy), Errance, Paris, 2000, pp. 55–58.

[41] C.-V. Chirica, G. Bodi, V. Chirica, op. cit. (n. 10); xxx, *Le Paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal, ERAUL* 52, Liège, 1991; xxx, *Le Paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal, 1991–1996, ERAUL* 76, Liège, 1996; xxx, *Le Paléolithique supérieur européen*, *Bilan quinquennal 1996–2001, ERAUL* 97, Liège, 2001; V. Chirica, *Quelques observations concernant le Paléolithique supérieur ancien et récent en Europe est-centrale et occidentale,* in *ArhMold*, XXV, 2002 (2004), pp. 5–45.

[42] E. Anati, op. cit. (n. 16), p. 82.

[43] R. Desbrosse et J. Kozlowski, *Les habitats préhistoriques. Des Australopithèques aux premiers agriculteurs*, Cracovie – Paris, 1994; A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire*, Paris, 1990, pp. 41–42; C.-V. Chirica, G. Bodi, V. Chirica, op. cit. (n. 10), pp. 46–73.

[44] P. Arias, E. Alvarez-Fernández, *Les chasseurs-cueilleurs de la Péninsule Ibérique face à la mort: une révision des données sur les contextes funéraires du Paléolithique supérieur et du Mésolithique*, in *La Spiritualité*, *ERAUL* 106, (dir. M. Otte), Liège, 2004, pp. 221–236; G. Giacobini, *Les sépultures du Paléolithique supérieur en Italie*, in *XXIV-è Congrès préhistorique de France. Faciès leptolithiques du nord-est méditerranéen: milieux naturels et culturels*, *Carcassonne, 1994*, (dir. D. Sacchi), Carcassonne, 1999, pp. 29–39; D. Henry-Gambier, op. cit. (n. 34), p. 222; G. Giacobini, G. Malerba, op. cit. (n. 34), pp. 173–178; A. Palma di Cesnola, op. cit. (n. 34), pp. 131–139; J. Zilhão, et E. Trinkaus, *Anatomie, contexte archéologique et sépulture de l'enfant gravettien de l'abri Lagar Velho (Lapedo, Leiria, Portugal)*, in *Praehistoria*, vol. 3, Miskolc, 2002, pp. 131–145.

forces supérieures du *passage*, avec des éléments de *transmission*. Le chamanisme est aussi une preuve de la symbiose anthropozoomorphe. La richesse, la variété, le caractère allogène de tels dépôts funéraires, les rendent encore plus précieux, matériellement et spirituellement et témoignent aussi d'une situation sociale et économique à part. En outre, afin de s'assurer l'attitude bénéfique des morts, la communauté doit les équiper avec les biens nécessaires à la vie dans «l'au-delà», du point de vue matériel (vêtements, aliments, armes, outils) et de facture sacrée (des amulettes, pièces de parure et d'art, cornes d'animaux, etc.)[45].

Un autre exemple de corrélation entre l'art paléolithique et les pratiques magico-religieuses est représenté par les grottes décorées utilisées comme nécropoles. Nous nous référons à la grotte Cussac, en Dordogne, dont les murs présentent des gravures gravettiennes et où on a aussi découvert des restes humaines datés de 25 000 BP. Un autre exemple est Cap Blanc, toujours en Dordogne, ainsi que Romito et Cavillon, en Italie[46]. Même si les tombeaux ne sont pas toujours contemporains des peintures murales, l'appartenance à la même culture nous permet d'affirmer qu'il y a une corrélation entre les deux éléments.

Dans de nombreuses grottes décorées de peintures rupestres, on a aussi découvert des dépôts d'*ex-voto* (lames en silex ou fragments d'ossements parfois incisés), ou des empreintes de pieds dans l'argile, tel qu'à Chauvet (Aurignacien), Myers et Gargas (Gravettien), et Troubat et Enlène (Magdalénien), ce qui confirme l'existence des rituels dans ces grottes. L'architecture même des images zoomorphes, où manquent toujours les éléments du cadre naturel (les montagnes, les forêts, les rivières) démontrerait leur caractère magique, totémique[47]. On ne peut pas achever cette section sans faire référence au temple situé à l'intérieur de la grotte d'El Juyo, dans les Cantabres espagnoles, où dans une salle on a trouvé un tumulus de pierres sur lequel reposait une pierre ayant la forme naturelle d'un visage bifacial, avec une face anthropomorphe et l'autre zoomorphe[48]. La symbiose homme-animal, reflet des conceptions dualistes spécifiques aux populations paléolithiques, se trouve dans ce cas particulier au sommet des croyances magico-religieuse de ce peuplement magdalénien[49].

2. LE CONTEXTE CHRONOLOGIQUE ET CULTUREL DU PALÉOLITIQUE SUPERIEUR DANS L'EUROPE OCCIDENTALE ET MÉRIDIONALE

Entre 40 000 et 30 000 BP, nous assistons à d'importants changements socioculturels: les Néandertaliens et leur culture moustérienne s'éteignent. Suite à une courte période de cohabitation (le Châtelperronien), ils sont remplacés pas des hommes modernes du point de vue anatomique – les Cro-Magnons et la culture aurignacienne. Cette période coïncide aussi avec la glaciation du Würm récent[50].

L'extraordinaire mobilité des communautés humaines, à travers de larges espaces géographiques, est bien connue, les directions et les opportunités des déplacements étant identifiées et d'ailleurs requises par les conditions de l'environnement (y compris les migrations saisonnières des troupeaux de grands herbivores), par la nécessité de l'approvisionnement en matières premières de bonne qualité et par d'autres facteurs[51]. Cette remarque est particulièrement valable pendant l'Interpléniglaciaire würmien jusqu'aux environs de 28 000 BP (ce qui coïncide *grosso-modo* avec l'Aurignacien). Ensuite, la péjoration pléniglaciaire a entraîné l'abandon des régions septentrionales et des altitudes supérieures à 500 m, ce qui a donné naissance à des «cloisonnements»

---

[45] A. van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, 1909 (et la variante roumaine: *Riturile de trecere*, Polirom, Iaşi, 1995); C.-V. Chirica, V. Chirica, op. cit. (n. 36), pp. 1–19.

[46] B. Maureille, op. cit. (n. 39), pp. 88–89.

[47] P. Lima, op. cit. (n. 15), p. 136.

[48] J. Gonzalez Echegaray, I. G. Freeman, *La Mascara des santuario de la Cuerva des Juyo,* in *Altamira Symposium*, Madrid, 1981.

[49] J. Zilhão, et E. Trinkaus, op. cit. (n. 44), pp. 131–145; P. Arias et E. Alvarez-Fernández, op. cit. (n. 44), pp. 231–236; J. Zilhão, op. cit. (n. 34), pp. 231–241.

[50] xxx, Les *premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique*. Actes du Coll. de la Comission VIII de l'UISPP, Lisboa, 2000.

[51] T. Aubry, *Etude de l'approvisionnement en matières premières lithiques d'ensembles archéologiques. Remarques méthodologiques et terminologiques*, in *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe: territoire et milieu*, *Actes du Coll. Du G.D.R. 1945 du CNRS, 2003*, *ERAUL* 111, (dir. D. Vialou, J. Renault-Miskovski, M. Patou-Mathis), Liège, 2005, pp. 87–99; P.-Y. Demars, *Démographie et occupation de l'espace au Paléolithique supérieur et au Mésolithique en France*, in *Préhistoire Européenne*, 8, Liège, 1996, pp. 3–26; H. Floss, *Sur l'approvisionnement des matières premières au Magdalénien et Paléolithique final en Rhénanie (Bassin de Neuwied*), in *Les Bassins du Rhin et du Danube au Paléolithique supérieur. Environnement, habitat et systèmes d'échange. Coll. de la Com. VIII, Actes du XI-e Congrès de l'UISPP, Mayence, 1986*, *ERAUL* 43, (dir. Anta Montet-White), Liège, 1991, pp. 103–113; J. Renaut-Miskovsky, A.-M. Moigne, *La réponse des faunes et des flores aux variations climatiques*, in *Le Temps de la Préhistoire,* (dir. J.-P. Mohen), T. 2, Soc. Préh, Fr. Ed. Archeologia, 1989, pp. 60–64; D. Vialou, *Territoires: sédentarités et mobilités*, in *ERAUL* 111, Liège, 2005, pp. 75–85.

géographiques causés par des conditions climatiques difficiles et des barrières naturelles devenus infranchissables[52].

Si nous prenons en considération le positionnement géochronologique et culturel de nombreux niveaux d'habitat des gisements découverts dans ce vaste espace géographique, nous pouvons identifier l'existence de certains traits généraux concernant la création matérielle et spirituelle de ces communautés humaines, souvent organisées en réseaux étendues, à partir de plusieurs éléments en connexion: la matière première, la typologie des outils en pierre et en matières animales dures, et les pièces d'art et de parure. Par exemple, on reconnaît les statuettes gravettiennes, les plaquettes magdaléniennes et les pointes foliacées solutréennes, présentes sur de grandes étendus géographiques, comme de véritables fossiles-directeurs, témoignant d'«unités ethniques»[53]. La meilleure approche pour identifier et délimiter ces complexes culturels est de combiner des comportements de nature différente – rituels, économiques, techniques, artistiques et religieux – qui sont similaires sur une certaine région géographique[54].

C'est ainsi qu'on a identifié le «phénomène aurignacien» – un mouvement essentiellement migratoire des représentants d'une société organisée en dehors du continent européen et qui s'est installée dans toute l'Europe, y compris dans notre espace d'étude[55]. Les manifestations artistiques et les techniques de fabrication des outils, très similaires ou identiques sur tout le continent, sont un reflet de la cohésion et de la mobilité de ces groupes. Ces derniers se caractérisaient par des règles sociales strictes et complexes, par des «solidarités» exprimées dans la transmission de procédés techniques et à travers les manifestations mythologiques, ces dernières étant reflétées dans l'art mobilier[56].

Les conditions climatiques ont joué un rôle dans l'évolution de ces «solidarités» socio-ethniques; après l'unité paneuropéenne du début de la période (Aurignacien / Ulluzien[57] et Gravettien), elles se scindent en plusieurs groupes très homogènes au cours du Pléniglaciaire (Solutréen et Épigravettien), pour se diluer au cours du Tardiglaciaire, lors de l'expansion vers les nouveaux territoires septentrionaux, quand les glaciers reculent (Magdalénien). Ce phénomène de «pulvérisation» ethnique s'accentuera au cours de l'Holocène, quand les groupes mésolithiques seront caractérisés par des répartitions culturelles plus limitées et des regroupements plus petits[58].

D'un point de vue techno-typologique, l'Aurignacien (daté en général entre 38 000 BP et 28 000 BP) constitue la première grande culture du Paléolithique supérieur européen. Celle-ci se caractérise par un débitage laminaire et lamellaire, par des outils façonnés sur des lames et lamelles (grattoirs, burins, lames à retouches continues, épaisses et écailleuses, connues sous le nom de «retouches aurignaciennes») et, pour la première fois dans l'histoire des civilisations, par une industrie sur os, bois de cervidés et ivoire (pointes à base fendue, pointes losangiques, pointes biconiques, poinçons, bâtons perforés). Entre 38 000 BP et 32 000 BP, le contact des populations aurignaciennes avec les populations (post)moustériennes ont donné naissance à des industries hybrides / de transition – le Châtelperronien dans la région franco-cantabrique[59] et l'Uluzzien dans

---

[52] F. Djindjian, J. K. Koslowski, M. Otte*, Le Paléolithique supérieur en Europe,* Armand Collin, Paris, 1999*; La Préhistoire française,* I–II, *Les civilisations paléolithiques et mésolithiques de la France,* (dir. H. de Lumley), Édition du CNRS, Paris, 1976; Ch. Leroyer*, Des occupations castelperroniennes et aurignaciennes dans leur cadre chronostratigraphique,* in *L'Homme de Néandertal,* vol. 8*, La Mutation,* Liège, 1988, pp. 103–108; *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe: territoire et milieu, Actes du Coll. du G.D.R. 1945 du CNRS, 2003*, *ERAUL* 111, (dir. D. Vialou, J. Renault-Miskovski, M. Patou-Mathis), Liège, 2005.

[53] F. Djindjian, J. K. Koslowski, M. Otte, op. cit. (n. 52), p. 71.

[54] H. Delporte, *Sur la notion de style dans l'Art paléolithique*, in *Ars Praehistorica*, t. VII/VIII, 1988/1989, pp. 27–32; R. Desbrosse et J. Kozlowski, op. cit. (n. 43); *La Grotte Chauvet. L'Art des origines*, (dir. J. Clottes), Seuil, Paris, 2001.

[55] *La Préhistoire dans le monde. Nouvelle édition de la Préhistoire d'André Leroi-Gourhan*, (dir. J. Garanger), Nouvelle Clio, PUF, Paris, 1992; P. Haesaerts, I. Borziac, V. P. Chekha, V. Chirica, F. Damblon, N. I. Drozdov, L. A. Orlova, S. Pirson, J. van der Plicht, *Climatic signature and radiocarbon chronology of middle and late pleniglacial loess from Eurasia: comparison with the marine and greenland records,* in *Radiocarbon*, Vol. 51, 2009, Nr 1, pp. 301–318; P. Noiret, *Le Paléolithique supérieur de Moldavie. Essai de synthèse d'une évolution multiculturelle*, *ERAUL* 121, Liège, 2009; M. Otte, *Le Gravettien en Europe Centrale. Dissertationes Archaeologicae Gandenses*, vol. XX, De Tempel, I–II, Brugge, 1981.

[56] M. Otte, *Le Magdalénien en Belgique: un aperçu,* in *Le Magdalénien en Europe. "La structuration du Magdalénien"*, *Actes du Coll. de Mayence, 1987*, *ERAUL* 38, (dir. J.-Ph. Rigaud), Liège, 1989, pp. 63–80.

[57] A. Palma di Cesnola*, Rapports entre l'Aurignacien et l'Uluzzien en Italie,* in *Acts of the XIVth UISPP Congress,University of Liege, Belgium 2–8 September 2001 Section 6: The Upper Palaeolithic, General sessions and posters*, (edited by Secretariat du Congres), Archaeopress, Oxford, 2004, pp. 7–12.

[58] P. Haesaerts, I. Borziac, V. P. Chekha, V. Chirica, F. Damblon, N. I. Drozdov, L. A. Orlova, S. Pirson, J. van der Plicht, op. cit. (n. 55), pp. 305–316.

[59] F. Djindjian, J. K. Kozlowski and F. Bazile, *Europe During the Early Upper Paleolithic (40 000–30 000 BP): A Synthesis*, in *The Chronology of the Aurignacian and of the Transitional Technocomplexes: Dating, Stratigraphies, Cultural Implications,* (eds. J. Zilhao, F. d'Errico), Instituto Portugues de Arqueologia, Lisbon, 2003, pp. 29–47.

le sud de l'Italie[60]. Dans notre espace de référence, sont présentes les phases suivantes de l'Aurignacien: Aurignacien I (35 000 BP–32 000 BP) – dans la zone franco-cantabrique et en Italie centrale, l'Aurignacien II (32 000–31 000 BP) – dans le centre et le nord de la France, en Belgique, en Espagne et dans le Sud de l'Italie, y compris la Sicile, et l'Aurignacien III-IV (30 000 BP–31 000 BP) – au sud-ouest de la France[61].

Le Gravettien (28 500 BP – 22 000 / 21 000 BP) est caractérisé par des industries à fléchettes et à pointes de la Gravette, microgravettes et lamelles à dos, ainsi que par des burins sur troncature et dièdres, des racloirs et grattoirs. L'industrie osseuse, moins variée que celle de l'Aurignacien, comprend des sagaies à biseau ou biconiques et de nombreux outils en ivoire de mammouth. La péjoration climatique du Pléniglaciaire entraîne dès 27 000 BP un cloisonnement entre l'Europe occidentale et l'Europe orientale, qui évoluent différemment du point de vue techno-typologique. Autour de 22 000 BP, les populations gravettiennes se replient vers les régions méditerranéennes (Italie et Espagne), en se cloisonnant encore plus fortement avant d'amorcer la transition vers le Solutréen / Badegoulien à l'Ouest du Rhône, en Espagne et au Portugal, et vers l'Epigravettien à l'est du Rhône et en Italie. Dans notre espace de référence, sont présentes les phases suivantes du Gravettien: Gravettien ancien d'Europe occidentale (28 000 BP–26 000 BP) – dans le centre et l'est de la France et en Belgique – Gravettien moyen d'Europe occidentale / Noaillien (25 000 BP–24 000 BP) – dans la zone franco-cantabrique, et dans le nord et le centre d'Italie, et Gravettien récent d'Europe occidentale (24 000 BP–22 000 BP) – dans le sud et l'est d'Italie, en Espagne et en France méridionale[62].

Le Solutréen et le Badegoulien sont généralement datés entre 22 000 BP et 17 000 BP. Le premier marque le «sommet de l'art de la pierre taillée au Paléolithique supérieur», avec l'invention d'une retouche couvrante amincissante (pointes à face plane, feuilles de laurier ou de saule, pointes pédonculés à – ailerons, pointes à cran), qui nécessite le chauffage du silex[63]. Les points à face plane sont caractéristiques pour le Solutréen ancien, les feuilles de laurier pour le Solutréen moyen et les pointes à cran pour le Solutréen supérieur. Cependant, l'outillage lithique solutréen représente dans l'ensemble un recul par rapport aux industries laminaires du Gravettien qui le précède et du Magdalénien qui le suit. De plus, l'outillage osseux est pauvre (petits hameçons, sagaies, bâtons percés), malgré l'invention de l'aiguille à chas. Son étendue géographique est limitée à la France méridionale (ouest du Rhône), à cause des rigueurs du maximum glaciaire. En effet, on peut identifier deux provinces techno-typologiques, franco-cantabrique et méditerranéenne, qui se cloisonnent avant et après l'interstade de Laugerie (Würm III–IV), tout en se rejoignant pendant cet interstade[64].

