

Faut-il renoncer au « style I » de Leroi-Gourhan ? Une révision critique des débuts de l'art paléolithique

Is it necessary to give up “style I” of Leroi-Gourhan? A critical revision about the beginnings of Paleolithic art

Diego GARATE-MAIDAGAN ¹ et Oscar MORO-ABADIA ²

¹ CREAP Cartailhac-TRACES-UMR 5608, Maison de la Recherche, Université de Toulouse Le Mirail ; 5, allée Antonio Machado, 31058 Toulouse Cedex 9 FRANCE, diegogarate@harpea.org

² Memorial University of Newfoundland, Department of Anthropology and Archaeology, St. John's, NL A1C 5S7 CANADA, omoro@mun.ca

Résumé : Les résultats fournis par l'application des systèmes de datation directe à l'étude de l'art paléolithique contredisent certains postulats sous-jacents aux systèmes chrono-stylistiques traditionnels. D'un côté, les datations C¹⁴ AMS effectuées sur certains dispositifs (Cosquer, Cougnac, Aldène, Chauvet) montrent l'existence d'un art pariétal très sophistiqué depuis le début du Paléolithique Supérieur. D'un autre côté, la découverte des nouvelles statuettes dans le Sud de l'Allemagne (Hohle Fels) confirment la complexité de l'art mobilier aurignacien. La possibilité d'un « grand art » depuis l'apparition de l'Homo Sapiens invite à réfléchir sur les débuts de l'art Paléolithique et sur l'idée d'une progression technique linéaire pendant le Paléolithique Supérieur. Dans ce contexte, nous examinons la définition des origines de l'art proposée par André Leroi-Gourhan. Il s'agit de voir si l'idée d'un stade initial très rudimentaire (le « style I »), conception qui joue un rôle primordial dans le soutènement du système proposé par le préhistorien français, est encore valable à la lumière des découvertes récentes. Si, comme il nous semble, la réponse est négative, il restera à établir une explication alternative des origines et du développement de l'art paléolithique.

Mots-clés : Art Paléolithique, Chronologie, Style, Radiocarbone, Leroi-Gourhan

Abstract : Recent AMS dates from a number of Paleolithic caves (Cosquer, Cougnac, Aldène, Chauvet) indicate the existence of a very sophisticated parietal art since the beginnings of the Upper Paleolithic, in contradiction with the traditional chrono-stylistical systems. Similarly, the discovery of new statuettes in South Germany (Hohle Fels) seems to confirm the complexity of the Aurignacian portable art. The possibility of a “great art” since the appearance of the Homo sapiens invites to reflect on the beginnings of Paleolithic art and the idea of a linear technical progression during the Upper Paleolithic. In this context, we examine the definition of the origins of art proposed by André Leroi-Gourhan. We try to know if the idea of a very rudimentary initial stage (“style I”), design which plays a central role in the supporting of the system suggested by the French prehistorian, is still valid in the light of the recent discoveries. If, as it seems to us, the answer is negative, it will remain to establish an alternative explanation of the origins and development of Paleolithic art.

Keywords : Paleolithic art, Chronology, Style, Radiocarbon, Leroi-Gourhan

1. Le débat sur la datation de l'art paléolithique et la « crise » du système de Leroi-Gourhan

Au cours des dernières années, un débat international s'est développé autour de la datation de l'art paléolithique. D'un côté, quelques spécialistes ont utilisé les nouveaux systèmes de datation pour mettre en question les chronologies stylistiques traditionnelles. D'un autre côté, certains préhistoriens considèrent que l'analyse stylistique a encore un rôle à jouer dans l'étude des œuvres d'art paléolithiques. La datation de l'art préhistorique est donc devenue un sujet de discussion fréquente parmi les préhistoriens (e.g. Bahn 1993 ; Lorblanchet 1993 ; Clottes 1993 ; Bednarik 1995 ; Lorblanchet et Bahn 1999 ; Garate Maidagan 2001 ; Pettitt et Bahn 2003 ; Valladas 2003 ; Valladas et al. 2001 ; Valladas et al. 2005 ; Sauvet 2004 ; Pettitt et Pike 2007 ; Moro-Abadia et González Morales 2007 ; Alcolea et Balbín 2007).

Dans ce contexte, il nous semble pertinent d'analyser quel a été l'impact que ce débat a eu sur la chronologie stylistique la plus largement acceptée par les spécialistes du XX^e siècle : celle d'André Leroi-Gourhan (fig. 1). D'après cet auteur, l'art paléolithique avait suivi « une seule courbe ascendante qui traverse tout le Paléolithique supérieur » (Leroi-Gourhan 1965: 38). Ainsi, la représentation artistique avait évolué des « animaux réduits à leur expression la plus simple » (Leroi-Gourhan 1965 : 149) de l'Aurignacien et du Gravettien aux « excellentes photographies, vraies en proportions et en mouvement » du Magdalénien. Bref, l'art était passé du simple au complexe à travers quatre phases ou « styles ». Comme plusieurs auteurs l'ont souligné (Lorblanchet 1992; Moro-Abadia 2006), la croyance de Leroi-Gourhan dans une évolution continue, voire linéaire, de l'art paléolithique ne faisait que prolonger l'évolutionnisme strictement unilinéaire de Breuil. La seule différence entre les systèmes proposés par les deux préhistoriens français est que, selon Breuil, le schéma évolutif se serait répété en deux cycles successifs (Lorblanchet 1999: 16).

La chronologie de Leroi-Gourhan a eu une forte implantation parmi les spécialistes jusqu'aux dernières décades du XX^e siècle. Néanmoins, depuis quelques années, l'application systématique des nouvelles techniques de datation a provoqué une rupture du consensus disciplinaire. Ainsi, nous sommes dans un moment où, même si les nouvelles datations sont souvent utilisées pour critiquer la valeur du système de Leroi-Gourhan, elles ne sont pas suffisamment bien établies pour organiser un nouveau schéma chronologique. En conséquence, il reste à établir une explication alternative des origines et du développement de l'art paléolithique. Une telle explication peut seulement être proposée en fonction des données disponibles et, particulièrement, en tenant compte du fait que ce sont les datations radiométriques des périodes les plus anciennes qui sont

les plus divergentes avec les systèmes chrono-stylistiques traditionnels.

En prenant ce cadre théorique comme référence, nous examinons dans cet article la conception, vraie « pierre angulaire » des systèmes de Breuil et Leroi-Gourhan, selon laquelle l'art paléolithique aurait débuté par un stade initial très rudimentaire ou « style I » caractérisé par des images « très abstraites et très gauches » (Leroi-Gourhan 1964 : 89). Notre analyse vise, d'un côté, à étudier la cohérence du « style I » en ce qui concerne l'ensemble de la sériation chrono-stylistique de Leroi-Gourhan et, d'un autre côté, à examiner le « style I » à la lumière des interprétations récentes. Dans le premier cas, il ne s'agit pas de juger la vision de l'auteur de *La Préhistoire de l'art occidental* d'après les critères du présent, mais de comprendre cette interprétation à la lumière du contexte historique qui l'a vu naître. Dans la deuxième partie, il faudra voir si, quarante ans plus tard, les observations de Leroi-Gourhan concernant les débuts de l'art paléolithique conservent leur valeur.
















