NEW YORK UNIVERSITY
Actes du symposium international
8-10 avril 2013, New York (USA)

2015 # 7

http://www.palethnologie.org
ISSN 2108-6532

sous la direction de

Randall WHITE
Raphaëlle BOURRILLON

avec la collaboration de
François BON

AURIGNACIAN GENIUS

Art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe

FA CE FOUNDATION
PARTNER UNIVERSITY FUND

P@LETHNOLOGIE
Revue bilingue de Préhistoire

P@LETHNOLOGIE
Revue bilingue de Préhistoire

Revue publiée par l'association P@lethnologie, créée et soutenue par le laboratoire TRACES, le laboratoire Ethnologie préhistorique, l'université de Liège, le ministère de la Culture et de la Communication.

Directrice

Vanessa LEA

Comité éditorial

François BON
Pierre CHALARD
François-Xavier FAUVELLE
Karim GERNIGON
Vanessa LEA
Michel VAGINAY
Nicolas VALDEYRON

Comité scientifique

Michel BARBAZA, Université Toulouse Jean-Jaurès, Toulouse, France
Marie BESSE, Université de Genève, Genève, Suisse
Fanny BOCQUENTIN, CNRS / UMR 7041 – ArScAn, Paris, France
Laurent BRUXELLES, INRAP / UMR 5608 – Traces, Toulouse, France
Adrian BURKE, Université de Montréal, Montréal, Canada
Sandrine COSTAMAGNO, CNRS / UMR 5608 – Traces, Toulouse, France
Philippe CROMBÉ, Université de Gand, Gand, Belgique
Jesús GONZÁLEZ URQUIJO, Université de Cantabrie, Santander, Espagne
Jacques JAUBERT, Université de Bordeaux / UMR 5199 – Pacea, Bordeaux, France
Claire MANEN, CNRS / UMR 5608 – Traces, Toulouse, France
Grégor MARCHAND, CNRS / UMR6566 – CReAAH, Rennes, France
Marco PERESANI, Université de Ferrara, Ferrara, Italie
Geneviève PINÇON, Centre National de Préhistoire, Périgueux, France
Karim SADR, Université de Witwatersrand, Johannesburg, Afrique du Sud
Isabelle THÉRY-PARISOT, CNRS / UMR 7264 – Cepam, Nice, France
Boris VALENTIN, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France
Jean VAQUER, CNRS / UMR 5608 – Traces, Toulouse, France
Randall WHITE, New York University, New York, États-Unis

Traduction

Louise BYRNE
Claire HECKEL

Maquette, mise en page et infographie

Fabien TESSIER

Les contributions sont à adresser à :

REVUE P@LETHNOLOGIE
Vanessa LEA, chargée de recherche

CNRS / UMR 5608 – TRACES
Maison de la recherche
5 allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9, FRANCE

Téléphone : +33 (0)5 61 50 36 98
Télécopie : +33 (0)5 61 50 49 59
Courriel : vanessa.lea@univ-tlse2.fr

Cette publication numérique a reçu le soutien de

L'ART PARIÉTAL « ANCIEN » : fonds commun et traditions symboliques

Stephane PETROGNANI

Introduction 227
1 - Des manières de faire caractéristiques du début du Paléolithique supérieur 227
2 - Des « traditions » symboliques aurignaciennes ? 232
3 - Entre continuité et originalité : les images gravettiennes 234
4 - Vers une régionalisation des manifestations artistiques : le Solutréen 235
5 - Diversité et rigidité formelle : discussion et conclusion 236
Références bibliographiques 238

Pour citer cet article

Petrognani S., 2015 - L'art pariétal « ancien » : fonds commun et traditions symboliques, in White R., Bourrillon R. (dir.) avec la collaboration de Bon F., *Aurignacian Genius : art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe*, Actes du symposium international, 8-10 avril 2013, New York University, *P@lethnologie*, 7, 226-241.

L'ART PARIÉTAL « ANCIEN » : fonds commun et traditions symboliques

Stephane PETROGNANI

Résumé
Quelles traditions symboliques peuvent être définies au début du Paléolithique supérieur ? Pouvons-nous caractériser des manières de faire aurignaciennes, gravettiennes ou solutréennes ? L'approche thématico-stylistique d'un corpus de 2 000 figures réparties dans près de 110 cavités permet d'apporter des éléments de réponse à ces questionnements et met en avant un phénomène de continuité entre les « traditions artistiques » des groupes du début du Paléolithique supérieur. D'autres aspects éclairent la complexité des manifestations artistiques à travers des « traditions » circonscrites dans le temps et dans l'espace et illustrent la pluralité des comportements symboliques des sociétés préhistoriques.
Nous soulignons une baisse de la diversité dans l'éventail des ressources stylistiques à la disposition des groupes paléolithiques tout au long du Paléolithique supérieur. La norme graphique imposée par le groupe se rigidifie et l'artiste préhistorique voit son champ des possibilités graphiques diminuer considérablement jusqu'à se figer dans une quasi- exclusivité de certains traitements formels. Ce phénomène de diminution de la « liberté » dans la réalisation des codes iconographiques, de plus en plus normalisés, permet de reconsidérer la place de l'artiste paléolithique dans la société et traduit vraisemblablement une évolution de cette société.

Mots clés
Art pariétal, Paléolithique supérieur, style, thèmes, Aurignacien, Gravettien, Solutréen.

Introduction

L'ambition de cet article est d'apporter une contribution à la connaissance de l'art pariétal des groupes aurignaciens, gravettiens et solutréens. Plusieurs éléments émergent d'une étude de 107 dispositifs pariétaux européens. Certains caractérisent l'ensemble de la période et soulignent un phénomène de continuité entre les « traditions artistiques » des groupes du début du Paléolithique supérieur. D'autres aspects éclairent la complexité des manifestations artistiques à travers des « traditions » circonscrites dans le temps et dans l'espace et illustrent la pluralité des comportements symboliques des sociétés préhistoriques. Ces variations temporelles ou territoriales, font l'originalité des groupes humains qui peuplent l'Ouest de l'Europe, et de leurs cultures successives.

Quelles traditions symboliques peuvent être définies au début du Paléolithique supérieur ? Pouvons-nous caractériser des manières de faire aurignaciennes, gravettiennes, ou solutréennes ?

1 - Des manières de faire caractéristiques du début du Paléolithique supérieur

Trois principaux traits formels anté-magdaléniens sont présents durant toute la durée de l'art pariétal « ancien » : la ligne ventrale concave des mammouths, la vue frontale des cornes de bisons et les ganaches de chevaux en « bec de canard ». Ces manières de faire sont déjà présentes sur

les parois de la grotte Chauvet, et vont caractériser de nombreux ensembles ornés jusqu'à l'aube du Magdalénien. S'il faut souligner la continuité de ces traitements stylistiques dans le temps, leur répartition géographique mérite également un grand intérêt.

