



HAL
open science

L'utilisation des reliefs naturels dans l'art gravé et sculpté pariétal du paléolithique supérieur français

Jean Brot

► **To cite this version:**

Jean Brot. L'utilisation des reliefs naturels dans l'art gravé et sculpté pariétal du paléolithique supérieur français. Archéologie et Préhistoire. 2005. dumas-00357629

HAL Id: dumas-00357629

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00357629>

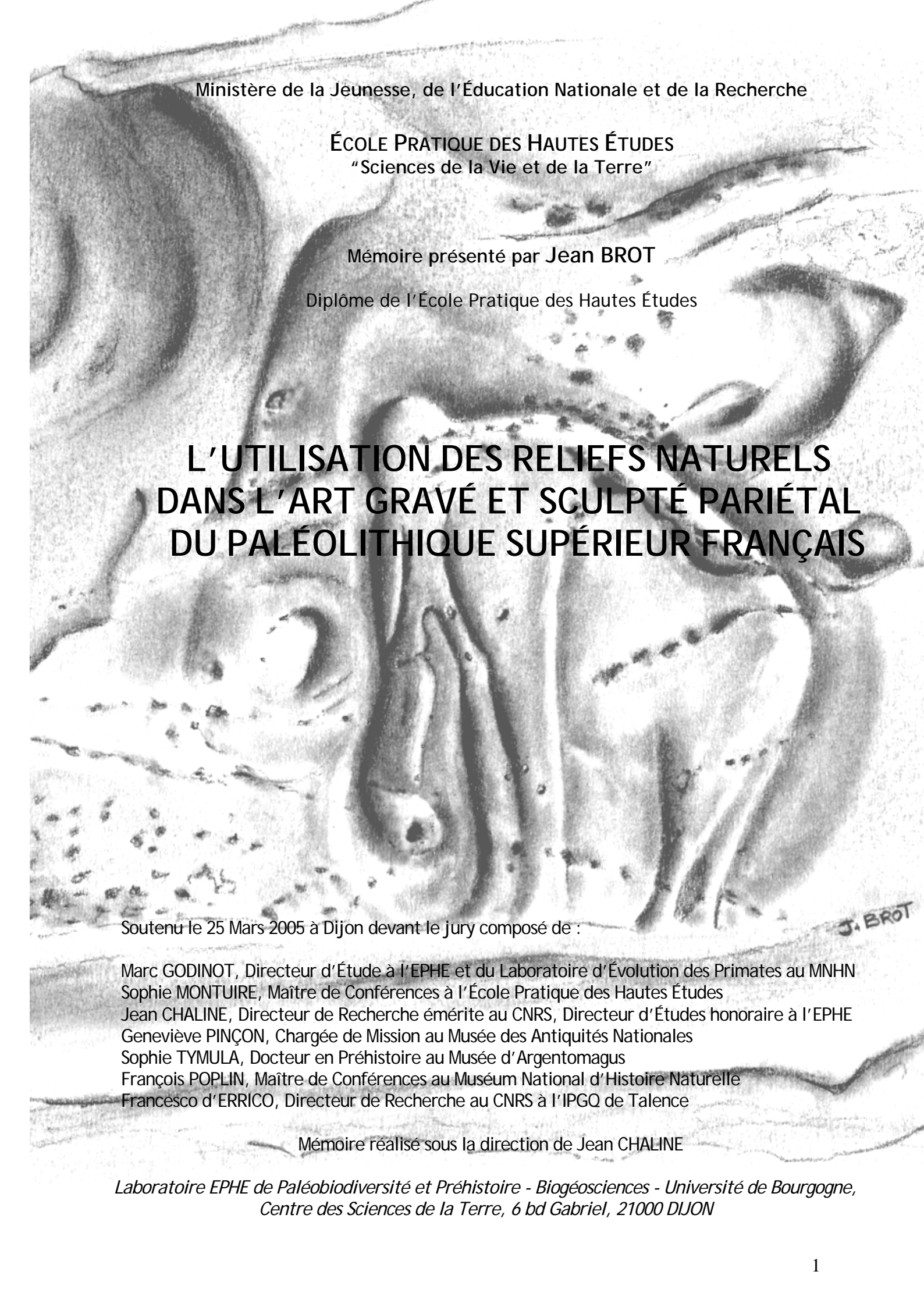
Submitted on 30 Jan 2009

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

The background of the entire page is a black and white photograph of a rock surface. It features natural geological relief, including a large, rounded rock formation on the left and a more jagged, layered structure on the right. Overlaid on this natural relief is a hand-drawn animal figure, possibly a mammoth or bison, rendered in a simple, sketchy style. The drawing is positioned in the center-right of the page, with its body following the contours of the rock's natural ridges and valleys. The text of the document is printed in black, sans-serif font, centered or left-aligned over the image.

Ministère de la Jeunesse, de l'Éducation Nationale et de la Recherche

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
"Sciences de la Vie et de la Terre"

Mémoire présenté par Jean BROT

Diplôme de l'École Pratique des Hautes Études

L'UTILISATION DES RELIEFS NATURELS DANS L'ART GRAVÉ ET SCULPTÉ PARIÉTAL DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR FRANÇAIS

Soutenu le 25 Mars 2005 à Dijon devant le jury composé de :

Marc GODINOT, Directeur d'Étude à l'EPHE et du Laboratoire d'Évolution des Primates au MNHN
Sophie MONTUIRE, Maître de Conférences à l'École Pratique des Hautes Études
Jean CHALINE, Directeur de Recherche émérite au CNRS, Directeur d'Études honoraire à l'EPHE
Geneviève PINÇON, Chargée de Mission au Musée des Antiquités Nationales
Sophie TYMULA, Docteur en Préhistoire au Musée d'Argentomagus
François POPLIN, Maître de Conférences au Muséum National d'Histoire Naturelle
Francesco d'ERRICO, Directeur de Recherche au CNRS à l'IPGQ de Talence

Mémoire réalisé sous la direction de Jean CHALINE

*Laboratoire EPHE de Paléobiodiversité et Préhistoire - Biogéosciences - Université de Bourgogne,
Centre des Sciences de la Terre, 6 bd Gabriel, 21000 DIJON*

Ministère de la Jeunesse, de l'Éducation Nationale et de la Recherche

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
"Sciences de la Vie et de la Terre"

Mémoire présenté par Jean BROT

Diplôme de l'École Pratique des Hautes Études

**L'UTILISATION DES RELIEFS NATURELS
DANS L'ART GRAVÉ ET SCULPTÉ PARIÉTAL
DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR FRANÇAIS**

Soutenu le 25 Mars 2005 à Dijon devant le jury composé de :

Marc GODINOT, Directeur d'Étude à l'EPHE et du Laboratoire d'Évolution des Primates au MNHN
Sophie MONTUIRE, Maître de Conférences à l'École Pratique des Hautes Études

Jean CHALINE, Directeur de Recherche émérite au CNRS, Directeur d'Études honoraire à l'EPHE

Geneviève PINÇON, Chargée de Mission au Musée des Antiquités Nationales

Sophie TYMULA, Docteur en Préhistoire au Musée d'Argentomagus

François POPLIN, Maître de Conférences au Muséum National d'Histoire Naturelle

Francesco d'ERRICO, Directeur de Recherche au CNRS à l'IPGQ de Talence

Mémoire réalisé sous la direction de Jean CHALINE

*Laboratoire EPHE de Paléobiodiversité et Préhistoire – Biogéosciences - Université de
Bourgogne, Centre des Sciences de la Terre, 6 bd Gabriel, 21000 DIJON*

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à Jean Chaline, directeur d'études, directeur de recherche au CNRS au laboratoire des biogéosciences de l'université de Bourgogne et directeur du laboratoire de paléobiodiversité et préhistoire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, qui, pendant ces quatre années d'études m'a soutenu et suivi avec efficacité dans mes travaux. Très touché par ses encouragements et par sa bienveillance, que ma profonde gratitude lui soit adressée ici.

Ma grande estime également pour Geneviève Pinçon, chargée de mission au musée des Antiquités nationales, qui a permis à mon sujet d'étude de prendre forme en m'accueillant sur le site d'Angles-sur-l'Anglin. Pour le suivi de mon travail, pour ses observations pertinentes qui ont toujours stimulé ma réflexion, et pour les riches échanges que j'ai pu avoir avec elle, tant sur le plan de la recherche archéologique que sur celui du rapport humain, c'est avec un immense plaisir que je lui formule mes remerciements.

Un très grand remerciement à Sophie Tymula, docteur en préhistoire, qui, avec passion et humanisme, a eu l'amabilité de relire l'intégralité de mon manuscrit et de me faire part de ses remarques. Je lui exprime également toute ma sympathie pour son soutien moral.

La visite de nombreux sites nécessaires à cette étude n'aurait pas été possible sans l'accord et le concours de : Henri de Lumley et de François Sémah, directeurs de l'Institut de Paléontologie Humaine ; des conservateurs Jean-Jacques Cleyet-Merle, musée national de la préhistoire des Eyzies, Anne Le Bot Helly, SRA Rhône-Alpes, Xavier Guterz, SRA Languedoc-Roussillon, Monsieur Bruilleron et Philippe Fajon, SRA Haute-Normandie ; des techniciens Georges Levy ainsi que de Christian Archambeau que je remercie pour sa gentillesse et sa disponibilité ; sur le terrain, Roland Nespoulet, chercheur à l'Institut de Paléontologie Humaine, qui m'a accueilli avec attention, Marc Martinez, titulaire de la grotte de Pair-non-Pair, qui m'a fait part de sa connaissance de ces hauts-lieux, Louis Duport, archéologue départemental de la Charente, dont j'ai apprécié le dévouement pour s'être déplacé sur le site de la Chaire-à-Calvin à deux reprises, Philippe Galant, technicien de recherche au SRA de Montpellier, qui m'a guidé sur le terrain avec professionnalisme, Francis Jach, titulaire de la Grotte de Cougnac, dont j'ai estimé l'ouverture et la sensibilité, Jean-Marie Chauvet, gardien des grottes ornées de l'Ardèche, qui m'a fait profiter de sa grande expérience, Jean Archambeau, propriétaire de l'abri sculpté du Cap Blanc, qui m'a très aimablement ouvert le site, Hubert de Commarque, propriétaire de la grotte de Comarque et Alain Viguié, gardien, qui, pendant de nombreuses heures, a bien voulu m'accompagner dans la cavité, Claude Archambeau, guide et fin connaisseur de la grotte des Combarelles, et ses collègues qui

m'ont reçu avec enthousiasme et sympathie, Nicole Ussel, guide passionnée de la grotte de Font-de-Gaume. Je remercie vivement toutes ces personnes pour leur aide précieuse. Ma considération s'adresse aussi à Norbert Aujoulat, ingénieur au Centre National de Préhistoire de Périgueux, à Serge Maury, conservateur du patrimoine archéologique de la Dordogne, à Patrick Paillat, préhistorien et directeur du Musée d'Argentomagus en Indre et Loire, et au personnel de la médiathèque de Nîmes, pour le prêt et la transmission de documents iconographiques et archéologiques. J'adresse aussi mes sentiments cordiaux aux chercheurs Michel Garcia, Jean Clottes, Jean Guilaine, Dominique Bassier, avec qui j'ai pu avoir de riches discussions téléphoniques, à Jacques Jaubert qui m'a aidé à réaliser mon projet en me dirigeant sur le site d'Angles-sur-l'Anglin, à Henry Duday, directeur de recherche au laboratoire d'Anthropologie de l'Université de Bordeaux I, pour son avis positif sur mes travaux en cours.

Des aides financières m'ont été accordées par Jacques Michaux et Jean-François Jeannin, présidents de la section Sciences de la Vie et de la Terre de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE), et par les membres de la commission FSDIE. En espérant avoir honoré la confiance qu'ils m'ont témoignée, je les remercie grandement pour leur soutien et pour l'attention qu'ils ont prêtée à mon étude. Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance pour leur dévouement à Evelyne Cérioni et à Sylvie Lascaux, responsables administratifs à l'EPHE, à Sophie Montuire, responsable du laboratoire de paléobiodiversité et préhistoire, pour son aide administrative, ainsi qu'à la documentaliste et au personnel enseignant et administratif du DESS Archéosciences, du Centre des Sciences de la Terre à l'Université de Bourgogne, pour leur accueil, la richesse de leur enseignement, et les services rendus.

J'exprime une particulière reconnaissance à Julien Sentis, étudiant en préhistoire et inventeur de la grotte de Pestillac dans le Lot, pour le temps qu'il a consacré à la visite de cette dernière et pour l'envoi de documents s'y rapportant, ainsi qu'à Yves Martin, passionné plasticien-préhistorien et inventeur de la grotte de Gouy en Seine-Maritime, pour la transmission de documents et le partage sans réserve des observations pointues et sensibles qu'il a pu faire sur ce site. Je remercie également sa famille pour son accueil chaleureux.

Après la visite de la grotte du Tuc-d'Audoubert en Ariège, les choses ne pouvaient plus être comme avant. Ma très grande reconnaissance à Robert Bégouen, propriétaire du site, pour ce fabuleux voyage au fond de la terre, et à sa famille pour leur excellent accueil.

Des sincères remerciements à François Gagnier, professeur de géographie à l'université de Montpellier III, pour son aide et ses conseils en cartographie et en informatique, à Rodolphe Spring pour le don de matériel informatique, à Sophie de Bruyn pour sa participation photographique, à Catherine Gagnier pour les corrections orthographiques et à Christine Jouneau pour la relecture finale et méticuleuse de ce travail.

Enfin, j'exprime ici une profonde et affectueuse pensée à Arielle qui m'a accompagné sur la quasi-totalité des sites visités et sur une bonne partie des 25 000 km parcourus. Excellente lectrice au sens pratique, elle a largement contribué à la correction grammaticale de ce mémoire ainsi qu'à certaines prises de vues photographiques. Ce que cette recherche a impliqué comme indisponibilité de ma part ne pourra jamais être compensé.

Il n'y a pas de mots qui conviennent, mais je souhaiterais quand même terminer en exprimant la richesse de l'expérience vécue devant les œuvres préhistoriques. Je m'incline devant la beauté de ces œuvres millénaires qui, sous la poussée de leurs énigmatiques messages, continuent à éveiller des émotions et l'intérêt sans cesse croissant de la recherche scientifique. Hommage aux artistes-maîtres de la préhistoire qui nourrissent notre richesse intellectuelle et patrimoniale.

Table des matières

INTRODUCTION.....	6
Chapitre I	ÉTAT DE LA RECHERCHE ET DE LA DOCUMENTATION
1. CONTEXTE DE RECHERCHE.....	11
1.1. Contexte personnel.....	11
1.2. Historique des recherches.....	14
2. OBJECTIFS.....	25
Chapitre II	CORPUS DE SITES
1. PANORAMIQUE SPATIO-TEMPOREL.....	26
1.1. Caractéristiques techno-culturelles.....	26
1.2. Répartition générale des sites à bas et hauts-reliefs.....	28
1.3. Distinction des techniques et des supports.....	28
1.3.1. <i>La sculpture véritable</i>	28
1.3.2. <i>L'utilisation du relief naturel</i>	29
1.3.3. <i>Les grottes et les abris</i>	29
2. PRÉSENTATION DU CORPUS.....	31
2.1. Choix et description des sites retenus.....	31
Chapitre III	MÉTHODE D'ANALYSE
1. MOYENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE ORIGINALE.....	40
1.1. La lumière.....	40
1.2. Points de vue et observation.....	41
1.3. La comparaison des documents.....	42
1.4. La base de données 3 D.....	43
2. MOYENS DE RESTITUTION DE LA LECTURE DE L'ŒUVRE.....	44
2.1. Le modelage.....	44
2.2. Le dessin.....	45
3. MOYENS D'APPRÉHENSION DE L'ŒUVRE.....	46
3.1. Connaissance de la matière ouvragée.....	46
3.2. La pratique de la sculpture.....	47
4. PARAMÈTRES DE RECHERCHE ET VOCABULAIRE.....	47
4.1. Relief, accident et morphologie.....	47
4.2. Concepts, gestes, et techniques.....	50
4.2.1. <i>La sculpture classique</i>	50
4.2.2. <i>La sculpture préhistorique</i>	51
4.2.3. <i>Caractéristiques morpho-technologiques des bas et hauts-reliefs préhistoriques</i>	53
4.2.4. <i>Zones de dégagement</i>	54
4.2.5. <i>Création du volume et morphologie du support</i>	55
4.2.6. <i>Energie de travail et production</i>	56
4.2.7. <i>Procédés d'exploitation de la paroi</i>	56
4.2.8. <i>Spatialisation du support</i>	58
4.2.9. <i>Moyens d'exploitation du support</i>	58
4.2.10. <i>Techniques de taille</i>	60
4.2.11. <i>Critères d'analyse</i>	61
4.2.12. <i>Suggestivité du support</i>	61
4.2.13. <i>Adaptation d'une image préconçue aux reliefs naturels</i>	65
4.3. Tracé, espace graphique et mise en volume.....	66
4.4. Fonction, position et relation spatiale.....	69
4.5. Organisation et construction d'une figuration.....	71

Chapitre IV LA GRAVURE ET LA SCULPTURE ARCHÉOLOGIQUE

1. RÉSULTATS DE L'ANALYSE	72
1.1. Exploitation du support	72
1.1.1. <i>Types d'utilisations</i>	72
1.2. Examen du corpus	75
1.2.1. <i>Le Roc-aux-Sorciers</i>	75
1.2.2. <i>Pair-non-Pair</i>	103
1.2.3. <i>Comarque</i>	112
1.2.4. <i>Les Combarelles</i>	119
1.2.5. <i>Domme</i>	127
1.2.6. <i>Pataud</i>	132
1.2.7. <i>La Chaire-à-Calvin</i>	137
1.2.8. <i>Le Cap Blanc</i>	143
2. CONCLUSION SUR LE CORPUS	148
2.1. Comparaison avec cinq œuvres peintes.....	148

Chapitre V LA GRAVURE ET LA SCULPTURE EXPÉRIMENTALE ET ARTISTIQUE

1. L'APPROCHE EXPÉRIMENTALE OU LA PRATIQUE DE LA SCULPTURE	153
1.1. Le contexte	153
1.1.1. <i>Introduction</i>	153
1.1.2. <i>Les matériaux exploités, avantages et limites</i>	155
1.1.3. <i>Les outils</i>	158
1.1.4. <i>Le thème</i>	160
2. L'APPROCHE ARTISTIQUE	160
2.1. Exploitation du support	160
2.1.1. <i>Types d'utilisations</i>	160
2.1.2. <i>Potentialité du support et mise en place du sujet</i>	160
2.2. Processus psychotechnique	171

CONCLUSION GÉNÉRALE

Résultats et perspectives.....	172
--------------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	175
----------------------------	-----

TABLE DES ILLUSTRATIONS

CHAPITRE I

**ÉTAT DE LA RECHERCHE
ET DE LA DOCUMENTATION**

1 – CONTEXTE DE RECHERCHE

1.1. Contexte personnel

Le travail du métal, de la céramique, puis du bois dans un contexte professionnel pendant plus de 20 années m'a amené à travailler sur la dynamique des formes et des volumes avec un intérêt toujours lié aux sentiments qu'un objet d'art peut provoquer sur le système psychoaffectif de n'importe quel observateur. Pour cette raison, je me suis attaché dans mon travail d'artiste à mettre en résonance chaque objet façonné à mes sensations personnelles. La nécessité de faire de l'objet d'art le support de mes idées a été motivée par le besoin de communiquer ma perception du monde. En accordant intuitivement et intellectuellement une grande valeur à la nature des gestes et à leurs effets sur la matière, j'ai poussé les notions d'esthétique et de finition à un haut niveau dans mes réalisations. Ce perfectionnisme m'a rendu attentif à la qualité de toute forme de création plastique.

En pensant que la charge émotionnelle et la valeur exprimée d'un ouvrage devaient être perçues même inconsciemment par le public, j'ai investi beaucoup de temps à chercher comment la matière, par l'action que l'on a sur elle, peut rendre la justesse d'une intention, c'est-à-dire comment elle peut traduire un concept. Avec cet état d'esprit, la production artistique implique alors de donner une qualité spécifique à chaque élément composant un même ouvrage. La forme et la position de ces éléments dans l'espace architectural ou graphique sont les principaux paramètres entrant en ligne de compte. Ainsi, par le jeu des formes, c'est-à-dire par la proportion, le rythme, l'emplacement et la corrélation, j'ai cherché à faire apparaître l'essence même de l'ouvrage, son fondement et son concept. L'harmonisation de ces différents éléments s'est déroulée avec l'idée d'épurer leur forme tout en créant entre eux une dynamique.

Pour parvenir à ces résultats la maîtrise technique est fondamentale car elle donne la possibilité d'imaginer, de concevoir et d'exprimer librement ses idées. Pour conserver la force des œuvres dans une apparente simplicité, il est nécessaire de posséder des méthodes de travail rigoureuses et une connaissance approfondie du sujet traité, qu'il soit stylisé, schématisé ou symbolisé. J'ai souvent pu constater que plus une œuvre est dépouillée plus elle impose de savoir-faire et de connaissance. En effet, dans le cas où elle est inspirée d'un modèle de la nature, vivant ou non, il faut avoir compris et intégré les principes de base qui la sous-tendent pour maintenir son essence. Son degré d'élaboration, lié à la technique et aux indispensables références morphologiques, peut laisser entrevoir toute la détermination, l'énergie et le caractère du, ou des auteurs.

Grâce à la technique également, le juste rapport entre les différentes parties d'une œuvre peut donner la sensation de la comprendre, ou tout du moins d'être en accord avec ce qu'elle cherche à exprimer. Cette sensation comporte des sentiments divers et relatifs au vécu de la personne qui regarde, c'est par eux que l'œuvre est appréciée de manière plus ou moins subjective. En ce sens, l'œuvre d'art qui permet de véhiculer des idées et des informations contient une infinité de clés de lecture et engage sans cesse à se poser des questions sur son contenu. La transformation de la matière par la technique devient alors un jeu et une forme de langage visuel communicatif, universel et intemporel. Elle permet à l'art d'exister et de remplir sa fonction symbolique.

Le travail et la connaissance de différents matériaux m'ont permis d'aborder l'association idée-concept-geste de manière concrète. La rigueur et la richesse de ces expériences professionnelles m'ont amené progressivement à orienter ma recherche vers l'archéologie quand, à l'issue de la visite de plusieurs grottes ornées, j'ai pris conscience de la très grande technicité avec laquelle les artistes préhistoriques utilisèrent les formes et les reliefs des parois pour donner du volume à leurs œuvres peintes, gravées ou sculptées. Interpellé par cet ancien procédé d'exploitation du milieu naturel qui a généré de la technique, de l'art et des émotions, c'est ainsi que mon investigation en préhistoire débuta.

Mon approche en autodidacte des processus internes de création artistique et de production plus mécanique d'objets usuels me suggéra des idées sur la démarche et sur le savoir-faire des artisans et artistes du Paléolithique. La nécessité de donner une assise scientifique à mes réflexions m'a amené à participer pendant plusieurs années à des chantiers de fouilles préhistoriques dirigés par le CNRS et par différents Services de l'Archéologie. Les échanges avec les chercheurs et la lecture d'ouvrages sur la géologie, l'archéologie, la neurologie, la psychanalyse, la psychologie, la morpho-physiologie animale et humaine, ainsi que sur l'art contemporain, ont été indispensables pour constituer une base de réflexions sur l'art paléolithique pariétal et mobilier.

D'autre part, la pratique assidue de la taille de silex confirma plus que tout autre activité rassemblant les notions de conceptualisation, de fabrication et de gestuelle, à quel point la démarche et l'intelligence de l'opérateur peuvent être repérées grâce à la lecture des traces laissées sur la surface de la pierre. On voit nettement, dans cette discipline, comment sont abordés le volume et la forme d'une masse de pierre à travailler selon le degré de connaissance des modalités de taille bien sûr, mais aussi par la manière dont sont appréhendés l'espace et la matière, c'est-à-dire la capacité à visualiser et à mettre en forme une représentation mentale.

Transposée dans les arts plastiques, la notion de chaîne opératoire, largement développée par les lithiciens (Inizan et *al.*, 1995), avec ce qu'elle contient en comportements techniques et psychologiques, m'engagea dans un premier temps, avec un état d'esprit lié à l'expérimentation, à pratiquer la gravure et la sculpture sur pierre avec des

outils de silex fabriqués par mes soins. Par la suite, j'entrepris de façon plus artistique la réalisation d'une cinquantaine de pièces gravées et sculptées sur des blocs de calcaire et de grès. L'utilisation des reliefs naturels a été le principe de base de cette production. Avec un esprit méthodique provenant de la taille de pierre et de mes activités professionnelles antérieures j'aborde donc la gravure et la sculpture avec l'idée de tenter de m'approcher des gestes et, par extension, des concepts et de la sensibilité des artistes préhistoriques. La pratique régulière de cette discipline ne peut que donner une certaine acuité et guider ma recherche sur des bases objectives dans l'analyse des arts préhistoriques. En tant que technicien de la matière, c'est avec un œil de sculpteur moderne que j'approche l'art préhistorique du relief.

Cette approche prit une réalité et une pertinence quand me fut donnée l'opportunité de voir les représentations sculptées de l'abri-sous-roche du Roc-aux-Sorciers, à Angles-sur-l'Anglin dans la Vienne. Au terme de cette confrontation avec la fameuse frise sculptée magdalénienne et avec l'assentiment de G. Pinçon, chercheur chargée de mission au Musée des Antiquités Nationales et titulaire de l'autorisation du relevé d'art pariétal du ministère de la Culture, j'ai pu faire la sélection de certaines représentations en vue d'une analyse approfondie. Cette frise présente des sujets sculptés en bas, en demi et en hauts-reliefs qui sont partiellement façonnés à partir du relief naturel et de la morphologie de la paroi (Pinçon, Iakovleva, 1997). Afin de m'imprégner de leur contenu artistique et de pouvoir m'y référer pour des comparaisons d'ordre chronologique, stylistique, technique et plastique, j'ai parcouru pendant trois années le territoire français pour examiner certaines figurations de toutes les périodes du Paléolithique supérieur.

Néanmoins, le faible nombre de sculptures recensées (Roussot, 1989) et le fait qu'elles furent longtemps considérées par les préhistoriens comme un art mineur, par rapport aux œuvres peintes traduisant une plus grande élévation de la pensée (Garcia, 1989), a peut-être amoindri l'intérêt de leur étude et réduit ainsi le nombre de publications utiles à des recherches ultérieures. Le fond d'archives iconographiques se voit en même temps restreint et manque considérablement pour illustrer certaines observations. Certes, les travaux entrepris par A. Leroi-Gourhan (1965), A. Roussot (1973), M. Lejeune (1981), B. et G. Delluc (1978, 1981, 1983 et 1989), G. Sauvet et G. Tosello (1998), D. Vialou (1986), M. Lorblanchet (1993, 1995 et 2001), Saura Ramos et *al.* (1998), G. Pinçon et J. Iakovleva (1997), et S. Tymula (1999) ont permis de préciser, chacun dans leur domaine spécifique, la relation œuvre-support avec beaucoup de perspicacité, mais la "procédure de construction" d'une figuration par l'utilisation des reliefs naturels n'a pas fait l'objet, à ma connaissance, d'une étude caractéristique. C'est surtout l'aspect technologique des traits gravés et sculptés qui a été considéré. La documentation limitée sur ce sujet peu rendre inconfortables certaines prises de positions au cours de ce mémoire. Peu étayées par des recoupements d'autres chercheurs, mes observations n'en demeurent pas moins le résultat d'une patiente et méticuleuse recherche.

