



**HAL**  
open science

# Le statut de l'animal dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur

Marc Groenen

► **To cite this version:**

Marc Groenen. Le statut de l'animal dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur. S. Peperstraete (ed.), *Animal et religion*, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 23, p. 37-51, 11 fig. (coll. "Problèmes d'histoire des religions"), 2016. hal-03006714

**HAL Id: hal-03006714**

**<https://hal.science/hal-03006714>**

Submitted on 16 Nov 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.

# Le statut de l'animal dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur

Marc GROENEN

## **De l'animal au signe : qu'est-ce qui a été représenté ?**

Dans l'état actuel des connaissances, la représentation, c'est-à-dire la traduction graphique d'un élément de la réalité, apparaît à l'aube du Paléolithique supérieur, vers 35 000 avant notre ère (date calibrée). Ce phénomène coïncide donc avec l'installation de notre humanité, celle de l'homme de Cro-Magnon, en Europe. Dès le départ, l'image apparaît sous trois formes, qu'elle conservera d'ailleurs durant les vingt-cinq millénaires que durera cette période de la préhistoire : l'art sur parois rocheuses en grotte (art pariétal) ou en plein air (art rupestre) et l'art sur support mobile (art mobilier).

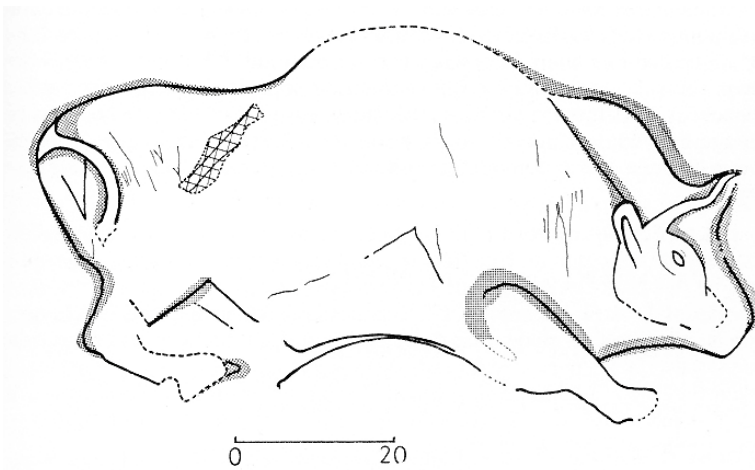
Ces trois formes picturales partagent la prédominance des animaux au détriment des humains, qu'il serait d'ailleurs plus juste de qualifier d'anthropomorphes. Ces deux types de représentations ne devaient manifestement pas avoir le même statut. Les anthropomorphes frappent par leur segmentation (représentations isolées de sexe ou de main), par leur schématisation ou encore par leur caractère composite (homme-bison de la grotte Chauvet en Ardèche ou de celle d'El Castillo en Cantabrie, par exemple). Le fait est à ce point manifeste que Denis Vialou a pu considérer la représentation humaine comme « défigurée »<sup>1</sup>. Les figurations animales s'imposent, quant à elles, dès le départ par une nette volonté mimétique. Il n'est qu'à songer à celles de la grotte Chauvet, pour lesquelles ont été figurés des détails anatomiques aussi ténus

---

<sup>1</sup> Denis VIALOU, « Figurations et défigurations stylistiques des représentations humaines paléolithiques : des idéologies sociales en jeu », dans Marc et Marie-Christine GROENEN, éd., *Styles, techniques et expression graphique – Styles, Techniques and Graphic Expression in Rock Art*, Oxford, British Archaeological Reports Ltd., 2016, p. 4-16 (British Archaeological Reports – International Series, vol. S2787).



**Figure 1.** Grotte de Las Monedas (Cantabrie) : cheval avec sa robe d'hiver.  
Photo : Marc et Marie-Christine Groenen.



**Figure 2.** Grotte de la Magdelaine-des-Albis (Tarn) : bisonne vèlant<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> D'après François ROUZAUD, Antoine BISIO, Jean LAUTIER et Michel SOULIÉ, « Grotte de la Magdeleine-des-Albis, à Penne (Tarn). Essai de synthèse à l'occasion de la découverte d'une nouvelle figure humaine », dans *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, t. 44, 1989, p. 40-41.

que les vibrisses des félins, les oreilles rondes de l'ours ou le sabot bisulque et le larmier du cervidé. De plus, les animaux affectent un « réalisme » tel qu'il est souvent possible d'en préciser le genre ou l'espèce, mais aussi d'apporter des indications sur le comportement ou la saisonnalité<sup>3</sup>. Tel cheval de Las Monedas (Cantabrie) est figuré avec sa robe d'hiver (fig. 1), telle bisonne de la Magdalaine-des-Albis (Tarn) est occupée à vèler (fig. 2), tel renne allaite son faon (fig. 3). Les cas sont nombreux, en dépit du caractère souvent hiératique des figures, à représenter une attitude ou une action propres à l'espèce, dans laquelle l'animal est engagé<sup>4</sup>.

Il importe toutefois de ne pas se méprendre sur le sens du terme « réalisme ». La récurrence de certains types de comportements permet de penser que les animaux ont été figurés en fonction des découpages sémantiques en usage alors<sup>5</sup>, et non pour répondre au simple plaisir de diversifier les poses de l'animal. Il est, en effet, évident que l'art du Paléolithique est régi par des canons strictement déterminés, tant du point de vue thématique que formel. Le bestiaire met en scène un cortège bien spécifique d'animaux (cheval, bison, aurochs, cerf...), susceptible de varier en fonction des régions ou des époques. Ceux-ci sont le plus souvent représentés de profil et leurs attributs (cornes, ramure, sabots...) sont rabattus dans le plan. Toute la question est donc de savoir si les animaux figurés renvoient directement à l'animal lui-même ou à une entité « métaphysique » dont il serait le support figuratif.