Les chevaux à « bec de canard » des chevaux ont été signalés, et ainsi dénommés, pour la première fois par H. Breuil en 1910 (Capitan *et al.*, 1910). Nous en proposons la définition suivante : une convexité accentuée de la mâchoire, ganache accusée avec le retour plus ou moins prononcé de l'extrémité du museau : traduction d'une sinuosité passant de la concavité de chanfrein à la convexité du bout-du-nez et pouvant se terminer en pointe (Chauvet 22 ; Cosquer 14 ; La Croze-à-Gontran 01) ou de manière très arrondie (Ardalès 02 ; Gargas 08 ; La Pileta 04) (figure 1). Il est intéressant d'approfondir l'étude de ce critère qui reste, dans la littérature, un point d'ancrage fort pour mettre en relation des cavités parfois très éloignées dans l'espace et dans le temps. Pour certains chevaux, il est difficile de dire s'ils présentent ou non ce critère stylistique, et, pour trancher, il faut faire intervenir dans la discussion non seulement le traitement graphique, mais aussi le contexte pariétal. Quels sont les équidés retenus ? Et pourquoi certains sont-ils rejetés ? Un certain nombre de chevaux sont aux limites de la détermination, ce qui nous a conduit à élargir le corpus des chevaux à « bec de canard » à des figures qui remplissent en grande partie les critères formels lorsque le contexte pariétal comporte des chevaux à « bec de canard » indiscutables. C'est notamment le cas des chevaux Ardalès 06 et Pair-non-Pair 02. En effet, le premier possède cet étranglement caractéristique entre la ganache et le menton et s'insère dans un contexte pariétal possédant des chevaux à « bec de canard » non équivoques (Ardalès 02 ; Ardalès 03 ; Ardalès 04 ; Ardalès 07 ; Ardalès 08). Quant aux autres chevaux de la cavité, ils s'éloignent trop des critères morphologiques retenus. Le second cheval, Pair-non-Pair 02, est très proche, dans le rendu de sa tête, des chevaux présents sur les parois de la même salle de la cavité (Pair-non-Pair 01 ; Pair-non-Pair 03 ; Pair-non-Pair 04). Son chanfrein rectiligne l'avait écarté du corpus initial, mais le traitement de sa ganache et la rupture du trait entre le front et la crinière le rapproche de ses congénères. Cette absence de continuité graphique entre ces deux parties de l'anatomie du cheval, constitue pour E. Guy l'un des points fondamentaux des chevaux à « bec de canard » : « Un autre trait révélateur de cette conception particulière, [...] consiste dans le fait de ne pas relier systématiquement les contours à leurs intersections [...] avec l'interruption quasi-systématique des tracés au croisement des lignes de la crinière et du front. Une manière sans doute d'affirmer l'autonomie de ces tracés préétablis mais aussi le moyen de mieux distinguer les différentes parties anatomiques qu'elles expriment dans un système de représentation particulièrement économe (un simple trait de contour) » (Guy, 2004 : 3).

En effet, nous ne sommes pas devant une simple convergence graphique issue d'un schématisme universel. La figuration d'un « bec de canard » constitue probablement un « parti pris particulier consistant à abandonner ou à négliger délibérément la représentation des détails d'ordre général, plus ou moins communs à tous, au profit d'informations qui, telle la ganache, servent directement à la caractérisation de l'animal figuré » (*ibid.*). C'est donc une manière de faire délibérée de l'art pariétal du Paléolithique supérieur ancien. E. Guy propose, sur la base de travaux sur les figures de la vallée du Côa, nourri de comparaisons franco-ibériques, d'identifier cette manière de faire particulière de la tête du cheval comme un élément caractéristique de la culture graphique « gravetto-solutréenne » (Guy, 2000, 2003). Cependant, nous sommes sceptiques quant à cette attribution chronologique des chevaux à « bec de canard ». L'auteur s'appuie sur cet axiome de départ pour proposer, sur la base de l'observation d'un cheval caractéristique (Chauvet 22, figure 34...), une seconde phase de réalisation des figures de la grotte Chauvet : « [...] j'en déduis la très grande probabilité de l'appartenance gravetto-solutréenne du cheval gravé de la salle du Crâne » (Guy, 2004 : 4). Nos réserves concernent à la fois l'hétérogénéité du sanctuaire ardéchois, et le rôle de marqueur chronologique « gravetto-solutréen » que constituerait le « bec de canard ». En effet,