PERIODE	STYLE	CHEVAUX	FIG. HUMAINES	SIGNES
MAGDALENIEN RECENT 10.000	IV RECENT			
MAGDALENIEN MOYEN 13.000	IV ANCIEN			
MAGDALENIEN ANCIEN 15.000	III ANCIEN			
SOLUTREEN 20.000	II			
GRAVETTIEEN 25.000	I			
AURIGNACIEN 30.000				
CHATELPERON 35.000	PRE-FIGURAT.			

Figure 1. Système chrono-stylistique pour l'art du paléolithique supérieur (Leroi-Gourhan, 1964).

Figure 1. Chrono-stylistical system for Upper Palaeolithic art (Leroi-Gourhan, 1964).

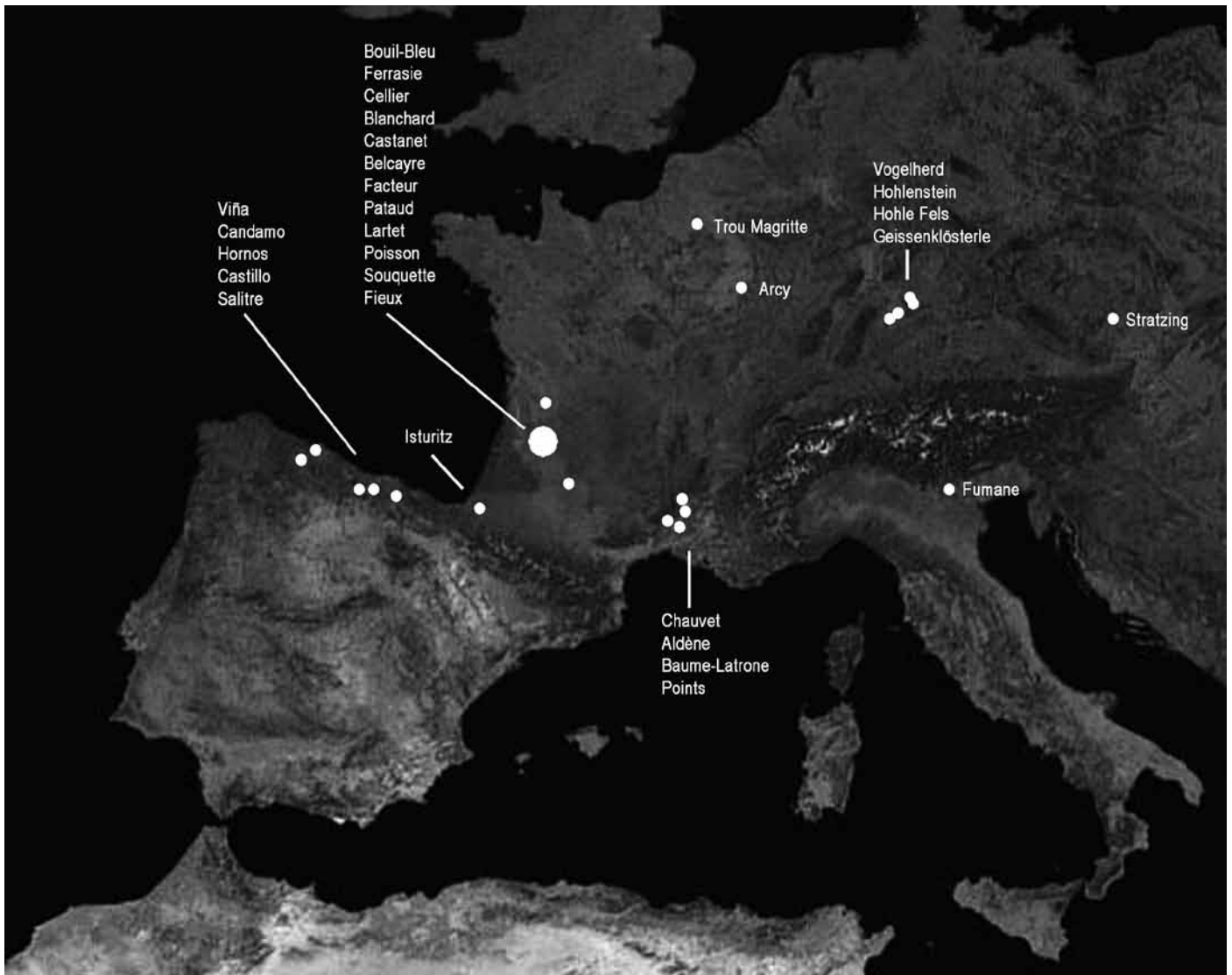


Figure 2. Gisements avec art paléolithique mentionnés dans le texte.
Figure 2. Sites with Paleolithic art mentioned in the text.

2. Le « style I » ou l'interprétation des origines de l'art d'après Leroi-Gourhan

Même si nous ne pouvons pas refuser entièrement notre expérience et notre pensée, nous essaierons premièrement de réactualiser la doctrine que Leroi-Gourhan a présenté au public pendant les années soixante et soixante-dix. Il ne s'agit pas ici de déterminer ce qu'il y a de « vrai » dans les idées de Leroi-Gourhan, mais d'analyser la cohérence interne de son système. Pour ce faire, nous allons examiner dans un premier moment ce que Leroi-Gourhan a dit sur l'art pariétal et, après, sur l'art mobilier (fig. 2).

2.1 L'art pariétal

Dans le « style I », Leroi-Gourhan inclut les premières représentations figuratives. Il s'agit de représentations sexuelles réalistes et des animaux d'un traitement très rudimentaire dont le support est constitué par des plaquettes ou des blocs (Leroi-Gourhan, 1965). La base symbolique de l'art paléolithique (signes couplés – masculins/féminins – associés à des figurations animales) est déjà présente dans ces premières « tentatives d'expression ».

Concernant la distribution géographique, Leroi-Gourhan place le noyau principal du « style I » en

Dordogne : abri Cellier, la Ferrassie, abri Castanet, Belcayre et abri Blanchard. Hors du Périgord, il signale aussi les plaquettes d'Isturitz et l'os gravé d'Arcy-sur-Cure (fig. 3).

