HAL open science

La conception de l'image au Paléolithique supérieur.

Marc Groenen

To cite this version:

Marc Groenen. La conception de l'image au Paléolithique supérieur.. Expressions esthétiques et comportements techniques au Paléolithique / Aesthetic Expressions and Technical Behaviours in the Palaeolithic Age., BAR S2496, pp.37-54, 2013. hal-02539611

HAL Id: hal-02539611

https://hal.science/hal-02539611v1

Submitted on 16 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNION INTERNATIONALE DES SCIENCES PRÉHISTORIQUES ET PROTOHISTORIQUES
INTERNATIONAL UNION OF PREHISTORIC AND PROTOHISTORIC SCIENCES

PROCEEDINGS OF THE XVI WORLD CONGRESS (FLORIANÓPOLIS, 4-10 SEPTEMBER 2011)
ACTES DU XVI CONGRÈS MONDIAL (FLORIANÓPOLIS, 4-10 SEPTEMBRE 2011)

VOL. 3

Actes des sessions 36 et 37
Proceedings of sessions 36 and 37

Expressions esthétiques et comportements techniques au Paléolithique / Aesthetic Expressions and Technical Behaviours in the Palaeolithic Age

Edited by

Marc Groenen

BAR International Series 2496
2013

Published by

Archaeopress
Publishers of British Archaeological Reports
Gordon House
276 Banbury Road
Oxford OX2 7ED
England
bar@archaeopress.com
www.archaeopress.com

BAR S2496
Proceedings of the XVI World Congress of the International Union of Prehistoric and Protohistoric Sciences
Actes du XVI Congrès mondial de l'Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques

Secretary of the Congress: Rossano Lopes Bastos
President of the Congress National Commission: Erika Robrahn-González
Elected Bureau (2011-2014):
President: Jean Bourgeois
Secretary General: Luiz Oosterbeek
Treasurer: François Djindjian
Series Editors: Luiz Oosterbeek, Erika Robrahn-González
Volume editors: Marc Groenen

Expressions esthétiques et comportements techniques au Paléolithique / Aesthetic Expressions and Technical Behaviours in the Palaeolithic Age

© Archaeopress and the individual authors 2013

ISBN 978 1 4073 1112 8

The signed papers are the sole responsibility of their authors.
Les textes signés sont de la seule responsabilité de leurs auteurs.
Contacts:
General Secretariat of the U.I.S.P.P. – International Union of Prehistoric and Protohistoric Sciences
Instituto Politécnico de Tomar, Av. Dr. Cândido Madureira 13, 2300 TOMAR
Email: uispp@ipt.pt

Printed in England by Information Press, Oxford

All BAR titles are available from:

Hadrian Books Ltd
122 Banbury Road
Oxford
OX2 7BP
England
www.hadrianbooks.co.uk

The current BAR catalogue with details of all titles in print, prices and means of payment is available free from Hadrian Books or may be downloaded from www.archaeopress.com

LA CONCEPTION DE L'IMAGE AU PALEOLITHIQUE SUPERIEUR

Marc GROENEN

Université Libre de Bruxelles, Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine (CReA-Patrimoine)
CP 175, Avenue F.D. Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles, mgroenen@ulb.ac.be – www.marcgroenen.be.

Résumé

Traités comme des documents archéologiques pendant plus d'un siècle, les motifs peints, gravés ou sculptés du Paléolithique supérieur ont été considérés comme des reproductions de stéréotypes graphiques susceptibles d'être analysés typologiquement et chronologiquement. Or, de nombreux indices démontrent que l'art graphique a été pratiqué pour lui-même. Des canons formels, des traitements stylistiques, des thèmes iconographiques indiquent l'existence d'une formation, mais aussi de traditions esthétiques différentes, et ce non seulement dans l'art mobilier, mais aussi dans l'art pariétal. Enfin, l'analyse technique révèle que les peintres et graveurs ou sculpteurs ont mis au point des procédés permettant de suggérer un résultat optique cohérent.

Abstract

Treated as archaeological documents during more than one century, the painted, engraved or sculpted motifs of the Upper Palaeolithic have been considered as the reproductions of graphic stereotypes likely to be analysed from a typological and chronological point of view. Now, many clues show that graphic art has been practised for itself. Formal standards, stylistic treatments, iconographic themes show the existence of training, but also of different aesthetic traditions, not only in portable art, but also in cave art. Lastly, the technical analysis reveals that painters and engravers or sculptors have developed processes allowing us to suggest a coherent optical result.

Mots-clés : Paléolithique supérieur, art mobilier.
Keywords : Upper Palaeolithic, portable art.

1. ÉCOLES STYLISTIQUES OU STEREOTYPES GRAPHIQUES ?

La question de l'existence de l'art s'est posée rapidement. Si les pierres-figures publiées par J. Boucher de Perthes (1847, chap. XXIII) n'ont pas retenu l'attention, les premières pièces d'art mobilier paléolithique mentionnées par É. Lartet après ses fouilles de la grotte inférieure de Massat (Ariège) ont interpellé le chercheur comme des « objets très curieux » (Lartet, 1861). La preuve de leur authenticité ne pouvait pas se poser puisque peu après, en mai 1864, une lame d'ivoire gravée d'une représentation de mammouth était exhumée d'une couche en place d'époque magdalénienne (Lartet, 1865). Ce choc se répétera néanmoins avec la découverte de la grotte ornée d'Altamira en 1879 (Sautuola, 1880) qui, malgré l'évidence des arguments fournis par l'inventeur et par le géologue J. Vilanova y Piera, sera rapidement écartée des débats scientifiques. Les manifestations artistiques ne seront vraiment reconnues qu'au tournant du 20e siècle, avec les travaux d'É. Piette pour l'art mobilier et de É. Rivière pour l'art pariétal (Groenen, 1994 : 305-325). Ces documents, il est vrai, ne pouvaient guère s'accorder avec l'image bestiale que l'on se faisait de l'homme de l'Âge du Renne. La délicatesse des tracés gravés de certaines pièces, la puissance suggestive des sculptures, la complexité technique des peintures pariétales étaient en totale contradiction avec l'esprit primitif des chasseurs vêtus de peaux de bêtes dont on donnait alors une représentation très naturaliste dans la littérature de vulgarisation (Mohen *et al.*, 2010).

Certains accordent pourtant une valeur esthétique à ces œuvres. Les procédés utilisés par les sculpteurs et les graveurs pour mettre certains éléments anatomiques en évidence démontrent, selon Piette, *l'existence d'une école propageant ses procédés et les transmettant de génération en génération* (Piette, 1907 : 72), si bien que *les belles gravures et les belles sculptures des temps quaternaires ne sont pas de simples manifestations d'activités individuelles et isolées, mais les productions d'un art véritable, reposant sur des données apprises* (*id.*). Dès 1873, il avait d'ailleurs identifié deux traditions artistiques – l'une originaire des Pyrénées, l'autre du Périgord –, caractérisées par des éléments stylistiques et des manières de faire distincts (Piette, 1873 : 417-420). Selon lui, les productions des artistes avaient dû nécessiter un travail régulier : *les graveurs s'entretenaient la main en couvrant de gravures des pierres et des os pour se perfectionner ou simplement pour le plaisir de dessiner* (Piette, 1907 : 102-103) – constatation qui permet d'ailleurs d'expliquer ces documents où s'entremêlent de manière chaotique des représentations néanmoins adroites. Cette explication est, du reste, justifiée physiologiquement par le Dr L. Capitan, D. Peyrony et J. Bouyssonie (1913 : 164), pour qui *il est indispensable qu'une éducation compliquée ait dressé les systèmes visuel et moteur afin de les rendre capables de reproduire, avec les nuances infinies, les traits du modèle fixés, puis élaborés dans la mémoire.*

On ne s'étonnera donc pas de trouver de véritables foyers régionaux de productions, comme c'est le cas pour ce

centre artistique remarquable de la région des Eyzies, par exemple (Capitan, Breuil & Peyrony, 1903 : 209). On ne s'étonnera donc pas non plus de découvrir des « feuillets d'étude », des « carnets d'esquisses », mais aussi des « cahiers de modèles » dans quelques-unes des plaquettes gravées provenant d'ateliers d'artistes, comme c'est par exemple le cas à Limeuil (Capitan & Bouyssonie, 1924 : 38), où l'on se trouve devant une véritable *École d'art* (*id. :* 39) au sein de laquelle les artistes de cette époque, *comme nos artistes contemporains (...), parcouraient le paysage et croquaient sur le vif les animaux dans diverses attitudes (...). Ils composaient ainsi (...) une sorte d'album où ils puisaient abondamment pour exécuter les belles œuvres d'art sur os ou rupestres* (*id. :* 41).

Ces extraits suffisent amplement pour montrer que les premiers préhistoriens ont accepté de voir dans les manifestations esthétiques du Paléolithique supérieur des productions réalisées par des exécutants ayant reçu une formation et – pour certains d'entre eux, en tout cas – reconnus pour la qualité de leur savoir-faire. Pourtant, il faut constater que l'analyse de l'image paléolithique reste totalement absente des travaux des historiens de l'art, dont les grandes notions (style, forme, attribution…) sont largement mises en place à cette époque.