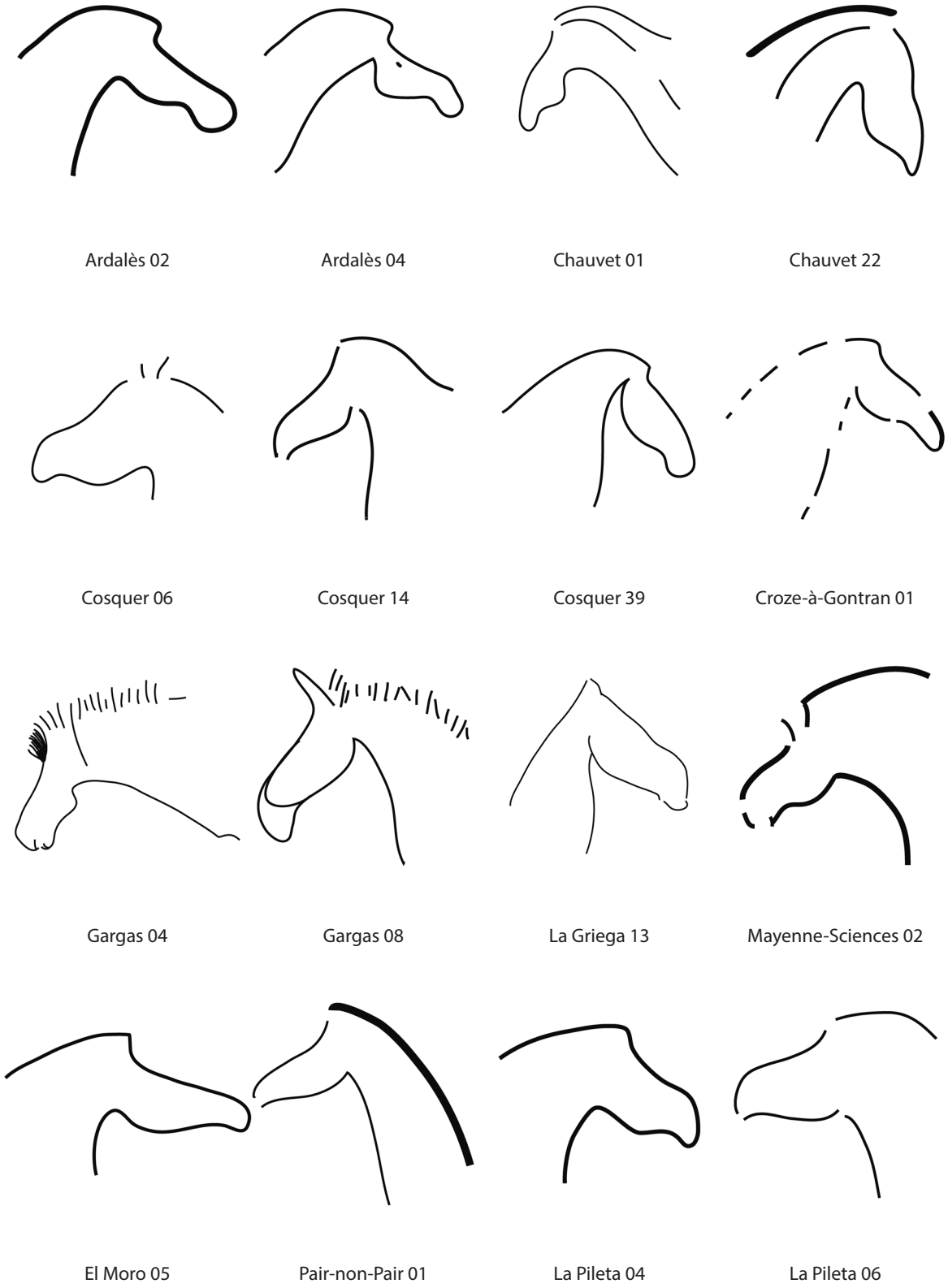

Figure 1 - Chevaux à « bec de canard » d'après : Chauvet 01 (D. Baffier/V. Feruglio) ; Chauvet 22 (E. Guy) ; Pair-non-Pair 01 (B./G. Delluc) ; Croze-à-Gontran 01 (B./G. Delluc) ; Ardalès 02-04 (P. Cantalejo Duarte) ; Gargas 04-08 (C. Barrière) ; Cosquer 06-14-39 (J. Clottes) ; Mayenne-Sciences 02 (R. Pigeaud) ; La Pileta 04-06 (J. L. Sanchidrian Torti) ; El Moro 05 (S. Ripoll Lopez) ; La Griega 13 (G. Sauvet).

l'auteur appuie en partie son argumentation sur les chevaux de la grotte de Pair-non-Pair. Or, les travaux récents de G. Sauvet, C. Fritz et G. Tosello, basés sur les données de F. Daleau, montrent que les représentations de la cavité pourraient bien être aurignaciennes (Sauvet *et al.*, 2007), attribution chronologique qui est également partagée par B. et G. Delluc (Delluc, Delluc, 1997). De plus, certaines cavités retenues par l'auteur ne sont pas solidement fixées dans la chronologie ; La Croze-à-Gontran et Ardalès sont depuis longtemps rapprochées de Pair-non-Pair sur la base des figures équines (Cheynier, Breuil, 1963). Il est délicat de définir la place chronologique précise que ces ensembles occupent dans l'art pariétal anté-magdalénien. Plus récemment, R. Pigeaud a souligné un ensemble stylistique défini par « [...] Mayenne-Sciences-Roucadour- Pair-non-Pair, qui possèdent tous les trois des chevaux à bec de canard et à queue linéaire, un naseau en virgule et, pour Mayenne-Sciences et Pair-non-Pair, une oreille en perspective semi-tordue » (Pigeaud, 2005 : 260). Si l'on considère donc l'attribution aurignacienne relativement consensuelle de Pair-non-Pair, et les interrogations chronologiques subsistant pour des dispositifs tels que La Croze-à-Gontran et Ardalès, certains chevaux à « bec de canard » précèdent largement ce qu'E. Guy appelle « gravetto-solutréen ». De Foz Côa au Parpalló, des grottes andalouses à Mayenne-Sciences, les chevaux à « bec de canard » couvrent l'intégralité de l'espace géographique des grottes ornées et l'ensemble de la période anté-magdalénienne (figure 2). Quelques ensembles, parmi les plus récents de cette chronologie, mettent en évidence la raréfaction, puis la disparition de ce critère stylistique qui ne se matérialisera pas *stricto sensu* dans l'art des Magdaléniens. Les travaux de V. Villaverde sur les plaquettes du Parpalló mettent en lumière cette disparition des chevaux à « bec de canard ». L'auteur affirme que, sur les milliers de vestiges mobiliers du site ibérique, ce traitement des têtes équines ne dépasse pas le Solutréen moyen (Villaverde *et al.*, 2009). L'art mobilier du Parpalló démontre clairement qu'une convention stylistique peut transcender les supports. Le gisement du Bouil-Bleu renforce ce constat. En effet, une pierre gravée du site charentais présente la figuration d'un cheval à « bec de canard ». Or, l'art mobilier du Bouil-Bleu est documenté comme issu des couches aurignaciennes (Airvaux, 2001). Cette attribution chronologique renforce la présence de cette manière de faire formelle dès le début du Paléolithique supérieur sur une géographie très large.

Figure 2 - Répartition géographique des chevaux à « bec de canard » (DAO : S. Petrognani, F. Tessier).

Cette réalité est bien différente pour le mammouth et le bison. Le proboscidien, qui représente 10,7 % des figures pariétales anté-magdaléniennes, est actuellement absent des assemblages andalous et ne possède que de très rares occurrences dans la région ibérique. Toutefois, les mammouths de Los Casarès, d'El Arco B, du Castillo et d'El Pindal, présentent tous une ligne ventrale concave. Cette ligne de ventre caractérise également le mammouth d'une plaquette gravée du Bouil-Bleu. Ces observations, couplées à son absence des ensembles ornés magdaléniens, renforcent l'importance que ce traitement a pu constituer dans les normes graphiques que les groupes anté-magdaléniens ont choisi pour articuler leur discours symbolique.

Le thème du bison est, dans l'état actuel des recherches, absent d'Andalousie et du centre de l'Espagne. Il ne possède que peu d'occurrences dans le Nord de la France. L'exemplaire le plus septentrional (Mayenne-Sciences) présente des cornes en vue frontale. Comme la ligne ventrale du mammouth, le bison, lorsqu'il est présent dans une région, renvoie systématiquement à une domination locale de la perspective frontale dans le rendu de son encornure. Ce trait formel va se raréfier ou disparaître au Magdalénien, les artistes magdaléniens lui préféreront une perspective naturaliste.

Pouvons-nous proposer un modèle de diffusion de ces traitements dans le temps ? Il serait séduisant de prendre les occurrences les plus anciennes comme point de départ, mais les futures découvertes ne risquent-elles pas de renverser un modèle théorique qui ne repose que sur une connaissance très incomplète des sanctuaires paléolithiques ? Nous constatons que, dans l'état actuel de la recherche, la grotte Chauvet possède à la fois ces trois traitements formels « anciens » et le plus grand nombre de datations renvoyant au début du Paléolithique supérieur. Nous refusons toutefois de conclure à l'origine ardéchoise de traitements qui s'épanouiraient ensuite dans l'espace et dans le temps. Plusieurs auteurs ont en effet mis en évidence des éléments qui permettent de replacer la grotte Chauvet dans un contexte artistique élargi. Citons notamment le rapprochement effectué entre les « points-mains » de Chauvet, documentés par D. Baffier et V. Feruglio (Baffier, Feruglio, 1998, 2001), et leurs homologues de la Grotte aux Points (Gély, 2005). D. Sacchi souligne également la proximité formelle existant entre les oreilles en « arceaux » des rhinocéros de Chauvet et de la grotte de l'Aldène dans l'Hérault (Sacchi, 2000 ; Tosello, Fritz, 2004), oreille retrouvée quasi-identique sur une figure (rhinocéros ?) de La Baume Latrone (Azéma *et al.*, 2012). Cette similitude est d'autant plus intéressante que l'Aldène est aujourd'hui attribuée à une période contemporaine des réalisations de Chauvet (Ambert *et al.*, 2005), et que la thématique de ces deux cavités met en avant la présence du félin, du rhinocéros et du mammouth.