Pour aborder cette question, il faut savoir qu'il existe dans l'art du Paléolithique des êtres imaginaires<sup>6</sup> et des créatures composées de segments d'animaux différents<sup>7</sup> ou de segments d'animaux et d'humains<sup>8</sup>. Ces cas présentent donc un décrochement

<sup>3</sup> Voir Jean CLOTTES, Marilyn GARNER et Gilbert MAURY, « Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises », dans *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, t. 49, 1994, p. 15-49 et Jean CLOTTES, *Une vie d'art préhistorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 2015, p. 904-929.

<sup>4</sup> Voir Marc AZÉMA, *L'art des cavernes en action. 1. Les animaux modèles. Aspect, locomotion, comportement*, Paris, Errance, 2009 et Marc AZÉMA, *L'art des cavernes en action. 2. Les animaux figurés. Animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Paris, Errance, 2010.

<sup>5</sup> CLOTTES, *Une vie d'art préhistorique, op. cit.*

<sup>6</sup> Robert BÉGOUËN, « Les figurations imaginaires. III. Les animaux irréels », dans GRAPP (Groupe de Réflexion sur l'Art pariétal paléolithique), *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, Paris, Comité des Travaux historiques et scientifiques, Ministère de la Recherche, 1993, p. 207-210.

<sup>7</sup> Robert BÉGOUËN, « Les figurations imaginaires. II. Les animaux composites », dans GRAPP (Groupe de Réflexion sur l'Art pariétal paléolithique), *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, Paris, Comité des Travaux historiques et scientifiques, Ministère de la Recherche, 1993, p. 201-205 ; Marc GROENEN, « Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur », dans Marc GROENEN, dir., *Art du Paléolithique supérieur et du Mésolithique. Actes du 14<sup>e</sup> Congrès de l'UISPP, Liège, 2001*, Oxford, Hadrian Books, 2004, p. 31-40 (British Archaeological Reports – International Series, vol. S1311) ; Sophie TYMULA, « Figures composites de l'art paléolithique européen », dans *Paléo*, t. 7, 1995, p. 211-248.

<sup>8</sup> Jean CLOTTES, « Les figurations imaginaires. I. Les créatures composites anthropomorphes », dans GRAPP (Groupe de Réflexion sur l'Art pariétal paléolithique), *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, Paris, Comité des Travaux historiques et scientifiques, Ministère de la Recherche, 1993, p. 197-199 ; Eduardo RIPOLL PERELLÓ, « Una

par rapport à l'ordre du naturel. Les créatures irréelles ont une structure zoomorphe (tête, corps et pattes), mais qui ne peut être rattachée à aucune créature connue. Elles ne sont pourtant pas le fait d'une maladresse, car elles se trouvent mêlées à d'autres figurations de grande qualité graphique, dont elles partagent les caractéristiques techniques et stylistiques. En outre, leur exécution a parfois exigé un grand soin, comme on l'observe avec la célèbre « Licorne » de la grotte de Lascaux. Les figures composites, quant à elles, sont formées soit de segments animaux, soit de segments humains. Il importe de remarquer, dans ce dernier cas, que la figure est toujours construite de la même manière : la partie supérieure est animale, la partie inférieure humaine. Il faut donc admettre que ces motifs ont été régis par un principe identique de construction formelle. Quant aux figures composites zoomorphes, elles se rattachent bien souvent à un animal complété par une partie ou par les attributs d'un autre, comme on l'observe par exemple pour deux ours de la grotte des Trois-Frères, dont le premier possède une queue de boviné et l'autre une tête de canidé<sup>9</sup>.

Ces motifs composites suggèrent que certaines représentations animales devaient renvoyer à une autre réalité que celle que nous lisons dans la figuration. Un cheval peint ou gravé, par exemple, pourrait en effet ne pas se référer au cheval lui-même, mais à une créature dont le cheval figuré est le signe. Certaines de ces figures composites apportent, à cet égard, des informations importantes. Nous avons relevé l'existence de représentations qui réunissent en une même créature le cheval et l'aurochs. Elles sont présentes dans une aire géographique qui s'étend de la Dordogne (Lascaux, Les Combarelles I) à la Cantabrie (Hornos de la Peña, El Castillo), en passant par le Lot (Pergouset) et le Pays basque espagnol (Ekain). À ce titre, ces motifs constituent donc de véritables thèmes iconographiques<sup>10</sup>. Ils ne peuvent en aucun cas être le résultat du caprice graphique d'un artiste, mais doivent posséder une valeur culturelle. Si bien qu'il est légitime de considérer que ces deux animaux renvoient à une créature mythique « cheval-aurochs » dont l'aire de diffusion couvre dans l'espace au moins la partie méridionale de l'Europe occidentale, et dans le temps sans doute la phase récente du Paléolithique supérieur (Magdalénien). Cette conclusion rappelle d'ailleurs le fait que, dans les grottes françaises et espagnoles, cheval et aurochs ont systématiquement été associés, comme l'avaient mis en évidence Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan il y a un demi-siècle déjà<sup>11</sup>. Or, il existe dans la grotte d'El Castillo (Cantabrie) un étonnant ensemble de figures gigognes gravées, dans lequel un cheval est inclus dans une représentation d'aurochs (fig. 4). Étant donné les éléments

---

figura de « hombre-bisonte » de la cueva del Castillo », dans *Ampurias*, t. 33-34, 1971-1972, p. 93-110.