L'interprétation posée par les pionniers se modifie avec les travaux de A. Leroi-Gourhan, qui estime que si *la transmission des formes de représentation est certaine et si la diffusion des styles est indiscutable, la théorie des « écoles » est indémontrable* (Leroi-Gourhan, 1965 [1971] : 29). Pour l'auteur de la *Préhistoire de l'art occidental*, seul le récit circule à cette époque, et lui seul fournit la trame des représentations. Celle-ci donne, à son tour, un modèle au *chasseur qui, de proche en proche, pouvait voir ce que son voisin savait faire* (*id.*). Nous nous trouvons donc devant des chasseurs qui ont pour objectif d'imiter les représentations de récits – dont le contenu est aujourd'hui perdu. S'il est un sens à retrouver, il doit se dégager depuis les relations entre les figures. Mais la lecture de l'image elle-même ne saurait en aucun cas apporter un complément d'information nécessaire à une meilleure compréhension des pratiques esthétiques de cette époque. On ne le répétera pas assez, les quatre styles dégagés par Leroi-Gourhan correspondent à une typologie formelle et non à une analyse stylistique.

Tous les préhistoriens n'ont cependant pas abandonné l'étude de l'image. L.R. Nougier est l'un de ceux qui a osé remettre sur le métier les questions formulées par les pionniers. Il est, à cet égard, significatif que son dernier ouvrage ait, entre autres, été dédié à H. Focillon (Nougier, 1993). Il constate tout d'abord que *si l'Historien d'Art préhistorique veut inclure son Art préhistorique (et protohistorique) dans l'Art général mondial ... il se doit de choisir les chefs-d'œuvre* (Nougier, 1973 : 301-302). Nougier ne précise néanmoins pas les critères à utiliser. Bien au contraire, il indique avoir choisi les œuvres de qualité *dans l'attente de règles esthétiques précises que les relevés exhaustifs permettront de définir* (*id.*), comme si le relevé de l'œuvre imposait en soi les canons du jugement esthétique. Si l'on considère l'ensemble des motifs animaliers, il est aisé, selon l'auteur, de constater que 85 % environ des figures sont médiocres. Les 15 % restant, quant à elles, sont le produit de véritables artistes : *ce sont ces grands génies anonymes qui font progresser l'image et l'art tout entier, qui créent, entretiennent, expérimentent et développent des courants esthétiques...* (Nougier, 1993 : 28). Étant donné leur remarquable qualité, certains motifs de Lascaux, de Niaux ou d'Altamira ne peuvent qu'avoir été exécutés par des artistes ayant reçu une formation. Le don inné du dessin ne saurait évidemment aucunement expliquer des œuvres aussi parfaites, et *les brillantes individualités qui se forment ainsi deviennent des maîtres et transmettent leur expérience par de véritables ateliers* (*id.*). La notion d'image est posée. Pourtant, on chercherait en vain une lecture qui viserait à dégager ce que ces individualités ont cherché à produire comme résultat optique.

2. Qu'est-ce qu'une image ?

L'image est avant tout une expérience visuelle (Morizot, 2005 : 9). Elle est donc une production qui répond à une attente. Pour qu'elle existe, il faut un producteur. Mais celui-ci doit inscrire sa production dans les schémas sociocognitifs de sa culture. P. Francastel (1956) l'a montré, il y a longtemps déjà, il ne saurait y avoir de production d'images en dehors du social. Chacun s'accorde sur ce point minimal : l'art n'est en aucun cas une expression purement naturelle. Comme l'a si justement remarqué E. Guy (2003 : 284), *toute représentation fait appel à des formes conventionnelles indispensables à l'intelligibilité de l'image pour le milieu social dans lequel elle a été conçue*. Il considère la forme picturale comme un langage dont la « syntaxe » se manifeste sous la forme de conventions formelles, et il revient donc au préhistorien – comme les historiens d'art le font pour les périodes plus récentes – de déchiffrer *la construction grammaticale de ces langages afin d'en saisir les motivations internes, la logique de représentation, et d'éclairer ainsi les concepts spécifiques qui en sont à l'origine* (Guy, 1996 : 107). S'il y a volonté de création d'image au Paléolithique supérieur, il faut pouvoir en dégager la logique interne, ce qui exige préalablement d'en définir les éléments constitutifs. L'image doit, en effet, être un produit visuellement efficace. Les principales notions définitoires utilisées sont empruntées au remarquable travail de M. Schapiro (1982 : 7-34). Point de départ incontournable, l'image est nécessairement formée d'un champ opératoire sur lequel l'exécutant s'efforce de fixer le motif. Ce champ est limité par un cadre, matérialisé par la limite naturelle du support ou par un tracé intentionnel. Une partie du champ opératoire est transformée en champ mimétique, qui donne à l'image son sens. Enfin, la réalisation de ce message signifiant, figuratif ou non, se fait par le biais de techniques adaptées au projet esthétique : ce sont les traces imageantes.

3. Champ et cadre dans l'art du Paleolithique superieur

Dans la mesure où il présente une ou plusieurs surfaces, tout objet est susceptible d'offrir un champ opératoire utilisable pour y réaliser un décor. Telle est, d'ailleurs, l'impression première qui se dégage pour le Paléolithique, puisque pendant cette longue période toutes les matières premières que le temps nous a conservées – des bois de cervidés aux plaquettes en roches diverses, en passant par l'ivoire, les dents ou les os avec leur grande diversité formelle – semblent avoir été indifféremment utilisées. Ce n'est pas dire pourtant que le graveur ou le sculpteur du Paléolithique supérieur aient été indifférents à la nature, à la conformation ou à la texture du champ opératoire. Comme dans l'art pariétal (Altxerri, El Castillo, Chauvet…), les cas ne sont pas rares dans l'art mobilier où le champ a été préparé. Le surandouiller en bois de cerf d'El Castillo (Cantabrie) (inv. 1709) figurant un superbe cerf gravé présente une partie du champ raclé et poli pour en ôter la texture grenue (Arias Cabal & Ontañón Peredo, 2006, n° 1). Le même procédé a été utilisé pour un objet identique présentant également un cerf gravé, provenant de Cualventi (Cantabrie) (*id.*, n° 57). Dans les deux cas, les lèvres du sillon gravé qui silhouettent l'animal sont nettes, et il est donc évident que la gravure a été réalisée après l'aménagement du champ opératoire. Un traitement similaire a été réservé pour un félin – considéré par M. Chollot (1964 : 252-253) comme un possible bovidé – en mi-relief sur bâton percé en bois de renne du Mas d'Azil (Ariège) (MAN 47947), dont une large partie du fût a été raclée [fig. 1].

La forme du support a également fait l'objet de considération, en particulier lorsqu'il est tiré du règne animal. Si les surfaces planes ont été exploitées, il n'est pas rare que les souples inflexions de tubérosités, de condyles ou de gouttières aient été mises à profit pour suggérer la silhouette ou la masse d'un segment anatomique animal. Le type d'exemple le plus connu est celui des contours découpés, extraits de l'os hyoïde, dont la délinéation naturelle et le renflement offrent un champ opératoire particulièrement adapté pour la représentation d'une tête animale. Une tête de cheval du Mas d'Azil (MAN 47053) montre comment la combinaison des caractéristiques de la surface et du jeu visuel des traits gravés a permis à l'artiste de suggérer une impression de relief pour des pièces qui n'en possédaient pas. La gravure ferme et sans repentir rend les détails principaux de l'animal : l'œil, une ligne en oméga qui isole le museau, les narines, les deux lèvres et la bouche, ainsi que les poils qui ornent la ganache [fig. 2]. En fait, le choix d'un support naturellement suggestif est non seulement plus fréquent, mais aussi plus ancien qu'on ne pourrait le penser. On le trouve, par exemple, déjà dans des figures féminines pavloviennes sculptées sur carpe de mammouth de Předmostí (Moravie) ou encore dans les phalanges d'herbivores magdaléniennes figurant une tête de cheval du Mas d'Azil (MAN 47016) [fig. 3].

Le cadre, quant à lui, est sans doute l'élément le plus structurant de l'image, puisqu'il est destiné à en circonscrire le champ, mais aussi à donner au champ mimétique un espace dans lequel il puisse se déployer. C'est aussi celui qui a été le plus remis en question. M. Schapiro, pour ne citer que lui, a été clair sur le sujet : les caractères du champ iconique les plus anciens sont sans traitement, ni limite. Selon lui, les images rupestres paléolithiques sont *en groupements dispersés et sans frontières* (Schapiro, 1982 : 10). La conclusion ne laisse pas de surprendre, quoiqu'elle s'explique en partie par le fait que les relevés au départ desquels travaillent généralement les non-spécialistes se bornent à fixer les seules traces anthropiques de l'œuvre. Il est vrai que les éléments du cadre ne sont que rarement tracés. Pourtant, et comme on l'observe dans l'art pariétal (Groenen, 2007a, 2007b), de nombreux objets d'art mobilier ont intégré les limites naturelles du champ comme cadre de l'image. Des fûts de bois de renne sur lesquels des animaux ont été gravés en file, comme les chevaux « barygnathes » de La Madeleine (Dordogne), aux plaquettes gravées dont les bords naturels ou taillés servent de cadre à la représentation, les exemples sont innombrables, qui montrent la volonté de fixer une limite visuelle au champ mimétique. Parfois, celui-ci vient s'inscrire dans un cadre en léger surplomb. L'aurochs de la phalange de bovidé de La Garma (inv. GI-1001) suit avec précision les reliefs du bord proximal de l'os, tandis que les pattes de l'animal sont posées sur son bord distal (Arias *et al.*, 2007-2008 ; Arias & Ontañón Peredo, 2006 : 164-167, n° 3) (cf. fig. 16).