Une autre concentration de manifestations artistiques aurignaciennes est matérialisée par les sites allemands du Jura Souabe. Les sites de Geissenklösterle, Hohlenstein-Stadel, Hohle Fels et du Vogelherd possèdent de nombreuses statuettes animales qui sont également présentes sur les parois de la grotte Chauvet (Clottes, 1995). Nous reviendrons sur la portée qu'une telle similitude thématique engendre. Elle permet d'ores et déjà une confrontation stylistique de productions sur des supports de nature différente. Il est très délicat de proposer des analogies morphologiques entre ces statuettes et les figures de la grotte Chauvet. Certains auteurs ont mis en parallèle les « [...] encolures fortement sinueuses que l'on remarque aussi bien sur deux spécimens de Chauvet [...] que sur la figure du Vogelherd » (Tosello, Fritz, 2004 : 85). Cependant, ces parallèles formels ne ressortissent pas d'un « fonds commun » stylistique anté-magdalénien, mais plus spécifiquement d'une « tradition artistique » aurignacienne. Ils mettent en avant combien certains traits graphiques sont révélateurs de moments précis de la chronologie, parfois circonscrits à des espaces géographiques plus ou moins importants.

2 - Des « traditions » symboliques aurignaciennes ?

L'annonce des dates des figures de la grotte Chauvet (Clottes, 1995) a rapidement conduit à un rapprochement entre l'éventail thématique de cette dernière et l'art mobilier allemand du Jura souabe (Clottes, 1995). Les statuettes en ivoire du Sud-Ouest de l'Allemagne représentent des espèces comme l'ours, mais surtout le mammouth et le lion, qui dominent sur les parois de Chauvet. Ce parallèle thématique est saisissant, d'une part car ces derniers motifs sont peu ou très rarement représentés dans l'art pariétal paléolithique, d'autre part parce que l'art mobilier du Jura Souabe renvoie, comme Chauvet, à une phase très ancienne du Paléolithique supérieur. Des chercheurs ont longtemps insisté sur l'ancienneté de ces figures en ronde bosse (Riek, 1934 ; Hahn, 1986), mais ce ne sont que les séries de datations radiocarbone et TL, effectuées ces vingt dernières années, qui les ont fixées dans une chronologie aurignacienne, entre 36 000 et 30 000 BP (Richter *et al.*, 2000 ; Conard, Bolus, 2003 ; Conard, 2003, 2005 ; Conard, Floss, 2010). Les sites de Geissenklösterle, Hohlenstein Stadel et du Vogelherd constituent une concentration de statuettes auxquelles viennent s'ajouter les découvertes récentes de Hohle Fels (Conard, 2003), dont un « homme-lion » qui renvoie à son homologue d'Hohlenstein-Stadel daté aux alentours de 32 000 BP (Conard, Bolus, 2003), ainsi qu'une petite statuette représentant une femme mise au jour en 2008 à Hohle Fels. Nous sommes bien, avec ces quatre sites, au sein d'une zone de foisonnement artistique, thématiquement et chronologiquement homogène. La découverte lors des fouilles de N. Conard au Vogelherd en 2007, d'une statuette de mammouth, renforce l'homogénéité des sites du Jura Souabe.

La Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure vient très probablement nourrir cette « tradition » ancienne. Cette dernière cavité offre, en effet, une majorité de représentations de mammouths, mais aussi, un ours, un félin, deux chevaux et un bison, et possède surtout une estimation chronologique aurignaco-gravettienne de ses représentations (Baffier, 2005). Signalons également la présence d'un ours à Margot (Pigeaud, 2013), dont l'étude des représentations reste en cours. Si Arcy-sur-Cure participe de ce fonds thématique commun, la grotte de l'Aldène, dans l'Hérault, semble matérialiser une extension méridionale de ce phénomène symbolique aurignacien. Cette dernière cavité voit son éventail thématique dominé par les représentations de rhinocéros et de félins, ainsi que par une représentation de mammouth. Une récente étude place chronologiquement ces figures dans une fourchette entre 37 000 et 24 400 BP, mise en évidence par la datation des planchers stalagmitiques (Ambert *et al.*, 2005). Cette relation, entre les vallées du Rhône et du Rhin, matérialise une véritable « tradition » artistique à travers les thèmes animaliers, mais qu'en est-il de l'art aurignacien du Sud-Ouest de la France et de l'Italie ?

La thématique animalière de la grotte des Bernoux en Dordogne a été mise en parallèle avec l'éventail des motifs présents dans le Jura Souabe et sur les parois de la grotte Chauvet (Clottes, 1995). B. et G. Delluc y recensent un mammouth, un rhinocéros et un ours (Delluc, Delluc, 1991). Bien que nous ne retenions pas cette dernière représentation comme une figure ursine (Petrognani *et al.*, sous presse) (figure 3), l'association du mammouth et du rhinocéros, rapproche les Bernoux des sites de « tradition » aurignacienne des vallées du Rhône et du Rhin. D'autres productions artistiques, sur des supports de nature différente, apportent un contexte régional à cette thématique aurignacienne. Les pierres gravées de Chanlat (Corrèze) participent, d'une part, de cet éventail thématique aurignacien « avec l'ours gravé sur une face et un mammouth sur l'autre » et « une plaquette de schiste présentant les traces de la silhouette d'un ours ou d'un rhinocéros » (Delluc, Delluc, 1991 : 298). D'autre part, Jean Clottes rappelle que 32 % des animaux identifiés par B. et G. Delluc, dans les ensembles « considérés comme archéologiquement datés de l'Aurignacien » renvoient à des figures de mammouths, de rhinocéros et d'ours (Clottes, 1995 : 24). La figure du bouquetin domine les effectifs de ces sites avec 35 % des représentations animales. Ils sont documentés à Jovelle, Belcayre, la Croze-à-Gontran et à l'Abri Pataud-Movius, et font le lien avec le dispositif orné

Figure 3 - Félin gravé de la grotte des Bernoux (dessin : S. Petrognani).

de Pair-non-Pair et ses six représentations de caprinés. Majoritaires dans la cavité, les bouquetins devancent notamment les cinq figures de chevaux et les trois mammouths. Les proboscidiens rappellent ce fond thématique aurignacien qui trouve écho dans la récente attribution chronologique du site à travers le réexamen des Fouilles de François Daleau (Sauvet *et al.*, 2007).

Les sites aquitains documentés comme aurignaciens s'inscrivent relativement bien dans cet « horizon » aurignacien. Nous ne constatons pas de rupture entre deux « traditions » différentes opposant les productions artistiques du Jura Souabe et de la zone rhodanienne et celles du Sud-Ouest de la France. Une variation régionale se manifeste autour de la prédominance du bouquetin en Aquitaine et du félin dans les vallées du Rhône et du Rhin. Les dispositifs pariétaux effondrés de la Ferrassie et de Blanchard n'apportent malheureusement pas d'éclairage sur notre perception de l'art des phases les plus anciennes du Paléolithique supérieur, mais rappellent combien notre connaissance est tronquée et assujettie à l'état de conservation des vestiges. Les figures abondantes de vulves, sur les blocs ornés de Dordogne, participent de ce parallèle avec la grotte Chauvet, et soulignent l'importance que l'image de la femme revêt dans cette tradition artistique aurignacienne.