1.2. Historique des recherches

Sur la base de la documentation existante couvrant un peu plus d'un siècle et sans prétendre à son exhaustivité, il convient de retracer l'évolution de la recherche dans ce domaine particulier. L'état d'esprit avec lequel est abordée une problématique, oriente les méthodes de recherche et j'ai jugé utile de faire apparaître les mentalités des chercheurs au travers de leurs points de vue, tant au niveau des pertinences que des préjugés et d'y ajouter à chaque fois ma propre réflexion. La variabilité des types d'approches sur l'utilisation du relief naturel dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur correspond essentiellement à la manière dont l'œuvre est perçue et parfois les "tendances d'époques" montrent bien à quel point le sentiment de détenir une vérité légitime, même basée sur des données partielles et sur des hypothèses de travail, peut mener à des prises de positions restrictives. Dès lors qu'une valeur absolue est accordée à ses propres convictions le sens critique se perd et l'infinitude d'un sujet d'étude reste confinée dans le carcan des mentalités.

En 1880, M. de Sautuola, inventeur de la grotte d'Altamira, publie une première représentation du plafond orné de la cavité. Il remarque l'importance des accidents rocheux de la paroi qu'il fait figurer sur son relevé sans les dissocier des figurations peintes. Sautuola montre naturellement l'art d'Altamira, qu'il perçoit dans son contexte naturel, comme un "ensemble cohérent" qui associe d'emblée support et sujet. Nous connaissons tous les controverses retentissantes pour la reconnaissance de l'art paléolithique malgré l'honnêteté et la perspicacité de Marcelino Sanz de Sautuola (Saura Ramos et *al.* 1998).

Peu de temps après, au début du XXe siècle, face à la véracité des faits, l'existence d'un authentique art préhistorique s'impose et fait émettre diverses théories pour tenter d'expliquer sa naissance. G.-H. Luquet, psychologue, pense que les formes naturelles des parois suggérant des silhouettes sont d'une importance capitale car l'idée de les compléter par le dessin, ou de les accentuer volontairement, serait l'une des sources de l'art préhistorique. Si ces reliefs évocateurs ont pu déclencher chez l'homme de la préhistoire le désir de dessiner, il s'oppose par contre à leur usage prémédité (Luquet, 1926).

En dehors de la notion d'utilisation de reliefs des parois mais pour expliquer le même mécanisme créatif dans la genèse de l'art, Luquet a aussi proposé l'hypothèse d'une prise de conscience des capacités figuratives par la production accidentelle de marques sur os et sur pierre, qui, à cause de leur ressemblance avec le monde réel environnant, auraient donné à l'homme paléolithique l'idée de les reproduire à volonté. Il voit également dans les tracés digitaux inorganisés, produits sur l'argile des parois des grottes, des marques déposées volontairement, sans intentions figuratives, mais contenant des formes suggestives de segments d'animaux. Elles auraient conduit les hommes à les imiter en puisant dans ces entrelacs comme dans un grand réservoir de formes. Il cherche l'origine de ces tracés digitaux dans l'imitation des empreintes de gibier laissées sur les pistes. Avec ce principe de

reproductibilité dû, soit à la reconnaissance de marques animales et anthropiques involontaires, soit à la prise de conscience de la ressemblance d'un élément du réel, Luquet se base sur l'idée d'un copiage, sur une imitation opportuniste des marques et des formes de la nature. Il compare d'ailleurs, comme le fera aussi H. Breuil, les dessins préhistoriques à des dessins d'enfants aux tracés sans intention graphique figurée et dans lesquels la production fortuite d'images serait déclencheur de la prise de conscience du pouvoir figuratif (Luquet, 1926). L'acte graphique lui-même aurait alors activé les capacités créatives.

Pour Luquet, les reliefs naturels des parois et les diverses traces involontaires, dans ce qu'ils ont d'évocateurs, sont la principale raison de leur utilisation. Il travaille sur les conditions intellectuelles de la création artistique et, malgré la pertinence de ses théories, il n'envisage pas l'art des débuts comme un choix culturel conduit par un besoin de symbolisation et de communication, mais comme une source extérieure à l'homme qui aurait stimulé en lui le désir de dessiner et de créer.

A un moment où l'on s'interrogeait sur le sens possible d'une magie de l'art paléolithique, des auteurs comme Th. Mainage, A. Lemozi et plus tard Jos. Vézian, S. Giedion, interprétaient l'utilisation des reliefs naturels comme reflétant des préoccupations d'ordre magico-religieux (Lejeune, 1985). Ainsi, pour Lemozi, parmi certaines particularités de l'art quaternaire se rattachant à la magie « *Un rocher rappelant vaguement la forme d'un animal était peut-être considéré comme une image commencée et comme le produit d'une puissance supérieure* » (Lemozi, 1929, p. 65). Le comte Bégouen lui, en 1939, voit dans la forme des reliefs l'origine de l'art et lui associe d'emblée la pratique de la magie de la chasse. Ce sont les formes naturelles de la roche qui ont donné à l'homme l'idée de représenter des êtres. Ces formes furent interprétées par les Paléolithiques comme des "doubles affaiblis" des animaux réels qui furent ensuite complétés (Bégouen, 1939). Parallèlement, Luquet, défenseur de l'art pour l'art, faisait observer que pour effectuer des rites d'envoûtement il faut déjà que le chasseur sache qu'il est possible de figurer des images d'animaux ; donc logiquement « *si l'image préexiste au rite qui l'utilise, c'est que l'art est antérieur à la magie et qu'à l'origine il contient en lui-même son but* » (Luquet in Laming-Emperaire, 1962, p. 102). Entre Bégouen et Luquet, les théories s'opposent radicalement : pour Bégouen, l'art est de la magie utilitaire mise en pratique dès l'utilisation des formes suggestives naturelles. Elle aurait seulement par la suite donné l'idée de créer des figures entières par la gravure et la peinture. Pour Luquet, la magie s'est servie de l'art, elle ne l'a pas créé. Il lui semble légitime de considérer que l'utilisation des reliefs est l'une des sources de l'art parce que dans l'imaginaire de l'enfant, déjà comparé à l'homme de la préhistoire, la faculté de créer des personnages par le dessin à partir de formes naturelles est très fréquente.

La prise de conscience de la capacité graphique à partir de formes naturelles suggestives ou de marques accidentelles est l'explication la plus simple que l'on puisse donner à la naissance de l'art, mais ne peut-on pas aussi envisager des facteurs plus directement liés à la structure cérébrale de l'*Homo sapiens*, c'est-à-dire à un besoin inné de produire des images, ainsi qu'à une dynamique socio-économique ? La création d'images ne s'apparente-t-elle pas d'avantage à un désir d'exprimer des émotions et des sensations plutôt qu'à la seule reproduction d'éléments du connu ? En ce sens l'usage des reliefs naturels relève d'une démarche conceptuelle pleinement orientée par des choix artistiques significatifs et non plus d'une utilisation due au seul effet de la ressemblance suscitant des pulsions de représentations.

Par la suite, vers 1906, H. Breuil explique l'origine de l'art pariétal par les tracés digitaux dont il souligne l'importance avant Luquet. Certaines lignes s'approchant d'éléments du réel furent repérées dans ces tracés accidentels et ont provoqué l'idée de reproduire des images plus précises, à l'aide parfois d'un accident naturel. Cette observation n'a pas eu une grande portée vis-à-vis du support puisque H. Breuil s'est efforcé tout au long de ses recherches d'extraire les sujets figurés de leur contexte pariétal. En effet pendant ses relevés, il s'arrange, à l'aide de méthodes qu'il explique succinctement, pour éliminer les protubérances naturelles des parois qui sans doute parasitent sa vision, car il cherche plutôt un aplanissement des figures. Il ne voit pas ou plutôt il occulte l'importance de la forme du support, même si parfois il signale des cas spectaculaires tels les chevaux se suivant et un bison polychrome de Font-de-Gaume, dont il fait un relevé séparé des peintures. Il décrit aussi le célèbre bison vertical représenté sur des colonnes stalagmitiques du Castillo, en Espagne Cantabrique. Cela montre que Breuil avait tout de même perçu une part de l'importance du support, mais c'était sans doute pour lui un aspect secondaire de l'art préhistorique car, même dans sa description des bisons peints et gravés du plafond d'Altamira où les reliefs utilisés sont pourtant très évidents, il dit : « *En examinant soigneusement la voûte, on y remarque un certain nombre de protubérances naturelles* » (Breuil, 1952, p. 59). Le peu d'attention qu'il leur accorde est assez parlant. Comme l'a déjà bien souligné M. Lorblanchet (1993) il s'est surtout attaché à la maîtrise picturale et graphique des artistes. Parallèlement, il différencie l'origine de l'art mobilier de celle de l'art pariétal qu'il conçoit en termes de « *transposition ornementale d'éléments d'origine technique* », genre stries de décarnisation et traces de façonnage d'outils laissées dans la matière (Breuil in Lorblanchet, 1999, p. 13).

En négligeant le rendu du volume par l'utilisation des formes de la paroi, il rejetait dans l'ombre toute l'expression plastique contenant la force même des œuvres. En sélectionnant la partie purement anthropique des œuvres peintes ou gravées sur paroi, Breuil porte un regard subjectif sur l'art avec un parti pris bien affirmé, dont le centre d'intérêt est une recherche d'esthétique. En effet dans bien des cas, la forme de la roche conditionne l'attitude de l'animal représenté et en extrayant le dessin du support celui-ci perd son sens

initial ainsi que sa relation avec l'ensemble du dispositif pariétal. Mais Breuil, baignant dans les théories en vigueur de son temps, n'eut pas conscience que les artistes préhistoriques aient pu organiser leur art selon un éventuel plan préétabli et avec un sens de la composition aboutissant à la réalisation de panneaux complexes. Au contraire il publia les figures isolées de leur contexte et parfois en planches d'animaux de la même espèce sans jamais penser qu'il pouvait y avoir une quelconque relation entre les sujets regroupés sur une même zone de la paroi (Sauvet, 1993c). Les figurations restituées par le dessin et débarrassées de la forme du support ne pouvaient être interprétées qu'à plat, comme sur une toile de peintre classique, ce qui donne évidemment une idée fautive de l'intention des artistes. Cela est assez significatif de l'état d'esprit de Breuil et l'on peut comprendre que cet art, considéré comme péjorativement primitif dans cette première moitié du XXe siècle, ait été l'objet d'un remaniement plus ou moins forcé afin de le révéler à un large public et d'en donner une bonne image aux esprits conservateurs et bien-pensants.

A cette période où la science de la préhistoire était en pleine effervescence, il semble normal que la rigueur scientifique ait eu ses faiblesses et qu'elle ait été éprouvée par des "préjugés d'époque". Bien que les œuvres paléolithiques n'aient été que très partiellement restituées nous devons à ce chercheur un magnifique travail d'illustration que l'on peut fort agréablement contempler ainsi que le très grand mérite d'avoir passionnément et durablement enrichi la connaissance de l'homme "antédiluvien".

Plus tard, Max Raphaël, qui a critiqué l'approche de Breuil à cause de ses relevés subjectifs et sélectifs (dont il se sert d'ailleurs pour son étude sur Altamira), ne s'est pas lui-même intéressé aux reliefs naturels. Ce qui le sensibilise, c'est l'assemblage des figures entre-elles. M. Raphaël fut un précurseur des conceptions structuralistes de l'art (Raphaël, 1945), mais tout comme Breuil il n'attache pas d'importance à l'association des peintures à la forme du support. C'est comme si cet aspect des réalisations paléolithiques était insignifiant, comme si le rendu du volume des œuvres était un effet de style ou un fait technique anodin, sans valeur de significations propres à chaque représentation.

Il arrive un moment dans l'histoire de la préhistoire, où le support rocheux commence à émerger non pas de l'oubli, mais de la conscience qu'il est possible d'avoir quand on adopte un certain regard. En 1962, enfin, Annette Laming-Emperaire expose ses observations sur l'imposante présence de la forme du support. Elle fait la relation entre l'œuvre et le support de manière consistante et réaliste. Pour elle la roche est utilisée telle quelle, c'est-à-dire comme un matériau vivant vis-à-vis duquel les artistes, loin d'être gênés par les accidents de la paroi, ont pu au contraire dialoguer en s'inspirant et en étant guidés par le jeu des reliefs. « *Il faut s'être promené des heures durant dans les grottes paléolithiques à la lueur un peu indécise de quelque mauvaise lumière, avoir examiné le modelé de la paroi, pour réaliser à quel point celui-ci a guidé la main et l'imagination des artistes quaternaires* » (Laming-Emperaire, 1962, p. 26). Elle avait assurément compris et ressenti à quel point le

modelé de la paroi était un facteur important dans la réalisation des figures, mais cela restait encore une utilisation hasardeuse et opportuniste. Les artistes saisissaient ce qu'ils voyaient là où ils étaient en fonction de formes qui se rapprochaient le plus des animaux qui les préoccupaient. Bien qu'elle ait eu, comme Max Raphaël, une conception d'organisation des ensembles pariétaux, il semblerait que dans sa pensée ce soit la forme des reliefs qui ait décidé de l'emplacement des œuvres sur les parois et non un véritable choix spatial de la part des artistes par rapport à une thématique bien définie. Pour cet auteur qui reprend les hypothèses de Luquet « *Il n'est pas impossible que le passage du tracé automatique au dessin voulu se soit fait en s'aidant d'accidents rocheux qui très souvent, par leurs courbes compliquées, évoquent des êtres de toutes sortes. De l'Aurignacien date en effet un certain nombre de figures utilisant ces accidents [...]. Il semble légitime de considérer que l'une des sources de l'art préhistorique est l'utilisation de reliefs naturels bien que cette utilisation ne soit devenue fréquente qu'à partir du Magdalénien* » (Laming-Empeire, 1962, p. 131).

La forme de la roche semble donc avoir fait naître des représentations que A. Laming-Empeire estime impossible de restituer par la photo ou le dessin tellement sa force suggestive est insaisissable. Elle donne comme exemple la tête du cheval de droite du grand panneau de Pech-Merle, les contours des bisons d'Altamira, la cuisse et la patte de l'un des chevaux de Font-de-Gaume, les pattes et les trompes des mammouths d'Arc-sur-Cure, la tête du petit ours brun de Lascaux, le sexe d'une représentation humaine du Portel (Laming-Empeire, 1962, p. 26-27). Elle aussi adhère à la thèse de Luquet selon laquelle l'homme préhistorique fonctionne dans le même processus d'imitation hasardeux que celui des enfants et elle attribue comme ses prédécesseurs l'utilisation des reliefs comme étant à l'origine de l'art.

Avec L.R. Nougier qui constate la fréquence de l'exploitation des accidents naturels évocateurs du monde animal, l'analyse va plus loin, mais elle reste empreinte de suppositions. Ces accidents avaient sans doute une valeur et une puissance qu'il met en relation avec « *la magie chasseresse* » qui consiste à créer du gibier (Nougier, 1963, p. 83). Le fait que les représentations dessinées soient accrochées à des formes suggestives réelles leur donne plus de force et d'autorité et il s'agit là « *d'une forme originelle de superstitions* » dans laquelle l'artiste-sorcier se doit d'achever la ressemblance et obéir à « *un ordre du rocher, un ordre de la grotte, un ordre des profondeurs, de la nature...* » (*ibid.*, p. 83). Selon lui, les galeries et les salles des grottes n'étaient pas désertes de fantômes d'animaux ; au contraire, l'artiste les a précisés par l'art. Et il renchérit, « *Elles ne le sont que pour nous, hommes de peu de foi (paléolithique), qui ne savons point voir* ».

Ainsi, Nougier s'attache à penser que dans l'imaginaire de l'homme préhistorique, l'univers des grottes est peuplé d'êtres en puissance qui ne sont pas moins réels que le monde animal peuplant les vallées et qu'il suffit de révéler par l'acte créateur. Il reconnaît avec beaucoup de sensibilité que les figures utilisant les effets du relief naturel sont la

preuve d'un art évolué. En faisant la description du bison gravé sur argile de Niaux à partir de cupules naturelles, en nommant le petit cheval du Portel, la biche majestueuse de La Pasiéga et beaucoup d'autres exemples, il voit dans ces œuvres, loin d'être primitives, une grande psychologie créatrice de la part de leurs auteurs (Nougier, 1963). Cependant, lui non plus n'imagine pas un art où l'artiste aurait sciemment choisi des reliefs ; c'est surtout la nature suggestive des parois qui aurait dirigé ce qu'il devait faire.

Par ailleurs Nougier aborde le problème du petit nombre de documents traitant de la sexualité et explique que c'est seulement la forme des reliefs qui est à l'origine de ces représentations sexuelles humaines et rien de plus. Pour illustrer ses propos il cite les ithyphalliques du Portel, les mamelons stalagmitiques sur le plafond de Pech-Merle et une représentation masculine de Cougnac, apparentée au « *manneken piss* » de Bruxelles (Nougier, 1963, p. 88). Les reliefs, dans leur majeure partie, ont été utilisés pour des représentations d'animaux parce qu'ils s'y prêtent particulièrement. « *Il aurait été inconcevable que, sur le nombre de ces accidents, certains ne puissent s'appliquer à l'espèce humaine. Convient-il alors de leur accorder une importance particulière ?* », puis il ajoute : « *A cette utilisation de reliefs naturels, certains auteurs ouvriraient un lourd chapitre de sexualité. [...]. Ces thèses magico-sexuelles nous apportent surtout des documents sur le psychisme maladif de leurs auteurs* » (*ibid.*, p. 88). Mais curieusement, Nougier, qui s'émerveille devant la beauté des trois Vénus d'Angles-sur-l'Anglin à l'abri du Roc-aux-sorciers, attribue le centre et le point de départ de ce groupe sculpté à une cupule naturelle suggestive soigneusement aménagée en guise de nombril. Or, quand on observe cette composition, on s'aperçoit que son centre serait plutôt la vulve très ouverte de la représentation centrale (cf. fig. 42, p. 78). Elle est surtout la partie la plus suggestive, la plus évidente et la plus soigneusement régularisée. Nougier qui fait une description détaillée de cette figure ne mentionne pas l'existence de cette vulve, sans doute trop voyante et trop gênante pour lui. Il focalise son regard sur le ventre et le nombril, ce qui lui paraît être plus acceptable.

En définitive chaque auteur ne rapporte que ce qu'il est capable de voir et de concevoir selon sa culture personnelle. L'importance des préjugés ne peut que tronquer le regard que l'on porte sur l'art, comme en toute chose, et la subjectivité des appréciations n'apportera que des idées pouvant être constamment remises en question. L'enrichissement des connaissances sur le sujet de l'exploitation des reliefs ne peut donc se faire que dans la diversité des analyses.

A la même période, d'après S. Giedon, les aires sacrées dans lesquelles les hommes sont venus s'exprimer étaient des lieux soigneusement choisis et certains ont été préférés parce que les formations rocheuses y étaient particulièrement propices. Il introduit une notion intéressante sur la conception de l'espace préhistorique en prêtant à l'homme de cette époque « *la puissance d'imagination et la liberté devant la surface* » pariétale. (Giedon, 1965, p. 390). Avec lui, l'idée d'une dépendance vis-à-vis des formes suggestives du

support rocheux commence à s'assouplir car « *L'homme primitif pensait ses surfaces et les choisissait ainsi en pleine indépendance* » (op. cit., p. 391). Giedon pense par exemple que les bisons du Tuc d'Audoubert ont été réalisés en argile parce que l'artiste n'a trouvé aucun relief suggestif sur les parois de la caverne. Ainsi il utilisa la surface inclinée d'un bloc tombé du plafond comme "fond actif" et l'argile de la caverne pour le modelage des animaux. De ce point de vue, cela montre bien que l'artiste avait une idée de figuration préconçue sinon il aurait réalisé un autre type de représentation s'adaptant mieux aux reliefs disponibles de la paroi. Dans cet exemple, il n'y a plus l'usage opportuniste du relief suggestif mais bien une création entièrement pensée et décidée dans un espace disponible.

Dans la conception de cet espace, toutes les directions, toutes les surfaces régulières et irrégulières ont une importance égale et peuvent être inclinées dans n'importe quel angle (Giedon, 1965). De ce fait il est possible de voir ou de rechercher l'image de n'importe quel animal à n'importe quel endroit ; l'idée de formes prédestinées à une figure particulière se voit ainsi affaiblie. Contrairement aux idées des auteurs précédents, Giedon pense en terme de créativité plastique et non pas en terme de croyances. L'homme n'est plus tributaire des formes qui s'imposent à lui comme un ordre de la nature mais au contraire, dans leurs multiplicités, il a le choix et la capacité de les faire participer à son art. Le chasseur paléolithique, même s'il a des croyances sur la magie de la chasse, devient l'organisateur de ses sanctuaires dans un espace qui lui est libre et qui correspond à ses aspirations.

Dans les mêmes années, la démarche d'André Leroi-Gourhan, axée sur la composition et sur les inventaires statistiques, n'impliquait pas la recherche du détail. Avec sa vision globale de l'art paléolithique il était plutôt préoccupé par les grandes lignes structurales du phénomène artistique. Quand il décrit le plafond orné d'Altamira il évoque l'utilisation des reliefs de manière très succincte et remarque que dans plusieurs cavités « *la gravure profonde est traitée en champléevée et les accidents naturels de la paroi procurent souvent l'impression de bas-reliefs* » (Leroi-Gourhan, 1965a, p. 114). Il ne fait pas grand cas de ces observations, mais il a par ailleurs une très intéressante réflexion. Il pense que la recherche du volume a conduit à faire le choix de certains accidents de la paroi pouvant s'intégrer dans le contour d'une figure et qu'ils sont directement liés au schéma spatial, autrement dit, à l'organisation du sanctuaire. La grotte, avec ses reliefs, ne serait pas investie au hasard par les artistes, mais dans un "cadre infrastructural" et en respectant la charpente d'un mythe (Leroi-Gourhan, 1983).

Cette interprétation revient à croire qu'il y a véritablement une idée et une orientation artistique préconçue, une recherche plastique intentionnelle fusionnant avec le support et non plus une utilisation occasionnelle du relief comme on l'a longtemps et naïvement pensé. Cette symbiose calculée entre la paroi, la représentation et l'espace, semble bien sortir du cadre des conceptions d'un art impulsé par le seul fait de la présence d'une forme suggestive, animale ou humaine, dans les accidents rocheux et à laquelle était attribuée par

le comparatisme ethnographique « *une sorte de préexistence mystérieuse* » (Lemozi, 1929, p. 45).

Plus récemment, dans son sujet de thèse sur l'utilisation des accidents naturels, M. Lejeune suggère, comme certains de ses prédécesseurs, que la fréquence de l'utilisation des reliefs serait une des sources de l'art. Elle regroupe les accidents naturels en catégories et en fait un inventaire détaillé afin de mener l'examen minutieux de nombreuses parois ornées (Lejeune, 1985). Elle constate : « *qu'un même type d'accident peut suggérer diverses parties d'une représentation [...] et inversement, un même organe peut être suggéré par divers types d'accidents naturels* » (*op. cit.*, p. 16). Elle ajoute que les reliefs suggestifs ont parfois servi dans une recherche de cadrage et non pas à la figuration elle-même.

Ces observations, pour ma part, vont dans le sens d'une utilisation des reliefs sciemment choisie. Elles confirment que l'artiste a dû décider de ce qu'il allait réaliser après une analyse du support et invalident l'idée que la forme de ce même support se soit imposée et l'ait essentiellement guidé sans lui donner le choix. En ce sens, n'importe quelle configuration de reliefs contient un fort potentiel de possibilités et peut donc être exploitée selon ce que recherche l'artiste. Ce n'est plus le relief qui s'impose mais l'artiste qui en dispose, ce n'est plus la croyance d'une fatalité figée dans la pierre, mais le libre choix en correspondance avec des idéaux socioculturels.

Entre 1985 et 1987, R. Gonzalez Garcia a tenté de montrer que l'organisation du sanctuaire avec sa répartition des figures pouvait être dépendante des formes rocheuses. Certains sujets comme les chevaux, les cervidés, les caprinés et les mains seraient associés aux formes concaves, alors que les bisons et les bovinés aux formes convexes (Gonzalez Garcia *in* Lorblanchet, 1993). Cette intéressante piste de recherche n'a pas trouvé d'écho car toutes les figures se trouvent associées à tous les types morphologiques du support. Cette approche séduisante ne trouve malheureusement son rapport que dans une lecture tendancieuse des parois (*op. cit.*). Pourtant, il est probable que l'artiste ait construit ses figures selon des principes de correspondances anatomiques avec le support et en fonction de règles inhérentes à l'art de leur mise en place sur la paroi.

Les recherches de Michel Lorblanchet ont abouti à des prises de positions en ce qui concerne l'espace souterrain. D'après ses observations, l'artiste ne domine pas toujours la caverne en imposant à sa configuration un schéma symbolique préétabli (Lorblanchet, 1995). Au contraire la forme des salles et des galeries dirige la disposition des figures et influence même leurs attitudes, car l'artiste va plutôt dans le sens de la "volonté" de la grotte en s'adaptant et en intégrant ses particularités morphologiques. De fait les images ne sont pas à l'extérieur de la paroi, mais elles sont latentes et « *endormies dans la roche* » jusqu'au moment où l'artiste les éveillera « *en un geste fécondateur* » afin de présider à « *la naissance du monde et à une communication avec les esprits* » (Lorblanchet, 1995, p. 173).

Au regard de ces considérations, le terme de “support” n’est pas adéquat pour M. Lorblanchet.

En effet, selon certains préjugés dus à une méconnaissance des pratiques artistiques, le support peut être considéré comme une simple surface utile où l’on applique un art. Pour le connaisseur, il n’y a aucune ambiguïté, il ne peut y avoir de neutralité car dans tous les secteurs de l’art de toutes les époques, y compris en art contemporain, le support participe à la définition de l’œuvre en lui donnant sa consistance. Par sa nature physique, quelle qu’elle soit, et par le choix des techniques qui servent à l’exploiter, le matériau utilisé est en accord avec les idées de l’artiste et participe forcément au sens qu’il veut donner à l’œuvre ; le sujet représenté ne saurait être indépendant de ce qui lui permet d’exister. Quand l’artiste préhistorique, investi du pouvoir et des croyances qui lui sont rattachés, aborde la paroi avec ses gestes créateurs, il lui donne une signification, le terme de “support” n’a donc pas pour moi une connotation péjorative et limitée.

Si la topographie de la grotte semble diriger la disposition des figures il n’est pas non plus impossible que l’artiste soit comme un architecte qui décide de l’emplacement de ses éléments figuratifs. Il structurerait alors l’espace selon son idée, et mettrait ce qu’il veut, là où il veut, en se servant de ce que la grotte propose. Dans la grotte de Pergouset dans le Lot, il est question d’une « *mise en scène* » des figures par l’utilisation des reliefs suggérant le mouvement et qui implique la caverne toute entière dans le déroulement d’un probable « *scénario* » (Lorblanchet, 2001, p. 153-154). L’exemple de ce sanctuaire invite à penser que l’artiste se sert des parois pour exprimer des idées qui lui appartiennent sur un support à vocation universelle et dans un environnement qu’il contrôle par l’affirmation et la disposition des représentations.

Dans une étude récente sur Altamira, les auteurs pensent qu’il y a une relation métaphysique entre le graveur et la paroi et que cet art de l’utilisation du relief va bien au-delà de l’imitation naturaliste. Ils se sont penchés sur les techniques de réalisation et sur les visées artistiques des peintures de la grotte (Saura Ramos et *al.*, 1998). Pour eux, la technique est la solution adoptée pour matérialiser la pensée et elle commence par le choix du support. Ce choix se fait en fonction de ce que l’opérateur voit dans la roche. Cela peut sous-entendre que pour utiliser telle ou telle particularité du support il faut avoir l’idée d’une future représentation, même si elle n’est pas totalement définie dans sa forme. L’artiste affirme par la gravure ou par la peinture ce qu’il perçoit dans les reliefs parce qu’il y a un échange entre sa pensée, l’œuvre en devenir et la paroi (*op. cit.*, p. 76). Ainsi nous entrevoyons avec ces chercheurs la richesse et la consistance de l’acte créatif.