<sup>9</sup> Voir Henri BÉGOUËN et Henri BREUIL, *Les Cavernes du Volp. Trois-Frères – Tuc d'Audoubert à Montesquiou-Avantès (Ariège)*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1958, p. 77 et Robert BÉGOUËN, dir., *La caverne des Trois-Frères. Anthologie d'un exceptionnel sanctuaire préhistorique*, Paris, Somogy, 2014, p. 129.

<sup>10</sup> Voir GROENEN, « Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur », *op. cit.*

<sup>11</sup> Annette LAMING-EMPERAIRE, *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris, A. & J. Picard, 1962 ; André LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, L. Mazenod, 1965.



Figure 3. Grotte de la Bigourdane (Lot) : la scène figure un faon qui se dirige vers sa mère pour être allaité <sup>12</sup>.



Figure 4. Grotte d'El Castillo (Cantabrie), Salle A : figures gigognes gravées représentant un cheval dans un aurochs. Photo : Marc et Marie-Christine Groenen.

<sup>12</sup> D'après Michel LORBLANCHET et André IPIENS, dans André LEROI-GOURHAN, dir., *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, Ministère de la Culture, 1984, p. 502, fig. 2.

graphiques dont nous disposons, il est légitime de penser que ces exemples rappellent le contenu d'un mythe au cours duquel une créature mêlant les caractères d'un équidé à ceux d'un boviné se serait scindée dans ces deux réalités distinctes, restées associées symboliquement dans les ensembles pariétaux.

### L'animal : quelle valeur symbolique ajoutée ?

Il n'est, bien entendu, pas question de généraliser cette conclusion à l'ensemble du bestiaire figuré sur la base de ces seuls cas de figures. Toutefois, les caractéristiques que l'on relève de manière plus générale permettent de penser que les représentations animales n'ont pas été faites pour l'unique plaisir de leur reproduction graphique et qu'elles répondent à un impératif enraciné dans la sphère métaphysique ou, à tout le moins, symbolique. Il faut, tout d'abord, rappeler que les animaux figurés ne correspondent pas aux animaux consommés. Les restes osseux mis au jour à Lascaux, par exemple, sont presque exclusivement constitués par le renne<sup>13</sup>. Or, si l'on excepte une figure – d'ailleurs discutable<sup>14</sup> –, cet animal n'est pas présent sur les parois de ce site. Des conclusions aussi nettes apparaissent également pour des sites de la Corniche cantabrique, comme Jesus Altuna l'a bien mis en évidence<sup>15</sup>. À Ekain (Guipúzcoa), par exemple, le cheval est largement dominant (avec 34 figurations sur 59 figures animales), alors qu'il est peu ou pas présent dans les restes osseux (6 vestiges sur 776 vestiges dans la couche 7 et 0 sur 239 vestiges dans la couche 6). Les animaux consommés dans ce site sont, quant à eux, majoritairement représentés par le cerf (couche 7) et le bouquetin (couche 6). Il en va de même dans le site de Santimamiñe (Biscaye), où le bison est dominant dans l'art pariétal (25 sur 36 figures), alors qu'il est très sous-représenté dans les restes osseux du gisement (dominés par le cerf).

En ce qui concerne les représentations animales, il est important de noter que les protagonistes principaux se retrouvent tout au long du Paléolithique supérieur. Georges Sauvet et André Włodarczyk ont bien montré par une analyse factorielle des correspondances suivie d'une classification ascendante hiérarchique que les associations animales distribuées sur un même panneau ne pouvaient en aucun cas être le fait du hasard, dans la mesure où leur nombre est très limité par rapport au nombre total de combinaisons théoriquement possibles<sup>16</sup>. Comme le notent les

---

<sup>13</sup> Jean BOUCHUD, « La faune de la grotte de Lascaux », dans Arlette LEROI-GOURHAN et Jacques ALLAIN, éd., *Lascaux inconnu*, Paris, CNRS, 1979 (12<sup>e</sup> supplément à *Gallia Préhistoire*), p. 147-152 ; Astrid VANNOORENBERGHE, « Étude complémentaire du matériel osseux de Lascaux », dans André GLORY, *Les recherches à Lascaux (1952-1963). Documents recueillis et présentés par Brigitte et Gilles Delluc*, Paris, CNRS, 2008 (39<sup>e</sup> supplément à *Gallia Préhistoire*), p. 167-180.

<sup>14</sup> Voir Norbert AUJOULAT, *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Paris, Seuil, 2004, p. 153.

<sup>15</sup> Jesus ALTUNA, *L'art des cavernes en Pays basque. Ekain et Altxerri*, Paris, Seuil, 1997, p. 194-195.