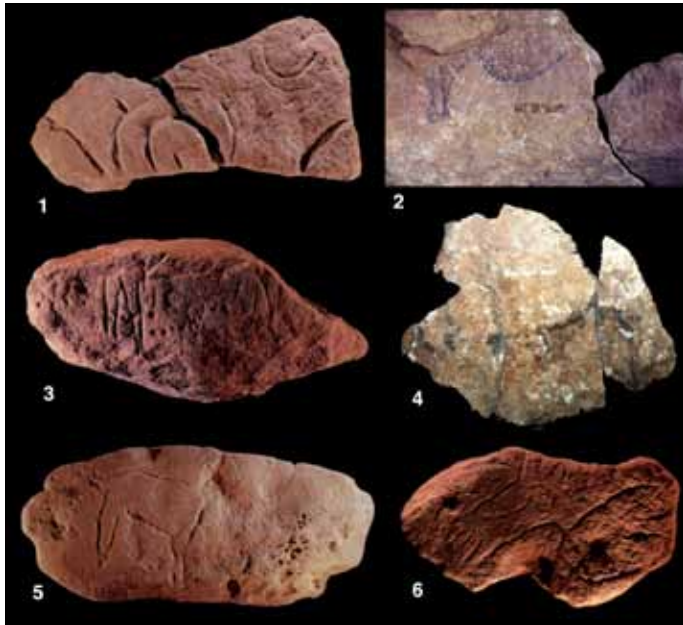


Figure 3. Quelques exemples du « style I » selon Leroi-Gourhan (1965)[1995]. 1, 6 : Cellier ; 2 : Blanchard ; 3, 4 : La Ferrassie ; 5 : Belcayre. 2, 4 (Tosello, Fritz, 2005) ; 1, 3, 5, 6 (d'après Delluc, Delluc, 1991),

Figure 3. Some examples of Leroi-Gourhan's "style I" (1965) [1995].

Il est intéressant de constater que les critères d'après lesquels Leroi-Gourhan établit le « style I » diffèrent de ceux qu'il utilise pour définir le reste de styles qui composent sa chronologie. Ainsi, l'attribution des gisements au style I est réalisée à partir de critères stratigraphiques, sans tenir compte des caractéristiques formelles des figures : « Le petit nombre des documents datés avec certitude ne permet pas de dégager de constantes stylistiques ; la raideur des contours obtenus par incisions profondes marque toutefois la plupart des figures animales » (Leroi-Gourhan 1965 : 242). Le « style I » serait donc un style sans traits stylistiques. Cela explique que Leroi-Gourhan n'ait pas établi des comparaisons formelles entre ces premières représentations et celles provenant des autres phases (comme il a fait, par exemple, avec les autres « styles »). Cette imprécision épistémologique explique aussi que, après sa mort, aucun gisement n'a pas été attribué à cette période (situation qui contraste avec ce que s'est passé avec les autres « styles »).

Néanmoins, une évaluation strictement stylistique des gisements attribués par Leroi-Gourhan au « style I » montre que, concernant l'art pariétal, il n'y a pas

d'uniformité morpho-technique. Les représentations animales sont très variées et les similitudes se réduisent à quelques cas spécifiques, comme certaines peintures polychromes détaillées caractérisés par des remplissages intérieurs et par l'indication des sabots à La Ferrassie et à l'abri Blanchard. Nous trouvons aussi des ébauches de figures profondément gravées où les détails passent au second plan dans l'abri Blanchard, La Ferrassie, Cellier et Belcayre. La représentation de vulves est récurrente dans tous les gisements sauf Belcayre, bien que les morphologies soient très variées.

Malgré le fait que le « style I » manque d'une cohérence interne, Leroi-Gourhan a déduit quelques idées concernant les débuts de la représentation artistique qui ont conditionné sa vision évolutive de l'art paléolithique :

1. Etant donné que, généralement, il s'agit de blocs tombés et situés à l'entrée des abris, Leroi-Gourhan déduit que l'art pariétal avait commencé à l'extérieur des grottes pour s'orienter progressivement vers les profondeurs : « Les sanctuaires paraissent bien avoir débuté à l'extérieur à la fin de l'aurignacien, s'être élaborés dans la zone éclairée pendant le gravettien pour atteindre la technique du bas-relief, avoir connu leur grande période de la sculpture au solutréen et au début du magdalénien. À cette époque, déjà, ils devaient avoir terminé l'invasion des profondeurs encore proches du jour et de quelques grottes plus profondes, mais c'est au Magdalénien III-IV que le mouvement « se généralise » (Leroi-Gourhan 1965).
2. Étant donné que l'ensemble le plus important est représenté par la Dordogne, Leroi-Gourhan suppose l'existence d'un « berceau » dans cette région d'après lequel l'art paléolithique se serait diffusé dans toute l'Europe Occidentale.

2.2. L'art mobilier

Concernant l'art mobilier, il est important de constater que « l'a priori du progrès » a aussi déterminé, dans un double sens, l'interprétation proposée par Leroi-Gourhan concernant la signification de « l'art des objets ». En premier lieu, étant donné que Leroi-Gourhan voyait dans l'évolution de l'art paléolithique un perfectionnement technique continue et qu'il supposait que l'art mobilier exigeait une maturité des procédés techniques inférieure à celle de l'art pariétal, il devait forcément considérer la manufacture des petits objets comme la première manifestation du comportement artistique chez l'Homo Sapiens: « Ce n'est pas au fond des grottes qu'on assiste à la naissance de l'art mais à l'entrée, dans les poubelles abandonnées fort à propos par des hommes dont la seule préoccupation n'était pas de décorer les plafonds

ruisselants des arrière-salles » (Leroi-Gourhan 1965 [1995] : 47). Bref, l'art mobilier est donc aux origines de l'art.

En deuxième lieu, étant donné que l'art devait avoir évolué des images très maladroites à la magnificence de la période classique magdalénienne (Leroi-Gourhan 1964 : 90), Leroi-Gourhan devait nécessairement attribuer les formes les moins sophistiquées aux périodes les plus anciennes (« style I »). Quelles sont, d'après Leroi-Gourhan, ces manifestations les « plus primitives » qui se placent à l'origine de l'art paléolithique ? Ce sont les ocre, les objets de parure, les pendeloques, les dents d'animaux aménagées pour la suspension : « Pour revenir aux Aurignaciens, leur mobile artistique n'est pas très différent de celui des Châtelperroniens, leurs prédécesseurs : de l'ocre, du manganèse, des fossiles et des pierres bizarres, des pendeloques faites de dents suspendues ou de rondelles d'os découpées, des os à incisions régulières » (Leroi-Gourhan 1965 [1995] : 49). D'après cette description, on peut imaginer quelles sont les œuvres mobiliers que Leroi-Gourhan inclut dans le style I. Ainsi, il mentionne l'usage de l'ocre, des sagaies décorées (Leroi-Gourhan 1965 [1995] : 70-71), des bâtons percés (il évoque le bâton rencontré par Denis Peyrony à la Ferrassie et attribué à l'Aurignacien I, ainsi que quelques exemples provenant du Gravettien : « Ces objets anciens sont peu ornés, ce qui est en accord avec la décoration encore relativement peu développé des sagaies », Leroi-Gourhan 1965 [1995] : 73), des spatules (Leroi-Gourhan 1965 [1995] : 76) et des pendeloques (Leroi-Gourhan 1965 [1995] : 94).