Le juste rapport entre l’homme artiste et la matière se joue dans l’idée de la représentation et dans sa correspondance avec son support. Il n’y a pas d’évidences standardisées et faciles (normatives) dans ce processus de représentation, mais une

disposition d'esprit qui conçoit en cherchant au-delà des apparences car « *les idées viennent à celui qui est prêt à les concevoir* » (Saura Ramos et al., 1998, p. 69).

J. Clottes et L. Lewis, dans leur approche comparatiste avec des sociétés chamaniques actuelles, ont proposé une théorie neuropsychologique de l'art se traduisant par une conscience altérée due à l'usage de produits hallucinogènes et à l'état de transe (Clottes et Lewis-Williams, 1996). Selon eux, les "artistes chamanes", dans cet état second et avec une possible conception animiste du monde, auraient révélé les esprits-animaux enfermés derrière les parois des grottes. L'utilisation systématique du relief suggestif de la pierre confirmerait cette hypothèse. Dans ce cas, c'est la grotte avec ses reliefs qui impose la représentation d'animaux particuliers et non pas une idée préétablie, ce qui va à l'encontre des théories structuralistes (*op. cit.*).

Sans remettre en cause le fait chamanique lui-même, ni la valeur de l'expérience qui peut être tirée de l'usage des plantes psychotropes, de mon point de vue et par expérience, il n'est pas fondamentalement nécessaire de se trouver dans un état d'hallucination ou de conscience altérée pour créer des images, quelque soit le contexte. Il y a dans le fait d'être artiste une disposition d'esprit suffisamment aiguë pour concevoir, imaginer et interpréter. Pour l'artiste, l'art n'est pas occasionnel, il possède une permanence, car toute chose dans le monde est sujette à être retranscrite, magnifiée ou symbolisée. Le propre de l'artiste est justement de créer un espace où sont transcendées les idées du groupe ou de l'individu confronté aux réalités matérielles et psychiques. L'utilisation des reliefs peut correspondre bien sûr à des croyances, mais c'est aussi le moyen technique de mettre en forme des sensations par le volume qu'ils offrent.

Une des raisons de l'utilisation des reliefs naturels est proposée par la psychanalyse. Dans son principe, la psychanalyse cherche le rapport entre l'individu lui-même, les autres et le monde. Elle a défini la création d'un univers de représentations comme « *un espace transitionnel où se séparent et se relie l'un à l'autre réalité intérieure et réalité extérieure* » (Gibeault et Uhl, 1998, p. 30). C'est dans cette dimension que naît l'activité créatrice. Celle-ci est sous-tendue par une intention de satisfaction pulsionnelle et affective en raison de l'état de détresse originelle de l'homme qui se donne un pouvoir magique sur le monde pour ne laisser aucune place à l'incertitude (*op. cit.*). Selon Freud (1913, p. 112), ce système logique et complet trouve sa source dans des croyances animistes cherchant à expliquer l'essence du monde « *sans rien laisser dans l'ombre* ». Sur ces bases et vis-à-vis de la grotte ornée, la psychanalyse, qui a l'ambition d'avoir accès aux structures fondamentales de la psyché humaine, considère la grotte comme un objet psychique qui soutient les transformations pulsionnelles du monde intérieur de l'humain (Sacco, 1998).

Caractérisé par son aptitude à créer des images et à évoquer des objets absents, l'homme se voit donc être investi de fantasmes de toute puissance qu'il va mettre en action

dans l'utilisation des reliefs naturels. Pour répondre à ses besoins vitaux l'homme est devenu expert dans l'art de trouver des substituts.

Il est tout de même intéressant de noter qu'à l'Acheuléen déjà, les formes naturelles ont pu préoccuper les hommes. Un petit nodule de matière volcanique de forme oblongue aurait été timidement retouché pour accentuer sa ressemblance naturelle avec une silhouette anthropomorphique. Cette découverte assez récente a été faite sur le site de Berekhat-Ram, en Israël, dans une couche datée de 250 000 à 280 000 ans (Sher, 1998 ; Lorblanchet, 1999). Cela dénote un comportement symbolique précoce sans doute directement rattaché, dans ce cas particulier, à la suggestivité de la forme.

G. Sauvet et G. Tosello ont récemment fait une très intéressante classification des types d'exploitation du relief. Les reliefs "d'encadrement", "de substitution" et "de disposition" des figures, qu'ils proposent en tant que choix de l'artiste pour exprimer sa volonté à « *inventer* » une « *situation exceptionnelle* » vont tout à fait dans le sens de l'homme imaginaire à l'intérieur d'un système de pensée (Sauvet et Tosello, 1998, p. 67). Pour ces auteurs, l'observation de ces types d'exploitation révèle ce que l'artiste a vu et permet de penser qu'il est possible d'entrer dans son univers mental. On constate que les reliefs rocheux participent à la perception globale que l'on a de la figuration, mais parfois ils sont tellement discrets qu'il faut un examen rapproché de la paroi pour s'en rendre compte (*op. cit.*). A ce subtil stade d'exploitation, la paroi ne peut plus être considérée comme un simple support ; il y aurait comme une dialectique entre les reliefs de la paroi et l'animal figuré. Parmi beaucoup de questions, on se pose celle de savoir si l'emploi du relief naturel traduit la part du hasard, l'imaginaire de l'artiste, ou si c'est une composante fondamentale de l'art pariétal (*op. cit.*).

Je suis tenté de penser que dans l'élaboration d'une œuvre, chaque partie est soigneusement étudiée, non seulement par rapport au rendu du volume, mais aussi selon la signification qu'on a voulu lui donner. Même peu perceptible, le modelé d'une figuration exprime une intention, puisque nous-mêmes en tant qu'observateurs, nous ressentons l'image avec plus ou moins de plaisir et d'émotion. Ce ressenti est dû à la manière dont les reliefs ont été agencés entre eux par l'intermédiaire de la gravure, de la sculpture et de la peinture. Il est possible par l'analyse de cet agencement de s'approcher de l'idée de l'artiste, c'est-à-dire d'évaluer la réflexion technique et artistique précédant la mise en œuvre, de retrouver l'organisation de sa mise en place et de saisir les éléments de l'impact visuel que procure la réalisation. Vue sous cet angle, la part de hasard diminue considérablement et l'artiste devient de plus en plus conscient face à un relief qui n'est plus uniquement suggestif mais qui devient un support au potentiel illimité.

2 – OBJECTIFS

Depuis les premières observations sans détour de Sautuola jusqu'à celles d'aujourd'hui qui les rejoignent, l'utilisation des reliefs naturels a surtout suscité des interrogations sur les origines de l'art et sur les croyances magico-religieuses faisant naître les animaux des entrailles de la terre. Si ce questionnement persiste toujours, et peut-être avec raison, le point de vue des chercheurs actuels permet d'entrevoir l'importance de ce fait technique et culturel en accordant de plus en plus de place et de responsabilité à l'artiste préhistorique. Les préhistoriens ne séparent plus le support des œuvres, ils le considèrent au contraire comme fondamental car « *Un des buts essentiels des recherches actuelles est de comprendre le dialogue des Paléolithiques avec l'ensemble de la caverne et avec les détails de la paroi* » (Lorblanchet, 1993, p. 75).

La restitution des supports est une donnée indispensable pour étudier l'intégration des figures dans les formes naturelles, mais peut-elle vraiment conduire à éclaircir la démarche des artistes en y trouvant des éléments indicateurs de concepts artistiques et culturels suffisamment explicites ? Comme il l'a déjà été dit plus haut, la mise en œuvre des reliefs n'a pas fait l'objet d'une étude spécifique, mais vu la fréquence d'utilisation de ces derniers, la relation œuvre-support apparaît actuellement pour de nombreux chercheurs comme « *une clé de l'art pariétal paléolithique* » (Sauvet cité par lui-même et par Tosello, 1998, p. 58).

Avec les hypothèses sur l'origine de l'art de Luquet, Breuil, Laming-Emperaire, les idées de préoccupations magico-religieuses de Lemozi, Bégouen, Nougier, le schéma spatial de Leroi-Gourhan, le concept d'espace dans la création plastique de Giedon, les notions de structures pariétales et d'univers organisés de Lorblanchet, la thèse de la pratique chamanique et des croyances animistes de Clottes et de Lewis-Williams, la technoculture des chercheurs espagnols tels que Saura Ramos et ses confrères cités, l'approche psychanalytique avec l'espace transitionnel de Gibeault, Ulb et Sacco, la classification des types d'utilisations de reliefs de Sauvet et Tosello, toutes ces données apportent de précieuses informations sur l'attitude de l'homme envers les parois des grottes et des abris, mais les ingrédients nécessaires à une lecture et une compréhension claire de la mise en relief d'œuvres ont-ils été pour autant apportés avec ce qu'ils comportent de particularisme ? C'est-à-dire de règles inhérentes à la sculpture ?

Le comparatisme ethnographique, le structuralisme, la psychanalyse, la neuropsychologie, les sciences expérimentales et la pratique artistique sont autant de voies pour tenter de pénétrer l'espace psychique des hommes créateurs d'images, et pour aller vers une compréhension globale du phénomène artistique

CHAPITRE II

CORPUS DE SITES



1 – PANORAMIQUE SPATIO-TEMPOREL

1.1. Caractéristiques techno-culturelles

En Europe, les plus anciennes sculptures sont connues dès l'Aurignacien, vers 32 000 ans B.P., avec la découverte de rondes-bosses¹ en ivoire sur deux sites du Bade-Wurtemberg en Allemagne (Roussot, 2000 ; Otte, 1993 ; Lorblanchet, 1999). En France, c'est par un phallus façonné dans la cheville osseuse d'une corne de bovin, datant de 30 000 ans, qu'apparaît la première ronde-bosse (Leroy-Prost, 1984 ; Delluc *et al.*, 1990). A la même époque, en Périgord, dans les gisements de la Ferrassie, du Terro-Pialat et notamment dans ceux de la vallée de la Vézère (abris Castanet, Blanchard, Cellier, Belcayre, etc.), on trouve de nombreux blocs calcaires avec des représentations sommaires d'animaux et d'organes génitaux féminins. Avec une amorce de modelé obtenue par une technique de piquetage, ces images profondément incisées témoignent des débuts de la sculpture (Roussot, 1984a).

Au Gravettien, vers 27 000 ans B.P., toujours en Périgord, l'artiste préhistorique possède la pleine maîtrise de la technique du relief (Roussot, 1984a et 1994a). Ce sont donc des représentations plus élaborées en bas-relief, au modelé plus prononcé, qui voient le jour sur les parois des abris du Poisson, de Labattut et sur un bloc immeuble à Laussel. On peut aussi mentionner la grotte assez atypique de Pair-non-Pair en Gironde avec un ensemble de figures gravées s'approchant du bas-relief. La peinture, associée aux reliefs naturels, s'ajoute parfois à la recherche du volume comme avec les œuvres de Cougnac dans le Lot. Durant cette période, l'artiste sculpte aussi les fameuses statuettes féminines en ronde-bosse, bien connues sous le nom de "Vénus" et qui s'étalent sur un très vaste territoire, de Brassempouy dans les Landes, au lac Baïkal en Sibérie (Roussot, 2000 ; Delporte, 1979).

Avec le Solutrénien, de 21 000 à 18 000 ans B.P., la sculpture se poursuit principalement sur des blocs, mais pendant cette phase culturelle les innovations technologiques sont telles, que la traduction du volume, plus importante que pendant les périodes précédentes, débouche sur le demi et le haut-relief (Tymula, 1999). D'après S. Giedon, le haut-relief pariétal se développe indépendamment de la sculpture en ronde-bosse, car « *les parois rocheuses et les figures sculptées constituent une entité inséparable* » ; les unes seraient nées des autres (Giedon, 1965, p. 267). Ce sont de rares œuvres magistrales comme les blocs du Roc-de-Sers et le Fourneau du Diable en Charente, l'unique représentation sur la voûte de l'abri Pataud et peut-être le mammoth de la grotte de Domme en Dordogne qui résument la sculpture solutréenne.

¹ La ronde-bosse est une représentation sculptée en trois dimensions et dont le relief atteint au moins les trois-quarts du volume réel du modèle. Quand elle est entièrement travaillée, la ronde-bosse n'adhère plus à un fond et peut être librement placée dans l'espace. Elle permet alors d'être regardée d'autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'entourne (Baudry, 1978).

Quelques millénaires plus tard, pendant la seconde phase du Magdalénien, de 14 000 à 12 000 B.P., un grand nombre de gisements et de compositions complexes à sculptures réalistes très élaborées ont vu le jour. Des sites prestigieux ont marqué cette époque de plein épanouissement de l'art en général avec le Roc-aux-Sorciers dans la Vienne, la Chaire-à-Calvin en Charente, le Cap Blanc et Comarque en Dordogne, Isturitz dans les Pyrénées, la Magdeleine dans le Tarn. Pendant le Magdalénien, il existe aussi en grottes profondes quelques représentations en bas-relief. Ces dernières sont traitées par la peinture à Font-de-Gaume et par la gravure modelée aux Combarelles. Bien qu'elles ne fassent généralement pas partie de l'inventaire des sculptures pariétales, ces deux grottes périgourdines peuvent être prises en compte dans l'illustration des techniques de mise en volume (Roussot 1989 ; Leroi-Gourhan, 1965a). Enfin, avec les exceptionnelles œuvres modelées en argile de la grotte du Tuc-d'Audoubert, en Ariège Pyrénéenne, la restitution de la troisième dimension est parfaitement exprimée.

Bien qu'il ne soit pas exhaustif, puisqu'il ne concerne que le territoire français, l'inventaire présenté ici (fig. 1) réunit toutes les catégories d'œuvres réalisées par la technique de la sculpture. Les œuvres d'art mobilier exécutées en ronde-bosse, principalement celles de la statuaire et en particulier les statuettes féminines (Giedon, 1965), rendent compte de la maîtrise technique des artistes. Elles montrent que la troisième dimension est pleinement connue, bien avant la sculpture sur parois ou même sur blocs.

SCULPTURES EN BAS OU HAUT-RELIEF SUR PAROIS ET SUR BLOCS			SCULPTURES MOBILIÈRES EN RONDE-BOSSE	ÉPOQUES	DATES BP
Grottes	Abris	Blocs	Statuaire féminine		
Pair-non-Pair	Le Poisson	Ferrassie	Lespugue Brassempouy Sireuil Tursac Montpazier	Moustérien	50 000
		Cellier Blanchard Castanet Ferrassie Belcayre		Aurignacien	30 000
Domme	Pataud	Labattut Laussel	Laugerie-Haute	Gravettien	27 000
		Le Roc-de-Sers Le Fourneau-du-Diable Les Champs-Blancs		Solutréen	22 000
Les Combarelles Comarque La Magdeleine	Le Rocs-aux-Sorciers La Chaire-à-Calvin Le Cap Blanc Reverdit	Laugerie-Haute	Laugerie-Basse	Magdalénien ancien	17 000
		La Marche		Magdalénien moyen	14 000
Isturitz				Magdalénien supérieur	12 000

FIG. 1 – Inventaire des sites à sculptures sur parois et sur blocs en bas et haut-relief et sur objets mobiliers en ronde-bosse (statuaire féminine uniquement).

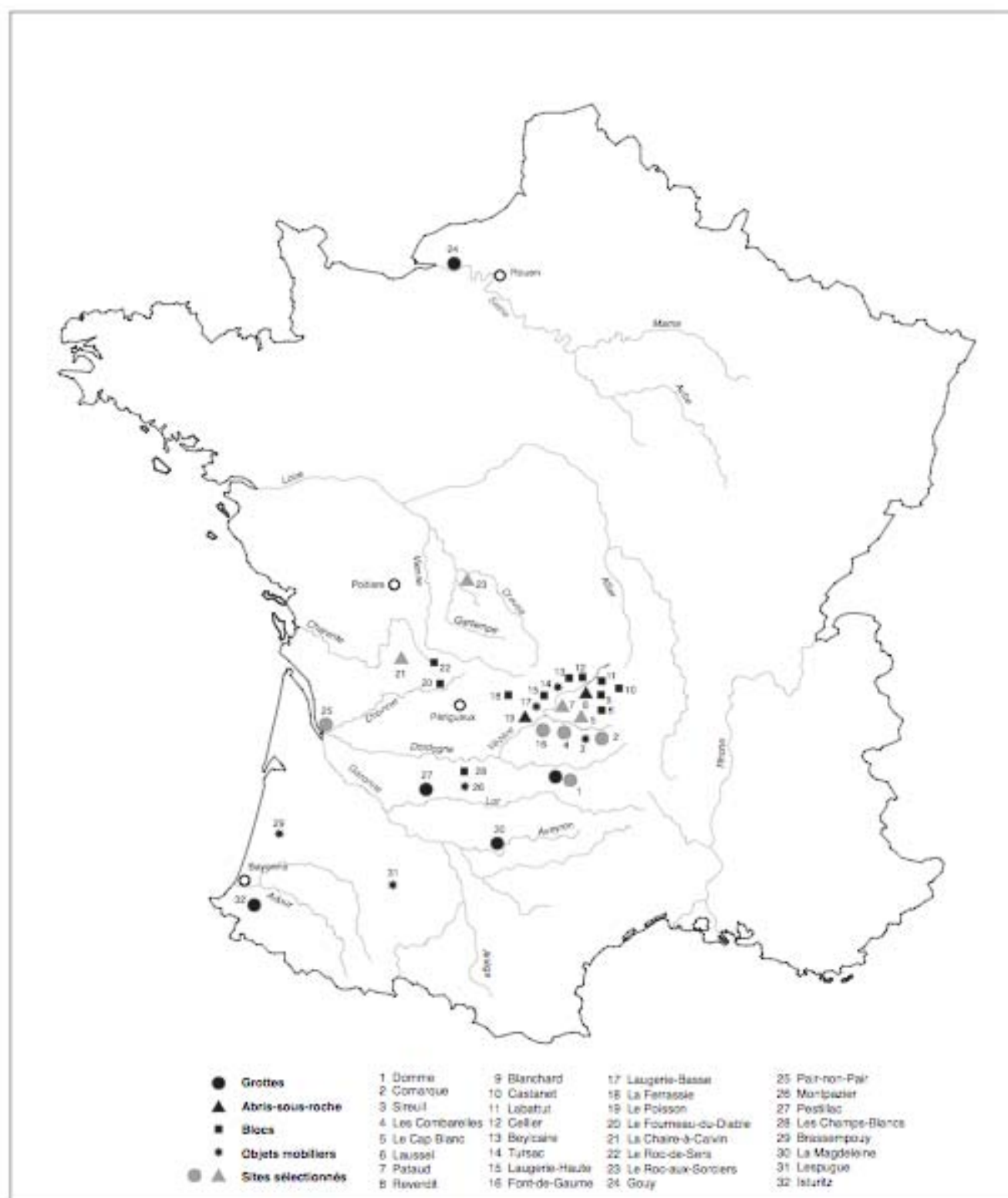


Fig. 2 - Répartition géographique générale des sites à sculptures sur parois, sur blocs et sur objets mobiliers en ronde-bosse (statuaire uniquement) et sélection des sites étudiés parmi les grottes et les abris. Les n° 4, 16, 24, 27 ne sont pas des sites à sculptures mais des sites à forte utilisation du relief naturel par la gravure et par la peinture. Carte IGN, adaptée F. Gagnier et J. Brot.

1.2. Répartition géographique générale des sites à bas et hauts-reliefs

Les bas et hauts-reliefs existent uniquement en France entre Loire et Pyrénées et sont attribuables pour la plupart au Magdalénien (Sonneville-Bordes, 1967). Le site le plus septentrional (Angles-sur-l'Anglin) est sur le versant sud du bassin Parisien, dans le Poitou. Tous les autres sont localisés dans le bassin Aquitain, dans les départements de la Charente, de la Gironde, de la Dordogne, du Tarn et dans les Pyrénées-Atlantiques (fig. 2).

Il semble que la forte concentration de sites à sculptures en Périgord, avec ceux du Poitou-Charente, soit due à la présence des calcaires tendres et gréseux du Crétacé. D'après M. Lorblanchet, ces calcaires faciles à travailler auraient provoqué l'épanouissement de la sculpture en bas et haut-relief dans ces régions (Lorblanchet, 1993 et 1995). Mais cet art du relief, limité au quart Sud-Ouest de la France, peut correspondre aussi à un phénomène culturel. En effet, malgré la structure et la dureté de la roche, surtout dans les calcaires jurassiques du Quercy où l'art est bien implanté, rien n'empêchait, matériellement parlant, de sculpter à partir des formes naturelles des parois. Il en est de même pour ce grand centre d'art pariétal que sont les gorges de l'Ardèche (Combiér, 1995). C'est la notion de volume qui me paraît être en jeu plus que la qualité et les caractéristiques du support lui-même. A titre de comparaison, la statuaire, qui est également limitée à ce quart Sud-Ouest du pays, principalement sur le Périgord, montre assez bien les limites d'une régionalisation incontestablement due à un courant culturel.

1.3. Distinction des techniques et des supports

1.3.1. *La sculpture véritable*

Dans les œuvres s'approchant de la troisième dimension il y a une distinction à faire entre la sculpture en bas et haut-relief² obtenue par une importante modification de la morphologie du support et les représentations où les reliefs naturels ont été accentués, ou même simplement cernés par la gravure. La sculpture se trouve systématiquement en abri-sous-roche, sur blocs, ou sur des zones de parois de grottes suffisamment éclairées par la lumière du jour (sauf dans le cas particulier de la grotte de Comarque), alors que les œuvres gravées utilisant le relief naturel sont indifféremment liées aux profondeurs des grottes comme aux blocs et abris-sous-roche (Laming-Emperaire, 1962 ; Leroi-Gourhan, 1965a). Cependant, cette distinction ne pose pas de problème particulier pour le choix des œuvres à étudier puisque ces deux catégories de travail sont dépendantes de la forme et des particularités du support.

² Le bas-relief est une sculpture qui adhère à un fond uni et dont les formes en saillie sont toujours inférieures au volume réel du modèle. Le haut-relief atteint plus de la moitié du volume réel du modèle (Baudry, 1978).

1.3.2. *L'utilisation du relief naturel*

L'exploitation des reliefs naturels est attestée dans toutes les régions et dans toutes les périodes du Paléolithique supérieur (Sauvet et Tosello, 1998) et se rencontre dans toutes les espèces de figures animales ou humaines (Lejeune, 1985). Depuis l'Aurignacien où la fréquence de l'art du relief sur paroi est très peu connue, peut-être en raison du petit nombre de sites découverts, cette utilisation est régulière sur la plupart des sites français, mais elle s'amplifie surtout pendant le Magdalénien (Laming-Empeire, 1962). Elle paraît être une constante de l'art préhistorique, que ce soit en art mobilier comme en art pariétal et semble avant tout correspondre à la recherche du volume. Bien sûr, rien n'empêche de supposer la volonté d'établir un lien avec le milieu naturel dans un rapport symbolique, comme «... *l'union des formes inventées et des formes naturelles* » (Vialou, 1991, p. 13).

Les techniques de peinture, de sculpture et de gravure sont les trois procédés qui permettent, soit isolément, soit en association, l'intégration des reliefs naturels. L'obtention de la troisième dimension n'est donc pas spécifique à la sculpture au sens classique du terme. De fait, le corpus retenu ne correspond à aucune préoccupation d'ordre thématique, technique, chronologique et géographique mais plutôt à une recherche d'indices récurrents dans les procédés de mise en œuvre des représentations en volume. Afin de tenter de dégager les règles de cette idée directrice, le choix d'une variété de sites présentant une forte présence d'utilisation de reliefs est nécessaire. La cohérence et l'homogénéité de ces choix tiennent justement à la permanence d'un mode de réalisation conceptuel et technique qui durera plus de 20 000 ans pour disparaître à la fin du Paléolithique supérieur, peut-être au Magdalénien récent, soit 10 000 ans av. J.C.

Ce corpus d'analyse issu de toutes les périodes offre une multiplicité d'expressions plastiques tout en utilisant les mêmes techniques de réalisation. Il illustre aussi la variété géologique et morphologique des supports ainsi que la diversité topographique et géographique des sites.

1.3.3. *Les grottes et les abris*

L'utilisation de l'abri-sous-roche peut être différenciée de celle de la grotte par de nombreux aspects, qu'il ne s'agit pas d'énumérer ici, mais on peut raisonnablement penser que dans les deux cas, en plus de la nature de la roche, la lumière est un des facteurs d'influence sur le choix des techniques et des œuvres. La pénétration de la lumière naturelle dans l'espace ouvert des abris et des grottes peu profondes ou bien son apport par un éclairage artificiel dans l'espace clos des grottes profondes, établit automatiquement une relation avec les parois. Pour l'un et pour l'autre exemple, la mise en valeur de certaines formes naturelles par la lumière (et sans doute leur position topographique) a dû jouer un rôle important dans l'établissement des dispositifs graphiques. Un autre aspect autorise à

faire un rapprochement entre ces deux types de sites. Il s'agit de l'intégration de la morphologie de la paroi et des reliefs rocheux au sein d'une figuration sculptée ou gravée. De plein air ou à l'intérieur de la terre, cette figuration se voit caractérisée par un aménagement et un agencement précis des volumes. La variabilité de sa puissance volumique, bien souvent, tient au fait de ce que le support présente comme possibilités d'exploitation, mais il dépend aussi de la décision de l'artiste sur l'effet souhaité. Il est probable que les réalisations en grottes et en abris n'aient pas servi les mêmes intérêts, mais à la base elles procèdent de la même démarche technique.

Entre lumière et relief, la grotte et l'abri peuvent être perçus comme des surfaces où il est possible de créer des images tridimensionnelles par la sculpture et par la gravure, ainsi que par la peinture, avec parfois une utilisation discrète des reliefs. C'est pourquoi la sélection des œuvres a été faite indifféremment dans les deux catégories de gisements d'art pariétal.

2 – PRÉSENTATION DU CORPUS

2.1. Choix et description des sites retenus

A partir de l'inventaire général et afin d'avoir une documentation suffisante pour développer mon étude, j'ai défini une palette de sites d'art pariétal sur le pourtour occidental du Massif Central. En raison de sa richesse et de sa grande diversité culturelle, j'ai privilégié cette zone géographique, mais, avec l'idée d'avoir un regard nuancé sur les techniques et sur les styles, j'ai aussi voulu étendre mes recherches à d'autres régions et à des œuvres réalisées sur blocs. Sur certains sites, j'ai sélectionné des œuvres pouvant étayer mes réflexions, sur d'autres il s'agissait simplement d'en tirer un bénéfice sur le plan archéologique et artistique sans pour autant les intégrer dans ce mémoire. J'ai pu ainsi faire des observations sur les sites suivants :

Les grottes de Gouy en Seine-Maritime, de Pair-non-Pair en Gironde, de Font-de-Gaume, des Combarelles I et II, de Comarque, de Domme, de la Grèze et de la Martine en Dordogne, de Pestillac et de Cougnac dans le Lot, de Chabot et d'Oullins dans le Gard, d'Ebbou en Ardèche, du Tuc-d'Audoubert, de Niaux et de Bedeilhac en Ariège.

Les abris-sous-roche du Roc-aux-Sorciers dans la Vienne, de la Chaire-à-Calvin en Charente, du Cap-Blanc et de Pataud en Dordogne.