Le Solutréen récent est suivi par le Badegoulien, ou Magdalénien ancien, lié ou non ou Magdalénien proprement-dit qui lui succède, selon la perspective de différents chercheurs. L'analyse de l'industrie lithique montre plus de points communs avec le Solutréen qu'avec le Magdalénien: abondance d'outils archaïques, utilisation de quartzites, chaînes opératoires variées et sagaies de section circulaire et à base en biseau simple. Cependant, il y a des différences régionales, entre autres un caractère régressif au nord de la France et une évolution vers le Magdalénien inférieur au sud. En général, on peut parler de Solutréo-Badegoulien en France, Espagne et Portugal et d'Epigravettien ancien dans toute l'Italie.

L'Epigravettien méditerranéen ancien (25 000 BP–16 000 BP) se développe en Italie sur un fond local gravettien, à partir de 25 000 BP. Celui-ci est caractérisé du point de vue techno-typologique par deux phases – une première à pointes foliacées (autour 20 000 BP), une seconde à pointes à cran (18 000 BP–16 000 BP). Il est suivi par un Epigravettien évolué (16 000 BP–14 000 BP), qui se distingue par des microgravettes, lamelles et pièces à dos (triangles et rectangles) et des microlithes en général. Il existe aussi un Epigravettien ancien en Provence, caractérisé, dans un premier temps, par des lames appointées, des pointes aréniennes et des pointes à cran à retouches abruptes, puis ensuite par des lamelles à dos, des microgravettes et des microlithes[65].

Le Magdalénien (17 000 BP–10 000 BP)[66] trouve ses origines dans l'évolution du Badegoulien franco-cantabrique. Cette grande culture présente de nombreux faciès et variations culturelles sur son territoire qui

---

[60] A. Palma di Cesnola, *L'Uluzzien: Facies italien du Leptolithique Archaïque*, in *L'Anthropologie*, Paris, 93, 1989, pp. 783–812; J. Riel-Salvatore, *What is a "Transitional" Industry? The Uluzzian of Southern Italy as a Case Study*, in *Sourcebook of Palaeolithic Transitions,* (eds. M. Camps, P. Chauhan), Springer Science and Business Media, 2009.

[61] H. de Lumley, op. cit. (n. 52).

[62] V. Chirica, op. cit. (n. 40), pp. 5–45.

[63] F. Djindjian, J. K. Koslowski, M. Otte, op. cit. (n. 52), p. 213.

[64] B. Schmider, *Le Solutréen et l'Epigravettien*, in J. Garanger, op. cit. (n. 55), pp. 396–408; Y. Taborin, *Le Badegoulien*, in J. Garanger, op. cit. (n. 55), pp. 425–426.

[65] B. Schmider, *L'Epigravettien*, in J. Garanger, op. cit. (n. 55), pp. 404–407; V. Chirica, C.-V. Chirica*, L'influences circum-méditerranéennes dans l'Epipaléolithique du sud-ouest de la Roumanie,* in *Les facies leptolithiques du Nord-Ouest Méditerranéen: Milieux naturels et culturels, Actes du XXIVe Congrès Préhistorique de France*, (dir. D. Sacchi), Carcassonne, 1999, pp. 79–91.

[66] Y. Taborin, *Le Magdalénien*, in J. Garanger, op. cit. (n. 55), pp. 411–428.

couvre *grosso-modo* la France centrale et du sud-est, l'Espagne et le Portugal. Sous réserve de ces différences, l'industrie lithique est caractérisée par la présence de burins, spécialement dièdres, de grattoirs, d'encoches, de denticulés et de lamelles à dos, mais aussi par une industrie osseuse riche (sagaies cylindriques, à biseau large ou biconiques, baguettes demi-rondes, propulseurs et harpons à un ou deux rangs de barbelures). Le Magdalénien atteint son expansion maximale pendant l'oscillation du Bölling, quand le Magdalénien supérieur arrive dans le bassin de la Seine et de la Somme, le Basin Parisien, la Belgique et la Rhénanie, tout en remontant en altitude dans le Massif Central, les Alpes et les Pyrénées. Au nord de la France, les groupes magdaléniens entrent en contact avec les peuplements creswello-hambourgiens, ce qui entraîne une acculturation à la fin du Dryas II (12 500 BP – 12 000 BP) et surtout pendant l'oscillation d'Alleröd, quand on constate l'apparition d'une industrie épipaléolithique à pointes à dos courbe.

Finalement, les cultures du Tardiglaciaire (13 500 BP – 10 000 BP), qui marquent la transition vers le Mésolithique dans notre espace géographique de référence, sont l'Azilien en France, en Belgique (connu aussi sous le nom de Federmesser), en Espagne et au Portugal, caractérisé par une industrie à pointes à dos courbe et grattoirs courts ou circulaires, l'Epigravettien final en Italie, caractérisé par différentes armatures à dos tronqué et armatures proprement géométriques. Pendant l'Alleröd, dans certaines régions du nord et du sud de l'Italie (comme dans les Pouilles, ainsi que l'ont montré les découvertes de la grotte Romanelli), on assiste à un processus d'unification et d'azilianisation, mis en évidence par la diffusion des pointes à dos courbe et des grattoirs courts et circulaires[67].

La datation des objets d'art mobilier est relativement facile à réaliser, comparativement à l'art pariétal; leur position dans la stratigraphie d'un site, ainsi que les outils associés, donne une idée de la phase culturelle en cause (analyse paléoclimatique, sédimentologique et stratigraphique). La datation au radiocarbone de la matière organique prélevée dans ces niveaux, ou même de petits échantillons obtenus sur les objets d'art eux-mêmes, dans certains cas, peut donner des résultats plus précis. Celle-ci peut être combinée avec d'autres méthodes de datation, tels que la thermoluminescence ou l'Electro Spin Résonance (ESR) pour plus de précision.

Les éléments stylistiques peuvent aussi être utilisés dans le processus de datation, mais cette méthode doit être considérée avec prudence. En effet, de nombreux chercheurs ont utilisé la comparaison stylistique avec du matériel provenant d'autres sites et même d'autres régions à des fins de datation, ce qui a inévitablement conduit à une certaine subjectivité et à des systèmes simplistes d'interprétation de l'évolution du fait artistique, car tous les arguments stylistiques sont fondés sur l'hypothèse que des éléments similaires dans le style ou la technique sont à peu près contemporains dans leur exécution. Comme on le sait très bien, pour l'art franco-cantabrique, André Leroi-Gourhan en est un exemple classique. Aujourd'hui, on sait bien et c'est unanimement accepté par la communauté scientifique préhistorique que l'art paléolithique n'a pas eu un début et un point culminant unique et que chaque période a sans doute vu la coexistence d'un certain nombre de styles et de techniques, ainsi qu'un large éventail de talents et de capacités spécifiques aux humains qui ont réalisé les artefacts.

La découverte de la grotte Chauvet[68] avec sa richesse technique et idéologique, datée du plein Aurignacien, à 32 000 ans BP, a joué un rôle important dans cette réévaluation conceptuelle de l'évolution stylistique de l'art paléolithique et de l'art préhistorique en général. Mis-à-part un certain nombre de découvertes sporadiques, c'est en effet la grotte Chauvet qui a signé l'acte de naissance de l'art du Paléolithique supérieur, parfaitement constitué dès le début. Il s'éteindra trois dizaines de décennies plus tard, vers 11 000 PB, à la fin du Magdalénien (Espagne, Portugal, France et Belgique) / Épigravettien final (Italie) et de l'époque glaciaire dans son ensemble[69].

3. L'ÉVOLUTION CULTURELLE DE L'ART MOBILIER DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR EN EUROPE OCCIDENTALE ET MÉRIDIONALE

Au début de notre projet, nous avions l'intention de structurer ce chapitre sur des régions géographiques plutôt que sur des paliers culturels. Nous avions pensé au Groupe Méditerranéen, Franco-Cantabrique et Rhénano-Belgo-Central Parisien. Au fur et à mesure que nous avons avancé dans nos recherches et suite aux entretiens avec d'éminents paléolithiciens nous avons compris que structurer notre démarche sur des complexes

[67] F. Djindjian, J. K. Koslowski, M. Otte, op. cit. (n. 52); V. Chirica, G. Bodi, C.-V. Chirica, *Gisements épipaléolithiques et mésolithiques entre le Dniestr et la Tissa*, BAI XXV, 2013.

[68] J. Clottes, op. cit. (n. 54).

[69] V. Chirica, *Opinions concernant l'art et les religions paléolithiques sur la base d'une grande découverte*, in *ArhMold*, XXIX, 2004 (2006), pp. 185–191.

culturels permet d'identifier les synergies, de mettre en évidence les similitudes et les éléments de convergence et de continuité à travers tout l'espace de référence, beaucoup plus qu'en les analysant selon un cloisonnement géographique. De plus, tel qu'indiqué plus haut, ce dernier a été uniquement identifié pendant certaines périodes plus froides. En outre, la structuration par groupe géographique se fait différemment, selon les catégories d'objets. H. Delporte[70] l'a utilisé pour les statuettes féminines magdaléniennes, mais elle est par exemple quasiment inutilisable pour les objets utilitaires. Quant à la distribution géographique de l'art mobilier, contrairement à l'art pariétal, concentré sur certaines zones géographiques de prédilection, telles que les Cantabres, les Pyrénées, l'Aquitaine, l'Ardèche et les Pouilles, l'art mobilier est dispersé dans toute l'Europe, y compris dans la vaste majorité des sites découverts sur notre territoire de référence, y prenant des formes très variées. L'art de la gravure et de la sculpture, dénommé l'art mobilier, semble suivre des formules iconographiques distinctes et des mythologies locales ou de plus grande envergure, selon la période considérée. En effet, si l'art mobilier est relativement pauvre en l'Europe occidentale et méditerranéenne pendant l'Aurignacien et le Gravettien (alors qu'en revanche il fleurit sur le Haut-Danube pendant l'Aurignacien et en Europe centrale et orientale pendant le Gravettien), le Solutréen, le Badegoulien et le Magdalénien en marquent l'essor net dans notre espace de référence, même à l'échelle européenne, tant en quantité, qu'en qualité et diversité.

Une précision doit être faite concernant l'art paléolithique italien, qui a été longtemps encadré dans un style à part, appelé méditerranéen. On peut constater que cette théorie est actuellement abandonnée et que mises à part les deux grottes situées dans le sud de l'Italie, qui présentent des influences nord-africaines pendant le Tardiglaciaire, tous les autres sites archéologiques ont fourni des objets d'art mobilier avec un décor similaire et encadrés dans les mêmes périodes que ceux en provenance de la zone franco-cantabriques. Il en est de même pour l'art méditerranéen espagnol, rattaché par un grand nombre de spécialistes à une «province artistique méditerranéenne», théorie désormais abandonnée[71].

L'art mobilier aurignacien

Tel que présenté dans le premier chapitre, l'art et les pratiques magico-religieuse sont étroitement liés dans tout le Paléolithique supérieur de la région en discussion, y compris pendant l'Aurignacien. Des dents et des mandibules perforées ont été découvertes à Isturitz C5, à Brassempouy et à la Quina.

L'art aurignacien exprime en général une pensée abstraite, basée sur un certain nombre de sujets et de symboles qui sont représentés de façon récurrente, à travers des associations élémentaires. Les sujets isolés ou la confrontation de deux sujets sont fréquents. En France, on trouve des motifs géométriques et des vulves sur des plaques et de blocs en calcaire, comme dans la vallée de la Vézère. Certains motifs incisés sont prédominants (fig. 1, 8–9): les séries de traits parallèles, les lignes courbes tracées à partir de petites encoches, les séries de X, V ou Y, et les associations entre ces motifs[72]. Il y a aussi des gravures animales (bouquetin, rhinocéros, chevaux, mammouths et ours), voir humaines schématisées (fig. 2, 10), comme à Hornos de la Pena, dans les Asturies, à Isturitz, ou à la Ferrassie, à Chanlat et à l'Abri Cellier, en Dordogne[73]. A l'Abri Fumane (Vénétie), on a récemment découvert trois fragments rocheux ocrés, un premier avec un décor non-figuratif, un second avec une représentation d'un félin ou d'un mustélidé et un dernier surnommé «le chamane», avec une représentation anthropomorphe, dansante, avec la tête coiffée d'un totem cornu[74].

Les parures aurignaciennes sont abondantes et variées: perles d'ivoire, de stéatite et d'os, dents d'animaux percées (renards, cerfs, chevaux), coquillages marines percées. On a aussi trouvé des copies de coquillages ou de dents d'animaux, en ivoire ou en pierre tendre, ce qui témoigne leur importance symbolique[75]. Au sein de grandes groupes régionaux, tels que le sud-ouest de la France, on constate une standardisation des dimensions et des techniques de fabrication des parures, ce qui pourrait suggérer des unités ethniques. Les matières premières sont souvent apportées de loin: dans la Vallée de la Vézère on a trouvé de la stéatite en provenance des Pyrénées, situées à 400 km, ainsi que des coquillages des côtes méditerranéennes et atlantiques. La difficulté d'acquisition et la rareté d'une pièce pourrait exprimer sa valeur, y compris sociale.

---

[70] H. Delporte, *L'image de la femme dans l'art préhistorique,* Picard, Paris, 1990.

[71] V. Villaverde Bonilla, *Art paléolithique de la Méditerranée espagnole: argument contre son rattachement à une province artistique méditerranéenne*, in *Comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe: territoires et milieux*, *ERAUL*, 111, (dir. D. Vialou, J. Renault-Miskovsky, M. Patou-Mathis), Liège, 2005, pp. 163–176.

[72] M. Lejeune, *La naissance de l'art,* dans J. M. Cordy, *Le génie de l'homme. Des origines à l'écriture,* Abbaye Saint-Gérard de Brogne, 1995, p. 179.

[73] H. de Lumley, *Art et civilisations des chasseurs de la Préhistoire,* Paris, 1984, pp. 79–80.

[74] F. Djindjian, op. cit. (n. 37).

[75] R. White, op, cit. (n. 28), p. 28.

On connaît aussi des statuettes anthropomorphes féminines, relativement schématiques, comme celle en ivoire, découverte au Trou Magrite, en Belgique[76], ou phalliques comme celle de l'Abri Blanchard des Roches, en Dordogne, en corne d'auroch ou de bison[77].

Cependant, l'art mobilier aurignacien demeure relativement mal connu à cause du fait que les objets trouvés sans équivoque en position stratigraphique aurignacienne sont très rares et que l'inventaire général de l'art mobilier sur notre territoire d'étude est relativement pauvre. En outre, on ne peut pas affirmer que tout l'art aurignacien est schématisé: les statuettes zoomorphes du Jura Souabe et les peintures très élaborées de la grotte Chauvet en Ardèche mettent en cause le schéma évolutionniste de Leroi-Gourhan[78].

L'art mobilier gravettien

Les sépultures gravettiennes sont nombreuses, tant en Italie, que dans les Cantabres; les squelettes sont souvent accompagnés d'objets de parures.

En France, les cinq sépultures de l'abri Cro-Magnon, ont fourni, outre les restes humains (trois hommes, une femme et un enfant), des coquillages et une amulette en ivoire.

Il y a toujours de nombreuses pendeloques, des spatules et autres pièces incisées de motifs abstraits, comme celles de Gargas, Isturitz, Tarte ou Tuto de Camalhot, dans les Pyrénées[79], mais on constate l'apparition des premiers objets utilitaires en os – des sagaies ou des bâtons percés – à décor figuratif simple (comme la sagaie gravée d'un cheval découverte à Isturitz) ou constitué d'images associées (animaux antithétiques, des mammouths affrontés par exemple, comme à Laugerie-Haute, en Dordogne[80], ou le bison associé à d'autres animaux, dont un félin, sur un galet découvert à Gargas, dans les Pyrénées[81]). Il y a aussi des représentations masculines ou féminines, comme celles sur bloc, découvertsss à Laussel et, à l'Abri Pataud, en Dordogne, ou animales, comme les chevaux sur galets ou plaquettes découverts à l'Abri Labattut ou à Laraux (Vienne), ou encore le bouquetin de Paglicci (Italie). D'autres représentations animales sur des supports rocheux proviennent de Fongal, Facteur, Laugerie-Haute, Blot, Vigne-Brun, Isturitz, Vachons, Rabier[82]. Il y a aussi quelques gravures sur des supports osseux, comme celles d'Isturitz (cheval et poissons sur un bois de renne), de Rideaux à Lespugue (décor serpentiforme sur une côte) et de Laugerie-Haute (bois de renne avec deux mammouths affrontés). En général, les animaux ont des corps grand et lourds, des petites têtes, un caractère peu accusé de la courbe cervico-dorsale et des extrémités courtes, représentées sommairement, comme à Parpallo, dans l'Espagne méditerranéenne[83].

Les statuettes anthropomorphes de type «Vénus» sont un élément typique de l'art gravettien. Leur supports sont variés – stéatite, ivoire, calcaire dur ou tendre – et la typologie est relativement homogène. Celle-ci présente une exagération du volume des seins, du ventre et des hanches, alors que la tête et les membres sont généralement atrophiés. Des exemples sont les statuettes de Tursac, Brassempouy, Lespugue, Sireuil, Monpazier, Grimaldi, Savignano, Chiozza, Trasimène et Parabita[84].