Dans ce contexte, la question la plus délicate pour Leroi-Gourhan était la mise en place chronologique des statuettes d'animaux rencontrés dans le Centre et l'Est européen. Il s'agissait des œuvres d'art dont la perfection technique s'accordait très mal avec la simplicité que Leroi-Gourhan avait assignée aux œuvres de style I. Pour dépasser cette contradiction, il va ignorer systématiquement l'art mobilier de l'Europe centrale et orientale. Ainsi, dans *La préhistoire de l'art occidental* (ouvrage composé de cinq cent pages), il dédia une demi-page à l'art mobilier provenant de Vogelherd, Dolni Vestonice, Predmost et Kostienki. Certes, cette omission n'est pas exclusive à Leroi-Gourhan. Elle est en rapport avec la position hégémonique du domaine franco-cantabrique dans les modèles élaborés par les préhistoriens français pendant le XX^e siècle. Ainsi, pour ces auteurs, l'art préhistorique (généralement assimilé à l'art pariétal) était un art essentiellement européen et, particulièrement, franco-espagnol. C'est pour cette raison que Leroi-Gourhan affirmait : « Les statuettes sont plutôt rares dans l'art paléolithique, du moins dans le domaine franco-cantabrique » (Leroi-Gourhan 1965 [1995] : 111).

3. Le « style I » à la lumière de découvertes récentes

Le développement de l'analyse de C¹⁴ par spectrométrie de masse par accélérateur (SMA) pendant les dernières années du XX^e siècle a permis la datation directe de quelques œuvres d'art paléolithiques. Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, son application a provoqué un double débat à propos de (A) la validité des méthodes chrono-stylistiques et (B) la validité elle-même des méthodes de datation directe. Ainsi, d'après quelques auteurs, nous sommes entrés dans « l'ère post-stylistique », une nouvelle période définie par la mise en question radicale des comparaisons stylistiques. Certainement, les datations directes SMA offrent une vision bien différente à propos des origines de l'art paléolithique de celle qu'on avait traditionnellement.

Concernant les débuts de l'art paléolithique, les nouvelles méthodes offrent une vision très éloignée de celle du « style I » de Leroi-Gourhan. Ainsi, les gisements actuellement attribués à l'Aurignacien sont beaucoup plus nombreux qu'on l'avait supposé. En outre, ils présentent une distribution géographique beaucoup plus vaste et une variabilité artistique non considérée précédemment.

3.1 La Dordogne

En Dordogne, la découverte de nouveaux gisements (Chiotti et al. 2007) ainsi que la révision des ensembles connus (Delluc et Delluc 2003) a permis aux spécialistes d'élargir considérablement le nombre d'œuvres appartenant au « style I ». Ainsi, aux abris attribués par Leroi-Gourhan à cette période (Cellier, La Ferrassie, Castanet, Belcayre et Blanchard) il faut ajouter ceux de La Souquette, Le Facteur, Pataud, Lartet et Le Poisson. Au total, il s'agit d'une douzaine d'abris et de grottes ornés. Il est intéressant de constater que, dans tous les cas, on a trouvé des fragments de roche associés avec des restes de peintures rouges et noires. Les écailles de desquamation provenant de l'abri Pataud et récemment révisés sont attribuées à l'Aurignacien évolué (Chiotti et al. 2007) (fig. 4).

Les nouvelles découvertes ont mis en question certaines des idées d'André Leroi-Gourhan concernant le « style I ». En premier lieu, quelques spécialistes ont suggéré l'existence de représentations à l'intérieur des grottes aurignaciennes. Cette hypothèse contredit la définition de l'art aurignacien comme un « art extérieur ». Quelques exemples peuvent illustrer cette question. A l'intérieur de La Croze à Gontran, des gravures représentant des animaux (mammouths, bisons, chevaux) sont groupées dans des panneaux séparés par des séries de lignes gravées. L'analyse des vestiges lithiques à l'entrée de la cavité (attribués à l'Aurignacien par Delluc et Delluc, 2003) suggère la possibilité d'une haute antiquité des représentations. Dans La Cavaille,

la lumière du jour pénètre jusqu'à la moitié de la grotte, endroit où les spécialistes ont identifié six mammouths, un cheval, un aurochs et un herbivore acéphale associé avec un grand signe vulvaire et avec des séries des traces fines parallèles. L'ensemble a été attribué au début de Paléolithique Supérieur à partir des critères stylistiques (Chiotti et al. 2007). Dans les parois de la petite grotte de Bernous, trois animaux alignés ont été identifiés dans un contexte archéologique aurignacien : un mammouth, un rhinocéros et un ours. La grotte de Pair-non-Pair, traditionnellement considéré comme un exemple typique du « style II », peut être attribuée à l'Aurignacien si nous considérons la position spatiale des gravures par rapport à la séquence stratigraphique. De même, la première salle ornée de la grotte de La Mouthe pourrait être associée « stylistiquement et chronologiquement » à celles de Bernous et de Pair-non-Pair (Sauvet et al., 2007).

D'après cette analyse, il nous semble que l'art

archéologues ont trouvé des plaquettes gravées avec des mammouths superposés, une composition qui est aussi présente dans les grottes de Chauvet et d'Arco B (Sauvet et al. 2007).

3.2 L'Ardèche

L'antiquité inattendue des dates directes obtenues dans les peintures noires de la Grotte Chauvet a provoqué un intense débat parmi les spécialistes de l'art préhistorique (cf. Zuchner 2003; Valladas et al. 2001; Valladas et al. 2005; Bocherens et al. 2006; Bednarik 2007). Etant donnée la prolifération des travaux consacrés à cette question, il n'est pas nécessaire de répéter ici les arguments de ceux qui sont pour et contre la haute antiquité des peintures. Il suffit donc d'indiquer que, même si plusieurs spécialistes ont mis en question la valeur des datations AMS (Züchner, 2003 ; Pettitt et Pike 2007 ; Alcolea et Balbín, 2007), l'analyse archéologique des vestiges matériels (Debard et al. 2002, Geneste 2005), les datations absolues U/Th (TIMS) des stalagmites (Genty et al. 2005) et les datations carbone 14 effectuées suggèrent l'antiquité aurignacienne des peintures.

Au lieu de revenir sur la discussion autour de la datation de Chauvet, il nous semble plus intéressant de montrer que les peintures qui ont bouleversé l'étude de l'art paléolithique ne constituent pas un ensemble artistique aussi exceptionnel qu'on l'avait supposé. En effet, les peintures de Chauvet ont des parallèles importants (chronologiques, formels, thématiques) avec d'autres grottes de la région, ce que permet de les replacer dans un contexte culturel plus large (Gély 2005).

La thématique, ainsi que certaines conventions

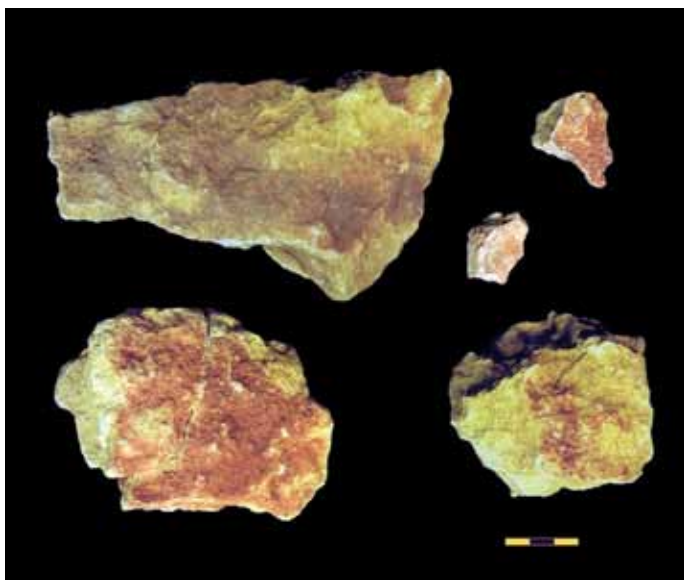


Figure 4. Art pariétal aurignacien desquamé de l'abri Pataud (Chiotti et al. 2007).