Les blocs sculptés du Fourneau du Diable, de Beylcaire, de la Ferrassie au musée Nationale de Préhistoire des Eyzies-de-Tayac en Dordogne et ceux de Castanet à Sergeac, dans le même département. Les blocs du Roc-de-Sers au musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye.

La validité de mes observations pendant ce travail a surtout été étayée et confirmée sur le site d'Angles-sur-l'Anglin, car c'est à partir de là que j'ai pu poser les bases de mes analyses des reliefs. Le temps consacré sur ce site lors de campagnes³ de relevés, la dynamique de recherche et la stimulation intellectuelle due aux discussions et aux questionnements entre chercheurs pendant le travail auront permis un approfondissement de l'étude des représentations considérées. La possibilité d'avoir une relation suivie avec les personnes impliquées constitue une richesse irremplaçable au niveau de l'information. C'est à partir d'une première observation de certaines œuvres animalières et humaines de l'étonnante composition sculptée d'Angles que j'ai pu faire la sélection de sites adaptés à ma problématique (fig. 2 et fig. 3).

³ Sous la conduite de Geneviève Pinçon, et au sein d'une équipe de recherche, je participe aux travaux menés sur ce site.

Malheureusement, les conditions de recherche sur ces gisements, qui pour la plupart ne sont pas à l'étude actuellement, n'ont pas toujours été idéales. L'absence de dialogue avec d'éventuels interlocuteurs scientifiques a limité la prise de connaissance sur le problème du relief. Le manque de temps et de moyens financiers, ainsi que le contexte culturel actuel, ont également contribué à restreindre leur examen. Néanmoins, la richesse artistique des œuvres que renferment ces sites n'a pas manqué d'enrichir ma réflexion et d'inspirer des méthodes de travail.

Il est bien évident que mes résultats sont loin de mettre un terme ou une conclusion définitive à cet aspect de l'art du relief. Je souhaite simplement qu'ils puissent apporter des éléments nouveaux à une voie de recherche que d'autres préhistoriens ont déjà défrichée dans le passé.

	SITES	PERIODES	LOCALISATION
GROTTES	Pair-non-Pair	Gravettien	Gironde
	Domme	Solutréen	Dordogne
	Combarelles	Magdalénien moyen/récent	Dordogne
	Pestillac	Magdalénien récent/Azilien	Lot
	Font-de-Gaume	Magdalénien moyen	Dordogne
	Comarque	Magdalénien moyen	Dordogne
ABRIS	Roc-aux-Sorciers	Magdalénien moyen/supérieur	Vienne
	Cap Blanc	Magdalénien moyen	Dordogne
	Chaire-à-Calvin	Magdalénien moyen	Charente
	Pataud	Solutréen	Dordogne

Fig. 3 – Localisation et attribution culturelle des sites sélectionnés pour le corpus d'étude.

Le Roc-aux-Sorciers

L'abri-sous-roche sculpté du Roc-aux-Sorciers, se trouve au sud du bassin parisien, sur la commune d'Angles-sur-l'Anglin dans le département de la Vienne. Ce gisement d'art pariétal paléolithique, unique par son envergure d'une cinquantaine de mètres de long et par la qualité plastique de ses représentations réalistes est à mon sens le site de référence en matière de sculpture. Il a été fouillé et a fait l'objet de nombreux articles par Suzanne de Saint-Mathurin et Dorothy Garrod. Par la suite, la partie la moins abîmée, avec sa très célèbre frise sculptée en place, que l'on nomme "abri Bourdois", fut l'objet d'une première étude approfondie. Elle a été accomplie par G. Pinçon et L. Iakovleva (Pinçon, Iakovleva, 1997).

D'une longueur de dix-huit mètres, la frise est attribuée au Magdalénien moyen et datée de $14\ 160 \pm 80$ ans BP d'après les foyers se trouvant au pied des principaux panneaux (Pinçon, Iakovleva, 1997 ; Saint-Mathurin, 1988 et 1975 ; Saint-Mathurin et Garrod, 1951).

Situé à 1,5 km en aval du bourg, au pied de falaises jurassiques bordant la rive droite de l'Anglin, le gisement surplombe la rivière d'une dizaine de mètres et s'ouvre à la base d'une paroi rocheuse d'une quarantaine de mètres de haut. La roche encaissante de l'abri est en calcaire à faciès oolithique.

Huit figurations (fig. 4) ont été particulièrement observées pendant cette étude du relief (selon le relevé détaillé de la frise de G. Pinçon et L. Iakovleva, 1997) :

- le cheval de la découverte (Ch1) du panneau 2 de la zone figurative 2 ;
- les trois figurations féminines nommées *Vénus* (Vé2, Vé3, Vé4) et la tête humaine (Tê1) du panneau de la zone figurative 3 ;
- les deux bouquetins (Bo7 et Bo8) et le félin (Fé2) du panneau 8 de la zone figurative 6.

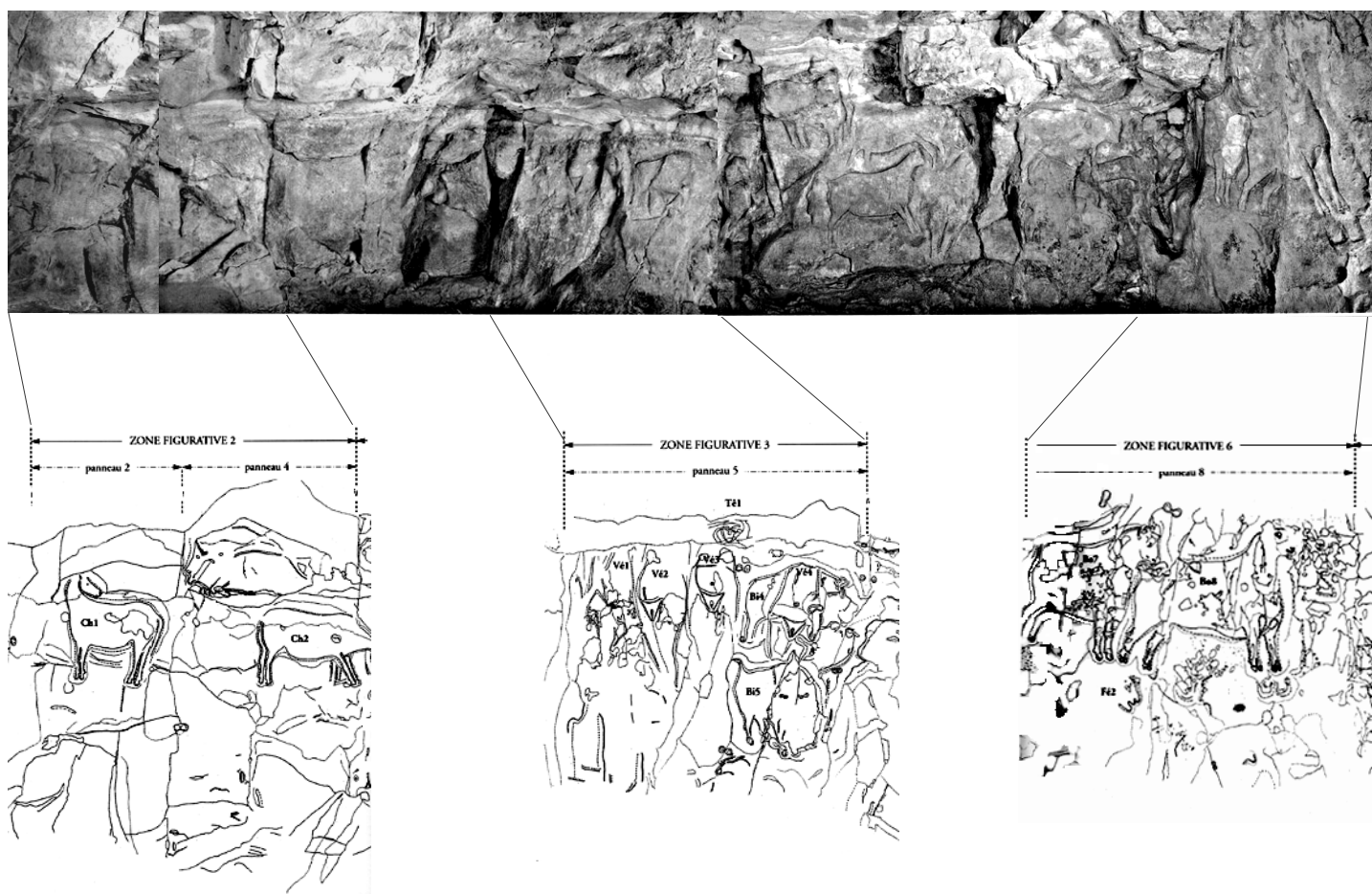


Fig. 4 – Vue générale de la frise sculptée de l'abri Bourdois et relevés détaillés des panneaux considérés. *Photos et relevés G. Pinçon, photomontage J. Brot.*

Les Combarelles

La Grotte des Combarelles est située en Dordogne, sur la commune des Eyzies-de-Tayac, dans la vallée de la Beune. La grotte contient deux galeries sans ramification, Combarelles I, et Combarelles II qui contient une trentaine de figures. Combarelles I se présente sous forme d'une longue galerie étroite et régulière ponctuée d'angles droits, d'une largeur de 1,50 m à 2 m, sur une hauteur de environ 1,75 m. Cette galerie qui est un ancien

lit de rivière est creusée dans un calcaire coniacien du Crétacé supérieur sur une longueur de trois cents mètres et abrite près de six cents figurations et signes (Archambeau, 1989). Les premières fouilles entreprises par Emile Rivière datent de 1894. Les parois ont livré sur la quasi-totalité de leur surface, à partir de cent soixante mètres de l'entrée, un enchevêtrement de gravures parmi lesquelles figurent quelques bas-reliefs réalisés par la gravure à modelé et par l'utilisation relativement discrète du relief naturel. Les œuvres sont datées du Magdalénien moyen et récent. J'ai sélectionné trois représentations gravées (fig. 5) selon l'inventaire et la numérotation de H. Breuil (Breuil *et al.*, 1924).

- les mamouths n° 26 et n° 26 bis ;
- le cheval n° 72.

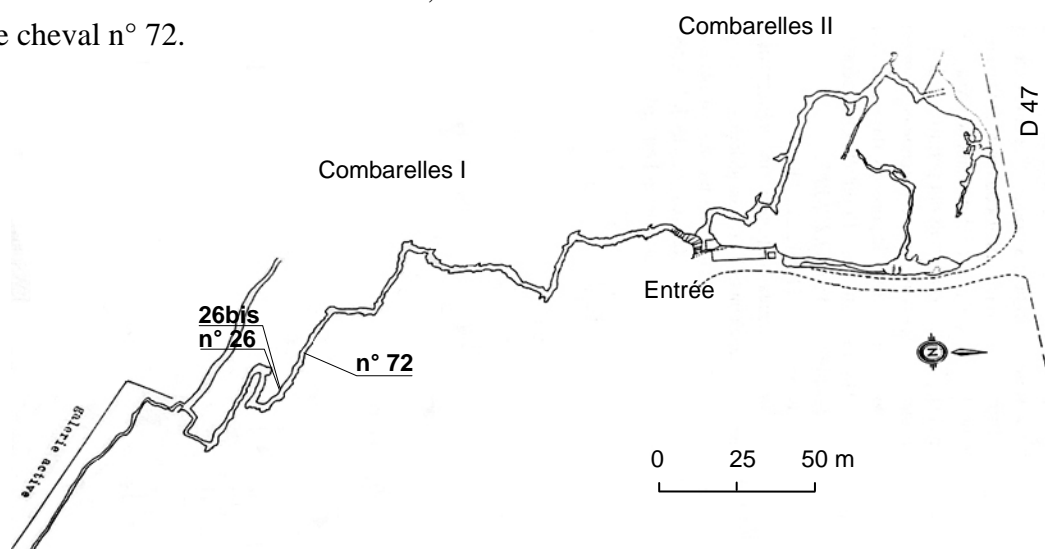


Fig. 5 – Grotte des Combarelles I et II. Situation des gravures n° 26, n° 26 bis et n° 72 dans la galerie profonde. D'après N. Aujoulat, *spéléo-Dordogne* n° 73, 1979 in M. et C. Archambeau, 1989.

Font-de-Gaume

La grotte de Font-de-Gaume est à quelques kilomètres des Combarelles, également dans la vallée de la Beune, toujours sur la commune des Eyzies-de-Tayac. Elle fut découverte quelques jours après les Combarelles en 1901. La grotte a été creusée par les eaux souterraines, le long d'un plan de diaclase subvertical, dans un massif calcaire du Crétacé composé de couches gréseuses et crayeuses du Santonien et du Coniacien. Elle est constituée d'un conduit majeur sur lequel se greffent trois diverticules et une petite salle en cul-de-four⁴. Longue de 130 mètres, sur une largeur de 2 à 3 mètres, elle contient 230 figures peintes et gravées. Sa hauteur, dépassant parfois les 8 mètres, a été investie jusqu'à 4 mètres dans le diverticule final par plusieurs représentations. Ses reliefs naturels sont largement mis à contribution pour la réalisation d'œuvres atteignant le bas-relief et qui sont datées du Magdalénien moyen. J'ai choisi les œuvres présentant les reliefs les plus flagrants (fig. 6).

- deux individus de la frise des bisons, sur la paroi droite de la galerie principale (n° 1)
- les chevaux se suivant du diverticule latéral droit (n° 2)

⁴ Un cul-de-four est une voûte en forme de quart de sphère ou demi-coupole.

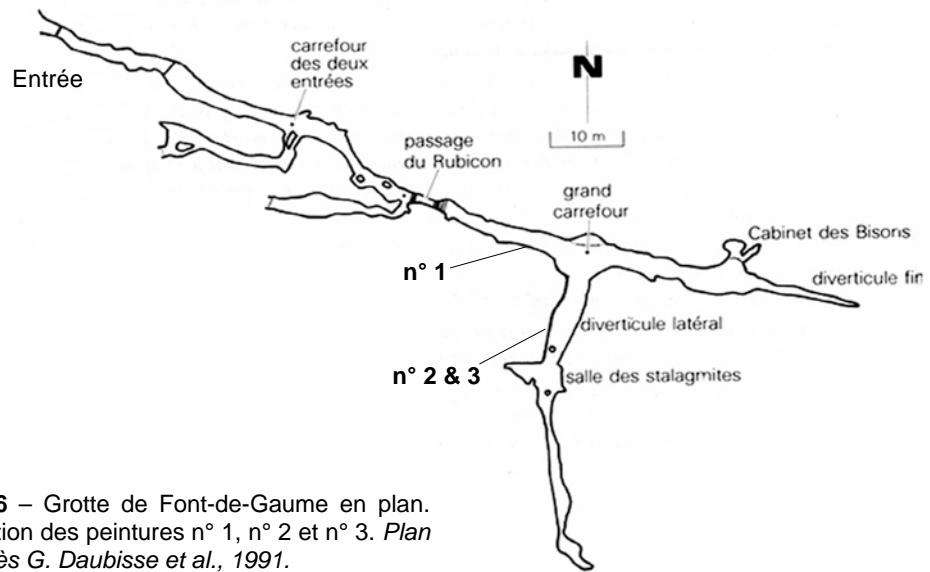


Fig. 6 – Grotte de Font-de-Gaume en plan. Situation des peintures n° 1, n° 2 et n° 3. Plan d'après G. Daubisse et al., 1991.

Le Cap Blanc

L'abri du Cap-Blanc est situé en Dordogne sur la commune de Marquay, à flanc de coteau et sur la rive droite du vallon de la Grande Beune. Il fut découvert en 1908 par Raymond Peyrille à la suite d'un sondage. Le creusement de la roche par des phénomènes climatiques et géologiques dans un affleurement rocheux en calcaire du Coniacien d'une centaine de mètres de longueur, créa un abri de 15 mètres de long sur 4 mètres de profondeur et 3 mètres de hauteur. Sur la paroi figure une frise sculptée monumentale longue de 13 mètres. Elle est composée de quatorze représentations animales, essentiellement des chevaux en bas et hauts-reliefs. A l'époque de sa réalisation la frise était totalement colorée d'ocre rouge. D'après le type d'outillage trouvé dans les deux principales couches archéologiques elle est datée du Magdalénien moyen (Roussot, 1972, 1984b, 1989 et 1994b), mais les fouilles menées sans méthode sur le site en ce début de XXème siècle ne permettent pas d'en avoir une absolue certitude. Les comparaisons stylistiques avec les œuvres sculptées d'Angles-sur-l'Anglin, de Comarque et de la Chaire-à-Calvin permettent toutefois de retenir cette période (Roussot, 1994b ; Pinçon, Iakovleva, 1997).

J'ai sélectionné les représentations n° 2, n° 3 et n° 5 selon la numérotation d'Alain Roussot (1994b), (fig. 7).

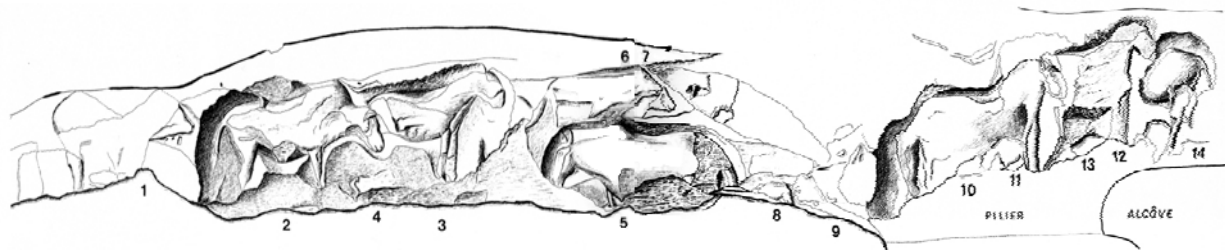
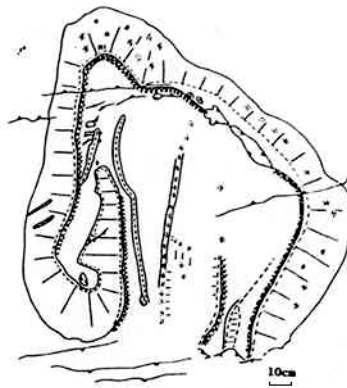


Fig. 7 – Vue générale de la frise sculptée du Cap-blanc par relevé schématique. Dessin de A. Roussot, 1994b.

Domme

Les trois grottes de Domme, la Martine, le Mammouth et le Pigeonnier, se trouvent en Dordogne, sur la commune de Saint-Front-de-Domme. Elles sont situées au pied d'une falaise, sur la rive gauche de la Dordogne, au nord-est du massif de Domme. Elles sont creusées dans un calcaire gréseux et tendre du Coniacien (Guichard, 1983). La grotte du Mammouth, qui est éclairée par la lumière du jour, est longue d'une cinquantaine de mètres, haute de 8 à 5 m et large de 7 à 3 m (Delluc, 1983). Elle contient une douzaine de représentations parmi lesquelles figure l'unique proboscidiien traité en bas-relief au Paléolithique (Roussot, 1984a et 1989) (fig. 8). Seule cette sculpture sera étudiée. L'absence de contexte archéologique caractéristique, dans cette grotte qui a été vidée de ses couches sédimentaires par des aménagements troglodytiques, ne permet pas d'attribuer cette œuvre à une période précise. Seuls des éléments stylistiques la situeraient, mais sans certitude, à la fin du Solutréen ou au début du Magdalénien (Delluc, 1983 ; Roussot, 1989).



*Le relevé analytique est une procédure de cartographie des surfaces ornées. Il correspond à un code de symboles conventionnels permettant de suivre minutieusement les traits gravés ou sculptés, ainsi que les accidents rocheux. Il permet aussi de préciser les techniques de réalisation mises en œuvre (cf. fig. 86 p. 113). Cette méthode d'observation des œuvres a été proposée par B. et G. Delluc (1978).

Fig. 8 – Grand mammouth de Domme et son relevé analytique*. Photo A. Roussot. Relevé analytique d'après B. et G. Delluc, 1983.

Comarque

La grotte de Comarque fut découverte le 15 Août 1915 par Henri Breuil et Pierre Paris. Elle se trouve sur la commune de Sireuil en Dordogne, sur la rive gauche de la Grande Beune, à 500 mètres à vol d'oiseau de l'abri du Cap Blanc. Creusée au pied d'une falaise en calcaire coniacien, tendre, gréseux et jaunâtre, la cavité est une diaclase haute de plus de 10 mètres par endroits et très basse à d'autres puisqu'il faut ramper pour voir des gravures au fond d'un boyau étroit. Le parcours dans les galeries est de 65 mètres pour une largeur

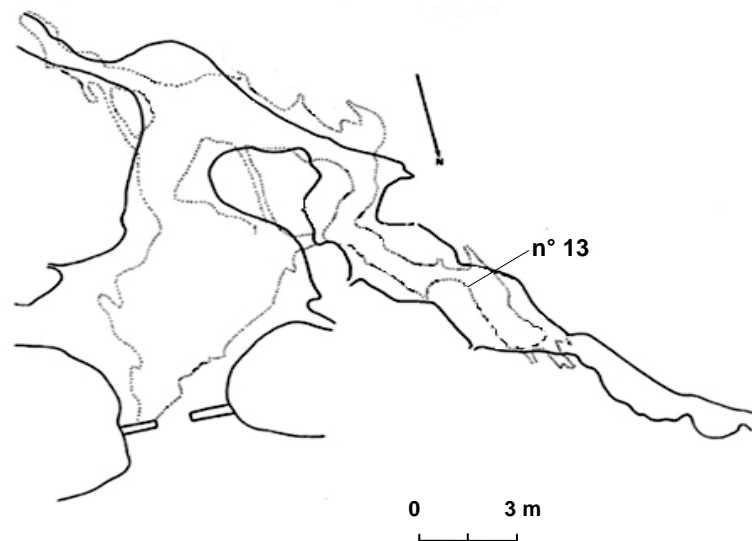


Fig. 9 – Grotte de Comarque. Position du grand cheval. Plan de la grotte d'après B. et G. Delluc, 1981, adapté J. Brot.

de 1 mètre. La partie ornée de sculptures et de gravures mesure 22 mètres de long. Les œuvres sont datées du Magdalénien III ou IV ancien. Selon la numérotation du plan de G. et B. Delluc (1981) (fig. 9), j'ai choisi le grand cheval n° 13.

Pataud

L'abri Pataud se trouve sur la rive gauche de la Vézère, sur la commune des Eyzies-de-Tayac. Ce gisement, important pour la connaissance du Paléolithique supérieur, puisqu'il présente quatorze niveaux d'occupations humaines successives de -35 000 à -20 000 ans av. J.-C. (Delluc et *al.*, 1990), fut découvert par Martial Pataud à la fin du XIXe siècle. Il fut étudié par l'Américain Hallam L. Movius, de 1958 à 1964. A proximité de l'abri, sur le plafond d'une vaste avancée rocheuse, seul vestige de l'auvent effondré (Delluc, 1998), un bouquetin sculpté en bas-relief est découvert en 1986 par M. Laroche et B. Delluc (fig. 10). Par ses caractères stylistiques du style III de A. Leroi-Gourhan (1965a), par comparaison aux œuvres du Roc-de-Sers et du Fourneau-du-Diable, et par la présence de feuilles de laurier trouvées à ses pieds, la sculpture est datée du Solutréen (Delluc, 1986 ; Delluc et *al.*, 1990). Après avoir été transformée en cave troglodytique, la cave Pataud est aujourd'hui un musée de préhistoire qui porte aussi le nom d'abri Movius.

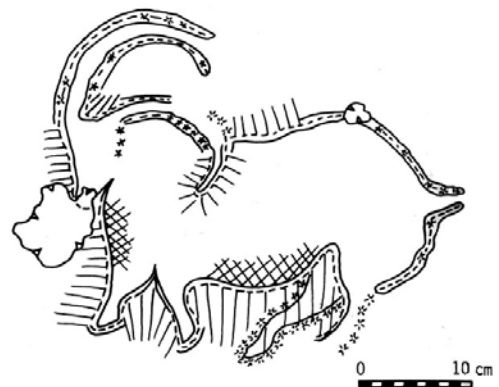


Fig. 10 – Bouquetin de la cave Pataud et son relevé analytique. *Photo G. Delluc. Relevé analytique d'après B. et G. Delluc, 1986.*

La Chaire-à-Calvin

Le vaste abri de la Chaire-à-Calvin se trouve sur la commune de Mouthiers-sur-Boëme, en Charente. Au pied de falaises calcaires du Turonien bordant un affluent de la Boëme, dans la vallée de Gersac, l'abri est formé par un espace de 75 mètres carrés sous surplomb rocheux (Bouvier, 1989). Il a été découvert en 1865 par A. Trémeau de Rochebrune. En Juin 1927, Pierre David a repris les fouilles déjà entreprises et découvre des sculptures en bas-relief qui sont d'abord attribuées au Solutréen par la présence de vestiges s'y rapportant. De 1966 à 1969, J.-B. Bouvier continue les fouilles et met en évidence huit niveaux magdaléniens. Par une analyse radiométrique, effectuée sur des ossements de gibier se trouvant dans des sédiments de remplissage qui masquaient la frise et qui contenaient une

industrie homogène, elle fut datée du Magdalénien moyen (*op. cit.*). La partie considérée du dispositif sculpté est composée de 4 chevaux et mesure 3,30 mètres de long (fig 11).

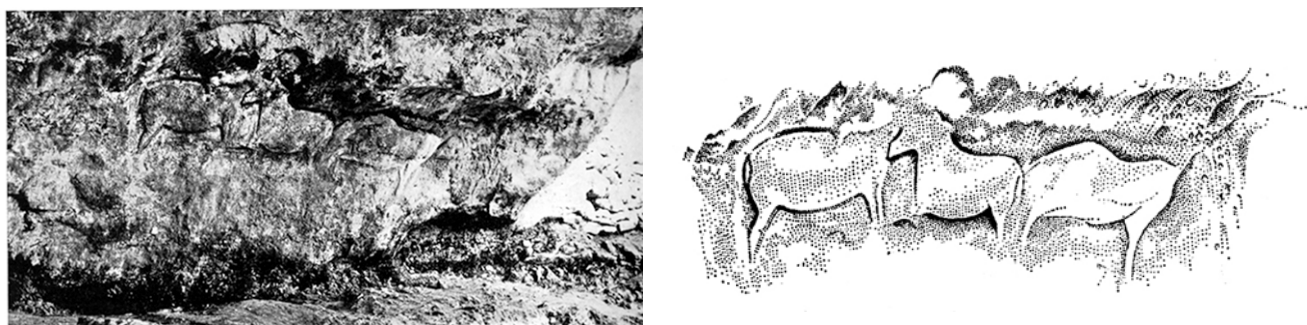


Fig. 11 – La Chaire-à-Calvin. Vue sur les principaux éléments de la frise. Photo A. Weider et dessin B. Boehrs, 1965.

Pair-non-Pair

La grotte de Pair-non-Pair se trouve sur la commune de Prignac-et-Marcamps en Gironde, en rive droite d'un petit vallon rejoignant le Moron. D'une quinzaine de mètres de longueur et d'environ six mètres de haut, le couloir principal de la grotte s'élargit irrégulièrement par des renforcements et par un cul-de-four où se trouve regroupée, sous un puits de lumière, la majorité des représentations. Une soixantaine d'animaux sont gravés dans un calcaire tertiaire à astéries. Le 6 Mars 1881, François Daleau commence une fouille dans la grotte alors quasiment remplie de sédiments jusqu'au plafond. Le 29 Décembre 1883, il déchiffre les premières gravures (Daleau, 1896) qui contribueront largement à la reconnaissance de l'art préhistorique et des découvertes antérieures (Chabot, La Mouthe, Altamira). Elle est aussi, parmi les cavernes ornées de France et d'Espagne, celle qui a fourni la plus grande documentation sur l'activité des hommes qui en avaient fait un habitat permanent, du Moustérien au Gravettien (Cheynier et Breuil, 1963).