L'art mobilier solutréen et badegoulien

Bien qu'aucune sépulture solutréenne et badegoulienne ne soit à présent connue, des restes humains ont été découverts dans des contextes divers. Des ossements humains reliés au Badegoulien présentent souvent des traces de façonnage ou des stries de décharnement, tels que ceux provenant de la grotte du Placard.

---

[76] M. Lejeune, op. cit. (n. 72), pp. 180, 193.

[77] H. de Lumley, op. cit. (n. 73), p. 60.

[78] A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 17).

[79] D. Sacchi, *Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique dans les Pyrénées septentrionales*, in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 13–29.

[80] M. Lejeune, op. cit. (n. 72), pp. 179, 195.

[81] D. Sacchi, op. cit. (n. 79).

[82] F. Djindjian, op. cit. (n. 37), p. 252.

[83] J. Aparicio Perez, *Chronologie de l'art mobilier paléolithique dans l'Espagne méditerranéenne*, in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990 p. 109.

[84] H. de Lumley, op. cit. (n. 73), pp. 115–185; D. Zampetti, F. Alhaique, *Aux origines de la représentation des statuettes paléolithiques de l'Italie Centrale et Méridionale*, in *L'art du paléolithique supérieur*, *ERAUL* 107, (éds. M. Lejeune et A.-C. Welte), Liège, 2004, pp. 187–198.

L'art solutréen n'est pas bien connu et ne présente pas de liens culturels incontestables avec les niveaux solutréens. Leroi-Gourhan[85] avait proposé le concept vague et ambivalent d'art «inter-gravetto-solutréen», justement pour designer ce chapitre moins connu de l'art préhistorique. Ceci étant dit, l'art solutréen est associé avec l'essor des plaquettes gravées ou peintes, portant un décor figuratif zoomorphe ou linéaire-géométrique. Des exemples comprennent les œuvres du Fourneau du Diable, de Solutré (cervidés, chevaux et bouquetins), de La Salpêtrière et surtout celles de Parpallo, avec plus de 6 000 plaquettes décorées[86], qui vont depuis le Gravettien jusqu'au Magdalénien ancien méditerranéen. On a identifié trois stades dans l'art solutréen. Au Solutréen inférieur, les figurations linéaires présentent un contour au tracé multiple, des proportions maladroites, une perspective angulaire et des pattes inachevées. C'est l'apogée de l'art sur plaquettes, y compris les chefs d'œuvre de Parpallo, comme les chevaux rouges et les biches noires[87]. Au Solutréen moyen, les proportions gagnent en rigueur, bien que toujours non réalistes, et le contour est réalisé d'un trait double. De nombreuses plaquettes sont ornées de cervidés, bouquetins et bovidés. Au Solutréen supérieur, les figurations sont représentées de profil, avec un trait simple ou multiple, structurées en scènes comparables à celles de l'art pariétal. Les plaquettes peintes dominent, bien que celles qui sont gravées n'aient pas disparu. Finalement, le Magdalénien ancien méditerranéen marque un retour au style géométrique, semblable aux figurations d'Ardèche[88].

L'art solutréen a aussi livré de nombreuses pendeloques, parmi lesquels nous mentionnons la petite pendeloque oblongue en graphite représentant un cervidé provenant du niveau solutréen du Fourneau du Diable, en Dordogne[89]. Du même site, mais aussi du Roc de Sers, proviennent les sculptures en bas-relief sur des blocs détachés de la paroi en calcaire, représentant des animaux en file, sur plusieurs plans ou affrontés[90].

D'autres exemples d'art badegoulien incluent un galet gravé d'un bison, découvert à Cuzoul à Vers, un bloc gravé d'un bouquetin de Laugerie-Haute Est, un galet gravé d'un bouquetin de Pech de la Boissière et une dalle gravée d'un cervidé et d'un cheval, découverte à Solvieux. De Parpallo, en Espagne, proviennent quelques plaquettes, représentant des cerfs et des bouquetins, y compris celle figurant le regroupement de deux biches en attitude de course, avec une représentation correcte de différents plans et une forte sensation de mouvement[91]. Quant aux ressemblances stylistiques entre le Solutréen, le Badegoulien et le Magdalénien ancien méditerranéen, les paléolithiciens sont encore divisés: S. Corchon[92] voit un contraste entre le style solutréen et le style magdalénien, tandis qu' I. Barandiaran[93] soutient l'apparentement entre les trois styles.

L'art mobilier épigravettien

L'Epigravettien a livré de belles représentations d'art mobilier. Les supports sont des blocs de calcaire, des galets et de gros ossements de mammifères. Les représentations d'animaux de style naturaliste sont nombreuses, comme à Levanzo ou à Romanelli, mais on trouve également des motifs géométriques (lignes parallèles, ensembles rubanés sinueux), comme sur des os (Polesini) ou sur des blocs (Romanelli). Dans la grotte Paglicci, on a découvert un os iliaque de cheval, gravé d'un coté de deux représentations de bovidés et d'un faon, tandis que sur l'autre côté il y a une très belle scène de chasse qui comprend outre un cervidé, un cheval et un bovidé, entourés de flèches[94]. A Abri Tagliente (Vénétie) on a découvert un groupe de figures animales, gravées sur des pierres, des plaques et des blocs calcaires, qui comprennent des bouquetins, des bisons et un grand félin. A ceux-ci s'ajoutent des figurations de canidés (un loup), de lièvres, de bovidés, d'équidés, de cervidés et d'un sanglier, découvertes dans la grotte Polesini, près de Rome et une scène très

[85] A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 17).

[86] V. Villaverde Bonilla, *Arte Paleolitico de la Cova de Parpallo. Estudio de la colleccion de plaquetas y cantos grabados y pintados*, Valencia, Servicio d'investigation de la Prehistoria, 1994.

[87] J. Aparicio Perez, op. cit. (n. 83), 1990, p. 103.

[88] F. Djindjian, J. Koslowski, M. Otte, op. cit. (n. 52), 1999, p. 230.

[89] M. Chollot, *Musée des Antiquités nationales. Collection Piette. Art mobilier préhistorique,* Paris, 1964, p. 64.

[90] M. Chollot-Varagnac, *Les origines du graphisme symbolique*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 1980, pp. 441–443.

[91] V. Villaverde Bonilla, *Animation et scènes sur les plaquettes du Parpallo (Gandia, Espagne): quelques considération sur la pictographie dans l'art mobilier,* in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, p. 235.

[92] S. Corchon, *El arte mueble paleolitico cantabrico: contexto y analysis interno*, Altamira, 1986.

[93] I. Barandiaran, *Arte mueble des Paleolitico cantabrico. Monografias arqueologicas,* XIV, Zaragosa, 1973.

[94] H. de Lumley, op. cit. (n. 73), p. 185; A. Palma di Cesnola, *La séquence de la grotte Paglicci (Mont Gargano) dans le cadre du Leptolithique de l'Italie méridionale*, in *Les facies leptolithiques*, 1999, pp. 185–194.

intéressante représentant un oiseux couvant dans son nid et un serpent en train d'introduire sa tête dans ce dernier, gravée sur un fragment de calcaire découvert dans la grotte Paglicci (Pouilles)[95].

L'art mobilier magdalénien

Le Magdalénien a fourni le nombre de manifestations d'art mobilier le plus important, le plus varié et le plus rigoureusement daté de toutes les cultures du Paléolithique supérieur dans l'espace de l'Europe occidentale et méditerranéenne. Les associations et les compositions sont complexes, avec une grande variété d'idéogrammes. La syntaxe magdalénienne semble évoquer des récits ou des mythes à caractère vernaculaire[96]. Vers la fin du Magdalénien, les zigzags s'imposent comme motif dominant, à côté d'autres signes géométriques et de frises d'animaux[97].

La gravure sur plaquettes, amorcée en Solutréen / Badegoulien, continue, avec des représentations surchargées et difficiles à interpréter, telles que celles découvertes à La Marche (Vienne), Enlène, Limeuil (Dordogne) et Parpallo (Levant espagnol). Dans ce dernier site, la peinture noire complète la gravure pendant le Magdalénien I et II[98]. A celles-ci s'ajoutent un certain nombre de gravures sur des galets (la Colombière – Ain), sur grès (Bédeilhac – Ariège) ou sur des schistes. Certaines spécificités se manifestent, comme de nouveaux systèmes de remplissage et de tracés linaires conventionnels, comme l'ombrage réticulé ou avec des traits courts et obliques pour simuler le pelage à Valle, El Pendo et Torre, associé à des points et à des signes sur les têtes d'animaux[99]. Dans le Magdalénien cantabrique (Castillo, El Juyo, El Cierro, Rascano, Tito Bustillo), l'ombrage de la partie inférieure de la tête est très caractéristique de la zone antérieure du cou (pour les cervidés) et du ventre (pour les bisons, les chevaux et les rennes), réalisé par des techniques de rayures, traits multiples, stries et même grattage, correspondant à une différence réelle de coloration chez ces animaux[100].

Les représentations sont figuratives: des figures humaines, de nombreux animaux, des oiseaux (l'échassier de Belvis ou celui de Raymonden), des salamandres (Laugerie-Basse) et même un insecte à Enlène) ou abstraites (surtout pendant le Magdalénien Supérieur): des zigzags, des lignes ondulées sur des rectangles, le tracé en «fil de fer»[101].

De la région rhodanienne proviennent plusieurs têtes de cervidés sculptées en faible relief dans les nodules siliceux de petits blocs[102]. On mentionne aussi des rondes bosses en pierre, abondantes à Isturitz, représentant des bisons, des ours, des rennes, des poissons, des bouquetins et même des humains, et qui présentent des traces de fracture violente[103], peut-être rituelle. L'utilisation de plusieurs techniques pour un même artefact, le soin, la finesse d'exécution, la précision des détails et les éléments d'animation font de ces objets d'art mobilier de véritables chefs-d'œuvre.

Les statuettes zoomorphes sont relativement rares; des exemples incluent le cheval en ivoire de la grotte des Espélugues (Lourdes), le cheval agenouillé en grès de Duruthy ou le cheval bondissant de Bruniquel. Les statuettes anthropomorphes sont pour la plupart féminines, sauf peut-être le célèbre masque demi-humain demi-félin, découvert à El Juyo, dans les Cantabres espagnoles[104]. Celles-ci sont figuratives, schématiques ou symboliques. Un certain nombre, qui relèvent du style figuratif du Magdalénien moyen, sont atypiques, telles que celles réalisées sur une incisive de cheval au Mas d'Azil, sur une canine de cheval à Bedeilhac, la bien-connue Vénus impudique en ivoire de Laugerie-Basse, ou encore la plaquette en palme de bois de renne avec la scène de la femme au renne, que F. Djindjian considère comme une statuette[105]. Une série à part est

---

[95] P. Leonardi, *Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Italie*, in *L'art des objets au paléolithique. 2. Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 121–131.

[96] E. Anati, op. cit. (n. 16), pp. 401–402.

[97] D. Sacchi, op. cit. (n. 79).

[98] J. Aparicio Perez, op. cit. (n. 83), p. 103.

[99] P. Utrilla, *Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la Côte cantabrique*, in *L'art des objets au paléolithique. 2. Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 87–99.

[100] A. Moure Romanillo, *Les relations entre art rupestre et art mobilier en région cantabrique*, in *L'art des objets au paléolithique. 2. Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 207–217.

[101] H. de Lumley, op. cit. (n. 73); J. Aparicio Perez, op. cit. (n. 83), p. 109.

[102] J. Combier, *Styles et chronologie de l'art mobilier paléolithique dans la région rhodanienne*, in *L'art des objets au paléolithique. 2. Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 83–84.

[103] D. Sacchi, op. cit. (n. 79).

[104] P. Utrilla, op. cit. (n. 99), p. 92.

[105] F. Djindjian, J. K. Koslowski, M. Otte, op. cit. (n. 52), p. 273.

constituée par les représentations féminines schématiques sur incisives lactéales de chevaux du Magdalénien moyen, avec un accent sur les motifs pubiens, comme à Angles-sur-l'Anglin, Montgaudier, la Marche et Laugerie-Basse[106].

De nombreuses rondes-bosses décorent des outils et des armes, bâtons perforés et propulseurs, tels le «faon aux oiseaux» du Mas d'Azil, les mammouths de Bruniquel et de Canecaude, les «bouquetins affrontés» d'Enlène ou le «bison se léchant», qui est fait sur un fragment de propulseur en ivoire de La Madeleine[107].

Le processus de schématisation continue au Magdalénien supérieur, mais les statuettes présentent un style commun, qui les rapproche des statuettes féminines de l'Europe de l'Est, tels que la Vénus en grès, découverte à Enval (Abri Durif – Auvergne), et le fragment de statuette, toujours en grès, découvert à Farincourt, en Haute-Marne.

Les parures, que nous présentons plus en détail dans le chapitre consacré aux éléments stylistiques, sont très diversifiées et riches en représentations. On a découvert de nombreux colliers de dents (canines de renard ou croches de cerf) ou de coquillages, des pendeloques percées en os, en ivoire, en bois de cervidé ou en matières lithiques, des rondelles perforées, des disques découpés sur des omoplates et perforés au centre, avec décor rayonnant (très typique, probablement avec une symbolique solaire), et des contours découpés, telles que celles en os hyoïde et représentant des têtes de cheval.

Il y a aussi toute une panoplie d'objets utilitaires avec un décor bien réalisé, tels que des lampes et godets en pierre, des percuteurs ou retouchoirs, des propulseurs, des bâtons percés, des spatules, des lissoirs, des navettes, des instruments de musique (flûtes) en bois de renne, en ivoire ou en os, des tubes en os d'oiseau, des baguettes demi-rondes, des sagaies, des ciseaux, des harpons et des foënes, tous témoignant de l'extraordinaire variété et richesse de l'art mobilier Magdalénien.

L'art mobilier du Tardiglaciaire

Un premier style est caractérisé par un graphisme non-figuratif et par des signes répétitifs (points, traits transversaux, croix, réticulés, chevrons), surtout des idéogrammes, mais aussi des psychogrammes, parfois dans des assemblages sophistiqués. La plupart sont des galets peints surtout en rouge, mais aussi en noir comme, dans le cas de la grotte de Los Azules en Espagne[108]. Certains présentent une tendance «abiétiforme», comme à Varennes-les-Mâcon[109]. Les gravures se trouvent aussi sur des objets utilitaires, comme les sagaies décorées de chevrons de la Grotte du Tai (Drôme), celles décorées d'échelles enroulées du Saut du Loup (Ardèche) ou la spatule incisée de Los Azules, en Espagne[110]. Ce style se manifeste en France, par l'entremise de la culture azilienne, en Italie, avec la culture romanellienne et en Espagne avec celle de La Cocina.

L'Epigravettien final d'Italie, par exemple, a livré de beaux exemples d'art non-figuratif géométrisé – rhombes, hachures, rectangles – tel que sur des objets en os découverts dans les grottes Romanelli, del Cavallo ou Barma Grande, mais aussi figuratifs (des cervidés, des équidés, des félins, etc.), découverts à Riparo Tagliente, Riparo di Vado all'Arancio, Grotta Polesini, Grotta Romanelli[111]. Dans ce dernier, on a découvert 110 pierres gravées aux figurations naturalistes et semi-naturalistes (surtout zoomorphes) ou au décor géométrique[112].

Le style figuratif, cependant moins élégant, dont les idéogrammes ont disparus et dont seuls restent les pictogrammes, se manifeste en Espagne, au Portugal et dans le nord d'Italie, dans la région de Val Camonica. Il y a aussi un exemple en France, à Pont d'Ambon (Périgord) de figures naturalistes très stylisées, que certains chercheurs, comme Alain Roussot[113], voulaient placer dans un «style V post-magdalénien».

---

[106] L. Iakovleva, *L'art figuratif du Paléolithique supérieur (image, composition, ensemble)*, in *Archeologija*, nr. 3, 1996, pp. 51–60.

[107] H. Delporte, *L'art paléolithique, Le génie de l'homme. Des origines à l'écriture,* (éd. J. M. Cordy), Abbaye Saint-Gérard de Brogne, 1995, p. 84.

[108] M. Lejeune, op. cit. (n. 72), p. 180.

[109] J. Combier, op. cit. (n. 102), p. 85.

[110] H. de Lumley, op. cit. (n. 73), pp. 391–396.

[111] A. Vigliardi, *Manifestazioni artistiche dell'epigravettiano finale e del mesolitico in Italia,* I*: la documentazione epigravettiana*, in *Art in the Palaeolithic and Mesolithic*, *XIIIth International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, Forli, 1996, pp. 21–36.

[112] P. Graziosi*, Le pitture e i graffiti preistorici dell'isola di Levanzo nell'arcipelago delle Egadi (Sicilia*), in *Rivista di Scienze Preistoriche*, vol. V, 1950, pp. 1–43.

[113] A. Roussot, *Art mobilier et pariétal du Périgord et de la Gironde: comparaisons stylistiques*, in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, p. 201.

Les parures appartenant au Tardiglaciaire sont principalement constituées des colliers de canines de cerf percées, aziliens.

4. LES CARACTÉRISTIQUES DE L'ART MOBILIER DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR. ÉLÉMENTS DE SYMBOLIQUE, STYLISTIQUE, SÉMANTIQUE ET SÉMIOTIQUE

L'art paléolithique est une expression de l'art tribal, développé par des sociétés dotées d'une structure politique simple, constituée d'unités sociales dont les membres se connaissent personnellement. On parle de sociétés «introverties», selon E. Anati, qui ne sont pas enclines à échanger leurs croyances et qui évoluent dans un contexte social, économique et conceptuel qui demande et permet la sauvegarde et la transmission d'une mémoire primordiale.