4. Comportements graphiques et puissance suggestive de l'image

Même s'il n'est pas toujours facile de caractériser le champ mimétique – en particulier pour les plaquettes gravées – par suite des bris intentionnels, nous pouvons néanmoins dégager des récurrences intéressantes. L'exploitation systématique de champs opératoires convexes, tout d'abord, répond manifestement à la volonté de l'artiste de suggérer le volume, comme ce fut par exemple aussi le cas avec la céramique grecque (Martens, 1992 : 67-108). Cette constatation rappelle le développement de motifs sur des surfaces péricylindriques de fût de bois de renne ou de diaphyses osseuses, dont la section convexe renforce l'impression volumétrique des segments anatomiques. Le phoque en mi-relief sur la face articulaire d'un sacrum de bovidé ou d'équidé de Brassempouy (MAN 48692) [fig. 4] utilise avec profit le relief convexe pour produire un effet véritablement sculptural. Il en va de même pour le félin traité en bas-relief sur bois de renne du Mas d'Azil (Ariège) (cf. fig. 1), déjà mentionné, dont l'effet de profondeur est encore renforcé par le rendu des pattes de l'arrière-plan.

La réalisation de faibles reliefs destinés à isoler optiquement le champ mimétique du support sur lequel il se trouve est également l'un des procédés favoris des graveurs. Plusieurs techniques ont été employées. La plus

efficace consiste à détourer le motif en creusant une gorge en « V » de section asymétrique. Le pan dont l'inclinaison est la plus faible est aussi celui qui accroche le plus la lumière ; l'autre, abrupt, produit en revanche une ligne d'ombre. L'effet optique est double. D'une part, le champ mimétique semble complètement isolé du champ exopérigraphique. D'autre part, il paraît s'en détacher. Mais le relief souvent très faible, avec creusement d'un méplat, a également été pratiqué, comme nous l'avons déjà vu avec le félin du Mas d'Azil. La volonté de désolidariser le motif du champ opératoire est particulièrement nette lorsque le contour périgraphique de l'animal en relief a été dégagé par une rainure plongeante qui le sépare de la surface du support. De nombreuses œuvres pourraient être mentionnées. L'exemple le plus marquant est sans doute celui des bouquetins sculptés sur dent de cachalot du Mas d'Azil (MAN 47257), dont le contraste entre les plans est encore accentué par la différence de teinte entre les animaux (blanchâtre du cément) et le support (jaunâtre de l'ivoire) (Poplin, 1974, 1983 ; Schwab, 2008 : 78-79, n° 36) [fig. 5].

Une autre technique particulièrement efficace pour la suggestion du volume consiste à dégager un tore en relief qui cerne le champ mimétique. Même si elle en donne l'impression, la phalange de bovidé ornée d'un aurochs en relief, dont il a déjà été question (inv. GI 1001), n'est pas sculptée. Elle a été traitée par une technique de relief très particulière. La silhouette de l'animal est rendue par deux rainures profondes parallèles. Le « tore » intermédiaire est légèrement arrondi, et les arêtes du bord externe ont été adoucies. Du côté interne, de courts tracés obliques augmentent encore l'impression de relief. L'ensemble – tore et rainure – qui dégage le contour de l'animal donne à la représentation une étonnante présence : techniquement, l'œuvre est traitée en gravure ; optiquement, elle apparaît comme une ronde-bosse. Enfin, et comme c'est souvent le cas, l'animal s'adapte parfaitement à la diaphyse sur laquelle il s'enroule. Le déroulé montre une œuvre harmonieusement proportionnée. Dans tous ces cas, l'artiste a donc été capable de gérer très correctement l'équilibre formel de l'animal. Ce procédé a été surtout utilisé pour renforcer l'impression de relief de certaines parties anatomiques, comme l'œil ou les narines.

5. Mise en œuvre technique et projet esthetique

S'il est acquis que les graveurs et sculpteurs du Paléolithique ont eu la volonté de suggérer optiquement l'impression de volume, on doit s'interroger sur les procédés employés pour obtenir ce résultat. Par leur état d'inachèvement, des sculptures en grès de la grotte d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques) apportent des éléments de réponse. L'exemple choisi – l'ébauche d'une tête de cheval (MAN 84822) [fig. 6] – est intéressant pour les indices qu'il fournit sur la manière dont le sculpteur a conçu son travail. Après un premier aménagement de la forme générale qui rend les différentes parties de la tête, les éléments anatomiques sélectionnés ont été mis en place : un relief circulaire sur chacune des faces correspond à l'œil, un cercle discret fixe la place de la narine, un léger relief celui des lèvres et un trait horizontal le sillon interlabial. Le plan qui articule la surface de l'animal à la ligne de silhouette se fait par des plans de plus en plus obliques, jusqu'au plan horizontal qui rend l'épaisseur de la tête. Le résultat visuel produit est celui de la ronde-bosse. L'œil perçoit une pièce plus épaisse qu'elle ne l'est en réalité, grâce à cet enchaînement de plans.

On retrouve cette gestion volumétrique sur des œuvres achevées, par exemple avec un fragment de fût et d'empaumure de bois de renne du Mas d'Azil (MAN 47274) sculpté pour y figurer un avant-train de bison (Chollot, 1964 : 230-231). La tête a été traitée avec un grand souci du détail, ainsi que le poitrail et les pattes avant. Comme c'est si souvent le cas, le résultat visuel est celui d'une ronde-bosse. Pourtant, la tête de l'animal s'inscrit dans la faible épaisseur de la palme. Comme nous l'avons observé pour la sculpture d'Isturitz, cette impression provient de ce que la surface du front et du chanfrein est gérée suivant des plans d'obliquité différents avant de rejoindre la ligne faîtière. Dans ce cas, toutefois, le sculpteur a peaufiné son travail par le polissage de la surface, qui a adouci les arêtes articulant ces plans différents. L'impression de relief est évidemment encore accentuée par le bourrelet péri-oculaire et par les cornes.

L'œuvre mobilière ou pariétale ne se donne donc pas à lire en termes de surface. Du reste, même lorsque la trace imageante se limite au travail de l'épiderme du champ opératoire, les procédés graphiques ou techniques employés visent à injecter le modelé nécessaire pour donner à l'œuvre du volume. Le fait apparaît nettement à travers l'analyse des courtes incisions obliques qui suivent la ligne de silhouette d'un segment anatomique ou de la figure tout entière. Le procédé a, par exemple, été utilisé pour le corps de l'anthropomorphe d'une rondelle du Mas d'Azil (MAN 48120) [fig. 7]. Il a aussi été abondamment employé pour donner l'illusion du volume de certains segments anatomiques. Un propulseur en bois de renne du Mas d'Azil (MAN 47340, 47390) figure une tête de cheval dont la ganache paraît osseuse, ce qui a valu à la pièce le nom de « tête décharnée ». En fait, le bourrelet périorbitaire, le relief des narines et les fins tracés gravés qui figurent les poils courts de la tête pourraient suggérer une tête plutôt qu'un crâne. L'objet est sculpté, gravé, et il était peint en rouge. La base de la ganache est formée de deux tores polis, dégagés par un large sillon gravé. Le front et le chanfrein sont surhaussés par rapport à la zone des joues. De fines stries, parfois croisées, sont encore visibles au niveau du front, malgré une surface lisse doucement galbée. De courtes incisions incurvées mettent le relief de l'œil en évidence. La partie inférieure de la tête présente des incisions plus profondes qui se croisent également. Enfin, le bord interne des parties en relief est gravé de traits courts obliques qui accentuent encore l'impression visuelle de relief.

De même, une tête décharnée gravée et peinte en rouge sur les deux faces d'une empaumure de bois de renne provenant du Mas d'Azil (MAN 47026) donne également une impression sculpturale par les procédés employés. Les lignes de contours des différentes parties du crâne sont renforcées par un faible bourrelet en relief. Les parties internes ont, quant à elles, été très souplement surcreusées, afin de conserver à l'œuvre son impression de relief. Enfin, le bord interne du bourrelet a été finement incisé de traits courts obliques pour augmenter l'effet visuel de modelé.