Le cheval, peu mis en avant dans les approches thématiques des phases anciennes, apparaît comme une constante iconographique de l'art des groupes aurignaciens. Les figures équines sont discrètement présentes en nombre avec 8 % des effectifs dans le Sud-Ouest de la France, 10 % dans la statuaire allemande, et 9,6 % sur les parois de la grotte Chauvet (Clottes, 1995 ; Conard, 2005). Mais leur figuration est souvent spectaculaire à travers son investissement techno-sylistique ou son emplacement topographique. Les chevaux de l'*Agnus Dei* de Pair-non-Pair ou du Panneau des Chevaux de Chauvet illustrent ce constat. Le cheval ne se retrouve pas actuellement sur les pierres ornées du site de Fumane, dans la plaine de la Vénétie. Ces fragments de roches, véritables éclats de parois colorées, révèlent des images souvent incomplètes, la peinture semblant continuer au-delà de la surface des fractures (Broglio *et al.*, 2005). Une silhouette anthropomorphe vue de face a été identifiée. Les datations radiométriques des couches archéologiques, où reposent les éclats de parois et les traces d'hématites identiques au pigment des figures, proposent des âges entre 35 000 et 32 000 BP (Broglio *et al.*, 2005). N. Conard évoque des « traditions artistiques aurignaciennes » différentes pour ces concentrations symboliques dispersées dans l'espace (Conard, 2005). Cette diversification culturelle dans les manifestations symboliques est également évoquée

par F. Bon, dans son étude technologique des phases anciennes de l'Aurignacien dans le sud de la France (Bon, 2002). L'auteur rappelle que « [...] s'il demeure encore impossible de corréler ces expressions artistiques avec les faciès industriels [...], il apparaît que, également dans le domaine de l'art, l'Aurignacien véhicule des traditions différentes » (Bon, 2002 : 184).

3 - Entre continuité et originalité : les images gravettiennes

Parmi les ensembles ornés rapportés au Gravettien, la grotte pyrénéenne de Gargas, avec plus d'une centaine de figures animales et 250 mains négatives, présente le corpus orné le plus important. Le bestiaire de la cavité est dominé par le couple cheval/bison qui représente près de 75 % des figures animales identifiées. Cette réalité, ainsi que l'absence du rhinocéros et du félin dans la grotte, a poussé J. Clottes à parler d'un « [...] changement thématique [...] dans le Midi de la France dès le début du Gravettien » (Clottes, 1995 : 29). Les sept représentations de mammouths de Gargas nuancent cette conclusion et font écho aux proboscidiens d'autres ensembles de la même époque. Le mammouth domine les effectifs du Pech-Merle avec 27 occurrences, et représente 28 % des figures animales déterminées de Cougnac. Bien que nous n'ayons pour l'heure qu'une connaissance limitée de l'art pariétal de la grotte de Cussac, la présence de mammouths semble être également une caractéristique du site. Ces ensembles, rapportés directement à une période gravettienne mettent en avant la place importante d'un thème qui était déjà au cœur des préoccupations des groupes aurignaciens. La figure de mammouth de la Galerie des Chouettes du Tréfonds des Trois Frères s'inscrit dans cette idée et ajoute au lien de parenté techno-stylistique mis en avant entre cette galerie de la caverne du Volp et Gargas (Bégouën, Clottes, 1987).

Si le mammouth plaide en faveur d'une relative continuité thématique avec les sites plus anciens, les mains négatives soulignent pleinement ce phénomène. Leur présence à Chauvet, mais également dans la Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure dans une phase reculée de la chronologie (Baffier, 2005), annonce leur explosion géographique et numérique au cours de la période gravettienne. Cette importance indéniable de la main négative au Gravettien, relève d'un choix thématique fort, qui ne trouvera pas d'équivalence par la suite. Un autre thème, rapporté à une tradition aurignacienne, va connaître une expansion paneuropéenne spectaculaire au cours du Gravettien. Il s'agit des représentations féminines. En, effet, celles-ci, présentes à travers les représentations vulvaires des blocs ornés de Dordogne ou de Chauvet, connaissent au Gravettien un changement d'image saisissant. Les groupes gravettiens abandonnent la représentation segmentaire de la femme pour sa figuration plus complète, bien que profondément stylisée. Des parois des grottes du Sud-Ouest de la France aux plaines d'Ukraine, les vénus gravettiennes envahissent tous les supports : l'art sur blocs (Laussel), l'art mobilier en argile (Dolni Vestonice), en pierre (Willendorf), ou en ivoire (Lespugue). Ce traitement caractéristique de l'image féminine souligne une unité symbolique du continent, entre 22 000 et 21 000 BP, et met en évidence les relations culturelles étroites qu'entretenaient, sur de grandes distances, les groupes gravettiens. L'image de la femme perdure dans le discours symbolique des Gravettiens, mais c'est la thématique animalière des sites d'Europe centrale et orientale qui propose la plus spectaculaire continuité avec les thèmes aurignaciens.

L'art mobilier pavlovien et kostienkien illustre pleinement ce *continuum* aurignaco-gravettien dans le bestiaire symbolique de l'Est de l'Europe. Le Pavlovien possède une statuaire composée de 21 ours, 8 mammouths, 9 félins, 6 chevaux, 6 oiseaux, 4 rhinocéros, 1 capriné, 1 cervidé et 11 petits carnivores, « [...] à Dolni Vestonice, par exemple, les animaux les plus fréquemment représentés sont les félins et les ours » (Kozlowski, 1992 : 68). Cet éventail thématique est proche de l'art mobilier du Kostienkien où J. Hahn a dénombré 36 mammouths, 11 oiseaux, 8 rhinocéros, 6 félins, 5 ours, 3 chevaux, 2 bisons, 1 capriné, 1 cervidé, 1 petit carnivore et 17 indéterminés (Hahn, 1990).

La proximité thématique avec l'art pariétal de Chauvet, mais surtout avec les statuettes en ivoire du Jura souabe, est saisissante. Au regard de la perduration de certains thèmes pariétaux, comme le mammouth ou le mégacéros, mais également comme les mains négatives, une relative continuité apparaît entre la « tradition artistique » aurignacienne et les thèmes gravettiens. Il est toute fois nécessaire de conserver des gardes fou en soulignant l'immensité de l'espace géographique et temporel considéré.

Pour C. Fritz et G. Tosello « [...] il semble bien que l'art pariétal de l'Aurignacien et celui du Gravettien présentent des affinités thématiques [...] et peut-être même stylistiques. Au regard de la documentation et des datations disponibles, un certain continuum aurignaco-gravettien se dessine dans lequel il semble parfois délicat de trancher en se fondant sur des critères uniquement formels » (Tosello, Fritz, 2005 : 84). Si nous pouvons écarter l'idée d'une rupture entre ces deux moments de la chronologie, l'omniprésence des mains négatives ou bien encore le traitement caractéristique de l'image féminine, constituent des éléments originaux qui singularisent la « tradition symbolique » des groupes gravettiens entre 28 000 et 22 000 BP en Europe.