De nombreux paléolithiciens sont aujourd'hui d'accord avec le fait que l'art préhistorique doit être étudié dans une perspective sémantique et sémiotique. Notre étude couvre une période qui précède l'apparition de l'écriture, pendant laquelle l'histoire et les connaissances se transmettaient oralement; l'art représentait alors le «véhicule» d'un langage primordial, expression d'une réalité vécue ou perçue, où se retrouvent des événements, des croyances, des sentiments, des dilemmes et des réalités existentielles. Les images, les signes et les idéogrammes gravés ou peints représentent autant de modes de penser, percevoir et communiquer, qui nous différencient des autres primates.

Les statuettes

Les premières statuettes sont réalisées en ronde-bosse, ce qui ajoutait en volume, tout en réduisant les dimensions. L'image, jusqu'alors bidimensionnelle, devenait transportable et manipulable. Dans notre espace d'étude il y a très peu d'exemples pour l'Aurignacien (la statuette anthropomorphe du Trou Magrite, en Belgique) ou le Gravettien (Lespugue, la fameuse «dame à la capuche» de Brassempouy ou les cinq statuettes de l'Italie: Grimaldi, Savignano, Trasimeno et Parabita)[114]. Les statuettes féminines gravettiennes sont stéréotypées: amples, aux hanches larges (stéatopyges), aux seins pendants et généralement dépourvues de visage. Le support est l'ivoire, l'os (pour les statuettes en provenance de l'Italie) ou le calcaire tendre / stéatite.

Au Magdalénien moyen, des statuettes zoomorphes naturalistes, très similaires aux frises sculptées des abris, proviennent des sites localisés dans les Pyrénées (Lourdes, Mas d'Azil, Isturitz). Il y a aussi des exemples en ronde-bosse qui proviennent de la France – la tête anthropomorphe en fossile de madrépore, incisée et peinte, de Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-L'anglin, ou de l'Espagne cantabrique: l'oiseau nocturne de La Vina, la tête anthropomorphe d'Entrefoces (en galet de quartzite), qui porte aussi des traces de colorant rouge, la tête de bouquetin et la stylisation féminine de Tito Bustillo[115]. On connaît aussi quelques exemples de statuettes anthropozoomorphes, comme les découvertes d'Espélugues (personnage barbu, portant une longue queue de cheval et une ramure de cerf[116]), ou celles de Las Caldas, dans les Asturies (corp de femme avec une tête de capriné, ce qui est typique pour les représentations des caprinés dans la région[117].

Au Magdalénien supérieur, le paradigme change encore: les figurines sont plus schématisées, plates, très semblables aux contours découpés, en ivoire ou matières lithiques. Elles sont «exportées» vers le centre et l'est du continent, jusqu'à Nebra (Saxe-Thuringe) et Hostim (en Bohème). Des exemples de statuettes féminines de petites dimensions proviennent de l'Abri Durif à Enval (Puy-de-Dôme) et de Farincourt (Haute-Savoie)[118]. Certaines statuettes en ronde-bosse sont mi-animales, mi-humaines, comme celles de La Garenne, dans l'Indre (homme-félin)[119].

Les éléments de parure y compris les pendeloques

Les objets de parure apparaissent tôt, dès le Châtelperronien, sous forme de coquillages ou de dents percées ou, plus rarement, aménagés par un sillon permettant de les suspendre.

---

[114] D. Zampetti, F. Alhaique, op. cit. (n. 84).

[115] A. Moure Romanillo, op. cit. (n. 100), p. 214.

[116] M. Chollot-Varagnac, op. cit. (n. 90), p. 435.

[117] J. Fortea, M. S. Corchon, M. Gonzalez Morales, A. Rodriguez Asensio, M. Hoyos, H. Laville, M. Dupre, J. A. Fernandez Tresguerres, *Travaux récents dans les vallées du Nalon et du Sella*, in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 219–235.

[118] H. Delporte, *Les civilisations du Paléolithique supérieur en Auvergne*, in H. De Lumley, op. cit. (n. 52), pp. 1297–1304.

[119] H. de Lumley, op. cit. (n. 73), p. 328.

Les pendeloques sont traditionnellement définies comme des objets à suspendre dont la seule particularité est qu'ils ne soient, ni des contours découpés ni des rondelles. Ils sont habituellement faits en os, en bois de cervidé, ivoire ou en matières lithiques, comme le cortex. Il y a toute une gamme de pendeloques représentées par des dents percées d'animaux – canines de renards, croches de cerf et dents d'ours, – toutes sans doute chargés d'une valeur symbolique. La canine surnuméraire atrophiée de cerf est particulièrement appréciée, au point de se rencontrer à la fois sous forme naturelle et sous forme de copies en os. Il y a aussi quelques exemples d'anneaux en ivoire, découpés dans des plaquettes concavo-convexes, comme ceux d'Arcy ou de La Roche au Loup[120]. Toujours parmi les parures, on trouve des objets à fonction utilitaire possible – spatules, lames en os, galets retouchoirs – qui possèdent des éléments suggérant leur rôle en tant que parure (formes, moyen de suspension).

Les représentations figuratives sur des pendeloques et des galets percés sont relativement restreintes en diversité et en nombre. On rencontre surtout des chevaux (Isturitz, Mas d'Azil, Laugerie-Basse) et des cervidés (Fourneau-du-Diable, Madeleine, Isturitz, Lortet, Saint-Marcel, Vache), mais aussi des carnivores (loup, renard, glouton – Eyzies, Gourdan), des bisons (Fontalès, Madeleine, Raymonden-Chancelade), des serpents (Lespugues, Lortet, Gourdan), des poissons (Lespugues) et des bouquetins (Mas d'Azil). Dans la catégorie des pendeloques munies de représentations anthropomorphes, il faut mentionner celle de Raymonden-Chancelade.

Le décor non-figuratif plus ou moins complexe (pointillés, linéaires simples ou complexes – barbelés, ovales, losanges, cercles, quadrillages, chevrons) se trouve sur de nombreuses pendeloques découvertes dans toute l'Europe occidentale et méridionale[121]. Ainsi, on a constaté l'existence d'une multitude de types de pièces d'art ou de parure, avec un grand nombre de représentations anthropo- et zoomorphes, à partir des formes élémentaires du décor, des signes et de leur compositions multiples, ou de l'organisation de l'espace sur ces catégories de pièces[122] (fig. 1–10).

Les contours découpés

Les contours découpés sont extraits de minces plaquettes osseuses. Ils représentent en grande majorité des têtes de chevaux finement gravées et découpées dans des os hyoïdes du même animal. L'os hyoïde, situé dans la gorge de l'animal, a une forme qui évoque naturellement une tête de cheval; il s'agit d'un exemple d'utilisation des formes naturelles dans un but artistique. Certains contours découpés pourraient représenter un objet de parure, destiné à être porté cousu sur des vêtements. Limités au Magdalénien moyen des Cantabres et des Pyrénées (ils sont très rares en Périgord et dans la Loire, où il pourrait s'agir d'importations), ces objets représentaient plutôt l'expression artistique d'un groupe ethnique qu'un phénomène généralisé.

Un exemple intéressant qui représente une biche provient d'El Juyo, dans les Cantabres espagnoles. Il a été trouvé dans un sanctuaire qui a aussi livré le fameux masque semi-humain semi-félin[123]. En outre, il y a toute une série d'objets similaires, découverts à Labastide, composée de 18 têtes d'isards et d'une tête de bison. D'autres figures animales proviennent de Tuc-d'Audoubert, d'Enlène, du Mas d'Azil, de Canecaude et de Gazel, en France[124], mais aussi de La Vina et Las Caldas (chevaux), en Espagne cantabrique[125]. Vers la fin du Magdalénien, les représentations pisciformes dominent, tel que les objets découverts à Bisqueytan (Gironde) ou à Belvis, dans les Pyrénées[126].

Les rondelles

Les rondelles ont été découvertes généralement dans les mêmes sites que les contours découpés et proviennent des mêmes cultures. Cependant, celles-ci se retrouvent aussi dans des régions où il n'y a pas de contours découpés jusqu'à cette date, comme la Belgique. Les rondelles sont découpées sur des lames osseuses très plates, souvent dans la partie mince d'une omoplate et portent un décor gravé, parfois radial, sur une ou

[120] Y. Taborin, *Les prémisses de la parure,* in *Paléolithique moyen récent et Paléolithique supérieur ancien en Europe*, *Mémoires du Musée de Préhistoire d'Ile-de-France*, 3, 1990, pp. 335–344.

[121] Eadem*, Le décor des objets de parure,* in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 19–37.

[122] *Ibidem*, fig. 1–8; G. Sauvet*, Les signes dans l'Art mobilier,* in *L'art des objets au paléolithique.* 2*. Les voies de la recherche,* (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 83–98; J.-M. Apelaniz, *Modèle d'analyse d'une école dans l'iconographie mobilière paléolithique: l'école des graveurs de chevaux hypertrophiés de la Madeleine,* in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche,* (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 105–137.

[123] P. Utrilla, op. cit. (n. 99).

[124] D. Sacchi, op. cit. (n. 79), p. 21.

[125] A. Moure Romanillo, op. cit. (n. 100), p. 214.

[126] D. Sacchi, *Le Paléolithique supérieur du Languedoc occidental et du Rousillon*, CNRS, Paris, 1986.

sur deux faces. Outre leur valeur décorative, elles auraient pu avoir un rôle utilitaire, néanmoins controversé. Des exemples sont donnés par deux rondelles de Laugerie-Haute, qui représentent respectivement une vache et son veau, un chameau et son accroupi[127].

Les plaquettes et les galets

Il s'agit d'une catégorie intéressante d'art mobilier, puisqu'elle peut être considérée comme intermédiaire entre l'art pariétal et l'art mobilier. A. Leroi-Gourhan[128] avait proposé la théorie des «sanctuaires à plaquettes», qui succéderaient aux sanctuaires d'art pariétal au cours du Magdalénien supérieur final.

Les supports peuvent être en calcaire, en grès, ou en schiste pour les plaquettes et en quartz pour les galets. Les représentations sont libres, dégagées des canons de l'art pariétal, parfois en mouvement, et les associations ou les répétitions sont fréquentes. En général, les plaquettes qui proviennent des Pyrénées, des provinces basques et des Cantabres espagnoles sont plus petites, tandis que celles provenant de la France occidentale sont plus grandes. La plupart appartiennent au Solutréen et Magdalénien.

Il y a plus de 140 sites répertoriés qui ont fourni des plaquettes décorées, mais la plupart proviennent de cinq de ces sites, où on a découvert un nombre considérable de plaquettes et galets – des centaines, voire des milliers: La Marche, en Haute-Vienne, Enlène en Ariège, Las Caldas et La Vina (Asturies) et Parpallo en Espagne (Valence). Bien que l'iconographie du premier soit classique pour le Magdalénien (chevaux, bovinés, cervidés, caprinés, mammouths), le nombre de représentations humaines est exceptionnellement élevé – 110 – ce qui dépasse le nombre des figurations animalières. De plus, on rencontre 14 félins et 4 ours. Parpallo, en revanche, détient le record avec 5 968 artefacts sur une période de 13 000 ans. Les plus intéressants sont les plaquettes solutréennes, gravées et/ou peintes (en rouge ou noir), aux détails anatomiques très conventionnels[129].

Sur les plaquettes avec décor zoomorphe trouvées partout en Europe et provenant de toutes les cultures archéologiques, ce sont les cervidés et non les bovinés qui, le plus fréquemment suivent le cheval[130]. C'est notamment le cas dans les Pyrénées, les provinces basques et les Cantabres espagnoles. En France occidentale, par contre, les cervidés dominent toutes les périodes et plus particulièrement le Magdalénien VI[131]. Les humains sont aussi très répandus au Solutréen et Magdalénien ancien et moyen.

Généralement, les cervidés sont le plus souvent associés avec les chevaux, fréquence qui pourrait se déduire de leur grand nombre, mais c'est peut-être aussi le reflet d'une croyance symbolique. Ce constat est valable autant pour les plaquettes avec des représentations sur une seule face, que pour celles recto-verso[132].

La deuxième association fréquente est le couple cervidé-boviné. Il s'agit là de tendances très différentes de celles qui caractérisent l'art pariétal paléolithique, où le couple de prédilection est cheval-bison. Les sangliers sont aussi présents.

Un des exemples d'associations très intéressants est celui de la plaque gravée du Trou de Chaleux, en Belgique, où, sur l'avers, on observe un grand aurochs et un petit cerf, tandis que sur le revers il y a un grand cheval et deux petits bouquetins[133].

Le site de La Marche dans la Vienne a fourni tout un bestiaire d'animaux divers, y compris exotiques, tels que des félins. Les figurations humaines sont rares, mais d'une incroyable spontanéité et modernité, incluant des visages ou des poses caricaturales.

Les galets sont intermédiaires entre les plaquettes et les statuettes, avec des formes courbes et une dynamique de l'espace relativement différente. Celles-ci présentent des gravures à thématique associée, qui nécessite le mouvement pour suivre la lecture, comme celles de Limeuil, en Dordogne.

L'objet le plus intéressant est celui de l'Abri de la Colombière (Magdalénien), qui présente deux chevaux, un rhinocéros, un renne, un cervidé et un félin enchevêtrés[134]. Un autre objet intéressant est celui de La Madeleine, décoré d'une tête gravée de cervidé, «barré par un signe en blessure issue de la perforation»[135]. Un autre galet découvert dans la grotte de Gourdan (Magdalénien supérieur) présente un cervidé agenouillé de

---

[127] D. de Sonneville-Bordes, P. Laurent, R. Deffarge, *Art mobilier du Magdalénien supérieur de l'Abri Morin à Pessac-sur-Dordogne (Gironde)*, in *Gallia Préhistoire*, 18/1, 1975, pp. 1–64.

[128] A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 17).

[129] V. Villaverde Bonilla, op. cit. (n. 86).

[130] L. Pales, M. Tassin de Saint-Péreuse, *Les gravures de la Marche.* III. *Équidés et bovidés*, Paris, 1981.

[131] A. Sieveking, *Les plaquettes et leur rôle*, in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 7–14.

[132] *Ibidem*.

[133] A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 43), pp. 122–123.

[134] P. Paillet, op. cit. (n. 26), p. 79.

[135] Y. Taborin, op. cit. (n. 120), p. 22.

profil, la tête levée, caractérisé par Edouard Piette de «cervidé mourant»[136]. On rencontre aussi des têtes d'animaux sculptés en faible relief dans les nodules siliceux de petits blocs[137].

Les fragments et les objets divers

En Espagne on trouve un thème tout à fait particulier: les fameuses biches au tracé strié, dont la partie inférieure de la tête et de la zone antérieure du cou sont ombragées; elles sont gravées sur des omoplates et appartiennent au «faciès Juyo», aussi connu sous le nom de Magdalénien III cantabrique. Certains chercheurs, nottament Pilar Utrilla[138], pensent qu'il s'agit de croquis, puisqu'à Altamira les têtes multiples de biches gravées sur des omoplates sont identiques à celles représentés sur les parois.

Les objets à caractère utilitaire

Dans cette catégorie, on trouve des outils et des objets à caractère probablement rituel: bâtons percés, propulseurs, spatules, poussoirs, lissoirs, poinçons, lampes, baguettes demi-rondes, sagaies, harpons, foènes, etc. Les appellations sont tout à fait conventionnelles et ne sont souvent même pas en rapport à leur rôle pratique. La caractéristique de ces objets est que le décor doit respecter les contraintes d'espace, ce qui a donné naissance à des représentations particulières.

Les bâtons percés

Comme on le sait, il s'agit de la catégorie la plus importante d'objets utilitaires. Ceux-ci sont habituellement aménagés en bois de renne, le trou étant percé au niveau d'une enfourchure. Leur possible usage a donné lieu à de nombreuses hypothèses, la plus courante est qu'ils servaient à redresser à chaud les pointes de sagaie en os. Leur décor parfois absent ou rudimentaire devient très élaboré, au Magdalénien. Il s'agit surtout de figurations zoomorphes: chevaux, bisons, cerfs, rennes, bouquetins, mammouths, félins, ours, poissons, serpents, oiseaux. Il y a aussi des signes: ramifiés, chevrons emboîtés, en x, zig-zags, ovales, bâtonnets[139].

Il y a une vaste gamme de représentations animalières en association; le cheval et ses associés dominents. Les cervidés, tout comme d'autres animaux symbolisant le principe «mâle», tels que chevaux et bouquetins, sont représentés sur le manche, tandis que les animaux symbolisant le principe féminin, tel que le bison, ou les signes féminins sont représentés autour de la perforation[140].

Le bâton percé avec la composition la plus complexe provient de Gourdan et présente une vulve proche du trou, un brochet, une corne de bison, une tête de saumon, une tête de cheval de face, un cervidé complet et divers signes: gouttière, chevrons, croissants, entailles, croisillons et des signes en empreinte[141]. D'autres exemples d'associations entre animaux et signes proviennent de La Madeleine, Teyjat, Lortet, Duruthy, Mas d'Azil, Enlène, Pendo et Isturitz[142].