Figure 4. Flaked rock art from the Pataud shelter (Chiotti et al. 2007).

pariétal aurignacien en Dordogne ne peut pas être réduit à quelques blocs et plaquettes. Même si les problèmes de conservation ne nous permettent pas de tirer des conclusions définitives, il paraît que nous sommes face à un art complexe et bien structuré. Cette impression pourrait être confirmée par l'existence de quelques ressemblances avec certains gisements plus éloignés. Par exemple, dans la grotte de Fieux, en Lot, des gravures représentant un bouquetin et un cheval ont été attribuées à l'Aurignacien (Lorblanchet 2007). Dans le Trou Magrite, en Belgique, Lejeune (2007) a suggéré l'existence de rapports entre quelques objets d'art mobilier provenant de cette grotte et l'art de « style I » en Dordogne. De même, dans le gisement aurignacien de Bouil-Bleu, en Charente-Maritime, les



Figure 5. Panneau avec succession de griffades, gravures et peintures rouges et noires dans la grotte Chauvet (cliché : C. Fritz et G. Tosello).

Figure 5. Panel with a succession of swipes, engravings and red and black paintings from Chauvet cave (Photography: C. Fritz and G. Tosello).

stylistiques des gravures de la Grotte de l'Aldène, renvoient directement à la Grotte Chauvet. Dans cette grotte située à Cesseras (Hérault), les spécialistes ont identifié un félin (ou un ours), un animal imprécis (peut-être un cheval), un carnassier, un possible rhinocéros, un félin et un cheval. La représentation d'« animaux dangereux », spécialement les félins, nous renvoie à Chauvet (fig. 5) et à l'art aurignacien allemand. De plus, la récente étude stratigraphique, paléontologique et chronologique des remplissages a montré que la fréquentation de la galerie des Gravures fut seulement possible pendant la période ca. 37.500- 24.500 BP (Ambert et al. 2005: 283). La datation d'un charbon en 30.260 ± 220 BP met en synchronie les gravures de l'Aldène avec la seconde phase de peinture noire de Chauvet.

À la Grotte des Points, nous trouvons une iconographie qui a des analogies avec celle de Chauvet. Il s'agit de séries de ponctuations rouges par l'application de la paume de la main et d'un signe en « papillon » comme ceux du panneau des signes de Chauvet (Tosello, Fritz, 2005).

Après la découverte de Chauvet, certains préhistoriens ont souligné la similitude formelle entre certaines représentations de cette grotte et celles de la Grotte de la Baume-Latrone, comme le cheval à la tête inclinée (Tosello et Fritz, 2004) ou la convergence d'une thématique spécifique comme les mains positives et les signes pseudo-claviformes (Gély, 2005). Nous pouvons ajouter un troisième parallélisme : Il s'agit de l'utilisation de la technique du tracé aux doigts de quatre sillons, une procédure rarement employé pendant cette période. Cette technique a été utilisée, avec de l'argile, à la Baume-Latrone pour la représentation des mammouths, des félins et des chevaux et, à Chauvet, pour la gravure du cheval de la Galerie des Croisillons. Il semble que la même technique pourrait avoir été utilisée dans la Grotte de la Vacheresse, même si nous ne disposons pas d'une confirmation définitive.

La thématique de la Grotte de Bayol est composée de mains positives et pseudo-claviformes associés à des représentations animales. Dans la Bergerie de Charmasson on a localisé un bouquetin gravé avec les doigts (Gély et al. 1999) qui nous renvoie à celui situé à la gauche du Panneau des chevaux à Chauvet.

3.3 Les Pré-Alpes

La découverte de quelques plaquettes peintes dans la Grotte de Fumane (pré-Alpes vénitiennes) ouvre la voie à de nouvelles interprétations des origines de l'art en Europe (fig. 6). Bien que ces plaquettes soient moins spectaculaires que d'autres découvertes, leur intérêt réside dans l'introduction d'une forte variabilité graphique

dans le premier art pariétal du Paléolithique Supérieur. Ainsi, les archéologues ont trouvé plusieurs blocs peints dans les niveaux aurignaciens associés avec des dépôts d'ocre et des datations autour de 35.000/34.000 et 32.000 BP (Broglia, Giachi, Gurioli, Pallechi, 2007). Ces blocs, qui manquent d'un contexte graphique régional, ne présentent pas de rapports formels avec l'art aurignacien des autres régions (Dordogne, Ardèche, Jura Souabe) et ils ont été soumis à un processus de restauration profonde.



Figure 6. Art mobilier de Fumane avant et après le processus de restauration (Broglia, Giachi, Gurioli, Pallechi, 2007).

Figure 6. Fumane portable art before and after restoration process (Broglia, Giachi, Gurioli, Pallechi, 2007).

3.4 La région cantabrique

Dans la région cantabrique, il n'y a pas d'évidence d'un art figuré (soit mobilier, soit pariétal) dans les débuts du Paléolithique Supérieur. Néanmoins, des gravures linéaires verticales ont été trouvées dans un contexte archéologique aurignacien à la grotte de La Viña (même si les gravures animales sont probablement postérieures). Les datations absolues réalisées dans la Peña Candamo sont contradictoires et, en conséquence, elles doivent être rejetées. D'ailleurs, l'existence d'une série de gisements avec des panneaux présentant une longue accumulation graphique au cours du temps est évidente (Candamo, Tito Bustillo, Llonín, Altamira, Castillo), mais nous ne disposons pas de données précises sur la chronologie de leurs couches basales. La thermoluminescence suggère aussi des résultats très anciens pour la grotte de Pondra, mais les dates proposées comprennent un période trop vaste pour assigner une antiquité concrète aux figures.

L'existence d'un art figuratif aurignacien sur support mobilier n'est pas évidente non plus. Aux problèmes qui présentent les pièces classiques (Salitre et Hornos de la Peña) il faut ajouter maintenant les matériaux provenant du niveau 18b du Castillo. Tant son caractère anthropique que son attribution à Homo sapiens

ont récemment été mis en doute. De toutes manières, il faut signaler une biche gravée sur un galet dans la grotte d'Antoliña (Aguirre, 2007) avec les oreilles en « V » en suivant la même structure que les biches rouges à trace ponctué. Cette pièce est attribuée au niveau gravettien ancien (fig. 7).



Figure 7. Galet avec la tête d'une biche gravée dans la grotte d'Antoliña (cliché : Arkeologi Museoa).

Figure 7. Pebble engraved with a hind head in Antoliña cave (Photography: Arkeologi Museoa).