4 - Vers une régionalisation des manifestations artistiques : le Solutréen

Entre environ 22 000 et 17 000 BP, l'Europe connaît une période extrêmement froide et sèche correspondant au Dernier Maximum Glaciaire. Les groupes de chasseurs- cueilleurs ne véhiculent plus une unité culturelle forte sur l'ensemble du continent et le techno-complexe solutréen se met en place dans un territoire relativement circonscrit à l'Europe occidentale (Aubry, 1991). Les sites ornés rapportés à ce moment de la chronologie couvrent une géographie relativement étendue. Les ensembles du Placard, du Gabillou ou bien encore l'art sculpté du Roc-de-Sers, du Fourneau du Diable et de l'Abri du Poisson sont des exemples de l'art des groupes solutréens du Sud-Ouest de la France. Les sites d'Oulen, Chabot, Bayol, d'Ebbou, ou de la Tête-du-Lion constituent une partie du corpus pariétal rhodanien de la période alors que, la péninsule ibérique, avec les ensembles de la vallée du Côa, du Parpalló, ou les sites andalous d'Ardalès ou de La Pileta, montre l'étendue méridionale de l'art des groupes solutréens.

La région cantabrique au Nord de l'Espagne est également marquée par la présence d'un art solutréen. Ce dernier est délicat à identifier car il présente peu ou pas de datations absolues directes des œuvres, et qu'il est, la plupart du temps, présent dans des sites présentant des manifestations pariétales anciennes aussi bien que magdaléniennes. D'un point de vue thématique, nous sommes en présence d'une originalité régionale. D'une part, la biche et le cheval dominent les effectifs avec respectivement 31,8 % et 17,9 % des figures animales. D'autre part, les motifs abstraits, en particulier les signes quadrangulaires, constituent une clé de lecture importante dans l'approche de cet art anté-magdalénien cantabrique. Cette originalité thématique est renforcée par l'utilisation quasi-systématique du pigment rouge dans les représentations pariétales (González Sainz *et al.*, 2003 ; Garáte Maidagan, 2006). Cette unité iconographique, à laquelle participe la technique, met en évidence un phénomène de régionalisation symbolique. S'il n'existe pas actuellement de véritables indices rapprochant ces manifestations artistiques cantabriques avec celles d'autres régions, en est-il de même pour les autres territoires symboliques ?

L'art des grottes de la vallée du Rhône comme Oulen, Chabot, Bayol, Ebbou, ou la Tête-du-Lion, est rapproché de celui de l'art pariétal « ancien » du Quercy (Combier, 1984 ; Lorblanchet, 1989). La fréquence importante du mammouth et certaines conventions graphiques, comme la figuration des pattes en « X » ou la ligne ventrale du mammouth en « fer à cheval », sont autant d'éléments matérialisant le parallèle entre le Quercy et l'art solutréen rhodanien. Dans les ensembles pariétaux

rapportés à une phase solutréenne de la chronologie, un phénomène de régionalisation se met en place. Les biches rouges dominent dans les Cantabres, le mammouth dans la vallée du Rhône, et le cheval en Aquitaine. L'art mobilier d'Europe centrale et orientale propose peu d'indices solutréens, l'art gravettien perdure et il est directement suivi par le Magdalénien qui matérialise une « inversion des thèmes » avec à présent la domination du couple cheval / bison dans la statuaire. Cette régionalisation thématique solutréenne s'inscrit, selon nous, dans un phénomène de montée de la rigidité graphique dont nous allons à présent discuter la réalité et les implications.

5 - Diversité et rigidité formelle : discussion et conclusion

Les conclusions de notre analyse formelle des chevaux, de la comparaison inter-spécifique du traitement de l'extrémité des membres, du traitement des bois de cervidés ou du rendu de la perspective des cornes de bovinés, mettent conjointement en avant la baisse de la diversité dans l'éventail des ressources stylistiques à la disposition des groupes paléolithiques. La prise en considération de l'ensemble de ces données nous conduit à proposer une mise en séquence de l'art pariétal « anté-magdalénien » (figure 4). La norme graphique imposée par le groupe se rigidifie et l'artiste préhistorique voit son champ des possibilités graphiques diminuer considérablement jusqu'à se figer dans une quasi-exclusivité de certains traitements formels. La mise en place du processus de codification de la forme est déjà enclenchée à Chauvet qui n'est qu'une étape du processus. La standardisation des têtes de bisons ou la figuration de la bande ventrale des rhinocéros sont des éléments montrant que les schémas mentaux existent à Chauvet. L'analyse formelle de

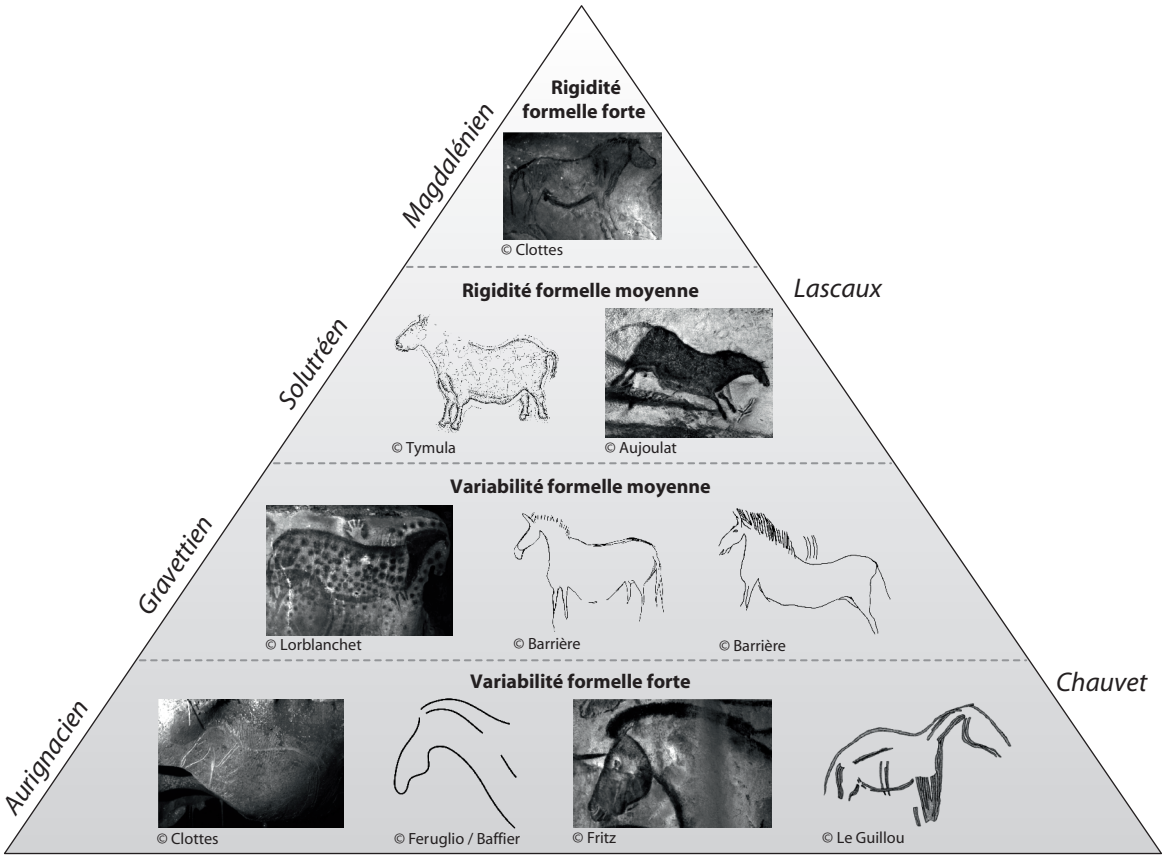

Figure 4 - Proposition d'une mise en séquence de l'art pariétal paléolithique (DAO : S. Petrognani).