6. Questions de point de vue

Contrairement à ce qui est généralement suggéré, le bestiaire de l'art paléolithique est remarquablement varié. Tous les animaux sont, en effet, susceptibles d'avoir été figurés, tant dans l'art pariétal que dans l'art mobilier. Certains l'ont, bien entendu, été plus souvent que d'autres, mais l'importance quantitative des espèces représentées varie suivant les régions et les époques. Le cheval, si présent en Europe occidentale, est moins fréquent en Europe centrale. De même, l'aurochs, censé être l'animal le plus figuré après le cheval, est finalement peu représenté dans l'art mobilier, sauf peut-être dans le Magdalénien du Sud-Ouest français. En revanche, le renne est abondamment présent dans l'art mobilier, alors qu'il reste rare dans l'art pariétal. La biche est indubitablement le thème dominant en Cantabrie durant le Magdalénien inférieur cantabrique. Enfin, bien des animaux, généralement négligés ou ignorés – comme l'ours, le phoque ou le saumon –, occupent une place de choix. Surtout, de très nombreuses espèces animales ont été figurées, alors qu'elles ne semblent pas avoir présenté d'intérêt particulier pour l'économie ou la vie de l'homme du Paléolithique. Tels sont, par exemple, les baleines (Montgaudier), gloutons (Jarama I, Lortet), renards (Arudy), sauterelles (Enlène) et autres parasites (Kleine Scheuer), qui doivent avoir suffisamment intéressé les exécutants pour que ces derniers se soient attachés à les représenter avec soin.

Le bestiaire est donc beaucoup plus riche qu'on ne le suggère généralement. Or, même lorsque les représentations animales ne sont connues que par un ou deux exemplaires, leur qualité graphique reste aussi satisfaisante que celle des thèmes fréquemment figurés. L'orthoptère d'Enlène gravé sur plaquette osseuse (inv. 55.33.4), pour reprendre cet exemple, est suffisamment détaillé pour qu'on puisse y reconnaître une femelle (présence de l'ovipositeur) de sauterelle cavernicole (absence d'ailes, épines sur les tibias postérieurs) morte (antennes brisées et absence de palpes et de l'extrémité du tarse), appartenant très vraisemblablement au genre *Troglophilus* (Chopard, 1928 ; Kevan, 1980). Même si, comme le pensent P. Bahn et R.K. Butlin (1990), il n'est pas possible de trancher vraiment entre la famille des Rhaphidophoridés et celle des Tettigoniidés, on peut malgré tout s'étonner de la qualité dans le rendu pour un animal de ce type. Il n'en va pas différemment pour les représentations de phoques, dont plusieurs figurations notent avec réalisme le museau camus avec ses moustaches, le corps fusiforme, la patte antérieure en nageoire et la queue palmée. La qualité graphique de certains d'entre eux est telle que D. de Sonneville-Bordes et P. Laurent (1983 : 76) ont poussé la lecture jusqu'au niveau de l'espèce. Ils se sont en particulier demandé si les deux phocidés gravés du bâton percé de Montgaudier (Charente) appartenaient à un couple de phoques du Groenland (*Phoca groenlandica*) ou de phoques marbrés (*Phoca hispida*).

Ces éléments montrent assez que l'homme du Paléolithique n'a pas appris à réaliser les figures de façon stéréotypée – qu'il n'a pas appris à dessiner, à peindre ou à graver un bison ou un cheval en profil absolu –, mais qu'il a travaillé le graphisme pour lui-même. Le fait est d'ailleurs largement confirmé avec les reliefs ou les sculptures mobilières qui figurent avec précision des segments anatomiques isolés, des écorchés ou des parties osseuses d'animaux. Un fragment de perche de bois de renne provenant du Mas d'Azil (MAN 47341) comporte deux pattes avant de bovidé, comme le montre la présence du genou [fig. 8]. Le champ externe a été soigneusement dégagé par une entaille en « V » asymétrique. L'impression de ronde-bosse est évidente, malgré la faible profondeur du relief. Comme c'est souvent le cas, les pattes ont été dégagées par un relief en surplomb qui renforce encore l'effet volumétrique produit par la convexité du support. Des pattes ont également été sculptées, comme le montre une patte de boviné en bois de renne provenant également du Mas d'Azil (inv. 775), dont le sculpteur est arrivé à rendre le léger renflement terminal du pâturon, la couronne du sabot, les deux onglons et les ergots. Des œuvres de ce type ne sont d'ailleurs pas exclusivement ariégeoises, comme le prouve la patte de bovidé en bois de renne de La Garma (GI-1000) (Arias & Ontañón Peredo, 2006 : 194-195, n° 37).

Mais le plus bel exemple d'étude est sans doute celui du bois de renne sculpté et gravé du Mas d'Azil, qui présente trois têtes de chevaux et une patte d'herbivore (MAN 47080) [fig. 9]. La patte est traitée en bas-relief sur la perche de l'andouiller postérieur. De part et d'autre, une lamelle de la partie externe du bois a été enlevée, afin d'aménager une profonde entaille de section asymétrique pour dégager le motif – sans doute une patte de bovidé. Sur l'autre face, l'empaumure a été travaillée afin de figurer trois têtes de chevaux. La première, presque entièrement découpée, est visible sur les deux faces ; elle figure l'animal vivant, les lèvres écartées laissant apparaître les dents et la narine dilatée. Les poils du menton et de la ganache de l'animal sont sculptés, ainsi que les poils courts au niveau de la tête, finement incisés. Les reliefs de la musculature sont bien marqués. La tête droite et les oreilles dressées suggèrent un animal à l'écoute. Le travail, visuellement très cohérent, est à la fois parfait du point de vue graphique, mais aussi du point de vue technique. Comme on peut le constater, dans l'art du Paléolithique la maîtrise technique est toujours au service de l'esthétique, l'objectif étant de produire un résultat optique cohérent. La crinière et l'encolure dans le

prolongement de la tête sont sculptées en relief sur le fût. Il est intéressant de noter que l'encolure apparaît mal proportionnée lorsqu'on la regarde de face. En revanche, elle paraît anatomiquement correcte lorsque la tête est vue depuis la tranche. La deuxième tête, également visible sur les deux faces de l'objet, figure une tête de cheval mort : l'œil rond légèrement excavé, la partie saillante au niveau de la ganache, la bouche fermée, les narines relâchées, tout renvoie ici à l'animal sans vie. La tête a été soigneusement découpée dans l'empaumure et la partie arrière est dégagée en champlevé dans le fût. La troisième tête, enfin, a été figurée à la base de l'empaumure et en partie sur le fût ; elle est fortement décharnée, puisqu'on en aperçoit déjà les os. L'œil vide laisse apparaître le relief orbitaire, la narine n'est plus visible, pas plus que les lèvres. En revanche, les maxillaires décharnés sont nettement présents, de même que les dents. La branche montante de la mandibule est également traitée avec beaucoup de soin. Cette tête a été finement dégagée du support par une large bande en champlevé qui circonscrit d'autant plus efficacement la tête de l'animal que le relief est en léger surplomb. Ce procédé produit une ligne d'ombre qui isole la figure de son support.

Il est indéniable que ces pièces ont été réalisées pour elles-mêmes, et la maîtrise avec laquelle elles ont été faites impose d'y voir le travail d'un sculpteur ou d'un graveur expérimenté dans la gestion de problèmes graphiques complexes. Il faut évidemment un apprentissage qui cultive l'art de la ligne et la suggestion des formes pour figurer n'importe quel animal ou n'importe quelle partie d'animal avec la même dextérité. D'une manière plus générale, il importe également de souligner la sélection de détails essentiels à la détermination précise de l'animal figuré. Même pour des animaux représentés à titre exceptionnel, le choix des critères opéré suffit dans la majorité des cas pour poser une détermination générique, voire spécifique, avec grande sûreté. Il est, en effet, aisé de se rendre compte de la fidélité des représentations par rapport au modèle : aurochs ou bisons, cerfs ou rennes ne peuvent presque jamais être confondus. Pourtant, en comparant les différentes représentations d'un même animal, il est aisé de constater qu'elles présentent toutes une manière particulière de construire et de traiter le champ mimétique : l'art du Paléolithique est tout sauf un art de la reproduction. On peut poser, au contraire, que les graveurs et sculpteurs de cette époque ont un schéma mental de ce qu'ils souhaitent représenter et qu'ils disposent d'un savoir-faire technique élaboré pour donner une traduction stylistiquement cohérente des thèmes à figurer.

Si les animaux présentent une individualité stylistique, il faut admettre l'existence d'un apprentissage qui a rendu possible cette traduction graphique. En fait, l'idée selon laquelle les représentations paléolithiques seraient stéréotypées vient sans doute de la façon dont les figures se donnent à voir. Le fait est banal : il s'agit avant tout d'un art animalier, et les animaux représentés le sont systématiquement de profil. Mais cette présentation tient beaucoup plus de la convention que d'une limite dans la représentation. Car, même si les occurrences restent peu fréquentes, on omet trop souvent de mentionner que des animaux de l'art mobilier et de l'art pariétal ont aussi été figurés selon des points de vue très variés. Dans l'art mobilier, un cubitus de fou de Bassan de la grotte de Torre comprend plusieurs figures animales et anthropomorphes (Barandiarán Maestu, 1971) [fig. 10]. Deux d'entre elles présentent une attitude inhabituelle : l'une est manifestement couchée sur le flanc, le cou redressé et la tête orientée vers le spectateur ; l'autre est vue de dos. On relève une nette dissymétrie dans le tracé, indiquant ce point de vue : en effet, les deux oreilles sont à l'avant-plan et les cornes à l'arrière-plan.