3.5 L'Europe centrale

Concernant l'art mobilier, les statuettes aurignaciennes provenant du Sud de l'Allemagne constituent le défi le plus important au « style I » de Leroi-Gourhan. Même si l'art mobilier allemand a été connu par les spécialistes depuis longtemps (les premières découvertes ont été faites par Gustav Riek dans les années trente), ce n'est que récemment que sa complexité a été reconnue par la communauté scientifique internationale.

C'est dans ce contexte que plusieurs spécialistes se sont intéressés aux statuettes aurignaciennes allemandes (e.g. Hahn 1986; Schmid 1989; White 1992; Müller-Beck et al. 2001; Conard 2003; Conard et al. 2004; Schürle et Conard 2005, Floss 2007). Les principaux sites du Sud-Ouest de l'Allemagne ayant livré de l'art aurignacien bien daté sont Vogelherd et Hohlenstein-Stadel (dans la vallée de la Lone) et Geissenklösterle et Hohle-Fels (dans la vallée de l'Ach). Nous pouvons ajouter le gisement autrichien de Stratzing, avec une statuette anthropomorphe dans les couches aurignaciennes (Neugebauer-Maresch, 1996). Onze statuettes d'ivoire ont été découvertes au sein de deux couches aurignaciennes à Vogelherd. D'après le travail classique de Hahn, la couche inférieure (niveau V) contenait 2 mammouths, 1 cheval, 1 félin, 2 animaux non identifiés (le premier étant probablement un félin et le deuxième un rhinocéros), et 1 os gravé (Hahn 1986: 73-87). La couche supérieure (niveau IV) renfermait 1

mammouth, 1 bison, 1 félin et 1 anthropomorphe (Hahn 1986: 88-98). Une étude récente de Nicholas Conard diffère peu de celle de Hahn. D'après lui, le niveau 5 renfermerait 2 mammouths, 1 cheval, 3 félins et un animal non identifié. La couche supérieure comprendrait 1 anthropomorphe, 1 félin et 1 bovidé (Conard 2003: 831). Dans le site de Geissenklösterle, les fouilles de Hahn dans les années soixante-dix et quatre-vingt ont livré un bison (qui, d'après Conard, est un ours), un mammouth, un ours et un anthropomorphe (Hahn 1986: 88-98). Quelques spécialistes ont suggéré qu'un fragment d'os trouvé dans cette grotte est, en réalité, une pipe (Conard et al. 2004). En 1969, Joachim Hahn découvre, dans les couches aurignaciennes, quelques fragments correspondant à une statuette de 30 cm de hauteur dans l'abri de Hohlenstein-Stadel. Il s'agit de « l'homme-lion » (Löwenmensch) dont la reconstitution fut achevée par Elisabeth Schmid en 1988. Plus récemment, l'équipe de Nicholas Conard a découvert des statuettes aurignaciennes en ivoire à Hohle Fels, y compris une tête d'un cheval, un oiseau et une statuette de femme (Conard, 2009) (fig. 8).



Figure 8. Statuette féminine trouvée à Hohle Fels (Conard, 2009).
Figure 8. Female statue found in Hohle Fels (Conard, 2009).

Même si le nombre de pièces provenant du Sud de l'Allemagne est réduit, il est évident qu'elles contredisent la description de l'art aurignacien proposée par Leroi-Gourhan. Certainement, elles s'accordent très mal avec l'absence de figuration caractéristique du « style I » : « On peut imaginer qu'à l'Aurignacien I et II, il existait des artistes capables de tracer correctement un bison sur une paroi, mais les seules œuvres mobilières datées montrant des tracés presque informes » (Leroi-Gourhan 1965 : 135). Elles ne peuvent pas être définies comme des images « très abstraites et très gauches » (Leroi-Gourhan 1964 : 89) et, moins encore, comme un art rudimentaire, propre du « premier développement » (Leroi-Gourhan 1965 1995 : 50)

4. Conclusion. L'art des origines, un art « très gauche » ?

D'après notre analyse, il nous semble que la définition du « style I » comme un art « très gauche » principalement localisé dans une demi-douzaine d'abris de la vallée de la Vézère (Leroi-Gourhan 1965) a été dépassée par un registre archéologique qui, dans la plupart de cas, est le résultat de l'application des systèmes d'analyse plus sophistiqués. En effet, l'examen de l'art aurignacien actuellement connu montre (A) une distribution beaucoup plus large qu'on le pensait et (B) une grande diversité graphique et un répertoire technique complexe. Bref, nous sommes dans une conjoncture qui nous oblige à faire face à d'importantes questions : L'art aurignacien marque-t-il le début d'une tradition artistique postérieure ou est-il le zénith d'une tradition précédente ? Comment pouvons-nous expliquer le processus cognitif qui a donné naissance à l'art figuratif au début du Paléolithique supérieur ? Est-ce qu'il est encore possible de proposer un modèle explicatif pour rendre compte d'une hétérogénéité de plus en plus grande ?

Pour répondre à ces interrogations, il faut tenir compte de plusieurs questions : En premier lieu, il nous semble qu'il faut renoncer à une tradition qui, depuis longtemps, suppose que l'art paléolithique devait avoir évolué lentement à partir d'un archaïsme original jusqu'à la maturité du Paléolithique supérieur final. Le registre archéologique montre clairement que l'art provenant du Paléolithique Superior initial peut être aussi sophistiqué que l'art magdalénien. En deuxième lieu, nous croyons que la discussion ne doit pas être exclusivement orientée vers le cas de la Grotte Chauvet. Certainement, il y a une tendance à considérer la grotte Chauvet comme un « coup de génie », un art tellement original qu'il échapperait à la classification stylistique (Delluc et Delluc 1999: 146). Chauvet ne serait donc que l'exception qui confirme la règle d'un développement progressif de la connaissance artistique. Néanmoins, comme nous l'avons montré, Chauvet n'est pas l'exemple unique d'un art aurignacien figuratif et très sophistiqué. L'art mobilier aurignacien provenant du Sud de l'Allemagne, par exemple, implique des procédures cognitives et techniques aussi sophistiquées que celles utilisées pour créer l'art pariétal magdalénien le plus élaboré (fig. 9). C'est seulement l'existence de certains préjugés qui nous empêche de reconnaître toute la valeur de l'art aurignacien mobilier et, ce faisant, de dépasser le cadre d'un évolutionnisme unilinéaire simple.