<sup>16</sup> Georges SAUVET et André WŁODARCZYK, « Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique », dans *L'Anthropologie*, t. 99, 1995, p. 193-211 ; Georges SAUVET et André WŁODARCZYK, « L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques », dans *Zephyrus*, t. 53-54, 2000-2001, p. 215-238.

auteurs, ces analyses révèlent « un petit nombre de personnages entretenant entre eux des relations relativement stables, ce qui implique une pensée organisatrice sous-jacente »<sup>17</sup>. Quant aux protagonistes eux-mêmes, si le cheval occupe bien la place principale dans l'ensemble du territoire franco-hispanique et à toutes les époques, on relève en revanche des disparités pour d'autres animaux comme le bison, absent dans le centre et le sud de l'Espagne, ou la biche, largement dominante dans l'Espagne cantabrique<sup>18</sup>. Si l'existence d'un fond figuratif commun témoigne en faveur de contacts au sein de zones géographiques larges, ces disparités témoignent en revanche de ruptures de contacts entre groupes en fonction des époques. Quoi qu'il en soit, ces constantes figuratives et ces associations thématiques privilégiées démontrent sans aucun doute l'existence de systèmes symboliques collectifs et non de pratiques commandées par des individus.

Enfin, il faut encore noter la dominance fréquente d'un animal dans un même réseau, ce qui témoigne encore en faveur d'un système structuré. Le mammoth s'impose, par exemple, largement à Rouffignac avec 158 exemplaires sur 226 animaux représentés<sup>19</sup>, de même que le cheval à Lascaux (364 sur 915)<sup>20</sup> et aux Combarelles 1 (141 sur 242)<sup>21</sup> ou encore le bison à Niaux (54 sur 111)<sup>22</sup> et à Altxerri (52 sur 80)<sup>23</sup>. Cette différence est, du reste, également perceptible dans des réseaux moins fournis comme c'est, par exemple, le cas pour Covalanas, qui compte 18 biches pour un total de 24 animaux<sup>24</sup> ou à Santimamiñe avec 25 bisons sur un total de 36 figures<sup>25</sup>. On relève également des préférences dans la distribution des animaux dans certaines parties des réseaux, ce qui a permis à Georges Sauvet et André Włodarczyk de penser que « tous les sanctuaires participent d'un même ensemble de significations, mais que chacun d'eux n'exprime qu'une partie du discours, en fonction du rôle qui lui est dévolu »<sup>26</sup>. Le recensement que nous avons effectué à El Castillo (Cantabrie) indique, par exemple, que 53 des 88 biches que compte la grotte se trouvent dans la seule Salle A de ce site, tandis que la totalité des bisons (sauf un) ont été disposés dans la partie droite de la grotte. De même, à Lascaux (Dordogne), les bisons sont majoritairement présents dans la zone profonde de la grotte, où ils occupent une position marginale, tandis que les aurochs sont présents dans la partie antérieure où ils siègent en position

<sup>17</sup> SAUVET et WŁODARCZYK, « L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques », *op. cit.*, p. 225.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>19</sup> Jean PLASSARD, *Rouffignac. Le sanctuaire des mammoths*, Paris, Seuil, 1999, p. 62.

<sup>20</sup> AUJOLAT, *Lascaux, op. cit.*, p. 64.

<sup>21</sup> Claude BARRIÈRE, *L'art pariétal des grottes des Combarelles*, Angoulême, Samra/Paleo, 1997, p. 475.

<sup>22</sup> Jean CLOTTES, *Les cavernes de Niaux. Art préhistorique en Ariège-Pyrénées*, Paris, Errance, 2010, p. 171.

<sup>23</sup> ALTUNA, *L'art des cavernes en Pays basque, op. cit.*, p. 196.

<sup>24</sup> Marcos GARCÍA DIEZ et Joaquín EGUIZABAL TORRE, *La cueva de Covalanas. El grafismo rupestre y la definición de territorios gráficos en el Paleolítico cantábrico*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2003, p. 77.

<sup>25</sup> ALTUNA, *L'art des cavernes en Pays basque, op. cit.*, p. 195.

<sup>26</sup> SAUVET et WŁODARCZYK, « L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques », *op. cit.*, p. 233.



centrale<sup>27</sup>. Il faut d'ailleurs rappeler les dimensions monumentales des six aurochs de la Rotonde des Taureaux (5,60 m de longueur pour le plus grand), ce qui constitue une évidente prouesse technique et contribue à leur donner une puissance toute hiératique.