Les propulseurs

Les propulseurs, toujours en bois de renne (sauf quelques exceptions en ivoire: Madeleine et Canecaude), servaient, comme le nom l'indique, à propulser des sagaies. Ils présentent une tige rectiligne d'une vingtaine de centimètres, parfois terminée par un œillet. L'autre extrémité où se situe le crochet est décorée d'une ou deux figures animales sculptées en ronde-bosse: cheval, bouquetin, poisson ou bison. Les propulseurs sont généralement classés en propulseurs mâles (les plus fréquents, toujours décorés), femelles (rares et sans décor) et androgynes[143]. A une exception, les seuls propulseurs qui nous sont parvenus appartiennent au Magdalénien et proviennent du Périgord et des Pyrénées, comme ceux du Mas d'Azil, de Bédeilhac ou de Labastide, représentant des bouquetins aux oiseaux, le propulseur au mammouth de Canecaude, ou encore celui portant une hyène de La Madeleine[144].

---

[136] M. Chollot, op. cit. (n. 89), pp. 86–87.
[137] J. Combier, op. cit. (n. 102).
[138] P. Utrilla, op. cit. (n. 99).
[139] B. Delluc, G. Delluc, *Le décor des objets utilitaires du Paléolithique supérieur,* in *L'art des objets au Paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 39–70.
[140] A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 43), p. 131.
[141] M. Chollot, op. cit. (n. 89), pp. 48–49.
[142] D. Sacchi, op. cit. (n. 79), p. 19.
[143] B. Delluc, G. Delluc, op. cit. (n. 139), p. 46.
[144] D. Sacchi, op. cit. (n. 126).

Certains propulseurs possèdent des ronde-bosses (propulseurs longilignes à têtes d'animaux ou avec l'animal sculpté dans la partie active, comme l'admirable cheval s'élançant de Bruniquel), tandis que d'autres ont des bas-reliefs (propulseurs longilignes avec crochet, ceux à expansion postérieure au crochet, ou les propulseurs de type pyrénéen). Sur le plan stylistique, les motifs figuratifs sont beaucoup plus nombreux que les décors géométriques. Les associations animales sont rares. Les animaux représentés sont les bouquetins, les bisons, les rennes, les mammouths, les oiseaux, les lion, les renards et les antilopes saïga[145].

Les spatules et les lissoirs

Les spatules sont des objets en os, plates, allongées et polis. Les manches des spatules s'achèvent habituellement «en queue de poisson». Les lissoirs sont plus épais et plus larges, avec une extrémité biseautée. Ces objets portent des figures gravées très fines et, intégrées à la ligne de support. Un motif courant prend la forme d'une ligne sinueuse ou festonnée, exécutée au moyen d'incisions fines serrées et parallèles, ainsi qu'accompagnées de lignes composées d'entailles régulières[146]. Ces objets sont classés en trois types principaux: pisciforme plus ou moins figuratif, à bouton ou trou de suspension, à longue manche et décor envahissant.

La figuration la plus fréquente est le poisson, surtout pour la première catégorie. Les cervidés s'y associent fréquemment avec les poissons, comme sur la spatule découverte à Isturitz, où il y a deux cerfs, des petits poissons, des rennes et des dessins très schématiques[147]. Les spatules découvertes dans la grotte de La Vache présentent des courses de lionnes alignées, des trios d'ours et des chevaux bondissants, tandis que les lissoirs de Deux-Avens présentent des cervidés, des poissons, des oiseaux avec des signes en chevron et en palme[148].

Une autre série de spatules, découvertes surtout à Gourdan et Lortet, est décorée de serpents. Les spatules de la fin du Magdalénien, extraites des mandibules de cheval, présentent un manche longue et mince avec un décor à la fois figuratif et non-figuratif très riche. Certaines ont été transformées en pendeloques, comme celle provenant de Rochereil[149].

Les sagaies

Plusieurs types sont connus: celui caractéristique de l'Espagne cantabrique, par exemple, est d'un type court et gros, avec un seul biseau, de profonds cannelures sur une ou deux faces, pouvant accueillir des lamelles à dos; il y a aussi un type à double biseau, caractéristique du Magdalénien évolué et d'autres, à base fendue (Aurignacien I), losangiques (Aurignacien moyen), à méplat médian (Aurignacien V) à base fourchue (Magdalénien récent)[150]. Leur décor est schématique et souvent indéchiffrable. Mises à part les stries techniques, inhérentes au processus de fabrication, les expressions graphiques, simplifiés jusqu'à l'abstraction, représentent peut-être un clan ou un totem. Les représentations zoomorphes sont néanmoins relativement nombreuses, surtout de cervidés, telles celles provenant du Placard, de Gourdan[151] ou de Tito Bustillo – des ciseaux[152], ce qui pourrait suggérer, selon A. Leroi-Gourhan[153], que la sagaie est un «symbole viril» puisque le cerf est souvent associé à des symboles mâles.

De la région rhodanienne proviennent des sagaies à section carrée portant un riche décor: poissons stylisés, échelles, croix, etc.[154]. Quant au décor non-figuratif, nous retenons les tectiformes en forme de cabanes et les traits scalariformes ou transversaux en losange ou rectangulaires, représentés sur des sagaies en provenance d'Altamira, La Paloma, Ermittia ou Tito Bustillo, spécifiques du Magdalénien inférieur et moyen cantabrique[155].

Les baguettes demi-rondes

Découpées dans des perches en bois de renne, de section semi-circulaire, parfois longues d'une vingtaine de centimètres, ces pièces étaient, très vraisemblablement assemblées deux par deux par collage pour former des pointes de sagaie, comme celle d'Isturitz[156]. Ces pièces apparaissent au Gravettien et atteignent

---

[145] B. Delluc, G. Delluc, op. cit. (n. 139), p. 47.
[146] D. Sacchi, op. cit. (n. 79), p. 21.
[147] R. Saint-Perrier, *La Grotte d'Isturitz. II. Le Magdalénien de la grande salle*, Paris, 1936, p. 73, 76.
[148] J. Combier, op. cit. (n. 102), p. 84.
[149] B. Delluc, G. Delluc, op. cit. (n. 139).
[150] J. L. Piel-Desruisseaux, *Outils préhistoriques: forme, fabrication, utilisation*, Éd. Masson, Paris, 1986.
[151] A. Baulois, *Les sagaies décorées du Paléolithique supérieur de la zone franco-cantabrique*, Liège, 1980.
[152] S. Corchon, op. cit. (n. 92), p. 369.
[153] A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 43), p. 135.
[154] J. Combier, op. cit. (n. 102), p. 84.
[155] A. Moure Romanillo, op. cit. (n. 100), p. 213.
[156] E. Passemarde, *La Caverne d'Isturitz en pays basque,* in *Préhistoire*, IX, 1944, p. 46.

leur apogée au Magdalénien. Le décor non-figuratif est également riche: cannelures, tubercules, compositions «baroques» de spirales et de cercles champlevés comme au Comminges, au Béarn et au Pays Basque[157].

Il y a trois grands groupes de baguettes. Le premier montre des décors géométriques en série: chevrons, méandres, protubérances, zigzags (Isturitz, Madeleine, Teyjat, Laugerie-Basse). Le deuxième, présente un décor plus sophistiqué: losanges emboités, équerres imbriquées, volutes taillées en champlevé (Pyrénées occidentales: Lespugue, Arudy, Lourdes et Isturitz). Le troisième groupe comprend un nombre restreint de baguettes à décor réaliste: deux têtes de biche à Laugerie-Basse, un phoque à Teyjat, des ours à Madeleine et à Massat[158].

Les navettes

Les navettes sont habituellement constituées de deux pinces aménagées à chaque extrémité d'un fût, chacune comportant deux languettes galbées, convexes longitudinalement et transversalement, unguiformes, séparées par une fente étroite, obtenue par sciage oblique et convergent. Dans la fente étaient introduites des burins et des grattoirs[159]. Le décor géométrique est fait de chevrons et de stries obliques, de lignes sinueuses ou multiples, de losanges et de parenthèses (Roc de Marcamps, Arlay, Laugerie-Basse, Placard)[160].

Les harpons

Les harpons, à un ou deux rangs de barbelures, sont relativement nombreux à partir du Magdalénien moyen. Il s'agit toujours d'un «symbole viril», fait confirmé par la prédominance des poissons dans le décor. Les cervidés y sont souvent associés, tel qu'au Cueta de Rascano, en Espagne[161]. Les représentations figuratives ne sont pas nombreuses, mais demeurent néanmoins variées: outre les poissons, il y a un bovin à l' abri Morin, un ours à Castillo, un cervidé à Rascano, un serpent à La Madeleine, un félin à Rochereil[162]. Le décor non-figuratif est très diversifié et élaboré, allant (La Madeleine, Isturitz, abri Morin). On a des quadrilatères, des triples losanges, des zigzags, des croix, des chevrons, des croisillons, des lignes sinueuses, des cupules, etc.[163].

Les tubes

Les tubes sont des diaphyses d'os longs d'oiseaux, qui auraient pu servir de flûtes ou comme flacons à pigment ou étuis à aiguilles[164]. Le décor des tubes est par contre complexe puisqu'il représente de nombreux animaux et signes. Des exemples de tubes décorés proviennent du Mas d'Azil: deux cerfs élaphes bramant qui se suivent (sur deux fragments différents)[165], et d'El Valle, en Espagne: une tête de cerf géométrisé de face, une autre tête de cerf de profil ou un signe barbelé, deux chevaux l'un derrière l'autre et des signes pisciformes[166]. Mais le plus bel exemple provient de Torre, toujours en Espagne, décoré d'une vache, d'un chamois, d'un cerf, d'un cheval, de deux bouquetins, d'un homme barbu et chevelu et de signes en bâtonnets et chevrons[167].

Les lampes

Il s'agit parfois de pierres brutes ou légèrement aménagées servant à transporter dans un petit creux un morceau de lard enflammé. De très nombreuses lampes ont été retrouvées, mais celles-ci sont rarement décorées. Les plus connues sont la lampe au bouquetin gravé de la Mouthe et celle au cheval sculpté de Laugerie-Haute. Six autres portent des représentations animales indéterminées, tandis que huit sont décorées de signes (ovoïdes «à queue» à Gabillou et au Bois du Roc, signes emboîtés à Lascaux, bâtonnets parallèles ou convergents ailleurs)[168].

---

[157] R. Saint-Perrier, *Nouvelles baguettes sculptées des Pyrénées,* in *Mélanges Bégouen,* Éditions du Muséum, Toulouse, 1939, pp. 263–269.
[158] A. Leroi-Gourhan, op. cit. (n. 17); B. Delluc, G. Delluc, op. cit. (n. 139), p. 52.
[159] J. Allain, R. Desbrosse, J. K. Kozlowski, A. Rigaud, *La Magdalénien à navettes,* in *Gallia Préhistoire,* 28, 1985, pp. 37–124.
[160] *Ibidem*.
[161] B. Delluc, G. Delluc, op. cit. (n. 139), p. 65.
[162] M. Julien, *Les harpons magdaléniens,* CNRS, Paris, 1982, pp. 109–111.
[163] *Ibidem*, pp. 113–114.
[164] B. Delluc, G. Delluc, op. cit. (n. 139), p. 53.
[165] M. Chollot, op. cit. (n. 89), pp. 336–337.
[166] I. Barandiaran, op. cit. (n. 93), pp. 234–236.
[167] *Ibidem*, p. 219.
[168] S. de Beaune, *Lampes et godets au Paléolithique,* CNRS, Paris, 1987.

Les godets

Les godets sont des petits récipients en pierre. Certains sont ornés, comme celui de l'abri Cellier, portant une tête de cheval et deux images de vulves[169].

Les outils en silex et les galets compresseurs, percuteurs ou retouchoirs

Un certain nombre d'outils en silex sont décorés, surtout sur le cortex résiduel, tels qu'un percuteur du Périgordien final (Gravettien) de Rabier, décoré d'une tête de rhinocéros[170], le racloir magdalénien de la Baume noire de Frétigney, décoré d'un équidé[171] ou le burin de Pincevent, décoré d'une tête de cheval[172].

Quant aux galets compresseurs ou percuteurs, nous mentionnons les découvertes suivantes: à l'abri Pataud – décor d'une tête de cheval[173]; à Castillo – un félin; à l'Ermittia – un équidé; à Bolonkoba – deux bouquetins; à Santimamine – deux renards; à Cueva Morin – une silhouette anthropomorphe et à Urtiaga – une association d'une tête de bovin, d'une tête de cheval et d'une tête de Bouquetin[174].

Éléments de stylistique

On trouve toutes les tendances stylistiques, du naturalisme à l'expressionnisme, du surréalisme au schématisme. On trouve aussi tous les modes de composition, la juxtaposition, la superposition, les animations et les associations scénographiques, même les compositions d'images ou de signes (fig. 1–10). Les associations de divers animaux, comme les cervidés rentrent dans la classification proposée par H. Delporte[175]: la superposition «répétitive», comme sur la spatule de la Vache ou les têtes de biche en superposition réitératives sur les omoplates du Magdalénien inférieur cantabrique, l'association «narrative», comme sur le bâton percé de Gourdan ou sur le tube de Torre, l'association «thématique», à caractère plus mythologique que narratif, comme sur le tube d'El Valle, et l'association «géométrique», comme l'affrontement entre un cerf et un cheval sur un fragment de bâton percé en provenance de Gourdan. Selon I. Barandiaran[176], le style «est pris dans une dialectique entre le réalisme et la convention, (…) de façon à offrir une impression frappante de réalisme, plus intellectuelle que visuelle».

En général, l'art mobilier franco-cantabrique est un système basé sur l'association, avec une logique binaire (il y a même des triades à la fin du Magdalénien, mais très rarement des figures isolées): ovale – flèche, fuseau – pectiforme, cheval – biche (Magdalénien inferieur), cheval – bouquetin (Magdalénien final)[177].

Comme on l'a vu, les signes isolés sont rares. Ces ensembles, élaborés autour des associations, forment des syntaxes archaïques. Ce sont des «phrases», composées de graphèmes figuratifs ou non-figuratifs (le «vocabulaire» de l'art préhistorique), qui communiquent un message ou une histoire, et qui prouvent l'existence de modèles logiques archétypaux[178]. On identifie ainsi des associations simples (deux graphèmes), complexes (plusieurs graphèmes), des séquences homogènes (plusieurs graphèmes en séquence) et des scènes (associations complexes de représentations zoomorphes, signes et idéogrammes, qui créent un récit). Certaines scènes présentent même des éléments de paysage, comme dans le cas des blocs gravés de la grotte d'Abauntz, dans les Pyrénées espagnoles[179].

Les plaquettes permettent aussi de figurer des scènes d'animation tridimensionnelles, soit segmentaires (relèvement des têtes) ou coordonnées complexes (le regroupement de deux biches en attitude de course, avec une représentation correcte des différents plans et une forte sensation de mouvement, tel que sur une plaquette

---

[169] B. Delluc, G. Delluc, op. cit. (n. 139), p. 41.

[170] J. Guichard, G. Guichard, *Un percuteur gravé du Périgordien final de Rabier,* in *Bulletin de la Société d'Etudes Recherches préhistorique des Eyzies*, 34, 1985, pp. 33–40.

[171] A. Thévenin, R. C. Antoine, *Cheval gravé sur un silex de Frétigney, canton de Fresne-Saint-Mamés (Haute-Saône)*, in *Bulletin de la Société Préhistorique Française* (*BSPF*), 58, 1961.

[172] M. N. Brézillon, *La Grande Paroisse,* in *Gallia Prehistoire,* 20, 1975, pp. 350–351.

[173] H. L. Movius, *Excavation of the abri Pataud: les Eyzies (Dordogne*), in *Bulletin of the Peabody Museum Harvard University*, 31, 1977.

[174] I. Barandiaran, op. cit. (n. 93).

[175] H. Delporte, *Les associations et les scènes*, in *L'art des objets au paléolithique.* 2. *Les voies de la recherche*, (dir. J. Clottes), Foix – Le Mas d'Azil 1987, Clamecy, 1990, pp. 79–81.

[176] I. Barandiaran, *Art mobilier cantabrique: style et techniques*, in *L'art préhistorique des Pyrénées*, Musée des Antiquités Nationales, Paris, 1996, p. 113.

[177] S. Corchon, *El Arte mueble paleolitico de la region cantabrica*, Salamanca, 1981.

[178] E. Anati, op. cit. (n. 16), p. 338.

[179] P. Utrilla, C. Mazo, C. Sopena, R. Domingo, O. Nagore, *L'art mobilier sur pierre du versant sud des Pyrénées: les blocs gravés de la grotte d'Abauntz*, in *L'art du paléolithique supérieur*, *ERAUL* 107, (éds. M. Lejeune et A.-C. Welte), Liège, 2004, pp. 199–218.

de Parpallo[180]). Généralement, les animaux, tels que les cervidés, brament ou se tournent vers le chasseur, illustrant un récit oral qui se déroule selon une grammaire stricte à travers une coordination dynamique des «mythogrammes» selon des plans opposés[181]. C'est ce qu'on appelle le «style vibrant» du Magdalénien, à travers des techniques d'expression du volume, contrairement à la conception «linéaire» des étapes précédentes.

La figuration, dans le Magdalénien cantabrique, du clair-obscur, en ombrant la tête et le cou de cervidés par hachures, traits multiples, rayures ou grattage demeure très intéressante. D'autres caractéristiques comprennent l'absence d'yeux et de bouches et l'inachèvement des extrémités. Certains chercheurs mettent encore plus en évidence les éléments d'un symbolisme saisonnier. Pour Lascaux, N. Aujoulat[182] soutient qu'à «la séquence graphique cheval-aurochs-cerf se superpose le cycle printemps-été-automne. Il s'y adjoint l'idée des prémices à l'accouplement des animaux».