En fait, des exemples similaires figurant un animal partiellement ou totalement de face ou de dos ne sont pas rares. On en connaît plusieurs en Espagne (Las Caldas, La Paloma, El Pendo, El Horno…) et en France (Belvis, Mas d'Azil, Gourdan…). L'un d'eux figure, sur l'une des faces d'un bâton percé de bois de renne, un cervidé de profil dont la patte avant est pliée et la tête de face et une tête de cheval présentée de face et, sur l'autre, un avant-train de bison vu de dos (MAN 47079) (Schwab, 2008 : 21, n° 3) ; un autre un cervidé dont le corps est présenté de trois-quarts arrière et la tête en vue arrière ; un autre encore représentant vraisemblablement l'avant-train d'un élan en vue frontale (MAN 47431 et 47190) (Schwab, 2008 : 24-25, n° 5).

Des attitudes spécifiques ont, de même, parfois été figurées avec beaucoup de réalisme. Le fragment de diaphyse osseuse gravé de Limeuil (Dordogne) présente un renard aisément identifiable grâce à sa tête au museau allongé (Tosello, 2003 : 90, fig. 35). La truffe est bien rendue, ainsi que l'œil et les deux oreilles. Les poils ont été figurés sur le dos et l'arrière de la tête. L'animal, pour être rarement figuré, est, en outre, représenté dans une attitude non conventionnelle par rapport aux habitudes graphiques du Paléolithique, puisqu'il est couché, la tête au sol et la queue rabattue sur le côté [fig. 11]. Une habileté équivalente dans le rendu du point de vue apparaît encore dans la représentation d'un aurochs sur fragment de plaquette gravée de Limeuil (MAN 57636-111) (Tosello, 2003 : 149-150, fig. 98, n° 69). On y observe la tête vue du dessus, les deux cornes dirigées vers l'avant. La tête de l'aurochs s'articule très correctement à la ligne du cou. La figure a été superbement traitée. On aperçoit la surface du front de l'animal, ainsi que les joues rendues par un second trait. Le mufle est également rendu visible, avec une partie de la lèvre inférieure. Le cou articule la tête vue du dessus au poitrail qui se prolonge par une patte avant soigneusement détaillée [fig. 12].

Les figurations de face ne sont pas toutes gravées. Un propulseur en bois de renne du Mas d'Azil (Ariège) (MAN 47025) illustre la virtuosité avec laquelle le sculpteur a pu rendre un bouquetin de face sur un fût de faible diamètre (Schwab, 2008 : 62-63, n° 24). La tête du bouquetin est soigneusement rendue avec un beau souci de précision [fig. 13]. La surface présente un léger

creusement qui permet de rendre avec souplesse les différents volumes de la tête. Les segments pairs, comme les oreilles et les cornes annelées, s'enroulent délicatement autour de la perche. La tête s'articule, avec un saisissant raccourci, au poitrail qui se prolonge par les deux pattes avant. Les pattes avec l'articulation du genou et le sabot bisulque ont également été soigneusement détaillées. Cet animal devait, sans aucun doute, être vu de face. L'équivalent existe d'ailleurs pour la partie arrière d'un animal. Un bâton percé en bois de renne de la Salle Saint-Martin d'Isturitz figure, par exemple, un arrière-train de cheval (MAN 86693 et 86694), dont on aperçoit les détails de la croupe, des pattes et des sabots (Thiault & Roy, 1996 : 218, n° 159).

Il importe d'ailleurs de rappeler que de tels points de vue existent aussi dans l'art pariétal. Un cheval a été présenté en vue frontale dans la partie profonde de Lascaux (Aujoulat, 2004 : 184, fig. 132). Deux bouquetins sont également gravés de face dans la grotte cantabrique d'El Otero (González Sainz dans : Malpelo García & Castanedo Tapia, 2010 : 285-288), un autre est peint en rouge à La Lastrilla (Cantabrie) (Malpelo García, dans : Malpelo García & Castanedo Tapia, 2010 : 338), et un autre encore a été peint en noir à Ekain (Altuna, 1997, p. 52, fig. 37, n° 6). Mais d'autres points de vue existent également, comme on peut le voir pour un bouquetin vu de dos et du dessus, avec ses oreilles placées à l'arrière des cornes, dans la Galerie Cartailhac de Niaux (Clottes, 2008 : 201) ou pour le célèbre moyen-duc de Chauvet gravé de dos, comme l'indiquent les plumes des ailes, avec sa tête de face (Aujoulat & Gély, dans : Clottes, 2001 : 94-95, fig. 89). Enfin, on note encore la figuration occasionnelle en vue de trois-quarts face, comme le sont les représentations féminines en relief de l'abri Bourdois (Iakovleva & Pinçon, 1995). Cette possibilité n'est d'ailleurs pas le fait des seuls artistes magdaléniens, puisqu'un rhinocéros a été présenté de trois-quarts face dans l'art aurignacien de Chauvet (Aujoulat & Guérin, dans : Clottes, 2001 : 175, fig. 172).

7. Y a-t-il une culture de l'image au Paleolithique ?

Au total, nous pouvons tenir pour acquis le fait qu'une production d'images a été pratiquée par des graveurs et sculpteurs au Paléolithique supérieur. Celle-ci répond manifestement à des canons qui fixent les thèmes iconographiques, mais aussi les codes de la représentation (profil avec rabattement d'éléments essentiels). Tout d'abord, le champ mimétique occupe bien souvent la partie centrale du champ opératoire et s'y intègre harmonieusement. Ensuite, les caractéristiques morpho-anatomiques principales de la représentation animale orientent immédiatement vers un diagnostic générique, voire spécifique. Des détails sont néanmoins soigneusement sélectionnés. Ils apportent, avec beaucoup d'efficacité graphique, des éléments complémentaires à la détermination (animation, comportement, saisonnalité…). De manière générale, l'économie de moyen est de mise. Il est frappant de constater l'efficacité avec laquelle les graveurs sont arrivés à suggérer en quelques traits l'allure caractéristique ou l'attitude précise d'un animal. Cette grande économie de moyen témoigne évidemment non seulement en faveur d'apprentissages organisés, mais aussi d'une pratique régulièrement entretenue. On a, à cet égard, trop peu souligné l'importance de la suggestion, voire de l'illusion, dans l'univers figuratif du Paléolithique. Nous avons déjà noté l'efficacité avec laquelle les graveurs et sculpteurs sont parvenus à donner du modelé aux représentations. Celui-ci a été largement utilisé pour transformer un travail de la surface en une impression de volume.

Cependant, cet art de la suggestion ne touche pas uniquement la forme, il est aussi perceptible dans le graphisme. Un fragment de perche de bois de renne du Mas d'Azil terminé en tête d'oie (MAN 47214) présente la partie arrière du corps d'un saumon. Des traits parallèles et légèrement courbes indiquent les rayons de la nageoire caudale concave. Le corps présente de courts tracés transversaux en parenthèses et est parsemé de fines incisions longitudinales distribuées de manière homogène. Malgré le fait que les deux séries de traits soient indépendantes l'une de l'autre – les traits courts longitudinaux recoupent indifféremment les tracés en parenthèses transversaux –, le résultat suggère avec beaucoup d'efficacité les écailles du poisson [fig. 14]. L'examen montre à quel point le souci de détail est présent pour les graveurs du Paléolithique. La finesse des tracés, la direction et la courbure des séries d'incisions attestent un travail de la trace imageante qui confine bien souvent à l'art de la miniature.

Enfin, l'originalité des solutions graphiques exige de souligner la singularité stylistique de ces productions. On peut rappeler, à cet égard, l'art gravé de La Marche (Vienne) dans lequel les représentations humaines s'inscrivent dans le registre de la caricature. Pour l'historien de l'art, les résultats des analyses stylistiques faites pour l'art du Paléolithique sont souvent trop globalisants. Sans quitter le Sud de la France, le style réaliste – souvent impitoyable – des quelque 115 représentations humaines de la grotte de La Marche dans la Vienne (Pales & Tassin de Saint-Péreuse, 1976) n'entretient aucune parenté avec les œuvres au style dépouillé et schématique de l'abri Morin en Gironde (Deffarge *et al.*, 1975), et celui-ci appartient à un autre univers esthétique que le traitement souple et animé des gravures de Limeuil en Dordogne – environ 300 plaquettes (Tosello, 2003). Impossible de considérer ces productions comme appartenant à un style unique. Impossible non plus, du reste, d'intégrer l'ensemble de la production esthétique mobilière des sites importants dans un seul ensemble. Il y a, dans le corpus du Mas d'Azil, de Gourdan ou de Lortet de subtiles différences qui indiquent des conceptions de l'image différentes. Elles devront nécessairement être prises en compte si l'on espère un jour faire une préhistoire de l'art. Celle-ci, en tout cas, devra également s'attacher à mettre en évidence les spécificités de productions d'images que l'on sent avoir répondu à des fonctions très différentes de celles des époques historiques.