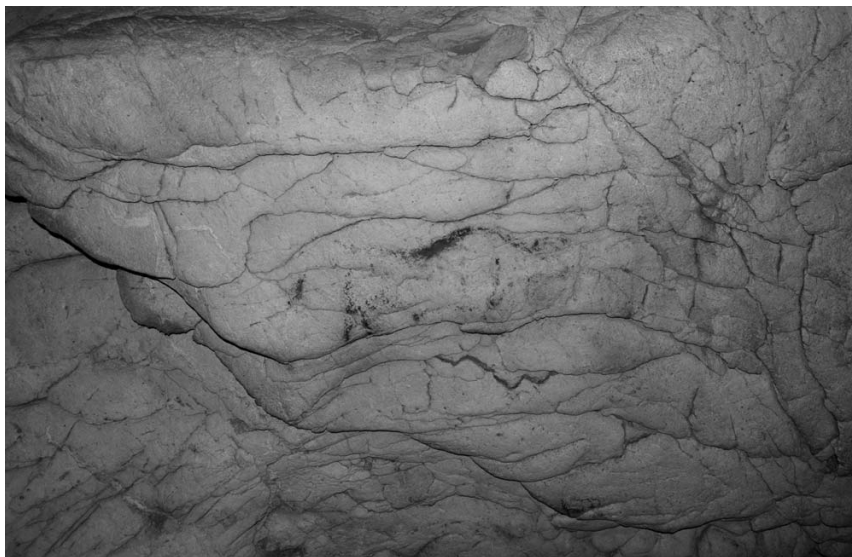
### Représentation et présence

Le caractère hiératique des représentations est d'ailleurs patent pour de nombreuses figures de moindre dimension, peintes en particulier. Il est suggéré par un ensemble de caractéristiques relevant du contexte dans lequel elles se trouvent. Contrairement à ce que laissent à penser les relevés fournis dans les publications, les figurations animales ne flottent pas aléatoirement sur les parois. Elles sont, au contraire, bien souvent positionnées dans et par rapport à un espace structuré par des concrétions calcitiques, des arêtes ou des décrochements rocheux. Ces derniers offrent en fait tantôt une ligne de sol, tantôt un cadre à la figure. Il est manifeste que les irrégularités pariétales ont bien souvent servi de lignes de force pour camper ou orienter les figures<sup>28</sup>. Dans le Diverticule axial de Lascaux, par exemple, des chevaux au trot ou au petit galop ont été disposés suivant un décrochement de la paroi qui suggère le sol sur lequel se déplacent les animaux. Il ne fait aucun doute que les Paléolithiques y ont vu la même chose que nous, puisque les animaux ont dans certains cas été orientés en fonction de l'obliquité, parfois forte, d'arêtes rocheuses ou d'écailles (fig. 5-6).

Ces éléments contribuent donc à donner aux représentations une impression de matérialité, un centre de gravité et une orientation déterminée par rapport à l'espace dans lequel elles prennent place. En outre, les figurations ont fréquemment été placées en fonction de particularités rocheuses évocatrices. Dans certains cas, la silhouette est presque entièrement suggérée, comme on l'observe par exemple avec des écailles pariétales suggérant un oiseau dans les grottes d'Altzerri (Guipúzcoa) et de la Pasiéga B (Cantabrie). L'artiste s'est alors limité à détailler ce qui se trouvait en puissance dans la roche, en ajoutant l'élément manquant pour l'actualiser (fig. 7). Parfois, la silhouette est incomplètement rendue par une forme naturelle et la partie absente a alors été ajoutée. Un avant-train de bison vertical peint en rouge de la grotte d'El Castillo (Cantabrie) complète un creux de la paroi dont l'arête suggère la partie arrière de l'animal. De même, la croupe et la patte arrière d'un cheval dessiné en noir dans la même grotte prolongent un relief qui en rend la tête, l'encolure et le corps (fig. 8).

<sup>27</sup> AUJOULAT, *Lascaux, op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> Voir Marc GROENEN, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1997 et Id., *Espaces-limites. L'art des grottes ornées au Paléolithique supérieur*, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, sous presse (2016).



**Figure 5.** Grotte d'El Castillo (Cantabrie), Diverticule : aurochs dessiné en noir sur une écaille de la paroi. Photo : Marc et Marie-Christine Groenen.



**Figure 6.** Grotte de Las Monedas (Cantabrie), Salle des Peintures : canidé dessiné en noir sur une écaille de la paroi. Photo : Marc et Marie-Christine Groenen.

L'autre cas de figure abondamment présent dans l'art pariétal consiste dans l'exploitation de reliefs destinés à suggérer les masses anatomiques de l'animal. Dans certains cas, les particularités morphologiques pariétales en suggèrent la forme complète ou partielle. À Bernifal (Dordogne), un bloc rocheux calcité présente la forme d'une tête de bison, et l'artiste paléolithique n'a eu qu'à en figurer l'œil. Il en va de même dans la grotte d'El Castillo, où le relief d'un pilier stalagmitique évoque avec précision le corps et la patte d'un bison disposé verticalement, tête vers le haut. Une fois encore, il ne fait aucun doute que le Paléolithique ait vu dans ce relief évocateur une forme signifiante. L'effet de relief a clairement été accentué par l'application de matière charbonneuse, mais aussi par un tracé gravé qui a achevé l'œuvre de la nature en figurant une créature composite d'« homme-bison ». Dans tous ces cas (silhouettes et reliefs suggestifs), il est évident que les peintres et graveurs ont vu la forme animale dans la roche ou les concrétions calcitiques et qu'ils se sont attachés à l'actualiser en complétant les parties manquantes. Mais il est possible de montrer que cette intégration du relief répond aussi à une intention des artistes paléolithiques. Les cas sont innombrables qui montrent une figure animale adaptée à des reliefs, de façon à rendre le volume d'un segment anatomique. Une convexité évoque le dos d'un bison d'Altxerri (Guipúzcoa) ou son ventre à Fontanet (Ariège), des draperies stalagmitiques bien disposées par rapport au corps d'un capriné peint en rouge en suggèrent les pattes à Cougnac (Lot). Parfois, cette intégration est à ce point discrète que seul un regard attentif permet de la relever. Un relief ou une petite concavité, une stalagmite ou le bord d'une écaille rocheuse peuvent être utilisés pour suggérer le saillant d'une musculature, le pli du grasset ou le cou d'un animal.