La technique se limite aux différents types d'incisions allant de la gravure fine à la ronde-bosse en passant par la gravure profonde. Certains artefacts portent des traces de peinture. Les gravures sont faites sur des os plats et sur les bois d'animaux, en longueur et autour des perforations, le tout dans le souci des proportions. A l'époque magdalénienne, des figures zoomorphes et anthropomorphes, ainsi que des disques circulaires ont été découpées dans des os minces. Dans les limites du support, les artistes produissent une grande variété d'images telles que des faons, des mammouths, ou des chevaux bondissant.

Les représentations paléolithiques sont normalement regroupées en deux catégories: figuratives ou pictogrammes (zoomorphes, anthropomorphes et celles qui représentent des objets, tels que des flèches ou des sagaies) et les non-figuratives ou abstraites (y compris les «signes», qui peuvent être des idéogrammes ou des psychogrammes).

La grande majorité des représentations zoomorphes sont des adultes de profil, la plupart d'entre eux sont reconnaissables, même si beaucoup sont incomplètes ou ambiguës; quelques-unes sont imaginaires, comme la licorne de Lascaux (qui demeure pourtant contestée en tant que représentation de «licorne»; cela pourrait plutôt correspondre à la ligne de ventre d'un plus grand animal en partie disparu et situé au-dessus). On constate la domination globale de certaines espèces, dans les représentations paléolithiques de l'espace géographique en discussion telles que le cheval, le bison et les cervidés, bien que d'autres espèces (par exemple, le mammouth ou le bouquetin) peuvent prédominer dans des sites particuliers ou sur certaines catégories d'objets. Les carnivores sont rares, tandis que les poissons et les oiseaux sont beaucoup plus nombreux dans l'art mobilier que dans l'art pariétal. Les insectes, les batraciens et les plantes reconnaissables sont limités à quelques exemples dans l'art mobilier. Ainsi, l'art paléolithique n'est ni simple, ni un bestiaire ou une accumulation aléatoire d'observations artistiques de la nature. Il y a un sens et une structure, avec différentes espèces prédominantes selon les périodes et les régions.

Les représentations anthropomorphes ne sont pas limitées aux statuettes de type Vénus (découvertes dans tous les pays de l'espace en discussion sauf le Portugal), représentant des femmes d'une typologie variée et d'âges différents; on connait aussi des gravures sur plaquettes et des contours découpés. Les vêtements sont rarement représentés et des détails tels que les sourcils, les narines, les nombrils, et les mamelons sont extrêmement rares; il en est de même avec les mains ou les doigts.

En général, les animaux sont presque toujours représentés de profil, à l'exception des bouquetins du Magdalénien supérieur final cantabrique, qui sont des figurations frontales[183], tandis que les humains sont – eux – représentés de face[184].

Les figurations composites, des figurines avec à la fois des éléments anthropomorphes et zoomorphes, sont rares (seulement présentes dans une douzaine de sites), les plus fameuses étant le sorcier de Trois-Frères où le chaman danse, avec la tête coiffée d'un totem cornu de l'abri Fumane.

Les représentations non-figuratives sont beaucoup plus abondantes que celles figuratives, et présentent un éventail très large de motifs, à partir d'un seul point ou d'une ligne jusqu'à des constructions complexes sur de vastes panneaux. Les motifs les plus simples sont abondants et répandus sur de vastes espaces géographiques. Les formes les plus complexes, cependant, montrent une variabilité extraordinaire et sont plus limitées dans l'espace et le temps, de sorte qu'elles ont été considérées comme des «marqueurs ethniques», délimitant peut-être les groupes paléolithiques: «accolades et cheminées» dans le Quercy et au Placard en

[180] V. Villaverde Bonilla, op.cit. (n. 71).
[181] M. Otte, *Arts préhistoriques,* Bruxelles, 2006, pp. 97–99.
[182] N. Aujoulat, *Le geste, l'espace et le temps*, Paris, 2004.
[183] I. Barandiaran, op. cit. (n. 93).
[184] H. Delporte, op. cit. (n. 23), p. 243.

Charente (Solutréen), signes quadrangulaires à Lascaux et Gabillou en Périgord (Badegoulien) et «tectiformes» dans le Périgord (Magdalénien). En Espagne cantabrique, il y a un motif décoratif très caractéristique, composé de trois lignes rectilignes longitudinales avec, adossés aux deux lignes externes, des ponctuations ou des traits courts perpendiculaires orientés vers l'extérieur[185], qui se trouvent sur toutes les pendeloques tardiglaciaires. Ce motif pourrait jouer le même rôle de marqueur.

Les idéogrammes sont des signes répétitifs, tels que le point, la ligne, le disque, le carré, le triangle, le rhombe, le zig-zag, le dièse, l'étoile, le signes en *V*, *S* ou *T*, les signes phallique ou vulvaire. Ceux-ci peuvent être anatomiques (signes phallique ou vulvaire, empreintes de main), conceptuels (zig-zags, formes géométriques, croix), ou numériques (groupes de points et de lignes). Les idéogrammes reflètent des processus mentaux reliés à la fonction réelle ou symbolique de certaines parties du corps humain, la matérialisation des idées, la quantification du réel, de l'hypothétique, de l'imaginaire ou du symbolique. Par exemple, un carré peut signifier un territoire, un zigzag peut signifier une rivière et ainsi de suite[186].

Les psychogrammes transmettent les sentiments de l'artiste et sont encore plus abstraits que les idéogrammes. Ceux-ci représentent quelque chose qu'on ne peut pas définir consciemment, mais qui est profondément ancré en nous et qui suscite des émotions fortes: «ce sont de véritables explosions de l'esprit traduites en formules graphiques»[187], qui varient largement en fonction du contexte.

Les éléments répétitifs, tels que des idéogrammes ou d'autres graphèmes, souvent schématisés, jouent le rôle d'accompagnateurs des pictogrammes dominantes – les sujets – dans cette phrase artistique. Tout cet ensemble est le reflet d'une logique et d'une structure mentale ordonnée autour de valeurs symboliques, métaphoriques et allégoriques, qui a servi de base au développent du système cognitif de l'homme. L'art mobilier du Paléolithiques supérieur se rapproche en effet de la conception systématique et sémantique de l'écriture. En ce sens, Emmanuel Anati[188] affirme que «les formes d'expression de l'art possèdent (…) des paradigmes universels qui sont le fruit de processus mentaux spécifiques, lesquels sont également à l'origine des langages primordiaux et de la différenciation linguistique, dont on pense qu'elle est intervenue au cours des 20 000 ou 25 000 dernières années».

On remarque ainsi l'extraordinaire richesse des modalités d'expression de l'art paléolithique. L'espace est souvent multidimensionnel, organisé selon un ordre et une logique strictes. Les représentations obéissent à une grammaire et à une syntaxe spécifique, qui relève d'une conceptualité métaphorique, témoin du processus cognitif et communicatif de l'homme préhistorique. Les pictogrammes, les idéogrammes, les psychogrammes obéissent à des codes iconographiques à travers un mécanisme associatif. Les différentes techniques d'articulation et d'animation ou de distorsion ajoutent d'avantage de complexité à ce chapitre de l'histoire de l'aventure culturelle de l'homme sur cette terre.

CONCLUSION

L'étude de l'art paléolithique et préhistorique en général permet la découverte des systèmes logiques de communication et d'expression, qui transcendent les frontières géographiques ou chronologiques, tout en donnant aux spécialistes l'accès aux éléments qui articulent le langage universel primordial. Ces éléments sont représentés par de capacités cognitives, imaginatives, créatives, émotives et conceptuelles qui caractérisent tous les hominidés. Cette démarche permet la redécouverte de notre structure de base de penser et de communiquer, qui existait avant les révolutions techniques successives.

L'étude de l'art paléolithique dans notre espace de référence permet de constater qu'on y retrouve les trois composantes des arts visuels en général – les pictogrammes, les idéogrammes (y compris les mythogrammes) et les psychogrammes. L'art paléolithique est constitué de l'assemblage de ces trois éléments, ce qui nous amène à affirmer que la créativité artistique découle d'une matrice structurale unitaire et d'une même dynamique conceptuelle dès ses origines[189].

Les représentations couvrent tous les supports, toutes les tendances stylistiques et tous les modes de composition. Elles représentent autant de manifestations du comportement esthétique, sémantique, social et religieux des communautés humaines paléolithiques et du riche symbolisme de la spiritualité du Paléolithique

[185] P. Utrilla, op. cit. (n. 99), p. 96.
[186] E. Anati, op. cit. (n. 16), p. 363.
[187] *Ibidem*.
[188] *Ibidem*, p. 457.
[189] *Ibidem*, p. 319.

supérieur européen. Le langage, l'art et la religion sont les facettes d'un même concept au Paléolithique. Ainsi, dans une perspective *pars pro toto,* l'art est le miroir de l'âme humaine, de la nature humaine dans toute sa complexité et le témoin d'un passé toujours présent.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Portable art objects from France: 1–2, Isturitz; 3, Les Eyzies; 4–5, 9, la Vache; 6, Laugerie-Basse; 7, Fontalès; 8, la Madeleine (after Y. Taborin, 1990).

Fig. 2. Portable art objects from France: 1, 7, le Mas-d'Azil; 2, la Vache; 3, la Madeleine; 4, Château des Eyzies; 5, Grotte des Eyzies; 6, 8, Gourdan; 9, Lespugne; 10, Isturitz (after Y. Taborin, 1990).

Fig. 3 Portable art objects from France: 1–3, 5, Le Placard; 4, le Mas d'Azil; 6, Isturitz; 7–9, Castanet; 10, Tuto de Carmalhot; 11, Saut-du-Peron; 12, Gorge d'Enfer (after Y. Taborin, 1990).

Fig. 4. Portable art objects from France: 1, Roc de Saint-Sulpice; 2, Laugerie-Haute; 3, Saint-Marcel; 4, la Madeleine; 5, Marsoulas (after Y. Taborin, 1990).

Fig. 5. Portable art objects from France: 1, 4–6, Laugerie-Basse; 2, la Crouzade; 3, la Roche à Lalinde; 7, Bédeilhac (after Y. Taborin, 1990).

Fig. 6. Signs in Paleolithic portable art: 1, abri Blanchard; 2, le Placard; 3, 8, 14, la Madeleine; 4, 15, le Mas d'Azil; 5, 9, Isturitz; 6, 12–13, Gourdan; 7, la Marche; 10, le Chaffaud; 11, Altamira (after G. Sauvet, 1990).

Fig. 7. Signs and composition in Paleolithic portable art: 1, le Grand Rocher; 2, 14, 16, Laugerie-Basse; 3, Urtiaga; 4, 7, Bruniquel; 5, 11, Placard; 6, Bisqueytan; 8, Lortet; 9, la Madeleine; 10, Marcamps; 12, Isturitz; 13, Altamira; 15, la Marche (after G. Sauvet, 1990).

Fig. 8. Signs and composition in Paleolithic portable art: 1, 5, Brassempouy; 2, 12, le Mas d'Azil; 3, Lascaux; 4, Placard; 6, 9, le Madeleine; 7–8, Lortet; 10, Cueto de la Mina; 11, 19, 25, Laugerie-Bassep; 13, Altamira; 14, Isturitz; 15, Gourdan; 16, Romito; 17, Limeuil; 18, Saint-Marcel; 20, Bruniquel; 21, la Vache; 22, Ermittia; 23, Laugerie-Haute; 24, Raymonden (after G. Sauvet, 1990).

Fig. 9. Signs and pattern in Paleolithic portable art: 1, 5, 10, la Madeleine; 2, Laugerie-Basse; 3, Lascaux; 4, Lortet; 6, Lalinde; 7, Lespugne; 8, Enlène; 9, 12, Marsoulas; 11, le Mas d'Azil (after G. Sauvet, 1990).

Fig. 10. Pattern in Paleolithic art: 1–6, Morin (after Juan-Maria Appelaniz, 1990).

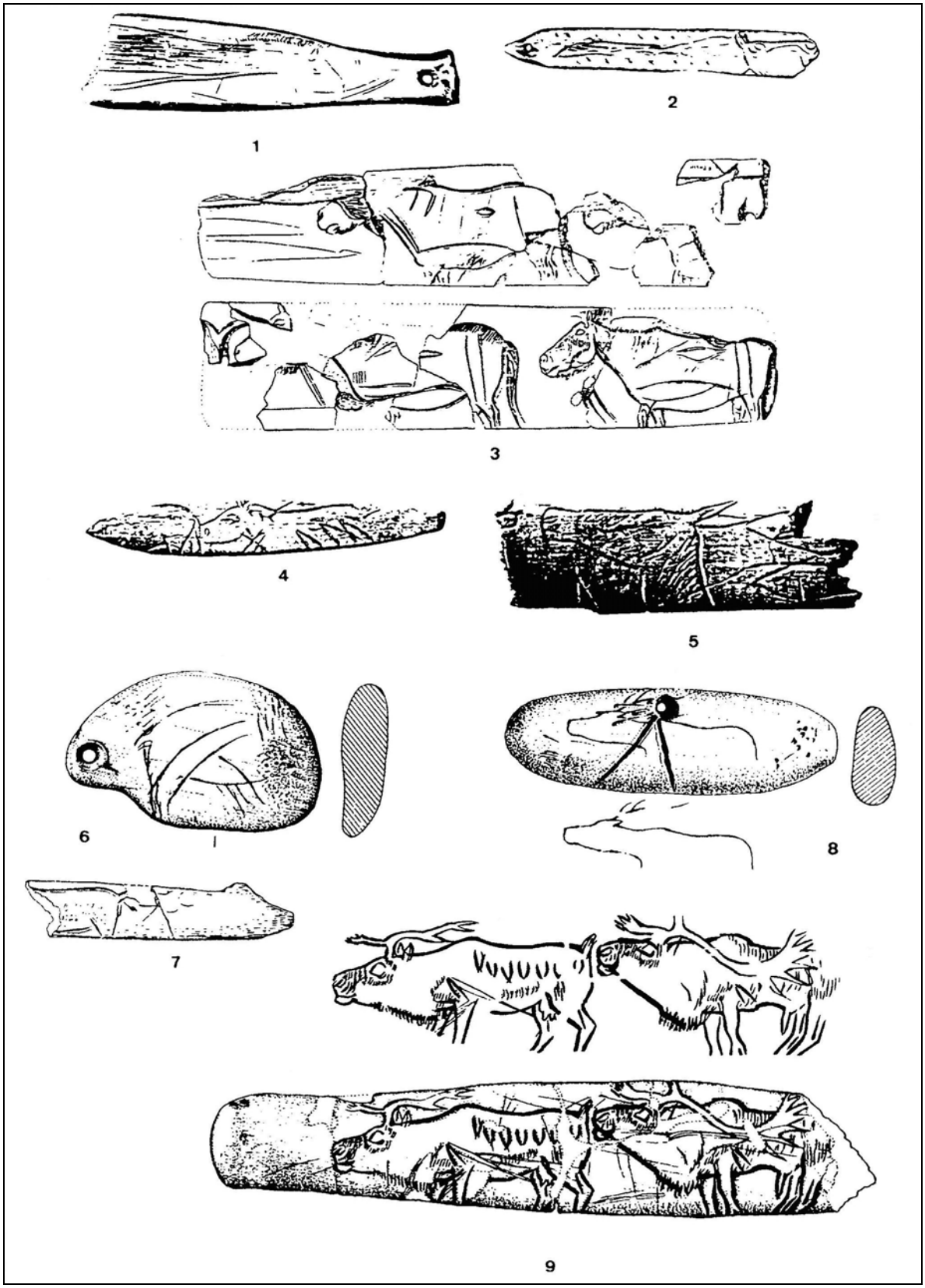

Fig. 1. Objets d'art mobilier de France: 1–2, Isturitz; 3, Les Eyzies; 4–5, 9, la Vache; 6, Laugerie-Basse; 7, Fontalès; 8, la Madeleine (d'après Y. Taborin, 1990).