J'ai pu observer les œuvres où les reliefs naturels étaient exploités, selon la numérotation de B. et G. Delluc (1997) (fig. 12) : les chevaux se suivant n° 6 et n° 7 ; les deux chevaux n° 16 et n° 17 du panneau de l'Agnus Dei.

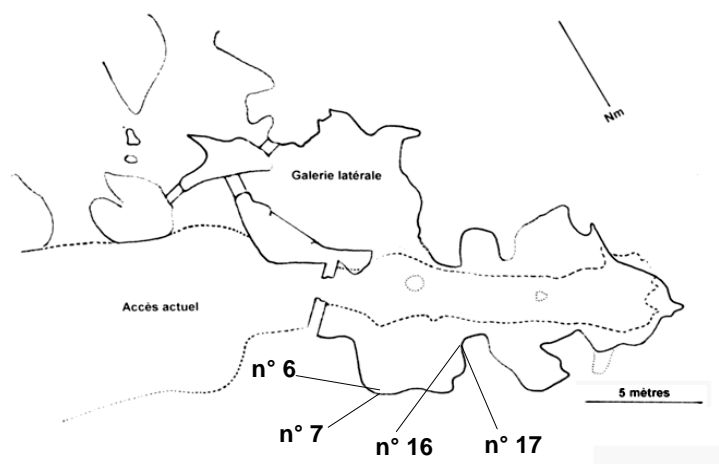


Fig. 12 – Grotte de Pair-non-Pair. Situation des gravures n° 6, n° 7, n° 16, n° 17. D'après B. et G. Delluc, 1978, adapté J. Brot.

Pestillac

Cette petite grotte a été découverte récemment par Julien Sentis, le 13 Octobre 1998, lors d'une prospection de paroi. Elle est située dans le Lot, sur la commune de Montcabrier, dans la vallée de la Thèze. La cavité s'est formée dans un calcaire gréseux et friable du Crétacé. Sa section, d'une largeur de 2 mètres sur une hauteur de 1,40 mètre, est en forme de "trou de serrure". La galerie, qui contient 39 gravures, s'étend sur une longueur de 90 mètres, avec une succession d'angles droits sur son parcours, pour se terminer, dans le boyau de gauche, par une cheminée qui s'élève à environ 4 mètres. Par comparaison stylistique avec les silhouettes féminines du type Lalinde-Gonnorsdorf ainsi que celles de Gare de Couze, Fronsac et Combarelles, les figurations de Pestillac pourraient être datées du Magdalénien récent ou du début de l'Azilien (Sentis, 2000).

J'ai sélectionné pour mon étude plusieurs gravures offrant une utilisation du relief et ceci en fonction de la numérotation de J. Sentis (*op. cit.*) (fig. 13) :

- la grande silhouette féminine (gravure n° 4) ; le cheval (gravure n° 8).

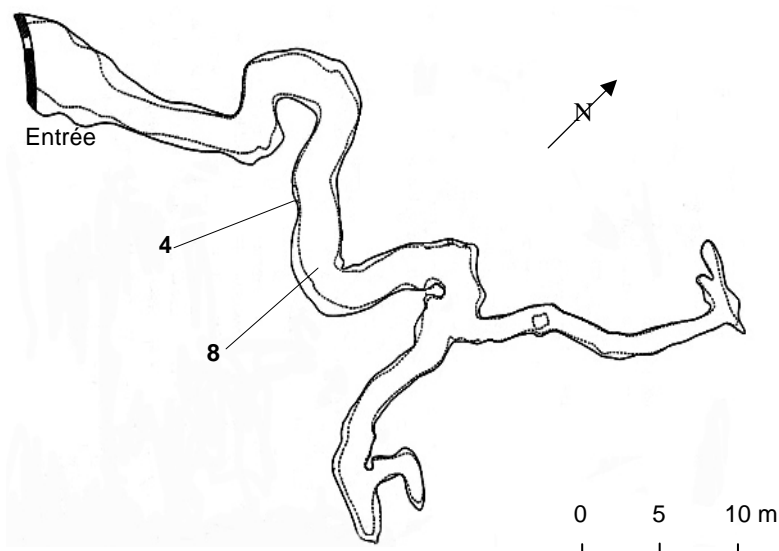


Fig. 13 – Grotte de Pestillac. Situation des gravures n° 4 et n° 8 dans la grotte. D'après J. Sentis, 2000, adapté J. Brot.

Remarques : il manque un site essentiel à ce corpus de sites. Il s'agit de la grotte de la Magdeleine dans le Tarn. Cette cavité contient deux figurations féminines sculptées à partir des formes naturelles de la paroi. Elles sont associées à un cheval et à un bison profondément gravés et mesurent respectivement un mètre de long et soixante dix centimètre de large (Laming-Emperaire, 1962). Malheureusement, ce site n'est pas visitable en raison de son accès non autorisé par les nouveaux propriétaires⁵.

⁵ Communication orale de Jacques Jaubert, conservateur au Service Régional de l'Archéologie (le 09-2000).

CHAPITRE III

MÉTHODE D'ANALYSE



1 – MOYENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE ORIGINALE

1.1. La lumière

Dans le cas d'analyse en grotte obscure, la reconstitution initiale de l'éclairage employé par les artistes, avec les mêmes procédés en nature, en intensité et en localisation, aurait sans doute permis l'étude des gravures dans les meilleures conditions. Malheureusement, je n'ai pu procéder à la lecture des œuvres qu'à l'aide de matériel électrique. La fixité de cette source lumineuse, contrairement aux effets que peut produire la lampe à combustible, ne m'a pas permis de prendre en compte la mouvance des ombres portées des reliefs rocheux sur les parois, ni de considérer l'aspect du grain de la roche, que seule la luminosité chaude et envahissante de la flamme réussit à rendre particulièrement vivant. La tentative d'approche de la réalité visuelle de l'artiste préhistorique se voit ainsi d'emblée déformée et amoindrie par ce manque de "dynamisme des lumières" (Nougier, 1963), qui est sensé exacerber le moindre relief et la plus infime trace d'intervention humaine sur la paroi.

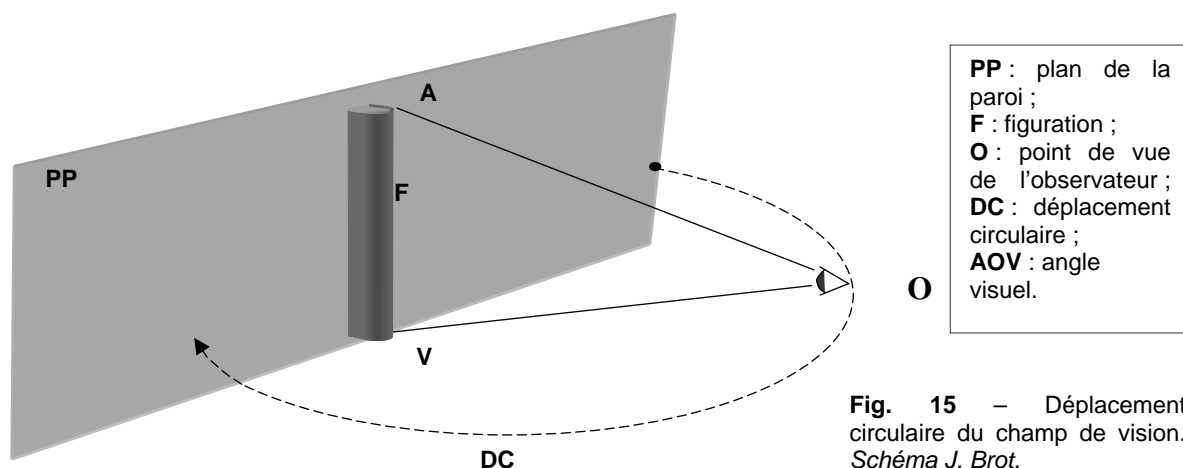
A défaut de lumières vivantes, j'ai donc utilisé une panoplie de lampes à intensités variables comme la lampe de poche, avec et sans gélatine, le néon portatif, les projecteurs quand l'alimentation électrique le permettait, et bien sûr, la lumière du jour pour les œuvres y étant exposées. S'il est presque aberrant de regarder les œuvres d'une caverne avec ce matériel qui éloigne l'observateur d'aujourd'hui de l'intention des artistes, il a par contre l'avantage de procurer un certain confort dans l'étude des grottes ornées. L'excellente maniabilité des lampes et la focalisation précise du faisceau lumineux accroît le champ de visibilité et permet un travail de relevé et de dessin assez performant. Selon la distance, l'intensité et l'orientation de la source lumineuse sur la paroi, certains reliefs sont mis en valeur et permettent de faire ressortir différents aspects d'une représentation.

En pratiquant cet exercice on se rend vite compte qu'il n'y a pas une lumière idéale, mais de multiples façons d'éclairer un sujet. Pour cette raison, en variant constamment l'angle d'éclairage, j'ai cherché à privilégier les différentes parties qui le constituent afin de mettre en évidence les éléments essentiels participant à sa mise en volume. Par cette décomposition de l'image, j'ai pu constater qu'il existait une relation entre l'artiste, l'œuvre, et la paroi. Cette relation n'est pas simplement l'application d'une technique sur un support rocheux insignifiant, mais consiste en une recherche de reliefs appropriés pouvant s'intégrer dans l'espace graphique d'une figuration. En effet, sous l'effet du jeu de la lumière, plusieurs sortes de reliefs apparaissent et l'on comprend que l'artiste ait pu les exploiter avec autant de liberté et de subtilité. Parfois, les formes de la roche sont si discrètes qu'elles ne sont visibles qu'en lumière frissante. D'autres fois des concavités naturelles de la paroi ont été utilisées comme des volumes, parce que l'angle d'éclairage

provoque un effet d'optique donnant l'illusion de convexité. D'autres fois encore, le volume des reliefs et leur suggestivité ne sont évidents que par la projection d'une lumière adéquate. Ainsi, la discrétion ou la forte présence des formes naturelles est dépendante de l'effet de la lumière qui m'a permis de tenter d'identifier la manière dont ceux-ci ont été perçus puis utilisés. Le déplacement de la source lumineuse sur la paroi est d'une importance primordiale car il permet l'exploration successive des reliefs et une lecture complète des œuvres.

1.2. Points de vue et observation

Rarement une œuvre en relief ne peut être contemplée d'un seul point de vue, c'est-à-dire d'un unique emplacement ; plusieurs facteurs en sont la cause. Parfois l'étroitesse des lieux et la taille des représentations ne permettent pas d'avoir un recul suffisant pour les apprécier dans leur totalité et implique de se mouvoir, même légèrement. De même, dans les endroits spacieux, il est nécessaire de se déplacer latéralement pour découvrir leurs volumes, surtout dans le cas de hauts-reliefs en abri-sous-roche. Un point d'observation fixe englobant l'œuvre dans sa totalité ne peut correspondre qu'à une peinture, ou à une gravure exécutée sur une surface relativement plane. « *En revanche, nous percevons les sculptures et les architectures en évoluant autour d'elles ou en les traversant, c'est-à-dire en additionnant successivement ce que nous avons déjà vu et ce qui nous reste à voir* » (Raphaël, 1945, p. 197). En déplaçant notre propre champ de vision sur un plan horizontal circulaire et en choisissant plusieurs « *points de vue* » sur 180 degrés ou plus (Baudry, 1978, p. 682-683), on procède à un balayage visuel de la représentation (fig. 15).



De fait, une œuvre en relief indique que l'artiste a eu l'intention de montrer des formes et des volumes que l'on puisse regarder sous des angles différents, comme dans le cas des statuette féminines gravettiennes sculptées en ronde-bosse, qui, pour être examinées, obligent le regard à se déplacer autour d'elles (Duhard, 1995).

S'il est possible de connaître l'emplacement de l'artiste pendant la réalisation de son ouvrage par la détermination du « *champ manuel* », encore que cette notion soit rendue aléatoire par les variations morphologiques de la zone de paroi considérée (Bouvier, 1993, p. 10), il est par contre mal aisé, voir impossible de dire avec exactitude où il se tenait pour regarder sa création achevée, car en fait tout dépend de ce que l'on veut voir. La subjectivité du regard est sélective et l'on ne peut que supposer, une, ou plusieurs zones de vision. En valorisant l'œuvre sous des angles divers, on s'aperçoit qu'il n'y a pas une image fixe et déterminée, mais un ensemble de possibilités de lecture. En d'autres termes, je pense que l'image paléolithique n'est pas faite pour être regardée d'un seul point de vue et d'une seule manière, mais qu'elle invite à une multiplicité de regards et d'interprétations. Pour ces raisons, il m'a paru essentiel d'explorer les représentations choisies en considérant tous les angles de vues possibles et en diversifiant l'effet de la lumière. Ainsi, la triangulation observateur-lumière-œuvre peut être modifiée à l'infini et permet d'avoir une lecture fine et complète donnant un grand nombre d'informations sur la construction d'un sujet gravé ou sculpté.

Sans grand risque, il est possible d'affirmer que tous ces éléments, réunis ou isolés, permettent d'approcher à un moment donné une fraction de la réalité visuelle de l'artiste, car l'œil, aidé par des éclairages d'incidences variées (Delluc, 1981), est le seul dispositif de perception que nous ayons en commun. En effet, les formes que l'on voit sur les parois sont les mêmes que les siennes parce que notre organe de la vue est identique dans son fonctionnement. La distribution d'intensités lumineuses que perçoit l'œil et que le cerveau traduit instantanément en image par les informations qu'il reçoit (Ninio, 1996), reste l'outil d'observation directe le plus fiable même si par la suite cette image passe par les filtres d'une interprétation personnelle ou collective. Pour cette raison, l'examen à vue des œuvres préhistoriques constitue la base fondamentale de mon étude.

1.3. La comparaison des documents

Un grand nombre d'auteurs, pour ne pas dire tous, ont restitué les œuvres préhistoriques par le dessin et la photographie en choisissant les angles de vue qui correspondaient le mieux à ce qu'ils cherchaient à voir ou plus précisément à montrer. Ces deux modes de restitution sont déjà une interprétation de l'œuvre originale, qui se voit ainsi orientée par la sensibilité de l'auteur et filtrée par sa subjectivité naturelle. Il m'a paru intéressant de comparer entre eux les documents existants sur les représentations choisies pour cette étude, puis de les confronter à la perception que j'ai pu moi-même avoir devant les œuvres originales. Pour cela, j'ai réuni pour chaque œuvre de chaque site les photos et les relevés disponibles et j'ai procédé à l'examen de détails apparaissant sur l'une, inexistants sur l'autre, accentués ici, discrets ailleurs et ainsi de suite. Cette lecture indirecte et sélective des œuvres m'a permis de vérifier et de confirmer les observations que j'ai pu

faire face à la paroi et surtout de voir des éléments (des détails) dont je n'ai pas eu conscience sur le terrain, par faute de temps et sous l'emprise submergente de l'ambiance des lieux.

Le document photographique a été pour moi d'un grand recours car il permet de prendre de la distance et une réflexion posée vis-à-vis de l'œuvre à explorer ; il présente donc l'avantage d'un examen prolongé hors du site, dans un contexte particulier de mise en lumière voulu par chaque auteur. La compilation et l'étude de clichés différents pour chaque œuvre, ainsi que les recoupements entre eux m'ont donné la possibilité de résoudre des problèmes liés à la mémorisation de nombreux détails de la paroi tout en affinant ma perception. La photographie, par la quantité d'informations qu'elle contient, vient alors en complément d'une lecture à vue dans la mesure où les sujets étudiés, ainsi que leur environnement, sont parfaitement appréhendés (Aujoulat, 1993c). La connaissance de la documentation graphique et littéraire se rapportant à l'œuvre contribue également à améliorer la qualité de cette lecture. Par contre, l'analyse de photographies ne peut faire l'économie de retours fréquents sur les sites car, inévitablement, leur lecture en dehors du gisement conduit à des erreurs d'interprétations puis « *de transcriptions graphiques des données ainsi recueillies* » (Martin, 1993b, p. 344). La photographie trouve aussi ses limites dans son impossibilité à restituer les éléments se trouvant dans des zones trop claires ou trop foncées alors que notre vue, dans les mêmes conditions, s'adapte beaucoup mieux, et nous donne une vision homogène des détails (Ninio, 1996 ; Lemozi 1929). Les déformations de la perspective dues aux types de focales utilisées et la peine à retranscrire le relief que la photo a tendance à transposer sur un plan (Delluc, 1981 ; Aujoulat, 1993c), la difficulté à distinguer une fissure naturelle d'un trait gravé par manque d'intelligence de l'œil photographique (Sonneville-Bordes, 1967), causent évidemment des soucis de lisibilité et de fiabilité.

1.4. La base de données 3D

Certaines sculptures, notamment celles d'Angles-sur-l'Anglin, ont été reconstituées en trois dimensions par un procédé de numérisation⁶ (cf. fig. 65, p. 95). En effet, le relevé laser qui est d'une très grande précision restitue directement les images sur un fichier numérique 3D (Pinçon, 1999). Cette technologie de modélisation tridimensionnelle, confortable d'utilisation, puisqu'elle autorise une lecture en dehors du site, contribue largement à une meilleure connaissance des œuvres tout en évitant « *les interactions directes sur l'originale* » (Pinçon, 2000). Ce procédé moderne d'enregistrement pour l'analyse de l'art pariétal, peut offrir des possibilités d'approches de plus en plus resserrées de la réalité tridimensionnelle (Thibault et al., 1994) mais, la restitution de l'art pariétal en images virtuelles, aussi précises et confortables soient-elles, isole malgré tout l'observateur de l'environnement et de la matière.

⁶ Ce travail a été réalisé par la société Art graphique et Patrimoine.

2 – MOYENS DE RESTITUTION DE LA LECTURE DE L'OEUVRE

2.1. Le modelage

A l'aide de pâtes synthétiques et à partir de photographies récoltées dans divers ouvrages, j'ai reproduit en volume et à échelle réduite les trois Vénus sculptées en bas et demi-relief du Roc-aux-Sorciers (fig. 16a). Les nuances de détails et de reliefs sur ces



Fig. 16a – Les trois Vénus d'Angles-sur-l'Anglin. Photos S. de Bruyn, modelages J. Brot.

clichés en noir et blanc et en couleur m'ont donné de bonnes indications sur le modelé des œuvres. Avec une trentaine de photos et diapositives⁷ présentant toutes des angles de vues différents il m'a été possible de modeler séparément les trois sujets sans trop d'écart avec la réalité. Une fois réalisées,

j'ai pu manipuler confortablement ces reproductions afin d'observer la morphologie de la paroi, puisque ces figures l'utilisent. J'ai ensuite pratiqué des coupes symétriques verticales et j'ai pu ainsi obtenir des profils nets (fig. 16b). Cela m'a permis d'apprécier la forme actuelle de la paroi ouvragée, avec les traces d'interventions graphiques superficielles et profondes suivant ces coupes, et d'avoir une assez bonne idée de la forme des reliefs sur lesquels les artistes ont travaillé.

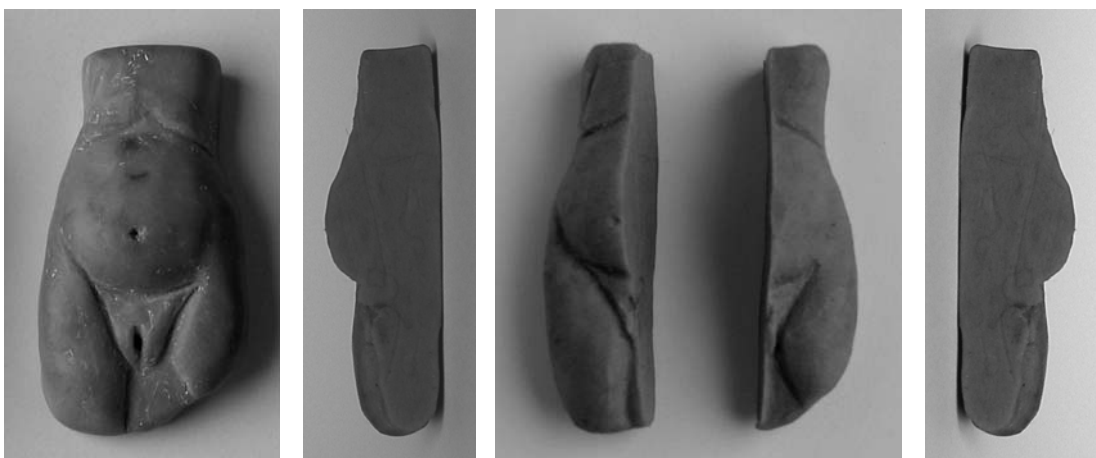


Fig. 16b – Vénus centrale en coupe verticale. Photos S. de Bruyn, modelages J. Brot.

⁷ Documentation élaborée par Geneviève Pinçon dans le cadre de l'étude du site.

Le but de cette opération de modelage était d'avoir une vision en trois dimensions de manière à pouvoir dessiner ces figures sous tous les angles puis de tenter une reconstitution de la paroi avant l'intervention de l'artiste. Avec cette méthode, appliquée uniquement sur le site du Roc-aux-Sorciers, j'ai pu dégager un certain nombre de paramètres concernant la mise en volume et la mise en place des figurations sur la paroi.

2.2. Le dessin

A partir des photographies, des relevés, des diapositives, des modelages précédemment cités et parfois d'une lecture à vue devant la paroi, j'ai dessiné les sujets étudiés de manière à mettre en évidence les reliefs naturels utilisés par l'artiste. En effet, l'absence de considérations pour ces reliefs ne permettrait pas de regarder ces sujets tels qu'ils ont été conçus, alors qu'apparemment ce sont eux qui commandent et orientent la position de l'image préhistorique. Pour chaque cas, j'ai cherché à restituer l'aspect initial de la paroi avec ses protubérances en dessinant les cupules, les bosses, les fissures et les creux de la surface concernée par l'emprise du tracé de la figuration. J'ai également pris en compte la surface exopérigraphique⁸ de ce tracé, qui bien souvent donne une idée de la morphologie de la paroi avant l'intervention humaine.

De prime abord, sur des œuvres où le travail de sculpture est important, comme les bas et hauts-reliefs d'Angles-sur-l'Anglin ou de Cap-Blanc, il est difficile de distinguer les volumes réalisés des formes naturelles. Il y a une telle fusion entre la forme du support et la représentation achevée, que l'on pourrait penser que son volume est essentiellement dû au travail de l'artiste. En fait, en examinant les formes de la roche encaissante, on s'aperçoit que celle-ci n'a pas été entamée dans sa totalité ; il est alors possible en comparant les zones travaillées avec celles qui ne le sont pas d'évaluer assez précisément la quantité de matière enlevée par le sculpteur (Garcia, 1989). Ces observations permettent de reconstituer par le dessin la surface initiale de la paroi ainsi que son profil en coupes longitudinales et transversales. Pour les gravures à léger modelé utilisant le relief, comme aux Combarelles et à Pair-non-Pair, la méthode est plus simple puisque le peu de matière enlevée laisse pratiquement intact le support. Cela autorise instantanément à faire la différenciation entre l'œuvre et les formes de la paroi.

Le but du dessin n'est pas d'exécuter une copie parfaite de l'original, comme un fac-similé. Par son emploi, je me suis surtout attaché à faire ressortir les caractères spécifiques de cette pratique artistique, c'est-à-dire à mettre en évidence l'utilisation des reliefs naturels. En illustrant la relation entre les représentations préhistoriques et les formes du support le dessin permet une lecture scientifique des œuvres.

⁸ La surface exopérigraphique est la surface extérieure et périphérique au tracé de la figuration.

Comme beaucoup d'auteurs l'ont déjà fait remarquer, le dessin ou le relevé est obligatoirement interprétatif, mais en soi, il contient une explication : « *Le relevé est un transfert de l'image paléolithique impliquant une méthodologie spécifique [...]* » (Aujoulat, 1993a, p. 335). Issu de longues observations de terrain il forme « *un processus analytique* » donnant la « *compréhension des données graphiques et de leur nature technique* » (Vialou, 1986, p. 21). Si le dessin permet d'être confronté à toutes sortes de détails techniques il renseigne d'avantage sur la plastique générale de l'ouvrage avec le jeu d'alternance des bosses et des creux propres à la sculpture, l'aspect des traits, la qualité de la facture, l'exploitation de telles ou telles parties de la roche, les particularités macro et micromorphologiques de la paroi. Bien entendu, le dessin ne peut saisir pleinement la réalité du volume des reliefs. Celle-ci n'est possible que par une observation directe de la paroi par la vue.

En aucun cas, le relevé analytique, qui est une cartographie des surfaces ornées (Delluc, 1978) n'est suppléé ou remis en cause par mes dessins. Les deux méthodes sont plutôt complémentaires.

En conclusion, que les moyens de restitution employés soient graphiques, plastiques, ou photographiques, ils restent obligatoirement un effet du réel, et non le réel. C'est donc effectivement dans cette subjectivité des méthodes que peuvent être trouvés des éléments sur l'approche spatiale de la paroi par l'artiste.

3 – MOYENS D'APPRÉHENSION DE L'OEUVRE

3.1. Connaissance de la matière ouvragée

En pratiquant régulièrement la gravure et la sculpture sur des blocs de pierre et en exploitant les formes de leurs surfaces irrégulières, une certaine aisance s'est installée, me permettant d'éprouver une familiarité vis-à-vis de l'art sculpté paléolithique. Les aspects techniques, conceptuels et artistiques sont abordés et donnent de bonnes notions sur la mise en œuvre d'une représentation en volume. Son exécution sur la roche permet d'avoir une connaissance concrète de la matière et autorise à aller au-delà de pures spéculations intellectuelles. Le sens pratique obtenu par cette activité est un des meilleurs outils d'analyse qui soit. Il rend naturellement et instantanément possible la lecture d'une œuvre, quelle que soit l'époque de sa réalisation, et permet de saisir les éléments fondamentaux qui la constituent.

3.2. La pratique de la sculpture

Dans cette pratique toutes les étapes de création sont considérées, à commencer par la recherche de la matière première. Vient ensuite le choix d'une parcelle ou de la totalité d'une surface rocheuse, souvent définie par des reliefs correspondant à une idée préconçue et pouvant s'intégrer à la morphologie du sujet traité. La recherche de l'emplacement d'une œuvre met en jeu de nombreux paramètres qui sont liés, d'une part à ce que l'on veut exprimer, et d'autre part aux possibilités offertes par le support. Les différentes étapes techniques qui suivent concrétisent le projet dans sa forme matérielle. Il s'agit de la préparation éventuelle de la surface choisie par bouchardage et égrisage⁹ afin d'éliminer les parties superficielles fragilisées par l'érosion. Il s'agit aussi du cadrage et de la mise en place des contours de l'image à l'aide d'une esquisse gravée. Vient ensuite la création de son volume par raclage ou piquetage. L'énergie physique déployée pour faire aboutir le projet, le contrôle des gestes, les contraintes rencontrées selon la nature et la morphologie de la roche, la recherche de solutions et la concentration nécessaire à l'accomplissement du travail, sont autant d'éléments pouvant être transposés à des pratiques anciennes. Ils permettent d'appréhender sensitivement et technologiquement l'œuvre préhistorique.