Figure 5 - Bison noir de la grotte Chauvet
(cliché : J. Clottes / ministère de la Culture et de la Communication, DRAC Rhône-Alpes).

C. Fritz et G. Tosello souligne que « [...] la grotte Chauvet montre ainsi deux faces. Une certaine stabilité transparaît à travers le respect de conventions graphiques affirmées, mais l'impression dominante est plutôt celle de l'originalité, du bouillonnement créatif qui conduisit les artistes du site à tester de nombreuses formules, tant au niveau de la figure qu'à celui du panneau ou de la composition monumentale » (Tosello, Fritz, 2005 : 167). L'utilisation spectaculaire de la troisième dimension renforce cette impression de créativité et d'opportunisme présent à Chauvet : un bison voit sa tête réalisée de face sur une première paroi, et son corps de profil sur une seconde paroi orthogonale à la première, donnant une perspective exceptionnelle à cette représentation (figure 5). Le rendu formel de certaines figures de la grotte Chauvet ou des statuettes en ivoire du Jura Souabe montre définitivement que l'ensemble des possibilités iconographiques était présent dans la palette des premiers artistes du Paléolithique supérieur. « Il semble que le progrès soit un concept étranger au monde de l'art et de la représentation, ou tout du moins, au monde de l'art figuratif [...]. L'opinion qui consisterait à envisager le stockage et l'amélioration de ce savoir artistique dans un seul objectif, celui du naturalisme 'parfait', est calquée sur le concept du progrès technique, comme si l'art avait cette finalité commune vers laquelle tendraient les efforts de générations successives » (Tosello, 2003 : 537).

La fin de la période « ancienne » voit l'apparition de signes géométriques complexes à caractère répétitif, présents dans plusieurs sites, qui posent la question d'un éventuel caractère régional. La présence de ces signes à la toute fin de notre période, peut-être même à la charnière entre période ancienne et magdalénienne pourrait annoncer l'émergence des signes construits magdaléniens. Les tectiformes de Dordogne ou les claviformes des Pyrénées seraient ainsi l'aboutissement d'une montée de la codification et de la régionalisation des formes abstraites complexes. D. Vialou souligne que « [...] l'abondance et l'extrême diversité typologique des signes pariétaux magdaléniens témoignent d'un profond changement par rapport aux précédentes cultures, [...] la codification abstraite des dispositifs graphiques est prépondérante » (Vialou, 1989 : 182). Quelles implications peuvent engendrer ce constat d'appauvrissement des traitements graphiques et de montée de la codification au fil du temps ? Si nous considérons les termes de diversité et de rigidité à travers le prisme de l'analyse sociale, nous pouvons alors tenter de l'associer au concept de « liberté artistique » (Petrognani, 2013). Cette « liberté » qui diminue au fil du temps, à travers des codes de représentations de plus en plus stricts, est-elle le reflet d'une organisation sociale de plus en plus complexe, contrôlant de plus en plus ses propres images et ses productions symboliques ? La relation entre l'artiste préhistorique et son groupe semble évoluer au long du Paléolithique supérieur. L'emprise de la société sur les caractéristiques formelles des figures est de plus en plus importante, conduisant à un éventail stylistique de plus en plus réduit. C. Lévi-Strauss rappelle que « l'art est [...] porteur du langage collectif ; pour rester signifiant, il doit être inclus dans un système de codes stables contrôlés par le groupe, qui en est le garant » (Lévi-Strauss, 1961 : 65). L'étude de l'art des périodes « anciennes » montre à quel point la société préhistorique devient de plus en plus « normative », jusqu'à l'avènement de l'art magdalénien. Les images collectives sont de plus en plus fortes et laissent une marge de liberté de plus en plus mince aux individus chargés d'apposer sur les parois le discours symbolique du groupe auquel ils appartiennent.

Références bibliographiques

Airvaux J., 2001 - *L'art préhistorique de Poitou-Charentes*, Paris, La Maison Des Roches, 224 p. (Terres préhistoriques).

Ambert P., Guendon J.-L., Galant P., Quinif Y., Gruneisen A., Colomer A., Dainat D., Beaumes B., Requirand C., 2005 - Attribution des gravures paléolithiques de la grotte de l'Aldène (Cesseras, Hérault) à l'Aurignacien par la datation des remplissages géologiques, *Comptes Rendus Palevol*, 4, 275-284.

Aubry T., 1991 - *L'exploitation des ressources en matières premières lithiques dans les gisements solutréens et badegouliens du Bassin versant de la Creuse (France)*, Mémoire de doctorat, Université Bordeaux 1, 327 p.

Azéma M., Gély B., Bourrillon R., Galant P., 2012 - L'art paléolithique de la Baume Latrone (France, Gard) : Nouveaux éléments de datation, *International Newsletter on Rock Art*, 64, 6-12.

Baffier D., 2005 - La Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne, France). Persistance de l'iconographie aurignacienne, in Collectif, *Pitture paleolitiche nelle Prealpi Venete, Grotta di Fumane et Riparo Dalmeri*, Memore del Museo Civico di Storia Naturale di Verona, 2 Serie Sezione Scienze dell'Uomo, 9, Preistoria alpina, NR Speciale, 76-82.

Baffier D., Feruglio V., 1998 - Premières observations sur deux nappes de points de la grotte Chauvet, *International Newsletter on Rock Art*, 21, 1-4.

Baffier D., Feruglio V., 2001 - La galerie des Mégacéros, in Clottes J. (dir.), 118-127.

Bégouën R., Clottes J., 1987 - Les Trois Frères after Breuil, *Antiquity*, 61 (232), 181-187.

Bon F., 2002 - *L'Aurignacien entre Mer et Océan-Réflexion sur l'unité des phases anciennes de l'Aurignacien dans le sud de la France*, Paris, Société préhistorique française, Mémoire XXIX, 253 p.

Broglio A., Cremaschi M., Peresani M., De Stefani M., Bertola S., Gurioli F., Marine D., Di Anastasio G., 2005 - Le pietre dipinte dell'Aurignaziano, in Collectif, *Pitture paleolitiche nelle Prealpi Venete, Grotta di Fumane et Riparo Dalmeri*, Memore del Museo Civico di Storia Naturale di Verona, 2 Serie Sezione Scienze dell'Uomo, 9, Preistoria alpina, NR. Speciale, 38-60.

Capitan L., Breuil H., Peyrony D., 1910 - *La caverne de Font-de-Gaume*, Monaco, 271 p.

Clottes J., 1995 - Changements thématiques dans l'art du paléolithique supérieur, *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, L, 13-34.