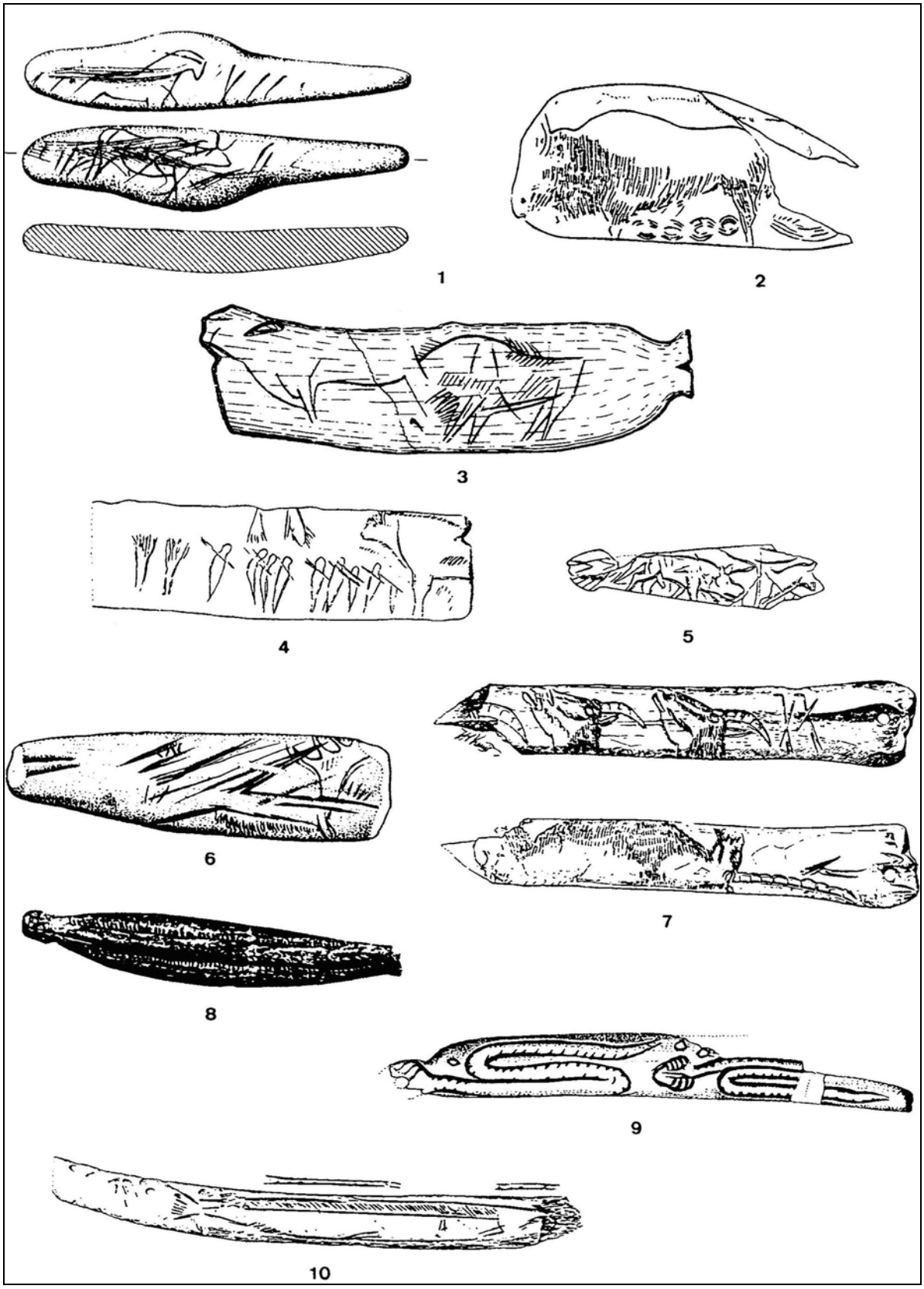

Fig. 2. Objets d'art mobilier de France: 1, 7, le Mas-d'Azil; 2, la Vache; 3, la Madeleine; 4, Château des Eyzies; 5, Grotte des Eyzies; 6, 8, Gourdan; 9, Lespugne; 10, Isturitz (d'après Y. Taborin, 1990).

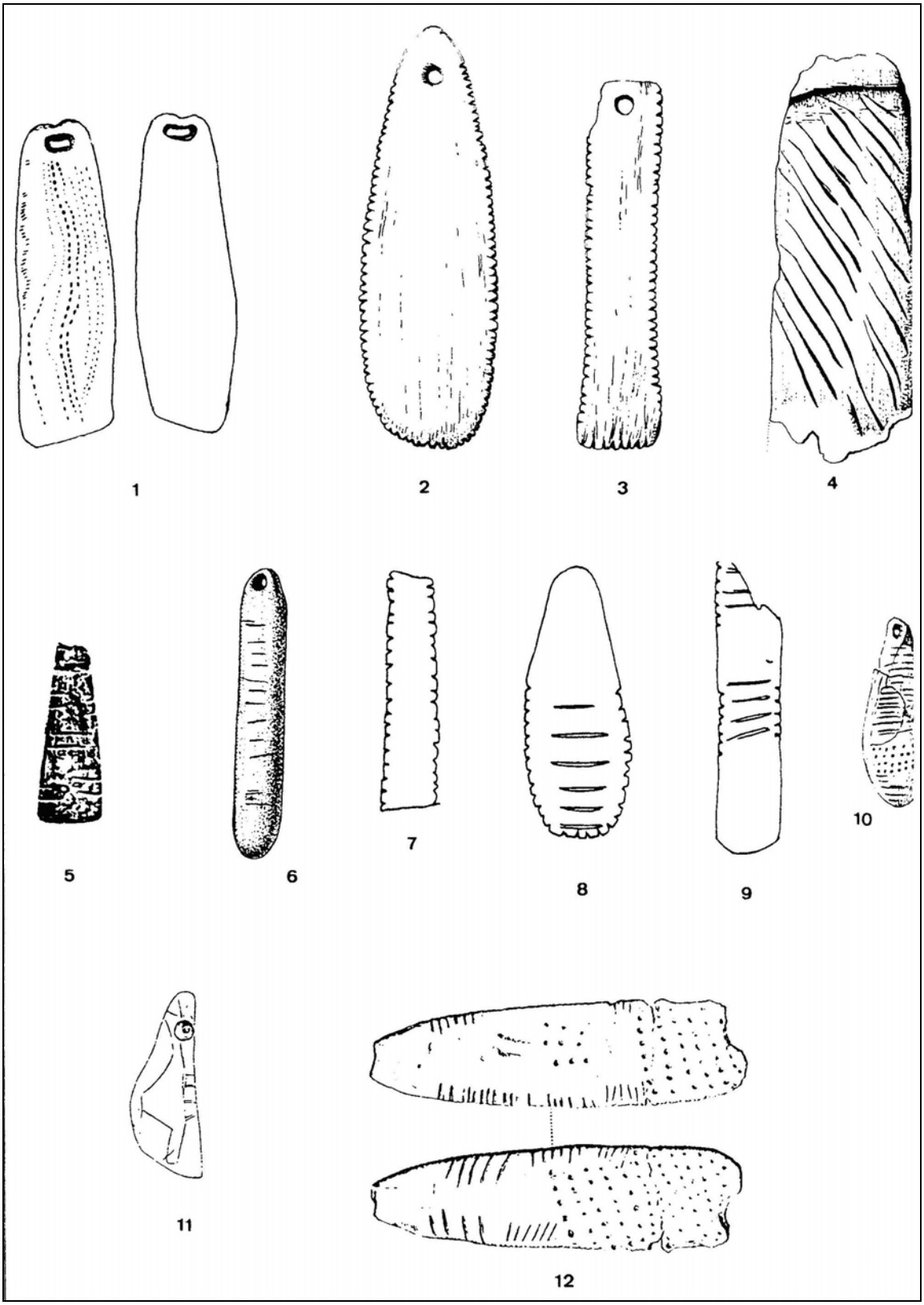

Fig. 3. Objets d'art mobilier de France: 1–3, 5, Le Placard; 4, le Mas d'Azil; 6, Isturitz; 7–9, Castanet; 10, Tuto de Carmalhot; 11, Saut-du-Peron; 12, Gorge d'Enfer (d'après Y. Taborin, 1990).

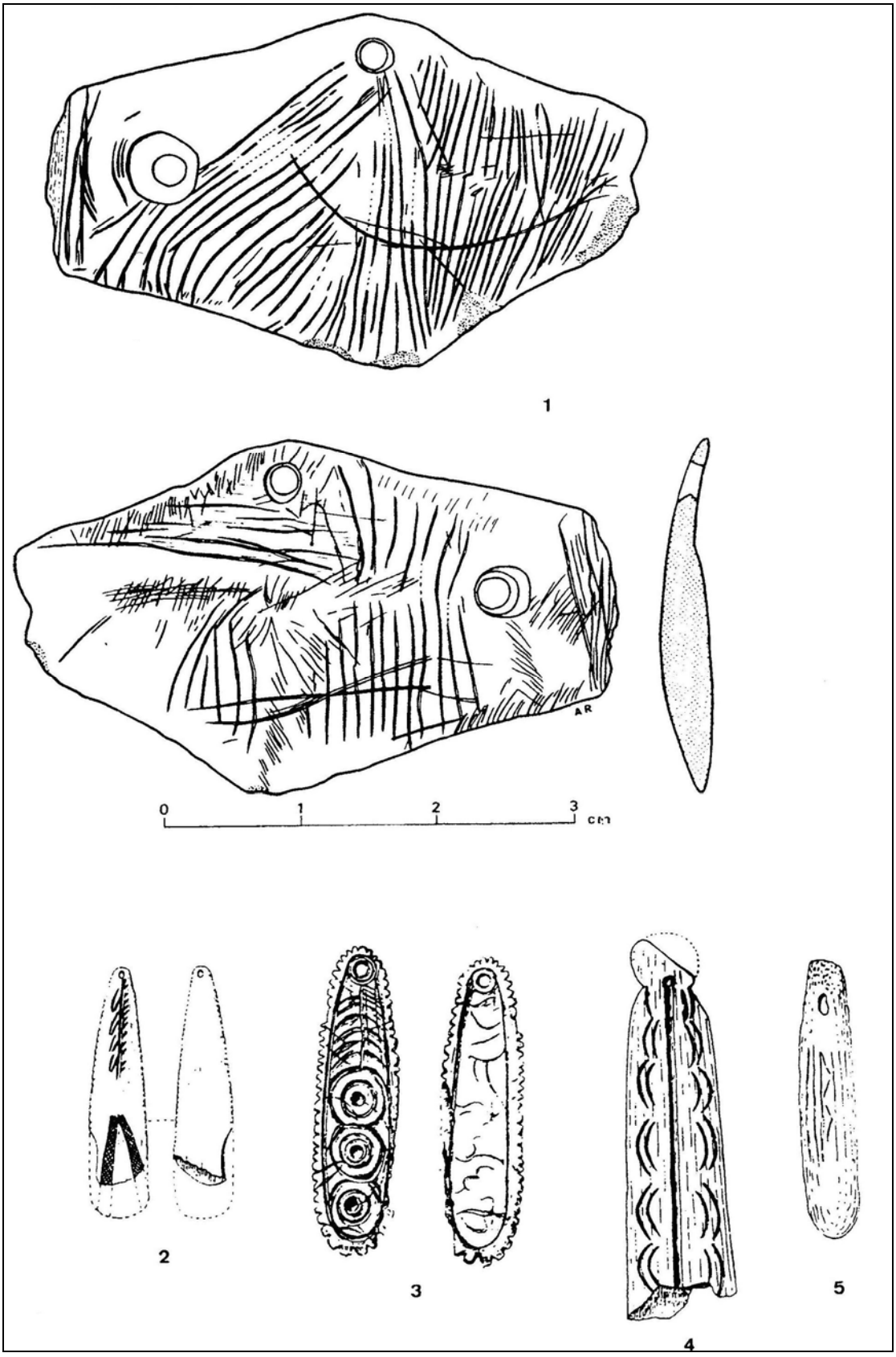

Fig. 4. Objets d'art mobilier de France et leur décor: 1, Roc de Saint-Sulpice; 2, Laugerie-Haute; 3, Saint-Marcel; 4, la Madeleine; 5, Marsoulas (d'après Y. Taborin, 1990).

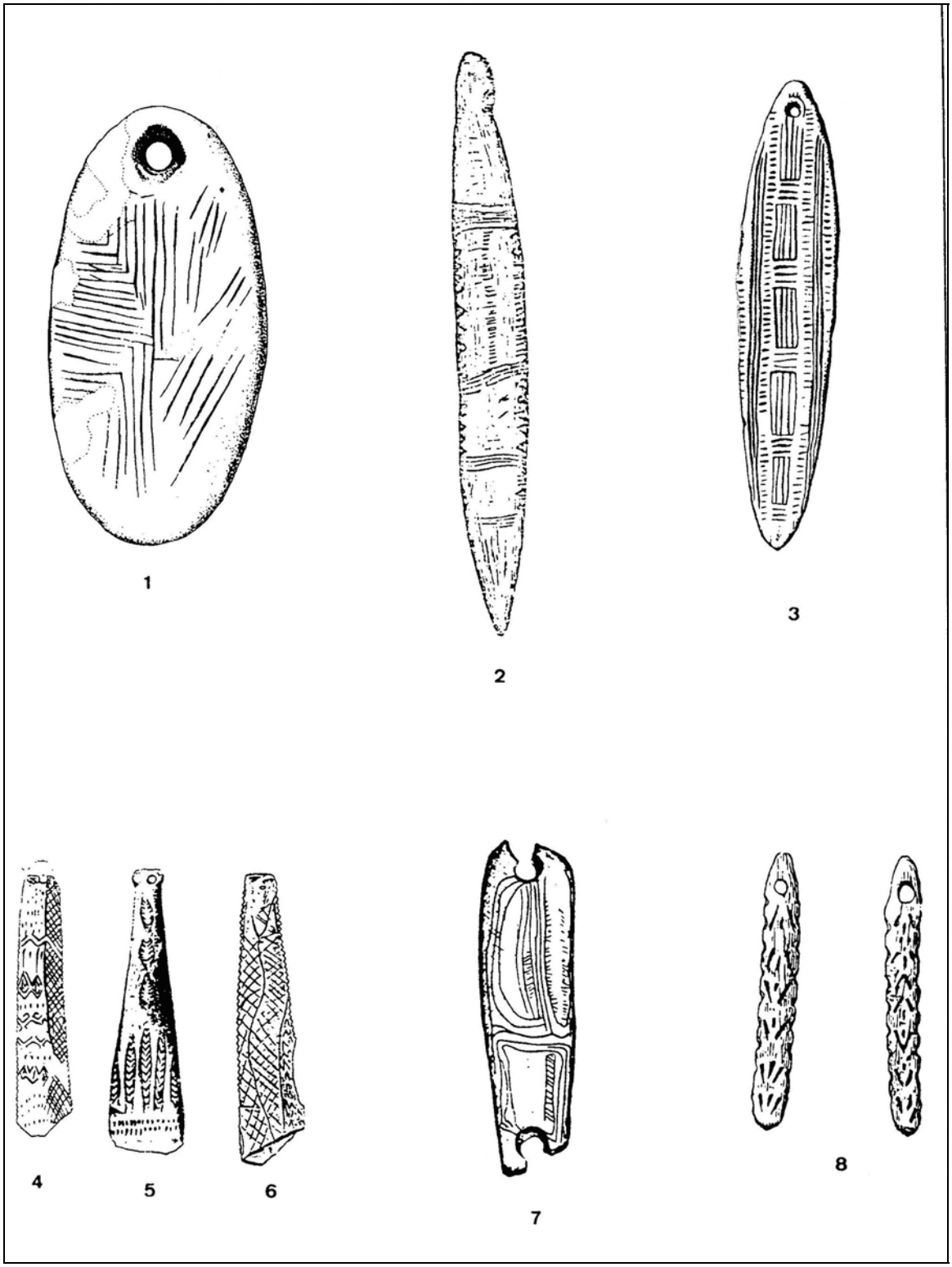

Fig. 5. Objets d'art mobilier de France: 1, 4–6, Laugerie-Basse; 2, la Crouzade; 3, la Roche à Lalinde; 7, Bédeilhac (d'après Y. Taborin, 1990).

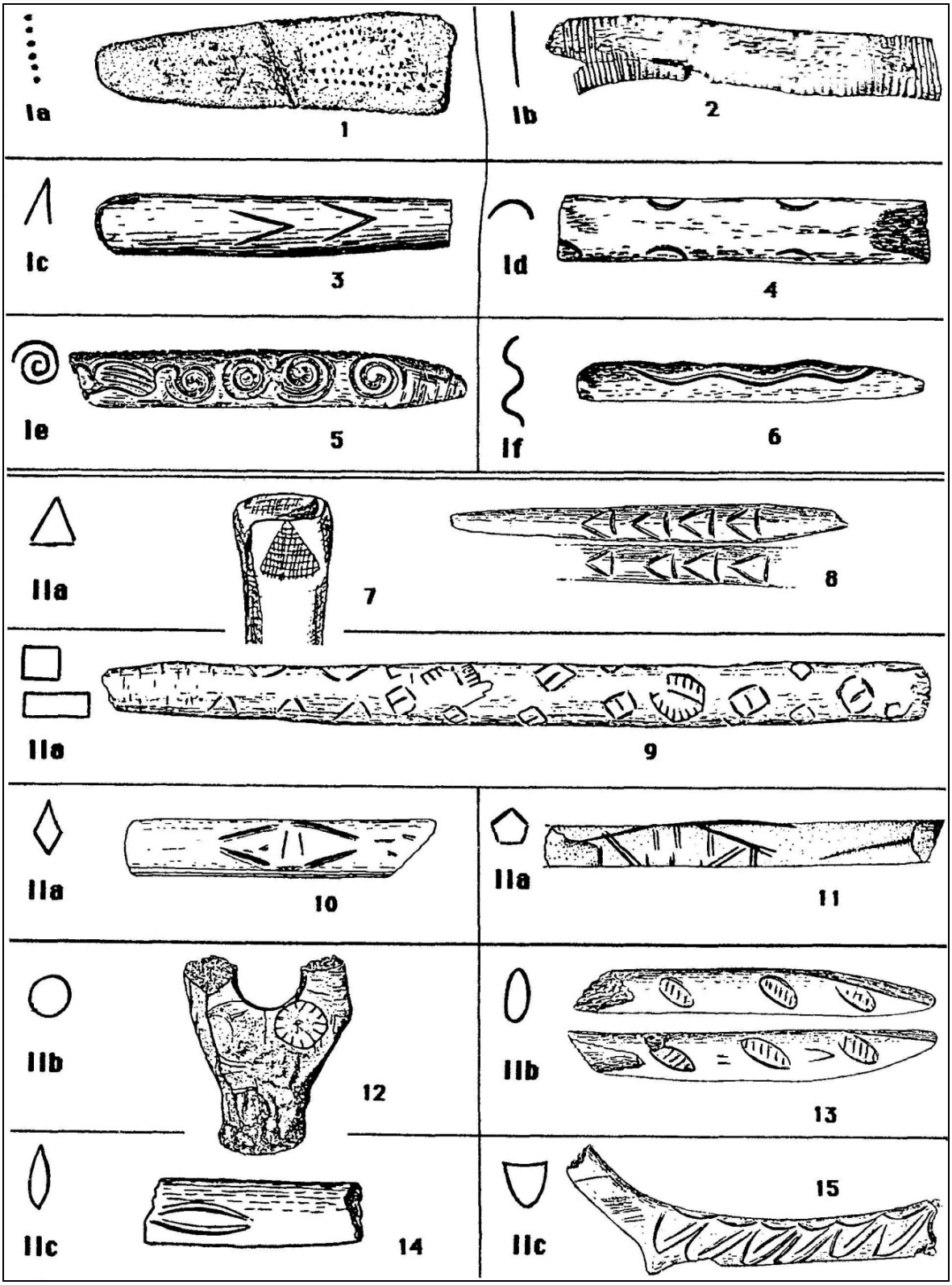

Fig. 6. Signes dans l'art mobilier paléolithique: 1, abri Blanchard; 2, le Placard; 3, 8, 14, la Madeleine; 4, 15, le Mas d'Azil; 5, 9, Isturitz; 6, 12–13, Gourdan; 7, la Marche; 10, le Chaffaud; 11, Altamira (d'après G. Sauvet, 1990).