Concernant le registre archéologique, les évidences indiquent, de plus en plus, l'existence d'un art « pleinement formé » qui se serait développé pendant plusieurs millénaires depuis l'installation de l'Homo sapiens en Europe. Un peu partout, les aurignaciens

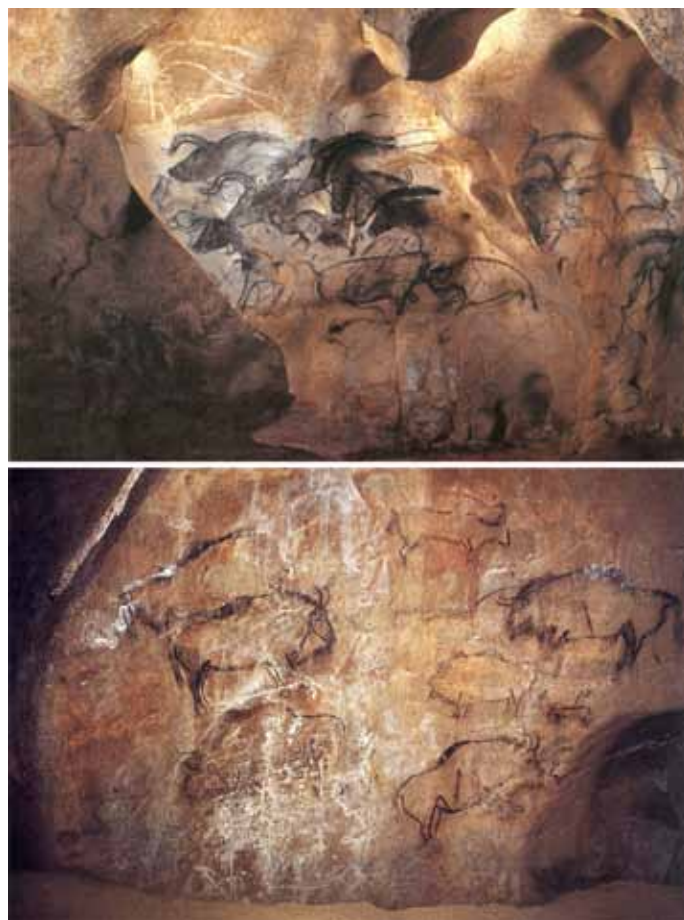


Figure 9. Chauvet et Niaux, deux courants artistiques différents et consolidés, (Clottes, 1995, 2001).

Figure 9. Chauvet and Niaux. two different and consolidated artistic currents, separated for twenty millennia (Clottes, 1995, 2001).

sont passés de la représentation tridimensionnelle au dessin. Le « succès » de ce nouveau mode d'expression (à savoir l'invention de l'art graphique) semble avoir été immédiat, au moins si on prend en considération le temps relativement bref qu'il a mis à se propager dans toute l'aire de répartition de cette culture (Sauvet et al. 2007).

Il semble beaucoup plus difficile d'établir si l'émergence de l'art figuratif a fait partie des contributions de l'Homo Sapiens ou si, par contre, elle a été la conséquence de son expansion européenne (rôle des codes graphiques dans l'appropriation du territoire, dans les rivalités inter-groupales, dans les restructurations sociales, etc.). Cette question reste à préciser, même si la haute concentration des dates dans les moments avancés de l'Aurignacien paraît soutenir la deuxième option.

Remerciements

Nous tenons à remercier Manuel R. González Morales et César González Sáinz pour leurs remarques

critiques sur notre travail. Des remerciements chaleureux s'adressent particulièrement à Georges Sauvet qui a bien voulu faire une analyse attentive et constructive du manuscrit.

BIBLIOGRAPHIE

- AGUIRRE RUIZ DE GOPEGUI M., 2007. Antoliñako koba (Gautegiz-Arteaga), *Arkeoikuska* 2006, p. 121-124.
- ALCOLEA GONZÁLEZ J.J., BALBÍN BEHRMANN R., 2007. C¹⁴ et style. La chronologie de l'art pariétal à l'heure actuelle, *L'Anthropologie*, 111 (n° 4), p. 435-466.
- 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 d'Aldène (Cesseras, Hérault) à l'Aurignacien par la datation des remplissages géologiques, *Palevol*, 4 (n° 3), p. 275-284.
- BAHN P., 1993. The "dead wood stage" of prehistoric art studies: style is not enough. In LORBLANCHET M.,
- BAHN P. (Eds.): *Rock art studies: the post-stylistic era or where do we go from here?* Oxbow monograph, 35, Oxford, p. 51-60.
- BEDNARIK R., 1995. Refutation of stylistic constructs in Palaeolithic rock art, *Académie des Sciences*, 321 (n°2), p. 817-821.
- BEDNARIK R., 2007. Antiquity and authorship of the Chauvet rock art, *Rock Art Research*, 24 (1), p. 21-34.
- BOCHERENS H., DRUCKER D.G., BILLIOU D., GENESTE J.M., VAN DER PLICHT J., 2006. Bears and humans in Chauvet Cave (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, France): insights from stable isotopes and radiocarbon dating of bone collagen, *Journal of Human Evolution*, 20, p. 370-376.
- BROGLIO A., GIACHI G., GURIOLI F., PALLECCHI P., 2007. Les peintures aurignaciennes de la grotte de Fumane (Italie). In FLOSS H., ROUQUEROL N. (Dir.): *Les chemins de l'art aurignacien en Europe. Colloque International Aurignac 2005*, Musée Forum Aurignac, cahier 4, Toulouse, p. 157-170.
- CHIOTTI L., DELLUC B., DELLUC G., 2007. Art et parure aurignaciens de l'abri Pataud (Les Eyzies-de-Tayac, Dordogne, France) dans le contexte aurignacien du Périgord. In FLOSS H., ROUQUEROL N. (Dir.): *Les chemins de l'art aurignacien en Europe. Colloque International Aurignac 2005*, Musée Forum Aurignac, cahier 4, Toulouse, p. 171-188.
- CLOTTE J., 1993. "Post-stylistic?"; In LORBLANCHET M., BAHN P. (Eds.): *Rock art studies: the post-stylistic era or where do we go from here?* Oxbow monograph, 35, Oxford, p. 19-26.
- CLOTTE J., 1995. *Les Cavernes de Niaux Art préhistorique en Ariège*. Seuil, Paris.
- CLOTTE J. (Dir.), 2001. *La grotte Chauvet : L'art des origines*. Seuil, Paris.
- CONARD N. J., 2003. Palaeolithic ivory sculptures from southwestern Germany and the origins of figurative art, *Nature*, 426 (Dec. 18/25), p. 830-832.

CONARD N., MALINA M., MÜNZEL S., SEEBERGER F., 2004. Eine Mammutfenbeinflöte aus dem Aurignacien des Geißenklösterle – Neue Belege für eine musikalische Tradition im frühen Jungpaläolithikum auf der Schwäbischen Alb. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 23, p. 447-462.

CONARD N.J., 2009. A female figurine from the Aurignacian of Hohle Fels cave in southwestern Germany, *Nature*, 459, p. 248-252.

DEBAR E., DELANNOY J.-J., FERRIER C., KERVAZO B., PERRETTE Y., PERROUX A.-S., 2002. Les études karstogéniques menées dans la grotte Chauvet. Premiers résultats et implications paléoenvironnementales, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 62, p. 29- 52.

DELLUC B., DELLUC G., 1991. L'art pariétal archaïque en Aquitaine. *Gallia-Préhistoire*, supplément 28, Paris.

DELLUC B., DELLUC G., 1999. El arte paleolítico arcaico en Aquitania. De los Orígenes a Lascaux.. *Edades. Revista de Historia*, 6, p. 145-165.

DELLUC B., DELLUC G., 2003. L'art pariétal archaïque en Aquitaine à la lumière des découvertes récents. In

BALBÍN R., BUENO P. (Eds.): *Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, p. 23-40.