Combier J., 1984 - Les grottes ornées de l'Ardèche, *Les Dossiers Histoire et Archéologie*, 87, 80-86.

Conard N., 2003 - Palaeolithic ivory sculptures from southwestern Germany and the origins of figurative art, *Nature*, 426, 83-832.

Conard N., 2005 - Aurignacian art in Swabia and the beginnings of figurative representations in Europe, in Collectif, *Pitture paleolitiche nelle Prealpi Venete, Grotta di Fumane et Riparo Dalmeri*, Memore del Museo Civico di Storia Naturale di Verona, 2 Serie Sezione Scienze dell'Uomo, 9, Preistoria alpina, NR Speciale, 82-88.

Conard N., Bolus M., 2003 - Radicarbon dating the appearance of modern humans and timing of cultural innovations in Europe: new results and new challenges, *Journal of Human Evolution*, 44, 331-371.

Conard N., Floss H., 2010 - Une statuette en ivoire de 30 000 BP, trouvée au Hohle Fels près de Schelklingen (Bade-Wurtemberg, Allemagne), *Paléo*, 13, 241-244.

Delluc D., Delluc B., 1991 - *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*, 28e supplément à Gallia Préhistoire, Paris, CNRS, 393 p.

Delluc B., Delluc G., 1997 - Dix observations graphiques sur la grotte ornée de Pair-non-Pair (Prignac-et-Marcamps, Gironde), *Bulletin de la Société préhistorique française*, 94, 41-50.

Garáte Maidagan D., 2006 - *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico*, Mémoire de doctorat, Santander, 465 p.

Gély B., 2005 - La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche). Le contexte régional paléolithique, in Geneste J.-M. (dir.), 17-33.

Gonzalez Sainz C., Cacho Toca R., Fukazawa T., 2003 - *Arte paleolítico en la región cantábrica*, Universidad de Cantabria, 200 p.

Guy E., 2000 - Le style des figurations paléolithiques piquetées de la vallée du Côa (Portugal) : 1er essai de caractérisation, *L'Anthropologie*, 104, 415-426.

Guy E., 2003 - Esthétique et Préhistoire : pour une anthropologie du style, *L'Homme*, 165, 23-34.

Guy E., 2004 - La grotte Chauvet : un art totalement homogène ?, *Paleoesthetique.com*, 1-6.

Hahn J., 1986 - *Kraft und Agression. Die Botschaft der Eizeitkunst im Aurignacien Sünddeutschlands*?, Institut für Ungeschichte der Universität Tübingen, Verlag Archaeologica Venatoria, Tübingen, 254 p.

Hahn J., 1990 - Fonction et signification des statuettes du Paléolithique supérieur européen, in Clottes J. (dir.), *L'art des objets au Paléolithique, t. 2 : les voies de la recherche*, Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine, 173-183.

Kozlowski J., 1992 - *L'art de la préhistoire en Europe orientale*, Paris, CNRS, 224 p.

Lévi-Strauss C., 1961 - *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss* (Georges Charbonnier), Paris, Plon, 332 p.

Lorblanchet M., 1989 - Nouvelles découvertes d'art pariétal paléolithique en Quercy, in Collectif, *L'art pariétal paléolithique*, Actes du colloque de Périgueux – Le Thot, 79-107.

Petrognani S., 2013 - *De Chauvet à Lascaux : L'art des cavernes reflet de sociétés préhistoriques en mutation*, Paris, Errance, 256 p.

Petrognani S., Robert E., Cailhol D., Boche E., Lucas C., Lesvignes E., sous presse - Au coeur des premières manifestations graphiques du Paléolithique supérieur. Nouvelles découvertes dans la grotte des Bernoux (Dordogne), *Bulletin de la Société préhistorique française.*

Pigeaud R., 2005 - À propos des représentations de chevaux de la grotte Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne). Singularités stylistiques et formes d'usage dans l'art de la silhouette anté-magdalénien, in Jaubert J., Barbaza M. (dir.), *Territoires, déplacements, mobilité, échanges durant la Préhistoire, Terres et hommes du sud*, Actes du 126e Congrès des Sociétés historiques et scientifiques, Toulouse, 9-14 Avril 2001, 235-263.

Pigeaud R., 2013 - L'Ouest : carrefour ou périphérie ? Observations sur l'art pariétal et mobilier du Paléolithique supérieur ancien des 'grottes de Saulges', in Bodu P., Chehmana L., Klaric L., Mevel L., Soriano S., Teyssandier N. (dir.), *Le Paléolithique supérieur ancien de l'Europe du Nord-Ouest, réflexions et synthèses à partir d'un projet collectif de recherche sur le centre et le sud du Bassin parisien*, Actes du colloque de Sens, 15-18 Avril 2009, Société préhistorique française, Mémoire LVI, 251-282.

Richter D., Waiblinger J., Rink W. J., Wagner G. A., 2000 - Thermoluminescence, Electron Spin Resonance and 14C-dating of the late middle and early palaeolithic site of Geissenklösterle cave, in southern Germany, *Journal of Archaeological Science*, 27, 71-89.

Riek G., 1934 - *Die Eiszeitjägerstation am Vogelherd im Lonetal I : Die Kulturen*, Tübingen, Akademische Buchhandlung Franz F. Heine.

Sacchi D., 2000 - The impact of recent discoveries on our knowledge of rock art of the european palaeolithic, *The Review of Archaeology*, 21 (1), 8-15.

Sauvet G., Fritz C., Tosello G., 2007 - L'art aurignacien : émergence, développement, diversification, in Cazals N., Gonzalez Urquijo J., Terradas X. (dir.), *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*, Université de Cantabrie, Santander, 319-338.

Tosello G., 2003 - *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles, territoires*, 36e supplément à Gallia-Préhistoire, Paris, CNRS, 577 p.

Tosello G., Fritz C., 2004 - Grotte Chauvet-pont d'Arc : approche structurelle et comparative du Panneau des Chevaux, in Lejeune M., Welté A.-C. (dir.), *L'art du Paléolithique supérieur*, Actes du Colloque, Congrès de l'IUSPP, Liège, 2-8 septembre 2001, Liège, ERAUL, 107, 69-86.

Tosello G., Fritz C., 2005 - Les dessins noirs de la grotte Chauvet Pont-d'Arc : essai sur leur originalité dans le site et leur place dans l'art aurignacien, in Geneste J.-M. (dir.), 159-171.

Vialou D., 1989 - L'art pariétal Magdalénien, in Mohen J.-P. (dir.), *Le Temps de la Préhistoire*, XXIIIe Congrès préhistorique de France, Paris – Dijon, Société préhistorique française et archéologique, 180-183.

Villaverde Bonilla V., 2009 - Arte Paleolítico en la vertiente mediterránea ibérica: novedades y tendencias de la investigación, in López J. A., Martínez-Valle R., Matamoros C. (eds.), *El Arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica*, Generalitat Valenciana, 9-22.

Stephane PETROGNANI
UMR 7041 - ArScAn, Ethnologie préhistorique
MAE René-Ginouvès
21 allée de l'Université, 92 023 Nanterre cedex, FRANCE
stephanepetrognani@yahoo.fr

P@LETHNOLOGIE

Revue bilingue de Préhistoire