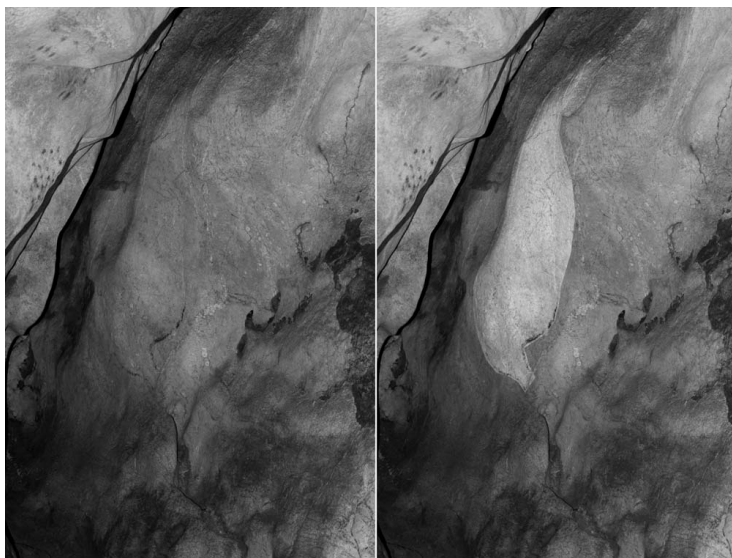
Cette manière de faire indique une connaissance fine des supports pariétaux de la part des Paléolithiques. Avant de réaliser leurs œuvres, les peintres et graveurs ont nécessairement dû en passer par un examen détaillé de la morphologie des parois au cours duquel ils se sont efforcés de projeter mentalement, en l'y adaptant, la forme de la représentation désirée. Mais ce comportement esthétique témoigne aussi du fait que ces artistes ont voulu donner à l'animal figuré un effet de présence physique, presque charnel, encore renforcé par les luminaires employés à l'époque. Nos essais montrent, en effet, que les lampes à graisse ou à moelle produisent un halo lumineux qui accentue les ombres portées par les convexités et concavités des reliefs naturels. Les caractéristiques de ces luminaires ont donc largement contribué à produire un effet de mise en forme des figures<sup>29</sup>. Nous sommes, de ce fait, davantage devant un art dans lequel l'animal est rendu présent que face à une pratique de la représentation, ce qui a sans aucun doute encore contribué à produire cet effet de hiératisme pour de nombreux animaux figurés, en particulier pour les peintures et les dessins.

---

<sup>29</sup> Voir GROENEN, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, op. cit. et Marc GROENEN, « La question de la lumière dans l'art des grottes », dans Charlotte BEAUFORT, dir., *Ambivalences de la lumière. Expériences, théorisations, représentations. Actes du colloque de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, Pau, 9-11 octobre 2014*, à paraître.



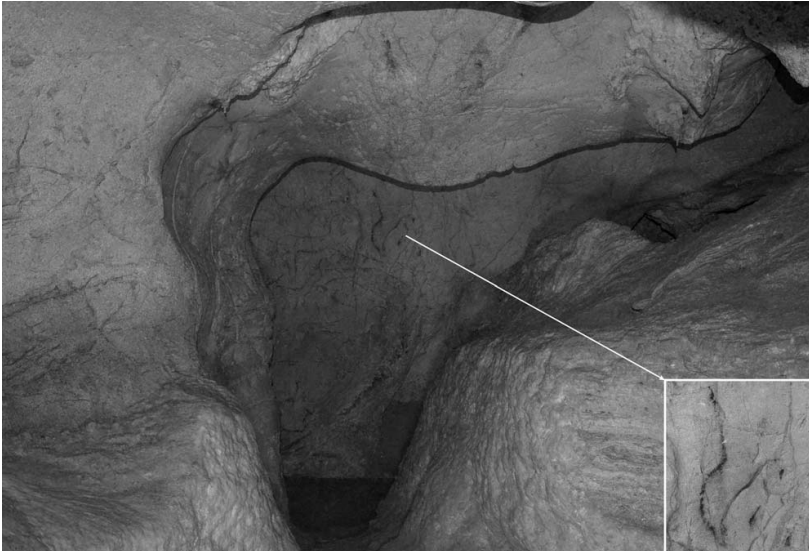
**Figure 7.** Grotte de La Pasiega B (Cantabrie) : oiseau formé par une écaille de la paroi. L'œil et les pattes ont été peints en rouge. Photo : Marc et Marie-Christine Groenen.



**Figure 8.** Grotte d'El Castillo (Cantabrie), Salle D : cheval dans un relief de la paroi. Le tracé noir de l'arrière-train complète la forme naturelle. Photo : Marc et Marie-Christine Groenen.

### L'animal, un guide pour le visiteur des grottes ?

L'effet hiératique est encore accentué par le contexte dans lequel se trouvent les œuvres. Dans une grotte, le décor se donne au fil d'un parcours jalonné par des limites qui séparent ou scindent les espaces en entités distinctes (salles, couloirs, chatières, recoins...). Chaque espace possède ses propres particularités architectoniques, qui ont été sciemment exploitées par les Paléolithiques pour la mise en scène des motifs. Dans la grotte de Rouffignac (Dordogne), les parois des couloirs sont subdivisées en longs bandeaux par le fait des lits de rognons de silex qui affleurent. À plusieurs reprises, les peintres et graveurs ont utilisé ces frises pariétales naturelles pour y insérer des séries de mammoths. Que le réseau soit signifiant est également démontré par les animaux orientés en fonction de creux, de fissures ou de niches. Un renne gravé de la grotte des Combarelles (Dordogne) est figuré buvant, la tête au niveau d'une petite ouverture d'où s'écoule parfois un filet d'eau. De même, dans la grotte du Gabillou (Dordogne), un renne gravé se dirige vers une ouverture basse de la paroi. À Covalanas (Cantabrie), trois biches peintes en rouge regardent en direction d'une bouche d'ombre située dans le registre haut. Dans tous ces cas, la morphologie de la grotte est intégrée à la figure et contribue à sa mise en scène.