FLOSS H., 2007. L'art mobilier aurignacien du Jura souabe et sa place dans l'art paléolithique. In FLOSS H.,

ROUQUEROL N. (Dirs.): *Les chemins de l'art aurignacien en Europe. Colloque International Aurignac 2005*, Musée Forum Aurignac, cahier 4, Toulouse, p. 295-316.

GARATE MAIDAGAN D., 2001. Breve estudio comparativo entre la cronología estilística y la radiocarbónica en el arte rupestre paleolítico, *Nivel Cero*, 9, p. 27-37.

GÉLY B., 2005. La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche). Le contexte régional paléolithique, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 102 (1), p.17-33.

GELY B., GAUTHIER A., SUAREZ A., 1999. La décoration pariétale paléolithique de la grotte de la Bergerie de Charmasson (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche), *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège*, vol. 54, p. 117-126.

GENESTE J.-M., 2005. L'archéologie des vestiges matériels dans la grotte Chauvet-Pont-d'Arc, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 102 (1), p. 135-144.

GENTY D., BLAMART D., GHALEB B., 2005. Apport des stalagmites pour l'étude de la grotte Chauvet : datations absolues U/Th (TIMS) et reconstitution paléoclimatique par les isotopes stables de la calcite, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 102 (1), p. 45-62

HAHN J., 1986. *Kraft und Agression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands?* Institut für Urgeschichte der Universität Tübingen, Tübingen.

LEJEUNE M., 2007. Le Trou Magrite et l'art mobilier aurignacien en Belgique: synthèse et problèmes. In FLOSS H., ROUQUEROL N. (Dirs.): *Les chemins de l'art aurignacien en Europe. Colloque International Aurignac 2005*, Musée Forum Aurignac, cahier 4, Toulouse, p. 131-144.

LEROI-GOURHAN A., 1964. *Les religions de la préhistoire. Paléolithique*. Paris, Presses universitaires de France
LEROI-GOURHAN A., 1965. *La préhistoire de l'art occidental*. Mazonod, Paris.

LEROI-GOURHAN A., 1995. *Préhistoire de l'art occidental (nouvelle édition révisée par G. et B. Delluc)*. Citadelles, Paris.

LORBLANCHET M., 1992. Le triomphe du naturalisme dans l'art paléolithique. In SHAY T., CLOTTES J. (Eds.): *The limitations of archaeological knowledge*, ERAUL 49, p. 115-135.

- LORBLANCHET M., 1993. From styles to dates. In LORBLANCHET M., BAHN P. (Eds.): *Rock art studies: the post-stylistic era or where do we go from here?* Oxbow monograph, 35, Oxford, p. 61-76.
- LORBLANCHET M., 1999. *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Errance, Paris.
- LORBLANCHET M., BAHN P., 1999. Diez años después de la "era post-estilística": ¿dónde estamos ahora?, *Edades*, 6 (n° 2), p. 115-122.
- LORBLANCHET M., 2007. À la recherche de l'art pariétal aurignacien du Quercy. In FLOSS H., ROUQUERO, N. (Dirs.): *Les chemins de l'art aurignacien en Europe. Colloque International Aurignac 2005*, Musée Forum Aurignac, cahier 4, Toulouse, p. 187-208.
- MORO-ABADÍA O., 2006. L'a priori du progrès chez Breuil et Leroi-Gourhan. Une continuité masquée, *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n° 106 (4^e trimestre 2006), p. 29-33.
- MORO-ABADÍA O., GONZÁLEZ MORALES M., 2007. Thinking about "style" in the "post-stylistic era": reconstructing the stylistic context of Chauvet, *Oxford Journal of Archaeology*, 26 (n° 2), p. 109-125.
- MÜLLER-BECK H., CONARD N. J., SCHÜRLE W. (eds.), 2001. *Eiszeitkunst im Süddeutsch- Schweizerischen Jura. Anfänge der Kunst*, Theiss, Stuttgart.
- NEUGEBAUER-MARESCH CH., 1996. Zur Stratigraphie und Datierung der Aurignac-Station am Galgenberg von Stratzing/Krems-Rehberg, N.Ö. In SVOBODA J. (ed.) *Paleolithic in the Middle Danube region: anniversary volume to Bohuslav Klíma*. Archeologický ústav, Brno.
- PETTITT P., BAHN P., 2003. Current problems in dating Palaeolithic cave art: Candamo and Chauvet. *Antiquity* 75 (295), p. 134-141.
- PETTITT P., PIKE A., 2007. Dating European Palaeolithic Cave Art: Progress, Prospects, Problems, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14 (n° 2), p. 27-47.
- SAUVET G., 2004). *Langage préhistorique, langages de préhistoriens*. In SCHLANGER N., ADOUZE F. (Dirs.): *Autour de l'homme. Contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, APDCA, Antibes, p. 249-270.
- SAUVET G., FRITZ C., TOSELLO G., 2007. L'art aurignacien: émergence, développement, diversification. In [...](#)
- CAZALS N., GONZÁLEZ URQUIJO J., TERRADAS X. (Eds.): *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*. Monografías del Instituto Internacional de Investigaciones de Cantabria, 2, Santander, p. 319-338.
- SCHMID E., 1989. Die altsteinzeitliche Elfenbeinstatuette aus der Höhle Stadel im Hohlenstein bei Asselfingen, Alb-Donau-Kreis. *Fundberichte aus Baden-Württemberg*, 14, p.33-96.
- SCHÜRLE W., CONARD N. (eds.), 2005. *Zwei Weltalter. Eiszeitkunst und die Bildwelt Willi Baumeisters*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- 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, *Bulletin de la Société Préhistorique Française (La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc : un bilan des recherches pluridisciplinaires. Actes de la séance de la Société Préhistorique Française, 11 et 12 octobre 2003, Lyon)*, 102 (n°1), p. 159-172.
- VALLADAS H., 2003. Direct radiocarbon dating of prehistoric cave paintings by accelerator mass spectrometry. *Measurement Science and Technology*, 14, p. 1487-1492.
- VALLADAS H., TISNÉRAT-LABORDE N., CACHIER H., ARNOLD M., BERNALDO DE QUIRÓS F., CABRERA VALDÉS V., CLOTTES J., COURTIN J., FORTEA PÉREZ J.J., GONZÁLEZ SAINZ C., MOURE ROMANILLO A., 2001. Radiocarbon AMS dates for Paleolithic cave paintings. *Radiocarbon* 43, p. 977- 986.

VALLADAS M., TISNÉRAT-LABORDE N., CACHIER H., KALTNECKER É., ARNOLD M., OBERLIN C., ÉVIN J., 2005. Bilan des datations carbone 14 effectués sur des charbons de bois de la grotte Chauvet, Bulletin de la Société Préhistorique Française (La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc : un bilan des recherches pluridisciplinaires. Actes de la séance de la Société Préhistorique Française, 11 et 12 octobre 2003, Lyon), 102 (n°1), p. 183-188.

WHITE R., 1992. Beyond art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe. Annual Review of Anthropology 21, p. 537- 564.

ZÜCHNER C., 2003. La Cueva Chauvet y el problema del arte aurifiaciense y gravetiense. In BALBÍN R., BUENO P. (Eds.): Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, p. 41-53.