Par bien des traits, les œuvres d'art mobilier conservent leur étrangeté. Il n'est pas rare, par exemple, que le graveur ait utilisé un support cylindrique pour y enrouler les motifs du champ mimétique. Dans la plupart des cas, ceux-ci ne peuvent pas être visualisés en totalité, quelle que soit l'orientation que l'on donne à l'objet. Peut-on imaginer qu'ils aient servi à réaliser des empreintes à la manière des cylindres-sceaux du Proche-Orient ancien ? C'est peu probable. Les fragments de perches en bois de renne, comme ceux de Thayngen (le renne broutant) ou de Lortet [fig. 15] (les rennes aux saumons), ou les diaphyses d'os longs, comme le cubitus de fou du Bassan de Torre ou la phalange de bovidé de La Garma [fig. 16], présentent une courbure qui les rend inaptes à cet usage. Il est pourtant intéressant de constater que lorsqu'on en réalise le déroulé, les motifs sont correctement proportionnés. Une fois encore, il faut admettre que les artistes ont appris à gérer l'adaptation du motif aux contraintes imposées par la forme du champ opératoire, afin de ne pas faire perdre à la représentation son équilibre formel.

De même, cet art du palimpseste où les figurations s'enchevêtrent dans des sens divers, ces bris codifiés, ces actions destructrices envers le support, cette indifférence vis-à-vis de l'image, qui autorise sa réutilisation comme élément de pavage (Gönnersdorf, Enlène, Roc-la-Tour) ou comme banal instrument (Limeuil, La Madeleine), sont autant d'éléments particuliers à relever. Ils nous rappellent qu'un système esthétique reste unique. De nombreuses recherches dans ce domaine sont encore à faire. En attendant, le monde de l'image paléolithique conserve toujours une bonne part de son mystère.

REMERCIEMENTS

La mise en évidence de détails, techniques en particulier, a été largement facilitée par la qualité des photographies. À cet égard, ce travail n'aurait pas été possible sans la complicité quotidienne de mon épouse Marie-Christine. Je tiens à remercier également chaleureusement Catherine Schwab, Conservatrice des collections paléolithiques du Musée d'Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye, pour m'avoir permis d'étudier les objets mobiliers des collections Piette et Saint-Périer.

BIBLIOGRAPHIE

ALTUNA J., 1997. *L'art des cavernes en Pays basque. Ekain et Altxerri*, Paris, Le Seuil, 200 p., 211 fig.

ARIAS CABAL P. *et al.*, 2007-2008. Falange grabada de la Galería inferior de la Garma : aportación al estudio del arte mobiliar del Magdaleniense medio, dans : *Veleia. Homenaje a Ignacio Barandiarán Maestu*, 24-25, p. 97-129, 12 fig. 7 tab.

ARIAS CABAL P. & ONTAÑÓN PEREDO R. (ed.), 2006. *La materia del lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto*, Santander, Gobierno de Cantabria, 251 p.

AUJOULAT N., 1985. Analyse d'une œuvre pariétale paléolithique anamorphosée, *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 30, p. 185-193, 4 fig.

AUJOULAT N., 1992. Une figuration pariétale anamorphosée (suite). Du mythe à la réalité, *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 47, p. 105-106.

AUJOULAT N., 2004. *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris, Seuil, 273 p., 195 fig.

BAHN P.G. & BUTLIN R.K., 1990. Les insectes dans l'art paléolithique : quelques observations nouvelles sur la sauterelle d'Enlène (Ariège), dans : CLOTTES J. (dir.), *L'art des objets au Paléolithique. 1. L'art mobilier et son contexte*. Actes du Colloque international, Foix – Le Mas d'Azil, 16-21 novembre 1987, Paris, Ministère de la Culture, p. 247-253, 3 fig.

BARANDIARÁN MAESTU I., 1971. Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa), *Munibe*, 23, p. 37-69.

BOUCHER DE PERTHES J., 1847. *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*, Paris, Treuttel & Würtz, I, 628 p., 80 pl.

CAPITAN L. & BOUYSSONIE J., 1924. *Un atelier d'art préhistorique. Limeuil. Son gisement à gravures sur pierres de l'âge du renne*, Paris, Librairie Émile Nourry, 41 p., 49 pl.

CAPITAN L., BREUIL H. & PEYRONY D., 1903. Les figures gravées à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Bernifal (Dordogne), *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 13, p. 202-209.

CAPITAN L., PEYRONY D. & BOUYSSONIE J., 1913. L'Art des Cavernes. Les dernières découvertes faites en Dordogne, *Revue anthropologique*, 23, p. 164-171.

CHOLLOT M., 1964. *Musée des Antiquités nationales. Collection Piette. Art mobilier préhistorique*, Paris, édition des Musées nationaux, 479 p.

CHOPARD L., 1928. Sur une gravure d'insecte de l'époque magdalénienne, *Compte rendu sommaire des séances de la Société de Biogéographie*, 41, p. 1-3.

CLOTTES J., 2008. *L'art des cavernes préhistoriques*, Paris, Phaidon, 327 p., ill.

CLOTTES J. (dir.), 2001. *La grotte Chauvet. L'art des origines*, Paris, Seuil, 225 p., 206 fig.

DEFFARGE R, LAURENT P. & SONNEVILLE-BORDES D. DE, 1975. Art mobilier du Magdalénien supérieur de l'abri Morin à Pessac-sur-Dordogne (Gironde), *Gallia Préhistoire*, 18, p. 1-64.

FRANCASTEL P., 1977. *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Denoël, 357 p., [1e édition : Gallimard, 1956].

GROENEN M., 1994. *Pour une histoire de la préhistoire. Le Paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 603 p., 99 fig. (coll. « L'Homme des Origines »).

GROENEN M., 2007a. Voir l'image préhistorique : bilan des travaux dans la grotte ornée d'El Castillo (Cantabrie, Espagne), dans : ÉVIN J. (dir.), *Un siècle de construction*

du discours scientifique en préhistoire, vol. 3. Actes du Congrès du Centenaire de la Société préhistorique française (Avignon, 21-25 septembre 2004), Paris, S.P.F., p. 307-321, 16 fig. (26e Congrès préhistorique de France).

GROENEN M., 2007b. Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del Monte del Castillo, dans : MAILLO J.M. & BAQUEDANO E. (ed.), *Miscelánea en Homenaje a Victoria Cabrera*, vol. 2, Alcala de Henares, Museo Arqueológico Regional, p. 42-53.

GUY, E., 1996. Sur les transformations de la vision artistique au Paléolithique supérieur, *Préhistoire Ariégeoise*, 51, p. 99-110.

GUY E., 2003. Esthétique et préhistoire. Pour une anthropologie du style, *L'Homme*, 165, p. 283-290.

IAKOVLEVA L. & PINÇON G., 1995. Les représentations féminines de l'art pariétal du Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-l'Anglin (Vienne), dans : DELPORTE H. (*ed.*), *La Dame de Brassempouy*. Actes du colloque de Brassempouy, juillet 1994, Liège, Université de Liège, p. 123-128 (ERAUL, n° 74).

KEVAN D.K.M., 1980. Grigs, graces, graphics and grafitti : an essay on elements of ethno-entomology, *Metaleptea*, 2, p. 54-72, 1 fig.

LARTET E., 1861. Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme fossile et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique, *Annales des Sciences naturelles. II. Zoologie*, 4e série, XV, p. 177-253, pl. X-XIII.

LARTET E., 1865. Note relative à une lame d'ivoire fossile trouvée dans un gisement ossifère du Périgord, et portant des incisions qui paraissent constituer la reproduction d'un éléphant à longue crinière, *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, LXI, séance du 21.08.1865, p. 309-311.

LEROI-GOURHAN A., 1965 [1971]. *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 482 p., 804 fig. dont 121 pl. coul.

LORBLANCHET M., 1989. Nouvelles découvertes d'art pariétal paléolithique en Quercy, dans : *L'art pariétal paléolithique*. Actes du colloque international (Périgueux-Le Thot, 1984), Ministère de la Culture, p. 79-105, 28 fig.

MALPELO GARCÍA B. & CASTANEDO TAPIA I (DIR.), 2010. *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*, Santander, ACDPS, 387 p., ill.

MARTENS D., 1992. *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 391 p., 160 fig.

MOHEN J.-P. *et al.*, 2010. *Mythique préhistoire. Idées fausses et vrais clichés*, Solutré, Musée départemental de préhistoire de Solutré, 168 p.

MORIZOT J., 2005. *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, 128 p. (coll. « Chemins philosophiques »).

NOUGIER L.-R., 1973. L'évolution esthétique de l'art mobilier du Magdalénien final des Pyrénées, *Travaux de l'Institut d'art préhistorique de Toulouse*, 15, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 295-316.

NOUGIER L.-R., 1993. *L'art de la préhistoire*, Paris, Librairie générale française, 542 p., ill. (Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque).