**Figure 9.** Grotte de La Pasiiega A (Cantabrie), Grande Diaclase : cheval rouge orienté vers le bas.  
Photo : Marc et Marie-Christine Groenen.

Parfois, des motifs sont disposés à l'articulation d'espaces différents dans lesquels ils semblent pénétrer ou desquels ils paraissent sortir. Dans la grotte de la Pasiiega A (Cantabrie), le fond de la Galerie principale débouche sur une grande diaclase. Un cheval et un aurochs ont été peints incomplètement, de telle façon qu'ils puissent être vus par le visiteur lorsqu'il se trouve au fond de la Galerie principale (fig. 9). Dans ce cas, il faut admettre que ces animaux articulent les deux espaces, car ils sont orientés vers le bas et semblent descendre de la partie haute du réseau. Un exemple similaire est donné par le célèbre cheval basculant du fond du Diverticule axial de

Lascaux. L'animal affolé, représenté renversé, semble tomber dans un espace profond caché au visiteur. À vrai dire, ces effets de mise en scène touchent le plus souvent des espaces restreints, ce qui s'explique aisément par la faible portée de l'éclairage utilisé alors. Toutefois, des effets de mise en scène plus importants existent également. Ils impliquent un système d'éclairage fixe au sol. On se trouve alors devant de vastes compositions dont la Salle des Taureaux de Lascaux offre un exemple type. Avec un ensemble de plusieurs dizaines d'animaux, tous en mouvement et tous – les petits cerfs exceptés – orientés dans la même direction, cet espace orné de plusieurs mètres de frise est l'un des ensembles les plus impressionnants de l'art pariétal du Paléolithique. Il entraîne littéralement le visiteur vers le fond de la salle. De tels ensembles existent dès les phases anciennes (Aurignacien), comme c'est le cas dans la partie profonde de la grotte Chauvet. Jean Clottes a noté qu'une composition de même type avait été réalisée dans le Secteur des Chevaux et sur le Panneau des Félines<sup>30</sup>. Toutes deux s'organisent, sur plusieurs mètres, en deux volets bordant une niche centrale<sup>31</sup>. Dans la mesure où les animaux sont figurés de manière très dynamique, ils semblent sortir de l'espace en creux ou y entrer. Une fois encore, l'effet de présence est manifeste grâce au modelé des figures obtenu par le procédé de l'estompe, mais aussi par la préparation de certaines surfaces pariétales qui accentue le contraste entre les teintes blanche de la paroi et noire des figures, et par l'utilisation judicieuse de certains reliefs qui donnent forme aux motifs figurés.

Enfin, dans certains cas, la structure du réseau elle-même est intégrée pour la mise en scène du dispositif pariétal. À Rouffignac, la salle où se trouve le Grand Plafond comporte un entonnoir de succion qui débouche sur un puits, lui-même en relation avec un niveau plus profond où coule une rivière souterraine. Le Grand Plafond a été orné de quelque 65 figures animales (fig. 10). La composition ne laisse pas de surprendre. Du point de vue thématique, d'abord, puisque le cheval, peu présent dans le reste de ce réseau de plusieurs kilomètres de long, occupe ici une place importante. De même, le bouquetin n'est figuré qu'à ce seul endroit de la grotte. Ensuite, les motifs du Grand Plafond ont été centrés par rapport à l'entonnoir, et pour ce faire les Paléolithiques ont dû apporter des bois équarris (à environ 1 km de l'entrée) – dont les traces ont été repérées – afin de pouvoir réaliser les motifs à l'aplomb des bords du puits. Enfin, comme Claude Barrière l'a bien montré<sup>32</sup>, les représentations ont été organisées en séries de genres différents (chevaux, bisons, bouquetins, mammouths, rhinocéros) pour être vus depuis le réseau inférieur, dont un pilier est lui-même orné d'une tête anthropomorphe – le « Grand Être » – et de trois bisons qui la circonscrivent (fig. 11). De ce point de vue, certains animaux figurés semblent sortir du puits, tandis que d'autres paraissent y entrer. Sans aller jusqu'à avancer, avec l'auteur, que « les animaux sortant des bouches d'ombre particulières (...) seraient les animaux prenant vie à la belle saison ; ceux entrant seraient les animaux mourant à l'hiver »<sup>33</sup>, il nous

<sup>30</sup> CLOTTEs, *Une vie d'art préhistorique, op. cit.*, p. 717.

<sup>31</sup> Jean CLOTTEs, dir., *La grotte Chauvet. L'art des origines*, Paris, Seuil, 2010, p. 106-107, fig. 101, 125 et 128-144.

<sup>32</sup> Claude BARRIÈRE, *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cent mammouths*, Paris, Picard, 1982, p. 65-69, fig. 201-203.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 195.