4 – PARAMÈTRES DE RECHERCHE ET VOCABULAIRE

4.1. Relief, accident et morphologie

Toute œuvre sculptée sur une paroi implique une utilisation de sa morphologie, de ses reliefs et de ses accidents. Il y a une différenciation à faire entre ces termes :

Le relief est une saillie que présente une surface, mais aussi l'ensemble des inégalités de cette surface (en creux ou en élévation). A l'échelle terrestre, les formes et les volumes des reliefs résultent du travail des forces endogènes et exogènes ; ce sont les reliefs structuraux et les reliefs d'érosion (George, 1970). Les reliefs structuraux sont formés par les mouvements internes de l'écorce terrestre comme la tectonique et le volcanisme. Ils sont constamment modifiés par les éléments d'érosion climatique qui ont une action mécanique par fragmentation (cryoclastie, thermoclastisme), ravinement, raclement, etc., et par les agents d'érosion biologique qui agissent chimiquement par altération, dissolution et corrosion. L'action combinée de ces deux formes d'érosion sur la roche entraîne une perte de matière et une mise en creux qui créeront un "modélé". Ce processus de formation de

⁹ Le bouchardage est une opération de piquetage de la roche. L'égrisage consiste à estomper les traces laissées par le piquetage et à régulariser la surface du support par frottement.

reliefs fonctionne sur le paysage comme sur les parois des grottes et des abris où il existe aussi des “reliefs d’accumulation” qui proviennent du calcaire dissout par les eaux qui se redépose sous forme de concrétions (mondmilch¹⁰, stalagmites, stalactites, amoncellements, enduits et coulées stalagmitiques, voiles de calcite, etc.). Enfin, une troisième cause de reliefs sur les parois, mais peu fréquente, concerne « *les inclusions particulières* » avec la présence de fossiles et de rognons de silex (Lejeune, 1985, p. 15), lesquels ont été utilisés pour la réalisation de figurations dans les grottes de Bara-Bahau, de Rouffignac et des Combarelles en Dordogne, de Pair-non-Pair en Gironde, d’Angles-sur-l’Anglin, et de Gouy en Seine-Maritime.

L’accident, selon les termes utilisés en géographie, est une déformation tectonique souple ou cassante de l’écorce terrestre qui forme des failles, des fractures et des plis (*op. cit.*). Il est lié aux structures des roches et à leur organisation dans l’écorce terrestre, créant ainsi dépressions et reliefs qui se raccordent par un ensemble de niveaux étagés (Vogt, 1984). Tout comme l’érosion, l’accident, qui est valable à toutes les échelles d’observation, est le phénomène agissant sur le relief, il est l’une des causes de sa formation et non le relief lui-même. C’est pourquoi je parlerai essentiellement en terme de “relief” dans la description de l’art du volume.

La morphologie se rapporte à l’état des formes particulières à chaque relief (qu’elles soient en creux ou en saillie), mais aussi à l’ensemble de la forme d’une paroi configurée par les limites, les positions et les types de surfaces qui la constituent. Quand les caractères géométriques de ces formes sont dus à l’action des agents exogènes, celles-ci peuvent être désignées sous le terme de “morphosculpture”. Quand ils sont dus au dispositif géologique du sous-sol, il s’agit de “morphostructure” (George, 1970). La morphogenèse donne ainsi naissance à des formes de base aux surfaces convexes, concaves, planes et angulaires ; selon la nature, l’intensité et le processus des facteurs actifs elles peuvent être concavo-convexes, plano-convexes, plano-concaves, plano-angulaire, etc. (fig. 17). Avec des angles, des volumes et des superficies variables, ainsi que des positions spatiales obliques, verticales et horizontales, ces divers éléments donnent naturellement des formes de paroi extrêmement diversifiées. La présence de reliefs et de micro-reliefs ayant les mêmes caractéristiques morphologiques que ces surfaces, ajoute aux parois de très grandes possibilités d’exploitation pour la création d’œuvres s’approchant de la troisième dimension (fig. 18).

¹⁰ Le mondmilch est une pellicule tendre et blanchâtre due à la décalcification du calcaire ou des concrétions qui le recouvrent (Lorblanchet, 1993).

FORMES DE BASE		TYPES DE SURFACES		POSITIONS SPATIALES	
Concaves		Convexo-concaves		Horizontales	
Convexes		Plano-convexes		Verticales	
Planes		Plano-angulaires		Obliques	
Angulaires		Plano-concaves			

Fig. 17 – Éléments de configuration de la morphologie d'une paroi avec leurs formes de base, leurs types de surfaces et leurs positions spatiales. *Tableau J. Brot.*

TYPES DE RELIEFS NATURELS			
Positif		Négatif	
Bosse		Cupule	
Dièdre		Fissure	
Bord Angle		Orifice Conduit	
Stalagmite Stalactite		Sillon Gorge Gouttière	
Calcite		Alvéole	
Rognon Fossile		Creux	

Fig. 18 – Types de reliefs naturels pouvant être contenus sur une surface de paroi. Ils peuvent être issus de l'érosion sous ses deux formes : par usure et par accumulation. *Tableau J. Brot.*

4.2. Concepts, gestes et techniques

La sculpture est une technique d'expression plastique permettant d'approcher la troisième dimension par la représentation de formes en relief sur un ou plusieurs plans d'un matériau solide. Leur élévation par rapport au fond sur lequel elles adhèrent est obtenue par la suppression de zones de matière à l'aide des techniques de taille. Par la nature de son outillage et de son support artistique la sculpture préhistorique sur paroi procède d'une démarche intellectuelle et technologique différente de la sculpture classique sur bloc et sur dalle, mais la notion de relief, avec toutes ses variabilités de formes, ainsi que certains de ses procédés techniques d'obtention, se retrouvent dans ces deux périodes. C'est pourquoi, pour l'analyse et la description des œuvres préhistoriques, comme l'ont fait la plupart des préhistoriens de l'art, je me suis référé à la terminologie bien connue de la sculpture classique. Parallèlement, en raison des spécificités et des problèmes particuliers que pose la sculpture préhistorique, j'ai été amené à définir des termes n'existant pas dans le vocabulaire propre à ce phénomène artistique et que je développerai plus loin. Il me semble intéressant d'exposer les distinctions et les similitudes entre ces deux formes de sculpture.

4.2.1. *La sculpture classique*

Elle consiste à supprimer, à partir de surfaces généralement planes, concaves ou convexes autant de matière que nécessaire pour obtenir une forme déterminée. L'artisan crée entièrement ses volumes à partir de blocs calibrés mécaniquement où toute morphologie naturelle est inexistante. La pierre n'est qu'un simple support où les opérations de taille font apparaître progressivement l'image qui peut être simplement fixée dans l'esprit de l'opérateur, ou plus souvent conçue d'après nature par un important travail de dessins préparatoires, de gabarits et de modèles en trois dimensions par modelage. S'il s'agit d'un bas, d'un demi ou d'un haut-relief, la pierre est plus ou moins entamée en suivant le contour d'un "dessin d'exécution" tracé sur le plan de la roche (fig. 19).

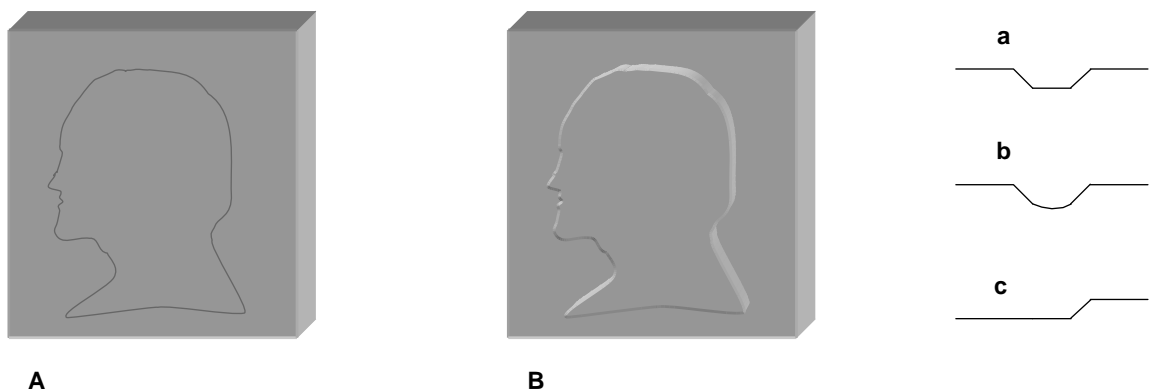


Fig. 19 – Sculpture en bas-relief. Le dessin d'exécution sur le plan de la roche (A) sera entaillé par un dégagement périphérique (B) dont le fond pourra être plat (a), en cuvette (b) ou totalement aplani (c). La taille est dite "en creux" ou "d'épargne". *Dessin J. Brot.*

Dans le cas d'une sculpture en ronde-bosse, la pierre est travaillée sur toutes ses faces ; en tenant compte des résultats obtenus, la figure est ajustée peu à peu. Elle sera totalement dégagée du bloc de matière première et deviendra alors mobile et visible sur « *autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'environne* » (Baudry, 1978, p. 506). Mais elle peut aussi adhérer à son support par une petite partie de son volume, dans ce cas elle est fixe (fig. 20).



Fig. 20 – Sculpture en ronde-bosse. Elle est travaillée sur toutes ses faces et sera entièrement dégagée du bloc initial (A). Une ronde-bosse peut aussi adhérer à son support par quelques points de contacts (B). *Dessin J. Brot.*

Dans la sculpture classique le support est systématiquement mis aux dimensions adéquates en fonction du projet à réaliser. Il n'y a donc aucune adaptation de l'image en fonction d'éléments naturels, mais un rigoureux calcul de mise en œuvre à partir d'une idée préconçue. Cela ne permet pas au sculpteur d'avoir une quelconque relation avec la morphologie naturelle de la roche, ce qu'il n'a de toute façon pas cherché. Pourtant il arrive que l'idée initiale soit abandonnée car la forme de son ébauche, ou un accident survenu en cours de travail, suggère un projet différent, tout du moins dans le cas de la technique de « *taille directe* » sans modèle qui laisse une assez grande liberté d'expression au sculpteur (Baudry, 1978, p. 148).

4.2.2. *La sculpture préhistorique*

Elle ne procède pas uniquement, comme la sculpture classique, par un enlèvement de substance à partir d'une surface plane jusqu'à l'obtention du résultat souhaité, mais le plus souvent par l'exploitation partielle des formes naturelles d'une paroi ou d'un bloc. Le sculpteur peut inclure ces formes dans le tracé d'un dessin préparatoire, puis pratiquer une incision plus ou moins importante en suivant le contour de la figuration. Sa mise en relief s'effectue par le creusement d'un fond périphérique qui a pour effet d'accentuer le volume des formes naturelles tout en mettant en réserve le volume de matière nécessaire à la réalisation du modelé (Barrière, 1993a). D'une manière assez générale, les figurations ne sont pas exclusivement réalisées en les extrayant de la masse rocheuse par la taille, comme

dans la sculpture classique ; elles sont davantage construites en tenant compte des composantes de la morphologie naturelle de la paroi.

Dans la figure 21, proposée à titre d'exemple, le volume ventral de la représentation s'appuie sur une convexité verticale et horizontale de la paroi. La croupe est calée sur un plus petit relief dont elle épouse la forme. La jambe antérieure gauche borde une dépression, ce qui lui donne du relief. Il en est de même pour la zone gorge-ganache. Enfin une autre dépression ou cupule prend la place du sabot postérieur droit. Ainsi, cette représentation fictive trouve ses dimensions en fonction de la distance séparant les différents reliefs entrant dans sa composition.

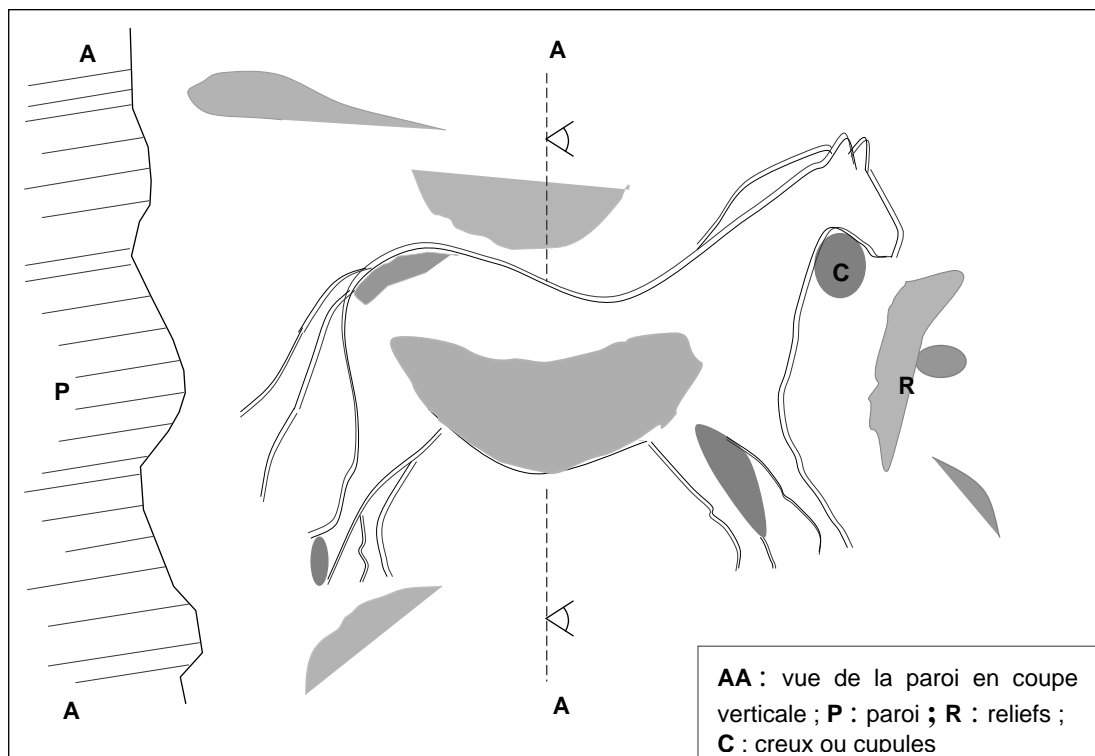


Fig. 21 – Figuration fictive utilisant la morphologie de la paroi et ses reliefs. *Dessin J. Brot.*

En conclusion, ces deux formes de sculpture (classique et préhistorique) ont en commun la restitution de la 3ème dimension par soustraction de matière à l'aide des mêmes bases techniques, c'est-à-dire par creusement du contour qui est ensuite modelé en fonction de l'effet souhaité. Cependant plusieurs aspects les opposent : dans la sculpture pariétale paléolithique les éléments de la nature font partie intégrante de la figuration et celle-ci adhère toujours à son support. De ces faits techniques, qui, comme dans toute méthode de travail, impliquent obligatoirement des contraintes et par les « *effets spéciaux* » qu'ils permettent d'obtenir, une importance primordiale peut être attribuée à la nature du support (Delluc, 1989, p. 39).

4.2.3. *Caractéristiques morpho-technologiques des bas et hauts-reliefs préhistoriques*

Sur paroi et sur bloc, la sculpture préhistorique produit des types de reliefs que l'on retrouve aussi dans la sculpture classique (fig. 22). La ronde-bosse fait exception car nous n'en connaissons pas sur paroi ; elle n'existe que dans la statuaire de la période classique et dans l'art mobilier préhistorique.





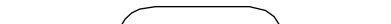
TYPES DE RELIEFS	FORMES DE BASE	CARACTÉRISTIQUES
Gravure modelée		Simple sillon cernant la figure avec ses bords internes arrondis.
Bas-relief		Relief inférieur à la moitié du volume réel du modèle.
Demi-relief		Relief atteignant la moitié du volume réel.
Haut-relief		Relief de plus de la moitié du volume réel.
Ronde-bosse		Plein relief atteignant au moins les 3/4 voir la totalité du volume réel.

Fig. 22 – Types et formes de reliefs. On les trouve en sculpture classique (Baudry, 1978), comme en sculpture préhistorique. La ronde-bosse n'existe que dans l'art mobilier. *Tableau J. Brot.*

Toutefois, comme le fait remarquer C. Barrière, il n'y a pas en préhistoire de bas-reliefs au sens strict et classique du terme, car leur mise en relief n'est pas obtenue par un « *aplanissement total du fond environnant* » mais par un « *détourage en creusement périphérique plus ou moins important* » (Barrière, 1993a, p. 275). Pour décrire cette technique de creusement de la pierre les termes de « *relief à dégagement oblique* » et de « *relief en bassin* » ont été respectivement proposés par l'Institut d'Art Préhistorique de Toulouse et par H. Delporte (*ibid.*, p. 275).

4.2.4. Zones de dégagement

L'étendue et la profondeur de ce creusement périphérique donnent naissance à trois types de "zones de dégagement" (fig. 23) dont la forme de la section peut varier en fonction des facteurs suivants :

- la puissance que le sculpteur a voulu donner au volume de la figuration ;
- la planéité, la convexité, ou la concavité de la surface rocheuse ;
- le modelé du contour de l'œuvre ;
- le type d'outils employés.

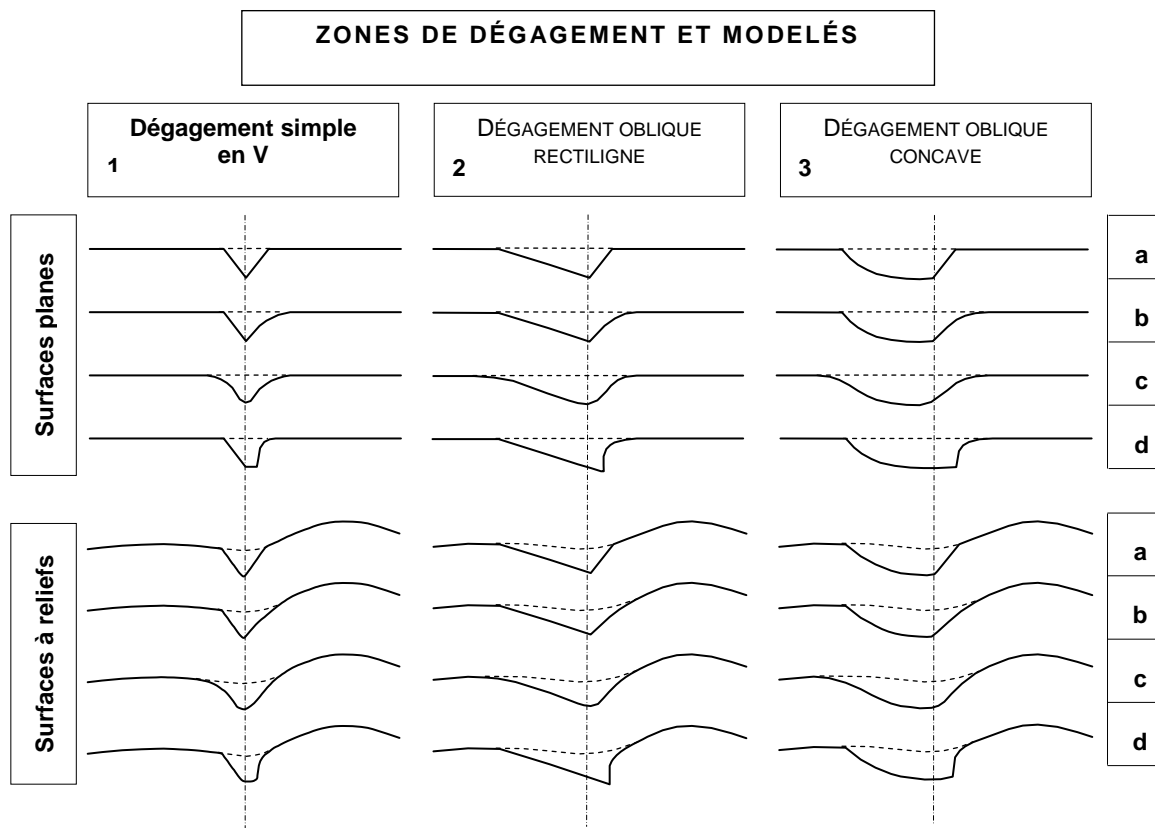


Fig. 23 – Types de zones de dégagement en section et principales sortes de modelés. **a)** Sans modelé. **b)** Bord interne modelé. **c)** Bord interne et bord externe modelés et fond arrondi. **d)** Bord interne abrupt et modelé légèrement. *Tableau J. Brot.*

Ce tableau indique que le volume d'une figuration dépend de la forme des zones de dégagement et que la variabilité du modelé de leurs bords internes et externes contribue à en moduler les effets. Les types de dégagement **2** et **3** semblent dériver du premier, qui est une simple incision en V plus ou moins symétrique se rapprochant du contour gravé (Delluc, 1989). Les différences de creusement entre ces trois types correspondent exactement à l'effet de volume recherché par le sculpteur. Enfin, en fonction de la morphologie du support utilisé, des répercussions différentes ont lieu sur le rendu du volume.

4.2.5. Création du volume et morphologie du support

En comparant le volume obtenu à partir d'une surface plane à celui obtenu à partir d'une surface à reliefs, qui auraient été tous deux créés par un même type de zone de dégagement ayant des caractéristiques dimensionnelles semblables, il s'avère que pour un travail équivalent, le volume produit sur la première surface est de plus faible importance que sur la seconde (fig. 24).

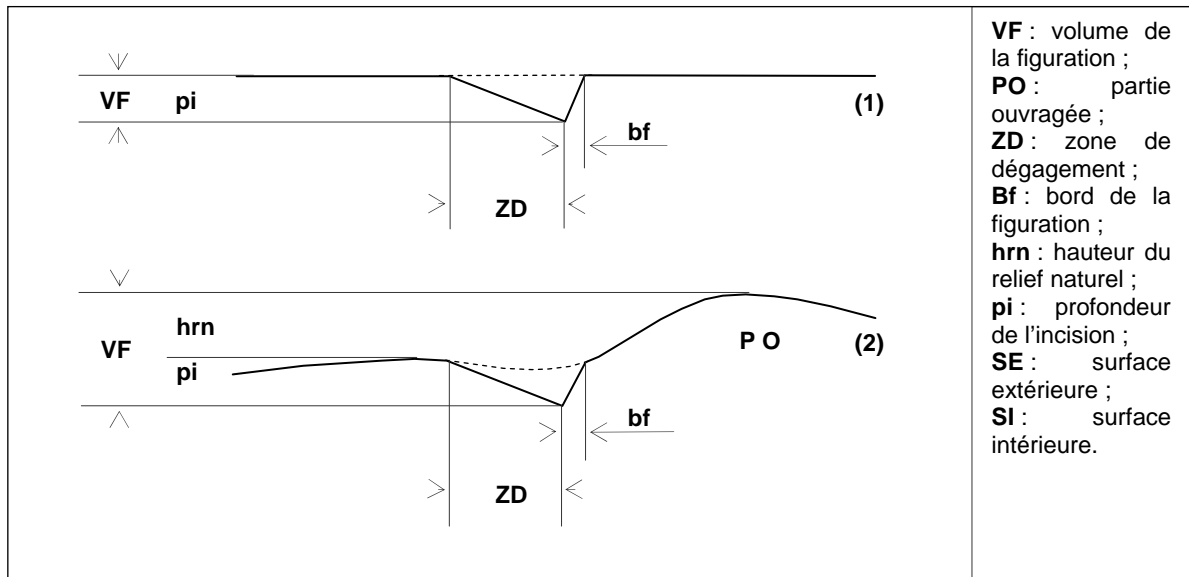


Fig. 24 – Différence de volume créée par le même dégagement entre la surface plane **1** et la surface à reliefs **2**. Schéma J. Brot.

Surface plane (1) : la surface interne d'une figuration (plan sujet) paraît exhaussée par rapport à la surface qui lui est externe (plan de la roche) en raison de l'abaissement de son contour (plan du fond), mais en réalité elle reste au même niveau que le plan initial de la roche car, seul le vide créé par la zone de dégagement entre les deux surfaces donne l'impression de relief. La variabilité de la puissance et la mise en valeur de ce dernier dépendent de l'étendue du creusement et du modelé de ses bords. Ainsi, le volume obtenu sur une surface plane est essentiellement lié à l'investigation physique de l'artiste, c'est-à-dire à l'intensité de travail (Fritz, 1999).

Surface à reliefs (2) : l'obtention d'un volume par les reliefs et/ou par la morphologie d'une surface, présente un avantage considérable par rapport à une surface dépourvue de forme, car ce volume existe potentiellement avant l'intervention du sculpteur. La profondeur de l'incision ajoutée à la hauteur du relief naturel engendre automatiquement une augmentation de son volume et en fonction de l'emplacement de cette incision, sa puissance et sa forme se voient définies. Autrement dit, le rendu du volume ne dépend plus seulement de la quantité de matière retranchée, donc des efforts fournis, comme sur une surface plane, mais aussi du point précis où s'effectue cette opération.

4.2.6. *Energie de travail et production*

L'intérêt de l'utilisation des formes naturelles de la roche réside dans la différence de relief observée entre ces deux formes de surfaces ouvragées (fig. 24). Dans la mesure où il s'agit d'approcher la troisième dimension pour donner du réalisme aux figurations, ce qui, pour des raisons de cosmogonie n'est sans doute pas une finalité en soi (Sauvet et Tosello, 1998, p. 65), d'un point de vue technique et matériel, il s'agit bien là d'une véritable économie de travail, c'est-à-dire d'un minimum de mise en œuvre pour un rendu de volume maximum.

Un relief n'existe que par contraste avec le vide qui l'entourne. Cela paraît évident, mais c'est par ce jeu d'alternance entre le vide et le plein, produit par le sculpteur, ou par l'érosion, que les volumes d'une figuration sont construits. Ainsi, quand il travaille avec les formes de la nature, l'artiste bénéficie d'emblée du vide et des volumes¹ qu'il lui suffit d'aménager par la gravure ou par la sculpture. S'il devait obtenir les mêmes résultats par son seul travail, il lui faudrait développer une énergie considérable et incomparablement plus laborieuse.

4.2.7. *Procédés d'exploitation de la paroi*

En fonction du volume que l'artiste veut donner à sa figuration, le relief naturel d'une paroi peut être exploité avec plus ou moins d'emprise. Par exemple, quand il veut lui procurer une amplitude optimale il lui faut creuser aux endroits stratégiques, là où se rencontrent concavité ou planéité et convexité, c'est-à-dire aux points les plus bas du relief en question (fig. 25). C'est en pratiquant un dégagement approprié à ce croisement des plans, que je nomme "point d'intersection" et qui correspond aux zones d'inflexion de la paroi, que le maximum de volume peut être atteint.

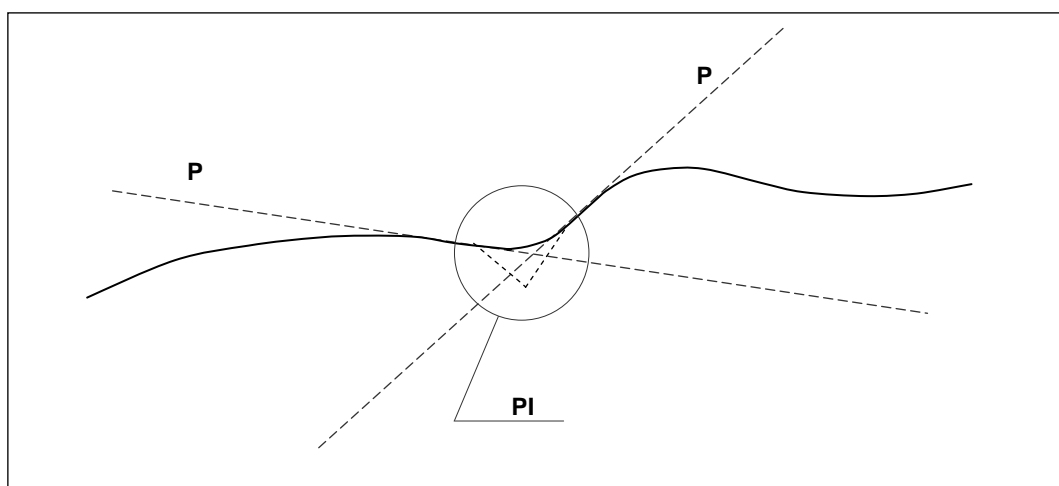


Fig. 25 – Point d'intersection **PI** : rencontre de deux plans différents (**P**) de la paroi ou d'un relief où s'effectuera le creusement pour l'obtention d'un volume maximum. *Schéma J. Brot.*

¹ Les vides et les volumes en question correspondent à certaines formes de bases de la figure 17, p. 49 ainsi qu'aux reliefs négatifs et aux reliefs positifs de la figure 18, p. 49.