PALES L. & TASSIN DE SAINT-PEREUSE M., 1976. *Les gravures de la Marche. 2. Les humains*, Paris, Ophrys, 170 p., 188 pl.

PIETTE E., 1873. Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'Age du Renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois, *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, VIII, 2e série, p. 384-425.

PIETTE E., 1907. *L'art pendant l'Age du Renne*, Paris, Masson & Cie, 112 p., 128 fig., 99 pl.

POPLIN F., 1974. Une œuvre paléolithique sur dent de cachalot : le bas-relief aux bouquetins du Mas d'Azil (collection Piette), *Bulletin de la Société préhistorique française*, 71, p. 66.

POPLIN F., 1983. La dent de cachalot sculptée du Mas d'Azil, avec remarques sur les autres restes de Cétacés de la préhistoire française, dans : POPLIN F., *Dix études en hommage à Jean Bouchud*, Mémoires de la Société préhistorique française, 16, p. 81-94, 7 fig.

SAUTUOLA M. DE, 1880. *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Madrid, 27 p., 4 pl.

SCHAPIRO M., 1982. *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 443 p. (coll. « Tel », n° 155).

SCHWAB C., 2008. *La Collection Piette*, Paris/Saint-Germain-en Laye, RMN/ MAN, 127 p.

SONNEVILLE-BORDES D. DE & LAURENT P., 1983. Le phoque à la fin des temps glaciaires, dans : POPLIN F., *Dix études en hommage à Jean Bouchud*, Mémoires de la Société préhistorique française, 16, p. 69-80, 7 fig.

THIAULT M.-H. & ROY J.-B. (ed.), 1996. *L'art préhistorique des Pyrénées*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 374 p.

TOSELLO G., 2003. *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles, territoires*, Paris, Éditions du CNRS, 577 p., 392 fig. (36e suppl. à *Gallia Préhistoire*).

Figure 1. Le Mas-d'Azil (Ariège), félin en mi-relief sur bois de renne (MAN 47947). Aménagement du champ opératoire.
Le Mas-d'Azil (Ariège), feline in half relief on reindeer antler (MAN 47947). Arrangement of the operating area.

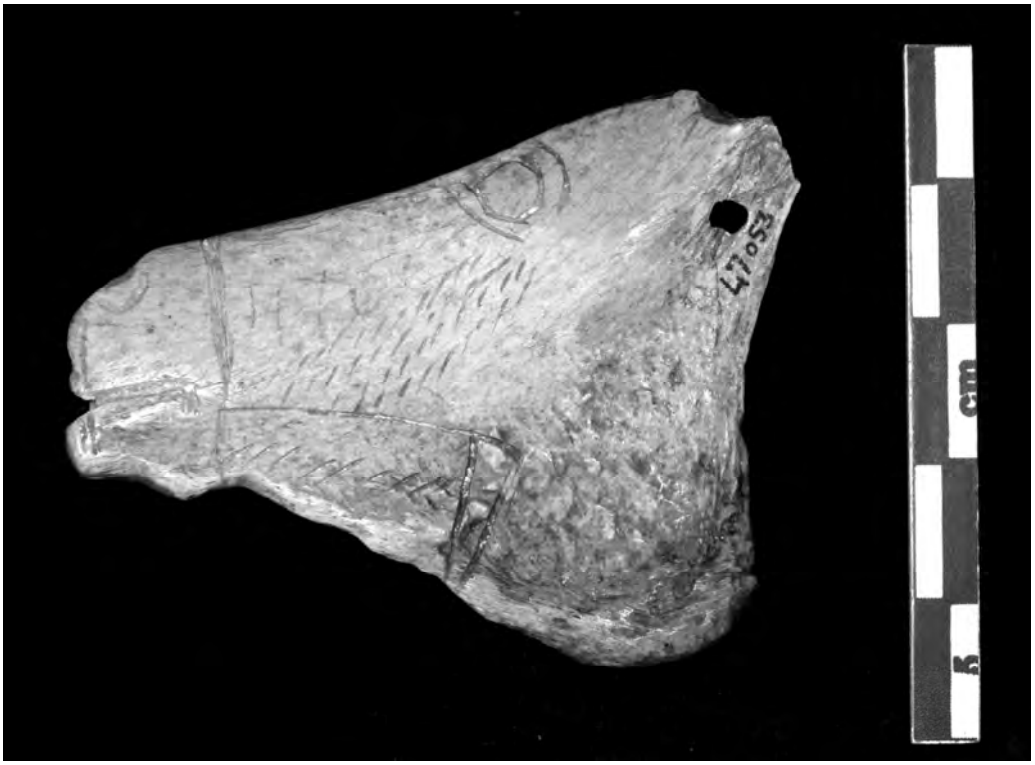

Figure 2. Le Mas-d'Azil (Ariège), contour découpé sur os hyoïde (MAN 47053).
Le Mas-d'Azil (Ariège), cut out contour on hyoid bone (MAN 47053).

Figure 3. Le Mas-d'Azil (Ariège), phalange d'herbivore figurant une tête de cheval (MAN 47016).
Le Mas-d'Azil (Ariège), herbivore phalanx showing the head of a horse (MAN 47016).

Figure 4. Brassempouy (Landes), sacrum de bovidé ou d'équidé avec représentation de phoque en mi-relief (MAN 48692).
Brassempouy (Landes), bovine or equine sacrum with seal representation in half relief (MAN 48692).

Figure 5. Le Mas-d'Azil (Ariège), dent de cachalot avec représentation de bouquetin (MAN 47257).
Le Mas-d'Azil (Ariège), sperm whale tooth with ibex representation (MAN 47257).

Figure 6. Isturitz (Pyrénées-Atlantiques), tête de cheval sculptée en grès (MAN 84822).
Isturitz (Pyrénées-Atlantiques), horse head carved in sandstone (MAN 84822).

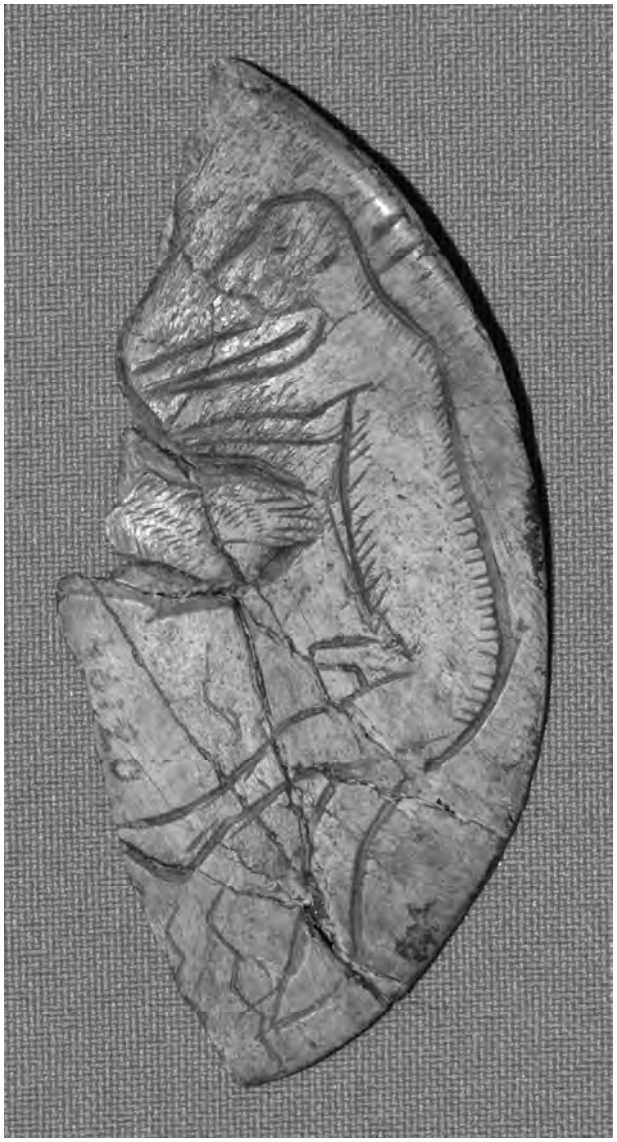

Figure 7. Le Mas-d'Azil (Ariège), rondelle en os avec anthropomorphe et patte d'ours (MAN 48120).
Le Mas-d'Azil (Ariège), bone disc with anthropomorphic figure and bear leg (MAN 48120).

Figure 8. Le Mas-d'Azil (Ariège), fragment de bois de renne avec pattes de bovidés en relief (MAN 47341).
Le Mas-d'Azil (Ariège), reindeer antler fragment with bovine legs in relief (MAN 47341).

Figure 9. Le Mas-d'Azil (Ariège), bois de renne figurant 3 têtes de chevaux (MAN 47080).
Le Mas-d'Azil (Ariège), reindeer antler showing 3 horse heads (MAN 47080).