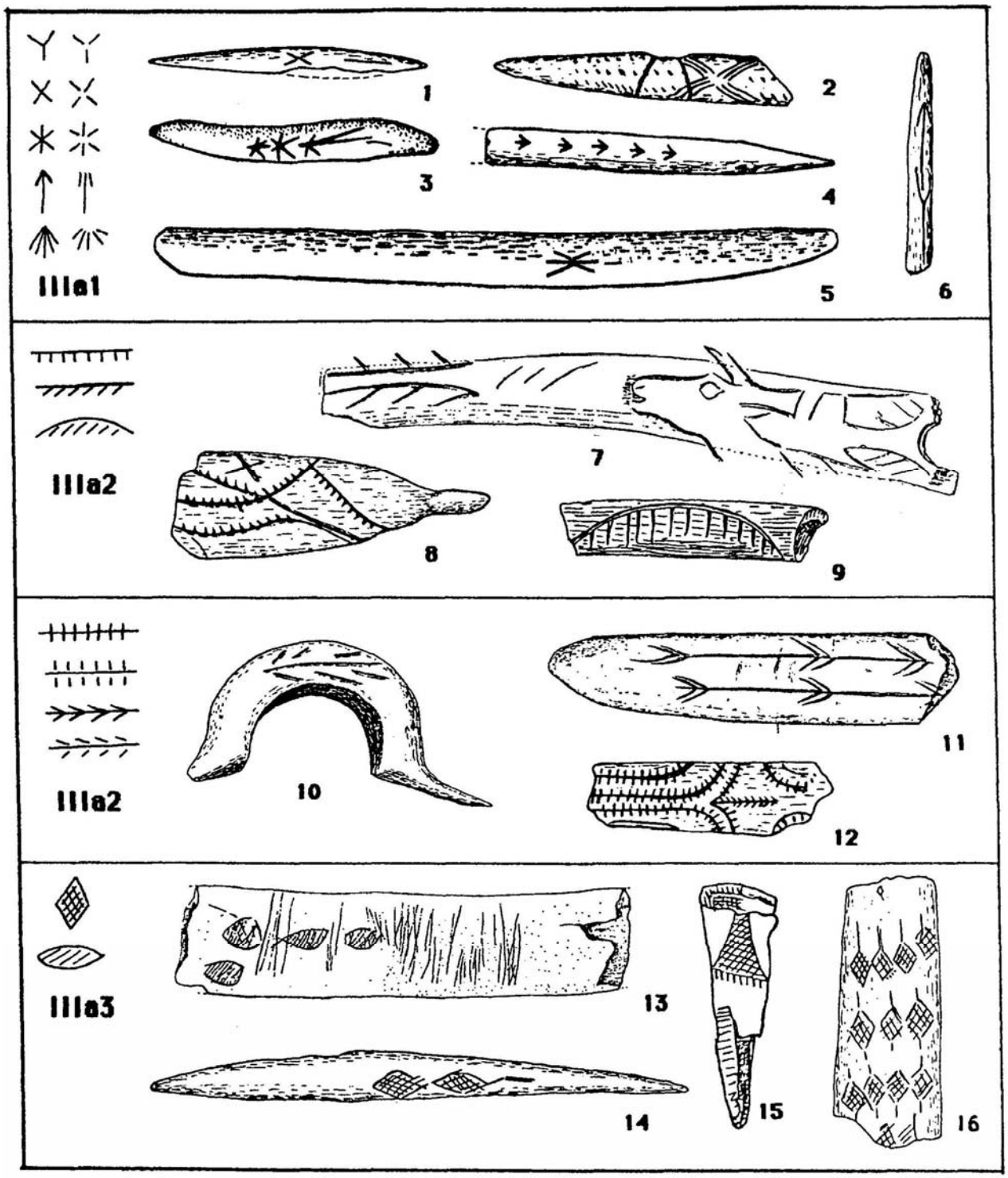

Fig. 7. Signes et composition dans l'art paléolithique: 1, le Grand Rocher; 2, 14, 16, Laugerie-Basse; 3, Urtiaga; 4, 7, Bruniquel; 5, 11, Placard; 6, Bisqueytan; 8, Lortet; 9, la Madeleine; 10, Marcamps; 12, Isturitz; 13, Altamira; 15, la Marche (d'après G. Sauvet, 1990).

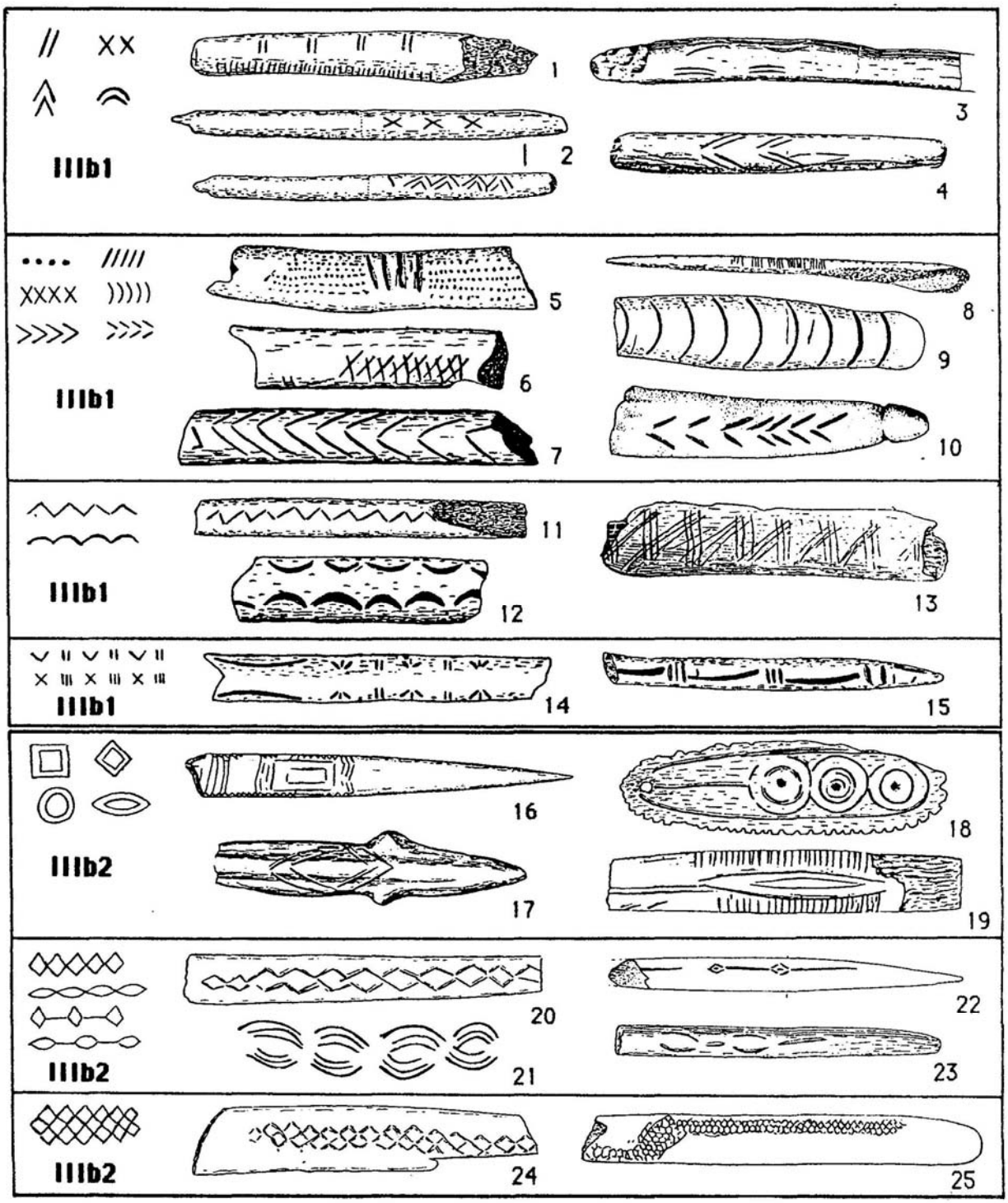

Fig. 8. Signes et composition dans l'art paléolithique: 1, 5, Brassempouy; 2, 12, le Mas d'Azil; 3, Lascaux; 4, Placard; 6, 9, le Madeleine; 7–8, Lortet; 10, Cueto de la Mina; 11, 19, 25, Laugerie-Bassep; 13, Altamira; 14, Isturitz; 15, Gourdan; 16, Romito; 17, Limeuil; 18, Saint-Marcel; 20, Bruniquel; 21, la Vache; 22, Ermittia; 23, Laugerie-Haute; 24, Raymonden (d'après G. Sauvet, 1990).

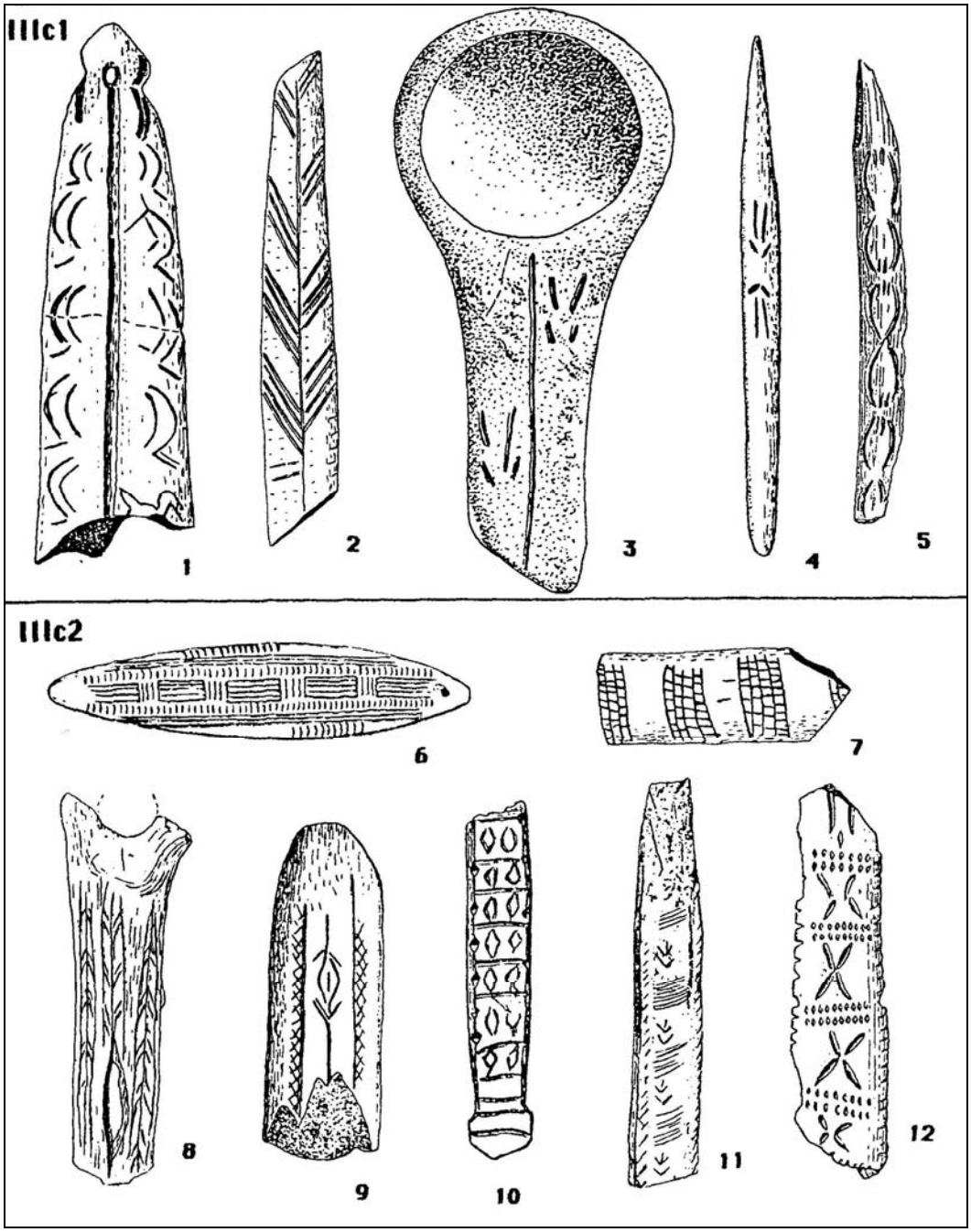

Fig. 9. Signes et décor dans l'art paléolithique: 1, 5, 10, la Madeleine; 2, Laugerie-Basse; 3, Lascaux; 4, Lortet; 6, Lalinde; 7, Lespugne; 8, Enlène; 9, 12, Marsoulas; 11, le Mas d'Azil (d'après G. Sauvet, 1990).

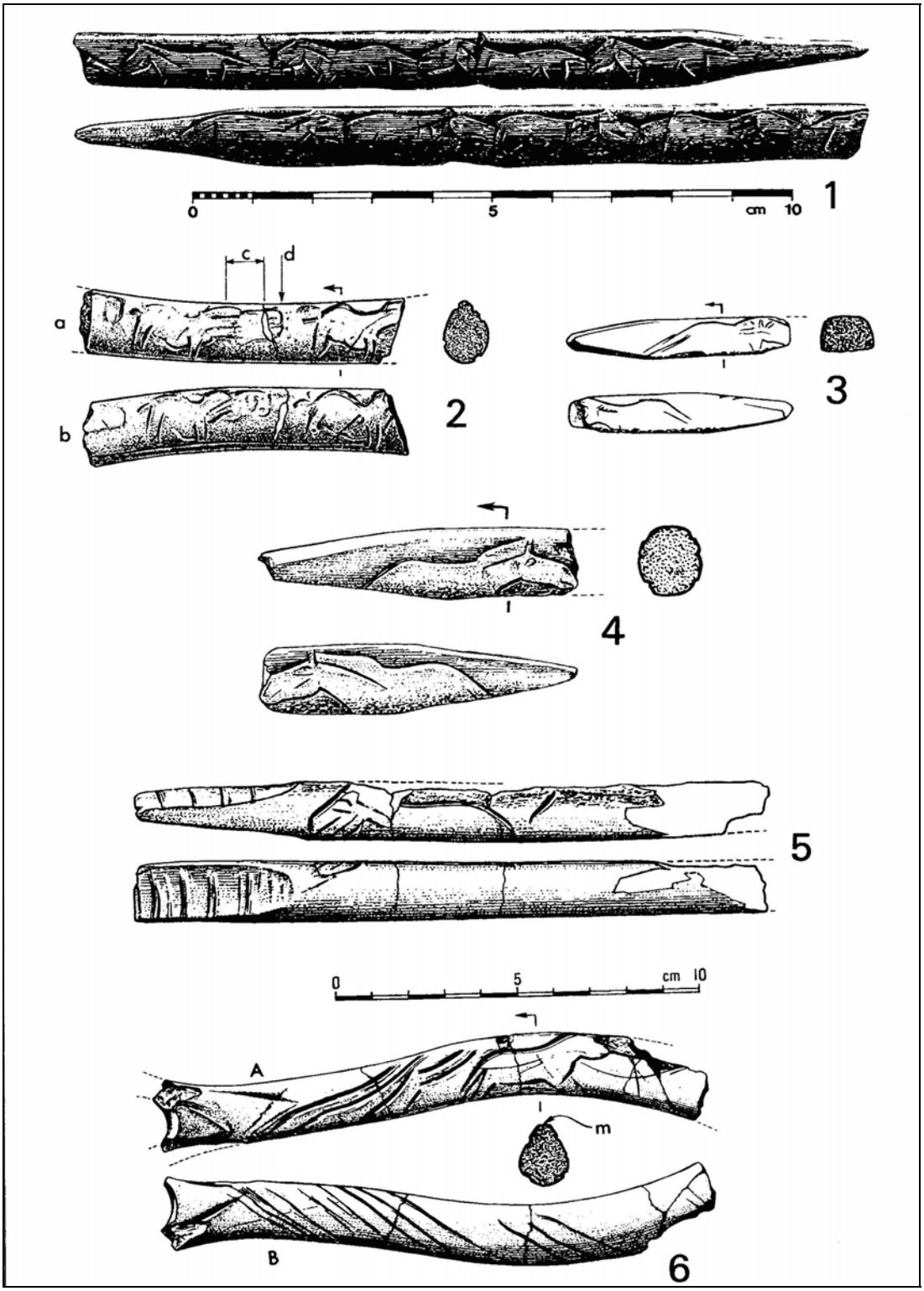

Fig. 10. Décor dans l'art paléolithique: 1–6, Morin (d'après Juan-Maria Appelaniz, 1990).