A l'abri du Cap Blanc les monumentales sculptures de chevaux ont été mises en relief par ce procédé d'exploitation maximum des volumes naturels de la paroi. Au chapitre suivant il sera précisément observé comment les artistes ont procédé pour créer ces hauts-reliefs. A l'aide de toutes les techniques de réalisations confondues, c'est au Magdalénien que l'utilisation des accidents naturels est la plus fréquente (Laming-Emperaire, 1962, p. 131). Il semble également que ce soit pendant la phase moyenne de cette période, avec le style IV ancien de A. Leroi-Gourhan (1965a), où l'expression plastique des œuvres est la plus achevée, que la technique d'exploitation maximale d'une forme naturelle par la sculpture ait eu lieu. Cela semble correspondre à la volonté de traduire les modèles naturels en s'approchant le plus possible du volume réel des corps.

Cette technique du rendu optimal de la troisième dimension est a priori en adéquation avec la théorie sur l'évolution des styles, même si Chauvet est sérieusement venu perturber cette idée plus ou moins établie, mais le faible nombre d'œuvres sculptées recensées sur l'ensemble du Paléolithique supérieur ne permet pas d'affirmer que cette utilisation maximale du relief soit exclusivement spécifique du Magdalénien moyen. Pour l'instant, d'après mes observations, seulement une dizaine de figures appartenant à cette période en font la démonstration : le cheval de Comarque, quelques sujets du Roc-aux-Sorciers (2 Vénus, 1 lionne, 1 cheval) et 4 chevaux du Cap Blanc.

Bien entendu, et pour des raisons diverses, l'artiste n'est pas contraint d'exploiter la totalité du volume naturel qui se présente à lui et, dans ce cas, il ne tiendra pas compte du point d'intersection. Il situera sa zone de dégagement sur un point de la ligne de relief (fig. 26). Puisque ce dernier met simultanément en jeu des coordonnées verticales et horizontales, son emplacement sur cette ligne de relief aura donc une incidence sur la part de volume naturel mis à contribution et sur les dimensions de la figuration.

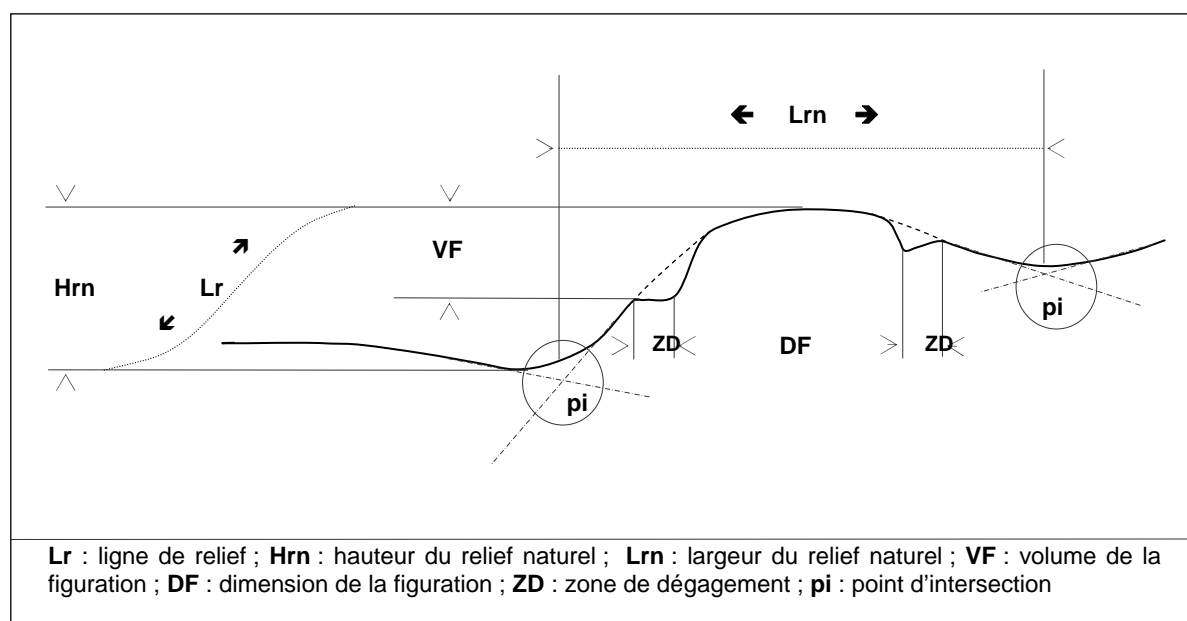


Fig. 26 – Variabilité de mise en volume et de mise en dimension selon l'emplacement de la zone de dégagement. Schéma J. Brot.

4.2.8. *Spatialisation du support*

L'emplacement des zones de dégagement par rapport aux formes de la paroi est en effet essentiel pour procurer le volume souhaité à une figuration. Il est même possible, comme on le verra sur quelques sujets sculptés de l'abri du Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-l'Anglin, de donner l'impression de réalisations en haut-relief permettant une lecture de face et de profil, avec une variabilité de points de vue. En réalité ce n'est que l'emplacement des zones de dégagement, à des endroits bien choisis de la surface pariétale, qui produit cet effet de volume s'approchant du modèle naturel (fig. 27).

Par ce procédé ingénieux faisant appel à la spatialisation de la paroi, c'est-à-dire à la perception des rapports de positions, de distances, de grandeurs et de formes, les artistes du Paléolithique ont pu créer de manière réaliste les sujets de leur environnement sans jamais avoir eu besoin, comme en sculpture classique, de supprimer autant de matière que nécessaire pour atteindre des volumes importants. Mais il est bien évident que l'immuabilité, la nature et les formes du support, d'une paroi en l'occurrence, influencent le choix des techniques d'exploitation artistique (Lorblanchet, 1993).

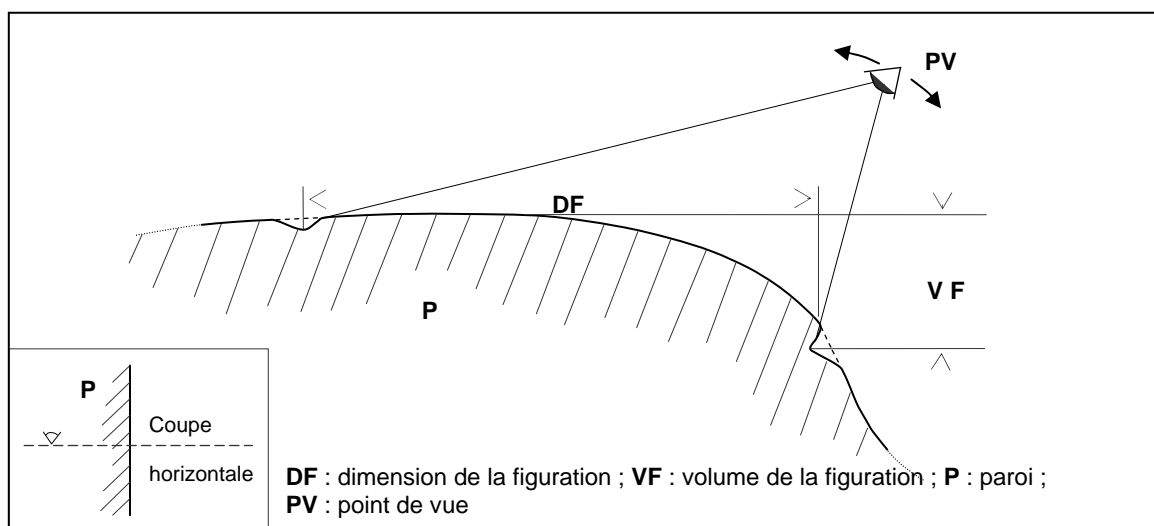


FIG. 27 – Spatialisation de la paroi. Coupe horizontale montrant l'exploitation de sa morphologie par l'emplacement des zones de dégagement pour la production d'un sujet en haut-relief. *Schéma J. Brot.*

4.2.9. *Moyens d'exploitation du support*

La gravure : par définition, la gravure indique une simple incision « traçant la délimitation de ce que l'on veut représenter » (Martin, 1993a, p. 249), mais dès qu'elle est modelée, on entre « dans le champ de la sculpture » (Feruglio, 1993, p. 265). Morphologiquement parlant, la gravure produit toujours un relief même minime, puisque l'enlèvement de matière, par son tracé en creux, différencie et détache la forme représentée du reste de la surface environnante.

La gravure a un caractère « d'immédiateté » du fait de sa rapidité d'exécution (*op. cit.*, p. 172) et, parce qu'elle est généralement le moyen le plus direct pour matérialiser la

pensée, il est logique de se demander si elle n'a pas été souvent utilisée spontanément pour révéler ce que l'artiste a perçu dans les formes de la roche, ou tout du moins ce qu'il y a projeté. La gravure s'adapte en effet particulièrement bien à une utilisation des reliefs naturels puisque d'emblée, en les cernant, ne serait-ce que par une légère incision, elle réussit à suggérer la masse des corps figurés tout en les transformant en une figure identifiable pour les autres (Múzquiz Pérez-Séano, 1998 ; Féruglio, 1993). Associée à des reliefs naturels volumineux, elle crée la troisième dimension de manière assez spectaculaire, comme pour les bisons déjà cités d'Altamira en Espagne Cantabrique et ceux de Font-de-Gaume en Dordogne, bien que ceux-ci aient été complétés par la peinture avec ses nuances de modelés. Utilisée sur des reliefs moins importants, elle réussit à donner aux figurations l'illusion de profondeur et de mouvement comme dans les grottes de Pergouset et de Pestillac dans le Lot, du Colombier en Ardèche, etc., et quand son tracé est modelé, elle produit des œuvres proches du bas-relief comme aux Combarelles en Dordogne.

La gravure est présente dans tous les secteurs de l'art paléolithique, sur tous les types de supports et pour toutes les variétés d'animaux représentés. Elle n'est donc pas réservée à un domaine de réalisation spécifique et c'est pourquoi, dans ce contexte d'étude sur l'utilisation des reliefs naturels, elle peut être considérée comme une technique de mise en volume des œuvres.

La sculpture : par opposition à la gravure qui n'altère pratiquement pas le support et où tous les gestes de l'artiste sont lisibles par les stigmates qu'elle laisse à sa surface, la sculpture est plus difficile d'accès. En effet, la quantité de matière enlevée par les différentes étapes de sa mise en œuvre ne permet pas de retrouver aisément la trace de toutes les opérations car elles s'éliminent au fur et à mesure de leurs déroulements successifs et superposés. Néanmoins, par l'analyse de l'outillage des sculpteurs préhistoriques, qui a quelquefois été retrouvé au pied des parois, et par l'expérimentation sur des supports analogues, la reconstitution des gestes avec des répliques d'outils a été possible.

Par la lenteur de son exécution, la sculpture implique une méthode de travail beaucoup moins spontanée que la gravure et autorise à penser que les sujets représentés ont été mûrement et parfaitement choisis. Cela a également nécessité de la part des artistes une étude approfondie des surfaces pariétales. La force de pénétration des techniques de sculpture dans la roche a pu permettre, dans la recherche de la troisième dimension, l'emprise et l'intégration de la morphologie de la paroi au sein d'une figuration, tout autant que les reliefs naturels qui généralement ne constituent que des parties anatomiques, voir des détails, sur les sujets représentés. Les principales figurations sculptées de Cap Blanc en Dordogne, de la Chaire-à-Calvin en Charente et du Roc-aux-Sorciers dans la Vienne, illustrent assez bien les effets obtenus par la sculpture associée à la morphologie des parois. Ces œuvres, à la plastique puissante, affirment avec force la volonté de l'artiste de s'approcher du réel.

4.2.10. *Techniques de taille*

Comme cela a déjà été signalé par plusieurs chercheurs, les techniques de l'art du relief sont connues et maîtrisées dès l'Aurignacien, principalement en Périgord, avec une forte concentration de représentations vulvaires gravées en léger relief sur les blocs des abris¹¹ Cellier, Castanet, Blanchard et de la Ferrassie (B. et G. Delluc, 1978 et 1989, p. 39). Depuis cette époque, jusqu'à la fin du Magdalénien moyen, la procédure de taille est sensiblement toujours la même. Les artistes ont utilisé deux types de percussions, ayant chacune plusieurs variantes : *la percussion posée* et *la percussion lancée* (Leroi-Gourhan, 1971, p. 48-64).

La percussion posée (fig. 28A) s'accomplit à l'aide de burins de silex et de galets aux grains plus ou moins fin. Elle correspond à des opérations de raclage, de grattage et de frottement qui ont pour fonctions d'inciser, de modeler et de polir la roche. La percussion posée se traduit par un arrachement de matière relativement limité à chaque passage de l'outil, puisque celui-ci n'agit que sous la pression des muscles de l'opérateur (*ibid.* p. 48-64), mais elle permet de régler très précisément l'action des gestes. Ce contrôle s'effectue sur plusieurs sortes de mouvements :

- le mouvement de va et vient qui permet à l'outil de rester en contact avec la roche ;
- le mouvement unidirectionnel récurrent nécessitant un geste rotatif venant du poignet, ou de l'épaule, et qui oblige à repositionner l'outil à l'endroit voulu ;
- le mouvement circulaire continu unilatéral ou bilatéral.

Ces trois mouvements s'exécutent parallèlement à la surface de travail et sont utilisés aussi bien pour la sculpture que pour la gravure. La technique de la percussion posée est parfaitement adaptée aux travaux délicats et aux phases de finition des œuvres.

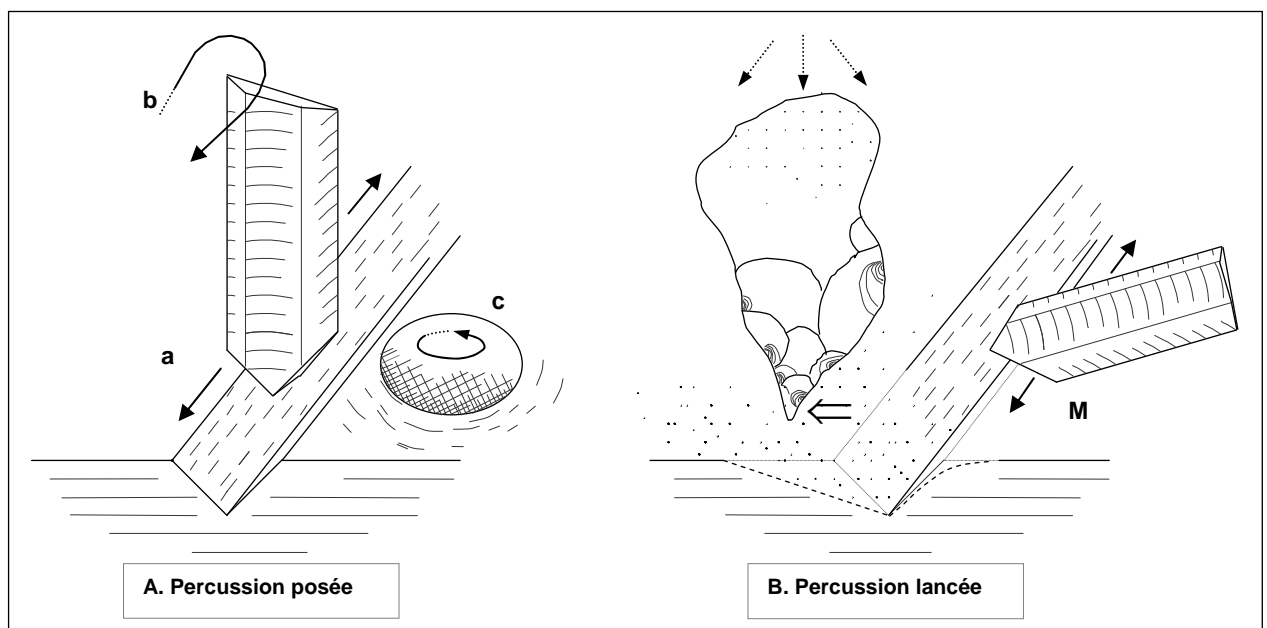


Fig. 28 – Techniques de percussion. **A)** Incision et polissage obtenus par la percussion posée : **a** – dans un mouvement de va-et-vient ; **b** - dans un mouvement récurrent unilatéral ; **c** - polissage par rotation. **B)** Zone de dégagement obtenue par la percussion lancée dans un mouvement de piquetage répété et avec des angles d'inclinaison variés. Le modelage **M** du bord interne est réalisé par piquetage et/ou par grattage. *Schéma J. Brot.*

¹¹ Ainsi que les anneaux sculptés sur les blocs des abris Castanet, Cellier et Labatut.

La percussion lancée (fig. 28.B) à l'aide d'un pic provoque un éclatement de la roche. Le poids de l'outil combiné à la puissance ou à la vitesse des gestes, à la longueur de sa trajectoire et à son angle d'attaque conditionne le résultat de son impact sur la matière. Les performances de l'outil, considérablement augmentées par ces facteurs, permettent le débitage et la mise en forme de la roche dans un mouvement de piquetage répété. En sculpture, cette percussion peut servir à toutes les phases : incision profonde du contour de la figure, abaissement de son bord externe et création du champ de dégagement pour la mise en relief, modelage du bord interne et de la surface graphique. La percussion lancée est appliquée perpendiculairement à la surface de la roche et donne un aspect piqueté qui peut être atténué par des opérations de percussion posée. Selon le type de travail effectué et en fonction du degré de finition souhaité, ces deux techniques de percussion se complètent et peuvent être employées alternativement (fig. 28.B).

4.2.11. *Critères d'analyse*

De toutes ces considérations conceptuelles et techniques, plusieurs paramètres contenant eux-mêmes différentes valeurs, peuvent se dégager pour l'étude des œuvres utilisant le relief et la morphologie des parois :

- *le type de zone de dégagement* qui permet d'apprécier :
 - la technicité des gestes ;
 - la quantité de matière enlevée ;
 - l'estimation du temps de travail ;
 - la reconstitution de l'état initial de la roche.
- *l'emplacement des zones de dégagement* sur le support qui autorise à saisir :
 - la procédure de mise en place de la figuration sur la surface pariétale ;
 - la mise en volume et la mise en dimension de la figuration ;
 - l'approche spatiale de l'artiste vis-à-vis du support ;
 - le degré d'intention du sculpteur à atteindre des volumes.
- *la morphologie du support* qui permet de saisir certains éléments comme :
 - le rapport entre la morphométrie des zones de dégagement et la forme du support ;
 - le choix des techniques ;
 - les possibilités d'exploitation vers la troisième dimension.

Ces trois paramètres de base permettent d'envisager de rechercher concrètement le type de relation existant entre l'artiste et la paroi. Deux approches scientifiques radicalement différentes, mais complémentaires par certains côtés, peuvent être proposées : 1) *La suggestivité du support* ; 2) *L'adaptation d'une image préconçue aux reliefs naturels*.

4.2.12. *Suggestivité du support*

Le travail purement technique est d'abord précédé d'une reconnaissance de la surface rocheuse. L'artiste met à profit les contours et les reliefs de la roche quand il y perçoit des

formes évocatrices d'une partie, ou de la totalité d'une silhouette animale, ou humaine. Parfois, la technique (toutes méthodes confondues) ne fait que compléter ces formes "prégnantes" par quelques traits dont la fonction est plus de marquer la préexistence des animaux contenus en puissance dans les formes, que de les créer (Sauvet et Tosello, 1998).

Néanmoins, la suggestivité de la roche mérite d'être relativisée, car ses formes ne deviennent suggestives que lorsqu'elles sont interprétées. Elles n'évoquent pas obligatoirement les mêmes images chez divers observateurs en fonction de leur imaginaire et selon l'influence de leur milieu culturel. Ce qui est perçu dans les formes dépend en grande partie de ce que l'on cherche ; une forme est donc toute relative.

Pour prendre un exemple souvent cité parmi les plus spectaculaires, les bosses du grand plafond d'Altamira en Espagne n'ont pas particulièrement suggéré des bisons recroquevillés, seul l'artiste en a décidé ainsi. Il aurait pu faire tout autre chose avec ces proéminences rocheuses s'il l'avait souhaité. De même, la verticalité du célèbre bison du Castillo, également en Espagne, dont les postérieurs ressemblent étrangement à des membres inférieurs humains, peut tout à fait correspondre à la nécessité pour l'artiste de le représenter debout comme cela a été fait pour le petit bison de la galerie profonde de Niaux, ainsi que pour celui de la grotte d'Oulen dans les gorges de l'Ardèche, autrefois interprété comme un profil anthropomorphe (Combié et *al.*, 1958). La station verticale pour le bison semble d'ailleurs faire partie de l'iconographie de l'art paléolithique depuis ses débuts, puisque, à la grotte Chauvet, il y a sur un pendant rocheux un spécimen peint dans cette posture et intimement associé et même confondu, là encore, à des parties du corps humain de sexe féminin (Chauvet et *al.*, 1995 ; Le Guillou, 2001 ; David, 2001). Peut-on dire que la forme du support a déterminé le choix, l'attitude et l'emplacement de ces animaux ? A priori la posture debout n'est pas simplement liée à une forme de relief permettant sa réalisation mais à une intention culturelle précise, comme le montre la créature composite de Chauvet.

Ainsi, si l'on considère la suggestivité de la roche comme un facteur déterminant, on peut croire que la paroi impose la représentation d'animaux particuliers. Leur distribution topographique dans les galeries des grottes ou sur parois d'abri est alors dépendante des formes rencontrées par l'artiste et « *les chances sont nulles* » à ce qu'ils aient une place dans une structure préétablie (Clottes et Lewis-Williams, 1996, p. 56). Cette approche du support pariétal équivaut à considérer ses formes comme des signes proposés par la nature (Roux, 1994) et qu'il y aurait un besoin "innocent" de l'homme de les redoubler par le geste graphique.

A mon sens, il y a quelques contradictions dans cette réflexion qui considère l'usage du relief seulement en fonction de ce qu'il a pu évoquer. Il ne semble pas que la recherche de formes naturelles ayant une définition intégrale ou partielle de silhouettes ait été systématique puisque, sur l'ensemble des gisements d'art, qu'elle qu'en soit l'époque, de nombreux reliefs fortement évocateurs n'ont pas été utilisés alors que d'autres plus

informes l'ont été davantage. Il est difficile d'imaginer que l'artiste ait pu avoir un nombre limité de reliefs suggestifs à utiliser sur chaque site, en fonction d'une règle interne à sa communauté. On ne peut pas croire non plus qu'il ne les ait pas vus puisque parfois il a réalisé ses œuvres dans leur proximité (Lejeune, 1985). A la Chaire-à-Calvin, par exemple, aucun relief suggestif n'a été utilisé pour la réalisation de la frise sculptée, alors que sur la gauche de l'abri, la paroi en présente un certain nombre tout à fait remarquable et exploitable. De ce fait, on peut simplement penser que l'artiste n'en avait pas besoin, tout du moins pas directement, ce qui implique une idée de projet à réaliser indépendamment d'eux. Si l'artiste avait exclusivement réalisé ses figures au gré des formes qui se présentaient à lui, et dans lesquelles, on ne peut en douter, il pouvait percevoir une pléiade de silhouettes différentes, le bestiaire aurait alors été bien plus varié en espèces. Or, nous le savons tous, c'est une majorité de chevaux et de bisons qui ont été représentés, en sculpture, comme en peinture (Laming-Emperaire, 1962 ; Leroi-Gourhan, 1964a).

A cet argument en faveur de créations préméditées on peut, certes, opposer l'idée que les artistes ont réalisé principalement ces derniers parce qu'ils pouvaient correspondre à des préoccupations particulières, et qu'ils ont laissé de côté les reliefs suggérant d'autres espèces n'ayant pas de sens recherché pour eux ; mais cela montre justement qu'il y a bien eu un choix thématique délibéré à l'aide d'une sélection de reliefs appropriés.



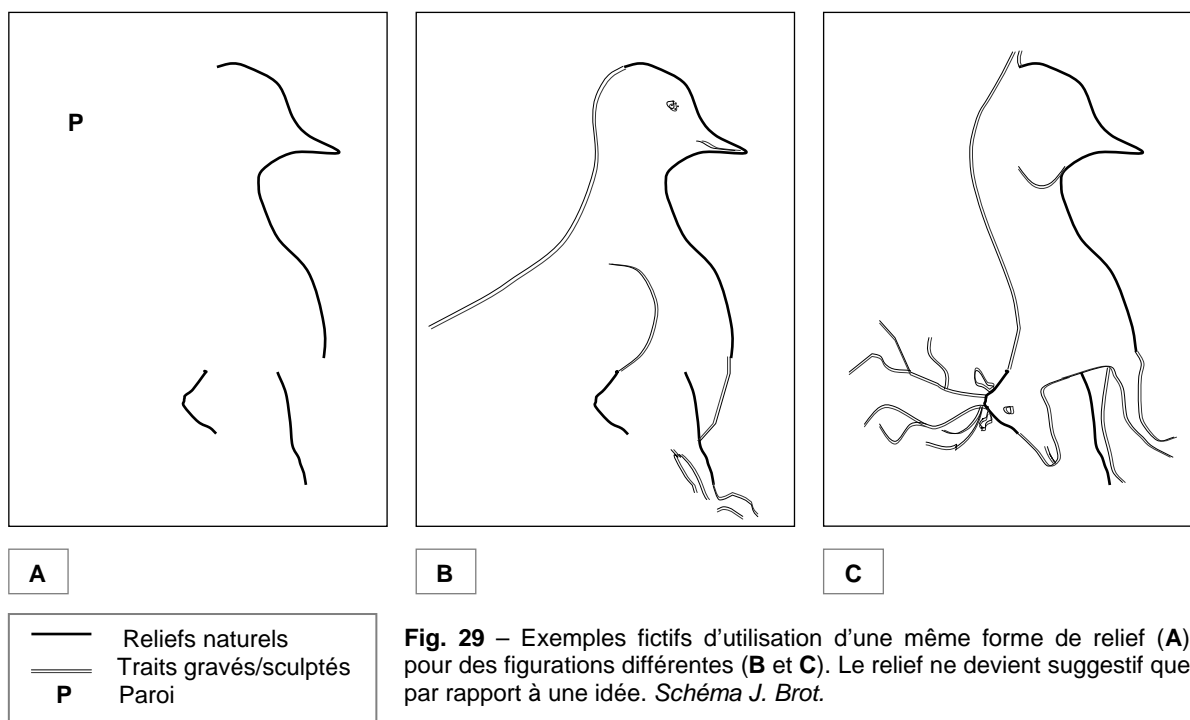
Fig. 29' – Grotte d'Ebbou. Gravure d'auroch sur le relief très suggestif de la paroi. *Photo J. Brot.*

Parmi de nombreux exemples de figurations particulièrement prédestinées, tout du moins le pense-t-on, on peut citer de nouveau le bison vertical du Castillo et l'oiseau de la grotte d'Altxerri en Espagne, le bison de la grotte de Bédeilhac en Ariège, la vulve teintée d'ocre rouge, ainsi que les chevaux des grottes de Font-de-Gaume et de Comarque en Dordogne (bien que la tête de ce dernier ait été réalisée par un remarquable travail de sculpture). Nommons aussi l'auroch de la grotte d'Ebbou en Ardèche (fig. 29'), le cheval microcéphale de Pech-Merle, dans le Lot, qui doit peut-être son existence à la silhouette naturelle de la tête (Picard, 1997), etc.. Ces exemples montrent que l'artiste voit ce qu'il veut, là où il le décide, et que cet "arrangement" psychique et graphique avec les formes de

la nature consiste à y faire coïncider ses besoins, qu'ils soient d'ordre économique, religieux ou symbolique. Dès lors, il est possible d'affirmer que tout relief ne suggère « qu'à l'intérieur d'un système de pensée » et qu'il « reste sous le contrôle étroit du filtre de la culture » (Sauvet et Tosello, 1998, p. 67). C'est à ce stade que la technique intervient, en donnant un sens compréhensible aux formes dites « suggestives », et c'est par elle que le préhistorien peut tenter d'approcher la démarche de l'artiste paléolithique.