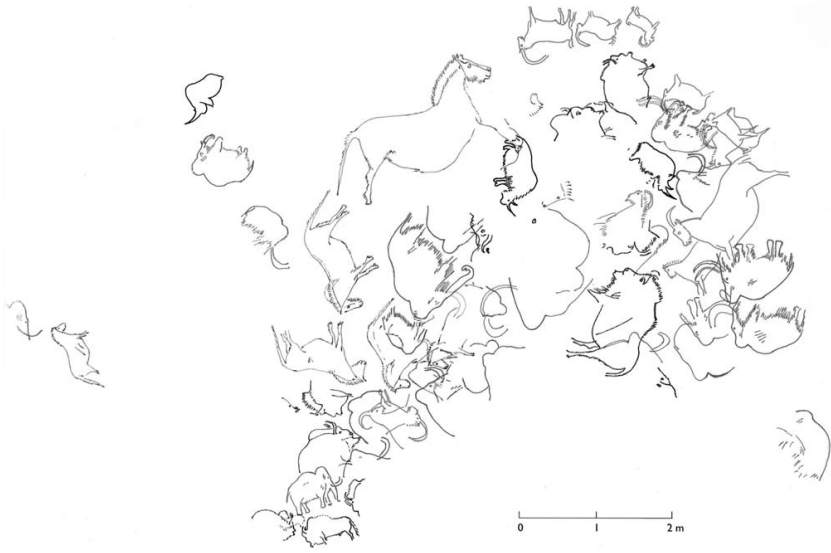


Figure 10. Grotte de Rouffignac (Dordogne), Grand Plafond : emplacement des figures <sup>34</sup>.

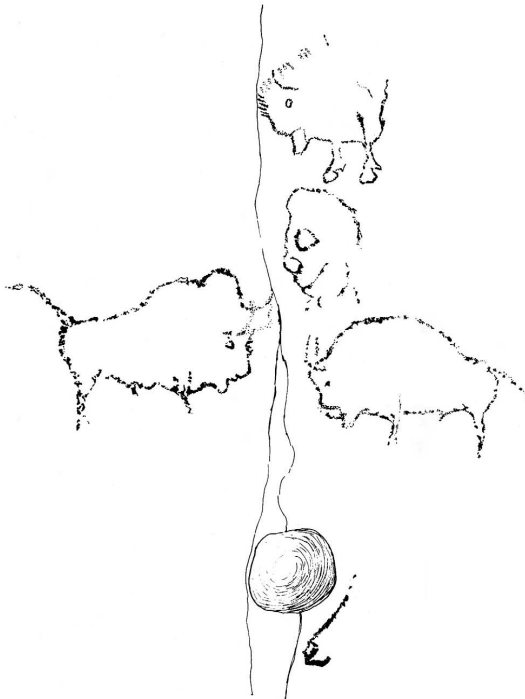


Figure 11. Grotte de Rouffignac (Dordogne), Puits : le « Grand Être » entouré de trois bisons <sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Relevé d'après BARRIÈRE, *L'art pariétal de Rouffignac*, *op. cit.*, p. 44-45.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

paraît au minimum légitime d'admettre que la structure même du réseau a commandé cette impressionnante composition.

Comme on peut le constater, la grotte possède elle-même une fonction structurante pour la constitution du dispositif pariétal. Les figures, autrement dit, sont placées dans des espaces qui leur appartiennent. C'est pourquoi, le terme « panneau », tant utilisé par les préhistoriens, est impropre. Qu'en est-il alors de la relation entre les animaux et l'espace souterrain ? Il faut constater que les animaux sont souvent représentés en mouvement. Ils semblent donc progresser dans une direction déterminée et pourraient, de ce fait, matérialiser des zones de passage d'un espace à l'autre ou d'un plan à un autre. D'un espace à l'autre lorsque les animaux sont situés à l'intersection de deux espaces distincts, comme s'ils devaient guider le visiteur dans son parcours souterrain<sup>36</sup>. Mais aussi d'un plan à un autre lorsque, comme cela arrive souvent, les animaux figurés en mouvement avancent résolument vers des bouches d'ombre, des fissures ou des zones pour nous sans issues, et dont ils paraissent indiquer la direction. Privés du contenu des traditions orales, nous ne pouvons guère faire beaucoup plus que poser la question. Mais les éléments rassemblés permettent au moins de penser que les animaux figurés devaient avoir un rôle actif dans des récits à contenu ou à valeur métaphysique dont la scène était l'espace de la grotte.

Au final, la réalisation d'animaux peu diversifiés dans les sites d'une région, la présence d'un animal dominant dans certains réseaux, de même que le caractère hiératique des figures et leur mise en scène en fonction de particularités topographiques sont autant d'éléments qui suggèrent une pratique davantage ancrée dans des valeurs métaphysiques que produite pour le pur plaisir esthétique de la représentation. Ces éléments permettent de penser que les protagonistes importants que sont les animaux auraient pu avoir pour fonction de guider le visiteur paléolithique dans son cheminement à travers l'espace souterrain ou de donner sens à certaines zones symboliquement signifiantes du réseau.

---

<sup>36</sup> Marc GROENEN, « Cheminer dans les espaces ornés : l'exemple des grottes ornées du Monte del Castillo (Puente Viesgo, Cantabrie) », dans Hipólito COLLADO GIRALDO et José Julio GARCÍA ARRANZ, éd., *19th International Rock Art Conferences IFRAO, Symbols in the landscape : Rock Art and its Context (Cáceres, 30.08 – 04.09.2015)*, *Arkeos*, t. 37, 2015, p. 393-395 ; Marc GROENEN, « Cheminer dans les espaces ornés : l'exemple des grottes du Mont Castillo (Cantabrie, Espagne) », dans Camille BOURDIER, éd., *Ostensible ou caché : la question de la visibilité dans la compréhension de l'art pariétal/rupestre préhistorique. Actes du 19<sup>e</sup> Congrès de l'IFRAO « Symbols in the Landscape : Rock Art and its Context »*, Cáceres, septembre 2015, à paraître.