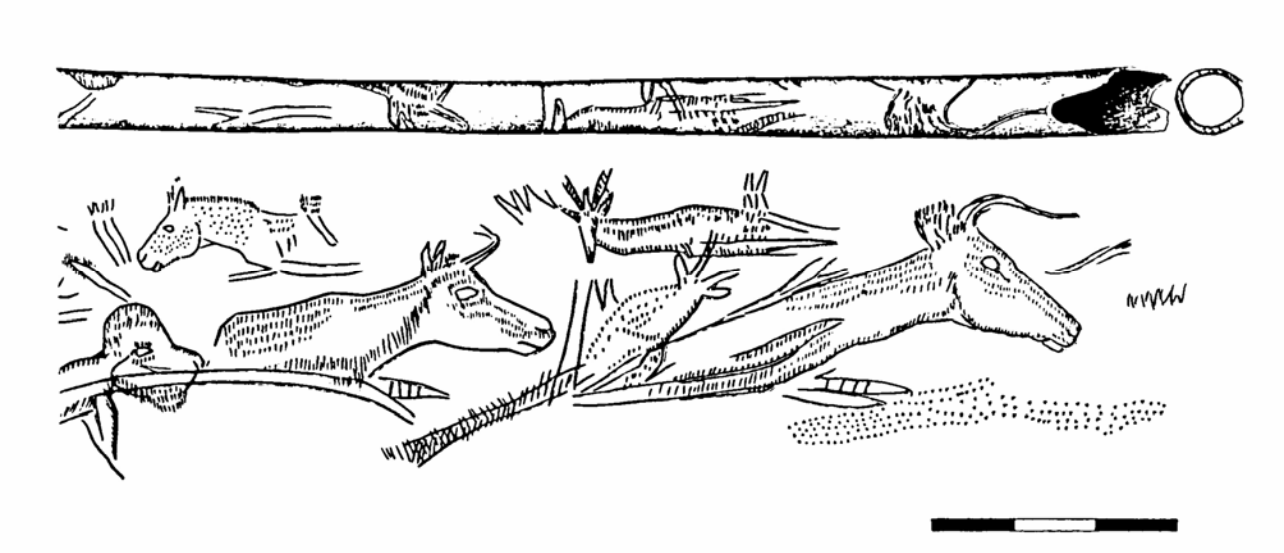

Figure 10. Torre (Pays Basque, Espagne), cubitus de Fou de Bassan avec figurations anthropomorphe et animales (équidé, bovidé, capriné). Relevé I. Barandiarán Maestu I., 1971.
Torre (Basque Country, Spain), gannet ulna with anthropomorphic and animal representations (equine, bovine caprine).

Figure 11. Limeuil (Dordogne), diaphyse osseuse avec renard gravé.
Limeuil (Dordogne), bone diaphysis with engraved fox.

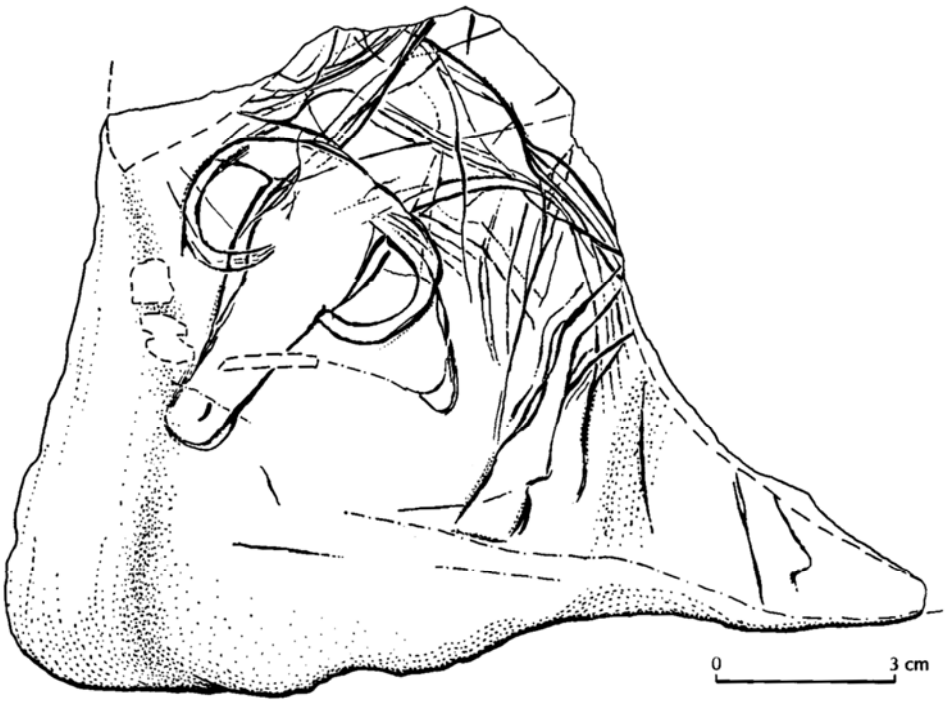

Figure 12. Limeuil (Dordogne), plaquette calcaire avec tête d'aurochs vue du dessus (MAN 57636-111). Relevé G. Tosello, 2003.
Limeuil (Dordogne), limestone plaquette with aurochs head seen from above (MAN 57636-111).

Figure 13. Le Mas-d'Azil (Ariège), bois de renne avec avant-train de bouquetin vu de face (MAN 47025).
Le Mas-d'Azil (Ariège), reindeer antler with forequarters of an ibex seen in front view (MAN 47025).

Figure 14. Le Mas-d'Azil (Ariège), fragment de bois de renne sculpté en tête d'oie et gravé de la partie arrière d'un saumon (MAN 47214).
Le Mas-d'Azil (Ariège), reindeer antler fragment sculpted in the form of a goose head and carved with the rear part of a salmon (MAN 47214).

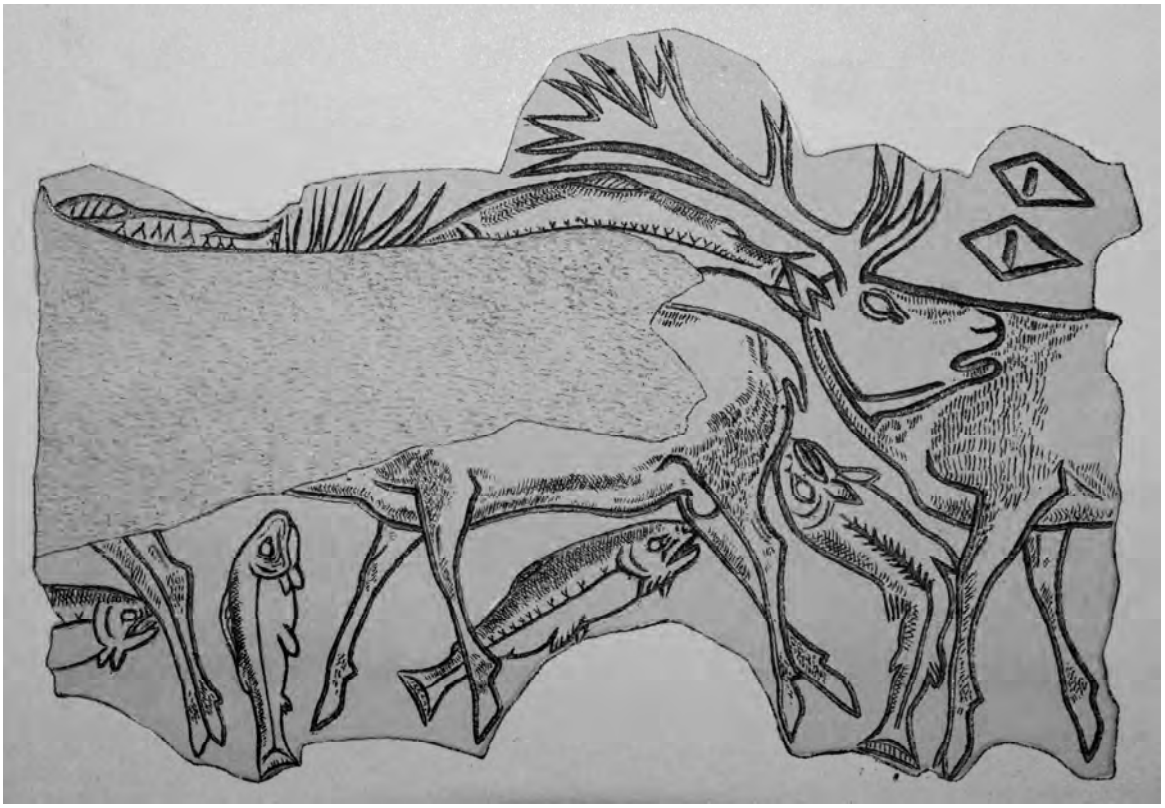

Figure 15. Lortet (Hautes-Pyrénées), fragment de bois de renne avec gravures de cervidés et de saumons. Vue du déroulé d'après Piette, 1907.
Lortet (Hautes-Pyrénées), reindeer antler with engraved cervids and salmons. View of stretch according to Piette, 1907.

Figure 16. La Garma (Cantabrie), phalange de bovidé avec représentation d'aurochs en relief (GI-1001). Cliché P. Arias Cabal.

La Garma (Cantabria), bovine phalanx with relief representation of aurochs (GI-1001).