La capacité à imaginer et à projeter des images mentales, permet d'inventer des situations exceptionnelles avec n'importe quel type ou forme de relief (fig. 29). Cette réflexion m'amène à rechercher des motifs autres que la simple utilisation de reliefs suggestifs et me permet d'adhérer à certaines idées de A. Leroi-Gourhan qui proposait l'existence d'un dispositif pariétal préconçu. En raison de la constance de certaines associations d'images pendant toute la durée du Paléolithique supérieur, quelle que soit la forme de la grotte, il voyait dans ce dispositif « la charpente d'un mythe » ou plutôt un « contenant » qui ne véhiculait pas forcément les mêmes concepts dans le temps (ce que pourrait confirmer avec force l'ensemble pariétal de Chauvet). On aurait alors affaire un « cadre infrastructural » dans lequel pouvait se dérouler « une infinité de symboles moraux et de pratiques opératoires » (Leroi-Gourhan, 1983, p. 289-290). Selon les époques, les régions et la configuration des lieux, ce cadre serait plus ou moins variable, mais dans tous les cas les reliefs sont mis à profit et rendent la caverne « participante » (*ibid.*, p. 289-290).

Ce dernier point ne contredit pas les anti-structuralistes pour qui la grotte donne naissance à des figurations particulières, mais ici, il s'agit d'une utilisation organisée où les reliefs sont assimilés au symbolisme des figures. Il y a dans cette conception une notion d'universalité pour chaque forme naturelle, c'est-à-dire qu'aucune d'elle n'est prédestinée à révéler, tel ou tel animal qui présenterait une ressemblance.



4.2.13. *Adaptation d'une image préconçue aux reliefs naturels*

L'artiste adapte une image préconçue à la forme du support (fig. 29) en y cherchant des volumes naturels présentant la possibilité de former une ou plusieurs parties d'un corps animal ou humain ; dans ce cas, ce n'est pas la forme du relief qui définit l'œuvre, mais l'artiste qui détermine et assemble les différents volumes par l'intermédiaire de la technique.

Sur l'ensemble des bas et hauts-reliefs préhistoriques, d'après mes observations, il semble que cette approche conceptuelle soit la plus fréquente. En effet, si l'on fait abstraction des aménagements de la roche et que l'on regarde uniquement les formes naturelles de la paroi, on se rend compte que la plupart du temps elles ne sont pas spécialement évocatrices, ni même lisibles au premier abord. Si elles le paraissent c'est parce qu'elles sont parfaitement intégrées à l'œuvre qui les détermine. En fait elles suscitent davantage la création plastique qu'elles ne la suggèrent. C'est dans cette neutralité, si je puis dire, que l'artiste va trouver ce qui lui convient pour construire son image. A la manière d'un jeu de construction qui serait constitué d'éléments à la morphologie variée, situés dans un espace multidirectionnel et avec le tracé graphique comme moyen d'intervention, il élabore son sujet. Cela n'est possible que par la projection, sur la paroi, d'une image mentale conçue au minimum dans ses grandes lignes (fig. 30), c'est-à-dire que l'on sait d'avance s'il s'agit d'un bison, d'un cheval, d'un humain, etc.

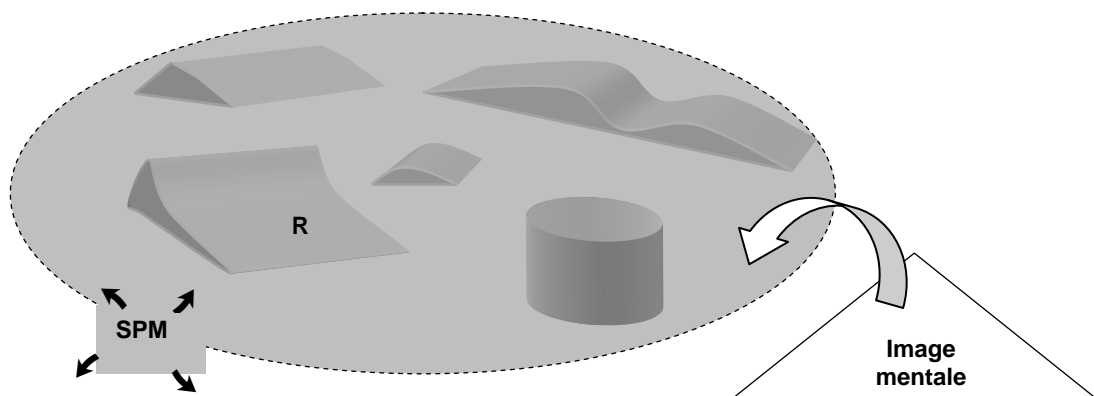


Fig. 30 – Projection de l'image mentale prédéfinie sur la surface pariétale multidirectionnelle (SPM) contenant différentes sortes de reliefs (R). *Schéma J. Brot*

En partant de l'hypothèse que l'artiste adapte une image mentale à un espace choisi, et ce en fonction d'une structure pariétale préétablie, il doit pouvoir y trouver tous les éléments nécessaires à leur élaboration. Contrairement à une pratique basée sur la suggestivité des formes qui n'implique guère de réflexion technique, il s'agit là d'une mise en œuvre complexe, qui engage une grande rigueur de travail et de décision, comme l'ont montré les figures de procédés d'exploitation n° 25, 26 et 27. Cette idée est renforcée par le fait, qu'à ma connaissance, aucun "repentir" visible ne semble concerner l'art du relief, et qu'aucune œuvre n'ait été modifiée au profit d'une autre représentation plus avantageuse et suggérée par des accidents de parcours, comme cela a pu se produire dans la sculpture

classique (Baudry, 1978). Il existe bien quelques bas-reliefs modifiés, effacés et remplacés à la Chaire-à-Calvin et à Angles-sur-l'Anglin, mais, dans ce dernier cas, il s'agit plus de remaniements correspondant à des occupations magdaléniennes successives (Pinçon et Iakovleva, 1997), que de modifications purement liées à l'inspiration, ou à la fantaisie de l'artiste au moment de la mise en œuvre. On est donc en droit de se demander si les œuvres construites sur la base des reliefs naturels n'ont pas été largement préétablies à des endroits parfaitement choisis, ce qui va à l'encontre de créations hasardeuses.

Dans ce contexte de recherche, entre suggestivité du support et adaptation d'une image préconçue, à l'aide des moyens de lecture, de restitution, ainsi que par la pratique de la sculpture, j'ai pu repérer comment s'organisaient les reliefs naturels au sein d'une sculpture ou d'une gravure à modelé et comment se mettait en place son tracé graphique.

4.3. Tracé, espace graphique et mise en volume

Pour parvenir à créer une image animalière ou humaine s'approchant de la réalité anatomique en utilisant les formes d'une surface déterminée de la paroi avec ses différents reliefs, il faut nécessairement chercher à établir une relation entre eux, y voir des correspondances en créant, dans un premier temps, un assemblage visuel pouvant se juxtaposer intégralement, ou en partie, avec l'image présente à l'esprit de l'artiste. C'est à l'intérieur de cet espace prévisualisé, où s'opérera le façonnage des reliefs à coordonner, que se trouve l'essence de la figuration. Cette union des formes, ayant chacune une morphologie particulière, se matérialise ensuite par un aménagement qui vient souligner, accentuer, lier et préciser leur volume (fig. 31).

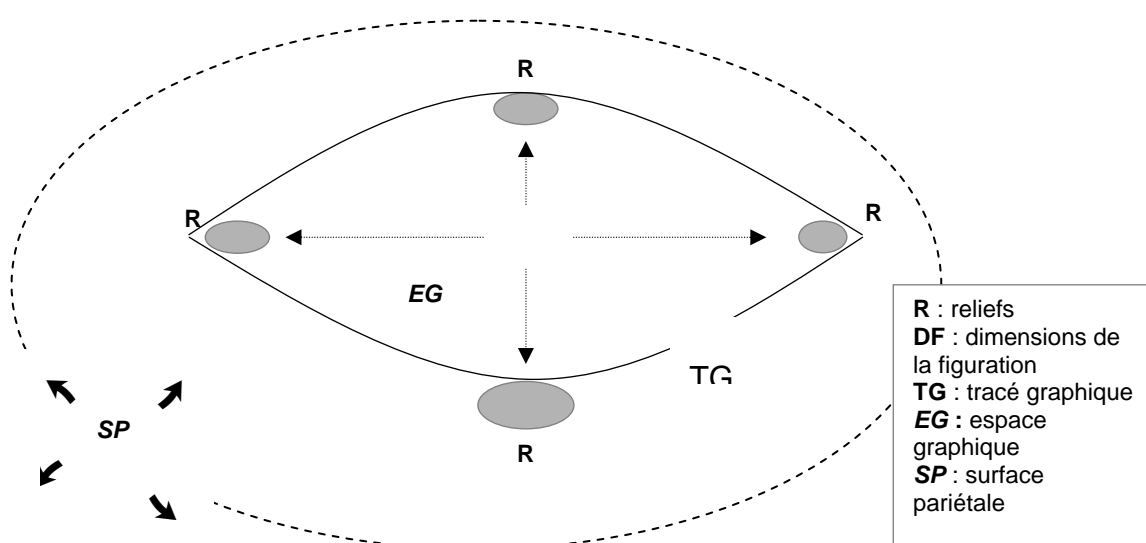


Fig. 31 – Association de reliefs sélectionnés par le tracé graphique, création des dimensions de la figuration et de son espace graphique. La surface pariétale est illimitée et multidirectionnelle. *Schéma J. Brot*

A l'aide de la gravure et de la sculpture, la transformation des formes potentielles de la roche coïncide avec l'idée de la représentation. Cette corrélation ne peut avoir lieu, à priori, qu'avec l'intention de produire une image prédéterminée. Cependant, avec ce principe de mise en œuvre dépendant de l'aspect du support, l'image, si elle trouve son écho sur la paroi, ne peut pas être précisément conçue dans sa forme définitive en dehors du site, c'est-à-dire dans ses dimensions et dans ses volumes. Cela serait envisageable après une étude préalable très poussée de la surface pariétale, mais cela laisserait supposer que l'artiste préhistorique en ait fait la photographie mentale ou un relevé assez précis par un procédé quelconque, ce qui est peu probable, ni même concevable par rapport à l'état actuel de nos connaissances...

En définitive, bien davantage que par l'emploi des formes suggestives, comme bon nombre d'auteurs l'ont pensé, ce serait surtout le choix des reliefs utilisés et la relation qui est faite entre eux par le tracé graphique qui créent la dimension et le volume de la figuration. C'est surtout à ce niveau que l'artiste s'adapte en se laissant guider par la configuration naturelle du support.

S'il ne s'agit plus de suggestivité, mais de conceptualité, cela revient à dire que l'artiste peut construire son œuvre dans n'importe quel espace de paroi et selon l'organisation qu'il entend donner à l'ensemble de ses figures. D'après ma pratique de la sculpture sur blocs et sur plaquettes, qui, d'un point de vue matériel est tout à fait comparable à la sculpture sur paroi, puisqu'il s'agit de gérer un espace et ses volumes, rien ne peut s'opposer à l'implantation d'un sujet déjà décidé, quelle que soit la zone de surface choisie. La seule difficulté rencontrée, si l'un des buts recherchés est de donner du volume par l'utilisation des reliefs naturels, c'est l'incapacité à visualiser l'image sur le modelé naturel de la roche, que sa taille soit prédéterminée ou non. Il est possible, d'avoir un sujet défini à l'avance et de trouver sur une surface très réduite de paroi tous les éléments nécessaires pour sa réalisation. Sur une surface spacieuse il est également possible, en prenant du recul, de trouver les mêmes éléments davantage éloignés les uns des autres qui permettront de réaliser des figures plus imposantes.

Certains espaces de paroi invitent à réaliser des œuvres monumentales, comme les sculptures du Cap-Blanc (Dordogne), ou grandeur nature comme certaines d'Angles-sur-l'Anglin (Vienne). On peut logiquement penser que s'il y a suffisamment de surface disponible sur la paroi, et si certains reliefs le permettent, les œuvres peuvent trouver une taille et un volume s'approchant du réel, et même bien au-delà, comme les gigantesques gravures de la grotte de Cussac, nouvellement découverte en Dordogne (Aujoulat et *al.*, 2002).

Mais les artistes n'ont pas choisi systématiquement cette option, au contraire. Les œuvres de dimension restreinte sont majoritaires sur la plupart des sites à sculptures et à gravures utilisant le relief. Les surfaces de parois et l'importance des volumes permettaient

pourtant plus d'emprise au tracé graphique. Il est possible de citer entre autres, la Chaire-à-Calvin (Charente), Pestillac (Lot), Pair-non-Pair¹² (Gironde), les Combarelles I et II (Dordogne), etc. Peut-on raisonner en terme d'économie de travail si l'on compare la sculpture à la peinture qui utilise et complète fréquemment des volumes naturels d'assez grandes dimensions (Lejeune, 1985), comme les bisons de Font-de-Gaume (Dordogne), les mégacéros de Cougnac (Lot), les bisons d'Altamira (Espagne), etc. ?

Mais une œuvre ne trouve réellement ses limites que par rapport à la subjectivité de l'artiste, car, pour lui, et c'est bien ce qui le caractérise, il s'agit avant tout d'exprimer une idée en se représentant mentalement l'objet absent, puis de lui donner une forme sensible (Sauvet, 1994). Dans la pratique, cette modélisation de la pensée se traduit généralement par la réduction du sujet observé dans le monde physique et par sa transcription graphique sur un espace de paroi ou de tout autre support. Cela a permis de véhiculer et de transmettre des informations sans être contraint de reproduire le modèle référant dans ses dimensions réelles ; ce qui d'ailleurs n'aurait pas apporté davantage d'informations à l'observateur sur son contenu. Henri Hudrisier explique ce processus en ces termes : « *Mais la raison graphique permettait à l'homme de faire fonctionner son raisonnement grâce à la réduction techniquement, matériellement et conceptuellement contingente de l'espace vécu en trois dimensions sur un espace du tracé compréhensible à deux dimensions* » (Hudrisier, 1994, p. 22).

Par ailleurs, Jack Goody nous apprend que l'écriture, qui est la linéarisation de la forme graphique pluridimensionnelle préhistorique (pensée déjà émise par Leroi-Gourhan) est un mode de stockage intemporel de l'information, et que la position unique de chacun de ses éléments dans l'espace définit sa relation aux autres (Goody, 1979 ; Leroi-Gourhan, 1964b). Il est donc possible d'affirmer que l'emprise du tracé graphique sur la paroi ne dépend pas d'un besoin de représenter le réel dans ses dimensions objectives, mais qu'il répond sans doute à une structure sémiotique codifiée et s'intégrant dans l'organisation générale du ou des dispositifs pariétaux. Malgré la réticence de certains auteurs à ce sujet, tout semble indiquer que la composition de l'espace orné ne se fait pas de manière aléatoire, qu'elle peut s'organiser en frise, elle-même organisée en panneaux, et que l'architecture de la grotte ou de l'abri, selon la conception de cette structure, influence directement la situation topographique, l'attitude et la taille des représentations (Sauvet, 1993c ; Lorblanchet, 1995 ; Leroi-Gourhan, 1965a ; Laming-Emperaire, 1962 ; Raphaël, 1945).

Dans l'image paléolithique, quelque soit l'espace utilisé, l'identification du sujet par ses caractéristiques morpho-physiologiques et comportementales semble essentiel. En effet, malgré la taille de l'œuvre, la plupart du temps inférieure à la réalité naturaliste, l'artiste a reproduit certains caractères permettant de reconnaître et d'apprécier une partie du vécu du

¹² Paradoxalement, la gravure d'un cheval géant fait exception dans cette grotte. Avant la découverte de Cussac, cette figure de 250 cm de long sur 190 cm de haut était considérée comme l'une des plus grandes de l'art paléolithique (Delluc, 1997).

sujet, c'est-à-dire son âge, son sexe, s'il est gravide ou non, etc. Cela montre qu'un réalisme physiologique¹³ a été recherché indépendamment de la grandeur naturelle des sujets vivants. Grâce aux composantes morphologiques (reliefs, surfaces) de la plus infime partie de paroi, la possibilité de les représenter en volume a été possible.

Le tracé, l'espace graphique et le volume des œuvres se voient ainsi définis par la volonté de l'artiste, par sa capacité à imaginer, à observer, à concevoir et à assembler les formes dans l'espace pariétal. Pour résumer, le choix et l'association de plusieurs de ces volumes, combinés par la disposition du tracé graphique et coïncidant avec l'image mentalisée, sont la base de sa construction. En optant pour cette manière de procéder, il est difficile de n'y voir que la seule suggestivité des reliefs s'approchant d'un élément du réel. Si l'on considère que l'artiste a élaboré entièrement, ou en partie, ses figurations sur ce principe d'organisation des configurations naturelles de la paroi, c'est-à-dire par le choix des reliefs et par leur mise en relation à l'aide de la technique, il faut alors rechercher les règles de mise en œuvre et observer si elles s'appliquent à l'ensemble de la sculpture pariétale.

4.4. Fonction, position et relation spatiale

La position naturelle des reliefs choisis est génératrice de l'emprise et de la forme du tracé de la figuration et inversement. En effet, d'un côté, on a des reliefs disséminés sur la paroi, que le tracé viendra définir et délimiter en leur donnant une position dans son espace graphique, de l'autre, on a un tracé qui correspond à ce que veut représenter l'artiste et qui est placé en fonction de la position naturelle de ces mêmes reliefs. Cette interdépendance entre relief et tracé permet de penser que toute forme naturelle peut être exploitée de manière à coïncider avec l'image mentale de l'artiste. Cela laisse envisager, pour un même relief, une universalité d'emplois et une multiplicité de fonctions selon le projet à réaliser. Ainsi, il est possible d'attribuer un rôle et une qualité particulière à chaque relief utilisé. Ce rôle et cette qualité, dus à la spécificité de leur emplacement au sein et parfois à l'extérieur de la figuration, sont surtout de nature à coordonner les volumes et à structurer de manière cohérente la morphologie du sujet représenté. Quelles que soient leur nature et leur forme, j'ai pu dénombrer quatorze fonctions de reliefs (fig.32) :

- | | | | | |
|--------------|--------------|---------------|---------------|---------------|
| – Initiateur | – Potentiel | – Latent | – Compositeur | – Cadreur |
| – Suggestif | – Générateur | – Constitutif | – Polyvalent | – Duplicateur |
| – Dispositif | – Directeur | – Equivalent | – Configureur | |

¹³ Dans son étude sur les figurations féminines sculptées, Jean-Pierre Duhard a introduit cette notion, qu'il nomme "identité physiologique" (Duhard, 1989 et 1995).

RELIEFS	FONCTIONS	LOCALISATIONS	CARACTÉRISTIQUES LIÉES À LA MORPHOLOGIE	FRÉQUENCES ET TYPES D'UTILISATIONS
Initiateur	Point de départ de la figuration. Détermine son emplacement et oriente son tracé. Entre en jeu dans la conceptualisation par son aspect remarquable.	Interne et diverse.	Relief de base sur lequel s'appuie la représentation. N'a pas de dimension ni de forme particulière.	Toujours. Directe.
Suggestif	Forme des parties anatomiques ou la totalité d'une silhouette.	Interne et souvent périphérique.	Évoque des parties anatomiques par sa forme prégnante.	Fréquemment. Directe.
Dispositif	Permet de mettre en place le tracé graphique.	Interne/externe et diverse.	Par son emplacement, donne ses dimensions à la figuration.	Toujours. Directe.
Potentiel	Adaptable à une infinité de détails ou de parties anatomiques. Il est multifonctionnel et dépendant de l'idée de la représentation.	Interne et diverse.	Se présente sous une forme indéfinie. Le tracé le révèle en lui donnant un sens et une place.	Toujours. Directe.
Générateur	Par sa présence qui peut être imposante, il contribue à la recherche d'emplacement approprié pour la figure.	Externe	Suscite et dynamise la création par sa forme qui interpelle.	Rarement. Indirecte.
Central ou directeur	Toute la figure est construite et s'articule autour de ce relief en suivant un axe.	Interne et centrale.	Donne de la puissance. Correspond surtout à la morphologie de la paroi.	Rarement. Directe.
Latent	N'est pas utilisé dans la construction, mais participe indirectement à la création par l'influence de sa proximité.	Externe	N'a pas de formes particulières.	Fréquemment. Indirecte.
Constitutif	Entre dans la composition en tant que partie anatomique.	Interne et diverse.	N'a pas de formes particulières.	Fréquemment. Directe.
Configurateur	Sa forme détermine et influence le tracé de la figuration.	Interne et diverse.	N'a pas de formes particulières.	Toujours. Directe.
Compositeur	Sert à la mise en place de plusieurs figures dans la même zone de paroi.	Interne et externe.	N'a pas de formes particulières.	Fréquemment. Directe/indirecte.
Polyvalent ou universel	Ce relief est multifonctionnel, il peut servir à représenter différentes parties d'une représentation.	Interne et diverse.	Du même type morphologique, peut tout de même suggérer différentes parties d'un corps animal ou humain.	Fréquemment. Directe.
Equivalent	Est utilisé pour une partie précise de la figure.	Interne et diverse.	De plusieurs types morphologiques, peut être utilisé pour représenter un même organe.	Fréquemment. Directe.
Cadreur	Participe à la position spatiale de l'image sur la paroi et peut lui donner ses limites.	Externe	Peut être constitutif d'une partie de la figuration.	Fréquemment. Indirecte.
Duplicateur	Donne l'idée de reproduire sa forme dans la même zone de paroi.	Externe	Forme très suggestive.	Rarement. Indirecte.

Fig. 32 – Principales fonctions de reliefs observées pendant la pratique de la sculpture expérimentale et sur les œuvres préhistoriques choisies. *Tableau J. Brot.*

Aucune de ces fonctions n'est spécifique à un type morphologique de relief, bien au contraire. Dans toute création, chaque relief, selon son emplacement, sa forme et son contexte d'utilisation, est investi de la fonction qui le caractérise à ce moment-là. Il n'a pas de valeur propre en lui-même, mais prend un sens et une orientation dès lors que l'artiste a décidé de le faire entrer dans l'organisation de son image. La valeur d'un relief est donc totalement relative à la conceptualisation de telle ou telle représentation. La plurivalence est son réel attribut car il peut réunir plusieurs genres de fonctions ou ne remplir qu'un seul rôle. Divers facteurs matériels et psychologiques participent aux valeurs qui lui sont attribuées et à l'emploi qui lui est dévolu :

- la morphologie de la zone de paroi choisie ;
- la forme et la position des reliefs disponibles dans cette zone ;
- la nécessité de respecter un emplacement topographique (selon la théorie de Leroi-Gourhan sur le structuralisme) ;
- le sujet à représenter et ce qu'il doit exprimer par son attitude ;
- le volume, la morphologie et le style de l'œuvre à réaliser ;
- l'inspiration de l'artiste.

4.5. Organisation et construction d'une figuration

La classification et la définition des reliefs en termes de "types" et de "fonctions" correspondent à la nécessité d'avoir un raisonnement ordonné face à la diversité des cas rencontrés. Elles ont un côté arbitraire, comme toute méthode d'analyse et, bien entendu, elles n'ont sans doute pas de rapport avec la réalité artistique des Préhistoriques (Sauvet et Tosello, 1998). Il s'agit donc de percevoir la paroi comme un ensemble de formes pouvant être mises en relation par un graphisme particulier. En cherchant à différencier ces formes, la procédure de construction et l'organisation d'une figuration peuvent être saisies et conduisent à en avoir une lecture non plus seulement globale, c'est-à-dire en tant que produit fini dont les diverses composantes ne sont pas perceptibles au premier abord, mais comme un assemblage de formes naturelles judicieusement mises en œuvre. Cette décomposition des éléments naturels constitutifs d'une figuration permet de comprendre les effets produits sur elle, à savoir : le volume, les dimensions, l'attitude ou le mouvement.

L'analyse des bas et hauts-reliefs peut maintenant s'effectuer dans un contexte où le support pariétal est considéré comme un espace créatif vis-à-vis duquel l'artiste a eu une totale liberté. Cela sous-entend qu'il a été confronté à tous les éléments formant la paroi et que la technique a été le principal moyen d'en jouer.

CHAPITRE IV

**LA GRAVURE ET LA SCULPTURE
ARCHÉOLOGIQUE**

1 – RÉSULTATS DE L'ANALYSE

1.1. Exploitation du support

1.1.1. *Types d'utilisations*

Sur le corpus de sites choisis j'ai pu observer deux types d'utilisations des formes naturelles du support :

- l'utilisation directe
- l'utilisation indirecte

L'utilisation directe

L'utilisation directe est le procédé d'exploitation auquel s'intéresse cette étude. Il s'applique à toutes les figurations intégrant les reliefs naturels dans leurs tracés et dans leurs espaces graphiques. Les reliefs initiateurs, dispositeurs, suggestifs et potentiels (cf. fig. 32, p. 70) sont employés pour l'utilisation directe.

L'utilisation indirecte

La forme et le relief du support n'entrent pas dans la construction matérielle d'une figuration, mais entretiennent avec elle une relation de nature "conceptuelle" ou de "proximité". Autrement dit, l'artiste se sert des irrégularités de la paroi, soit comme d'une source d'inspiration, soit pour la mise en espace et pour le cadrage de la représentation sur la surface qu'elles délimitent. Les reliefs "cadreurs, générateurs et latents" font partie de ce type d'utilisation (cf. fig. 32, p.70). On peut dénombrer plusieurs sortes d'utilisations indirectes du support :

– *le dessin morpho-analogique* : l'artiste réalise une figuration en traçant une partie ou la totalité de son contour parallèlement au bord du support rocheux, ce qui ne manque pas de créer une correspondance entre l'image et la roche qui semble « [...] accueillir le motif ou même le produire » (Lorblanchet, 2001, p. 151). Certains auteurs ont parlé de « *résonance iconique* » (M. Conkey citée par R. White, 1993, p. 115) et plus récemment « *de lignes de relief encadrant étroitement la figure* » avec une « *force contraignante* » conduisant à représenter parfois un animal dans une position insolite (Sauvet et Tosello, 1998, p. 60 et 61). On peut citer comme exemples de figures présentant des analogies avec leur support, l'un des deux chevaux pommelés de la grotte de Pech-Merle et un profil de mammouth à la grotte des Fieux dans le Lot. Dans la grotte de Domme, en Dordogne, la partie frontale du grand mammouth sculpté en bas-relief présente également des similarités avec le bord d'une zone de paroi. Bien que leur cadrage soit relativement discret, la silhouette féminine et le profil du cheval gravés de la grotte de Pestillac (fig. 33), dans le

Lot également, pourraient relever de cette catégorie. La ligne de dos de la femme est particulièrement en analogie avec le bord de son support (Sentis, 2000).

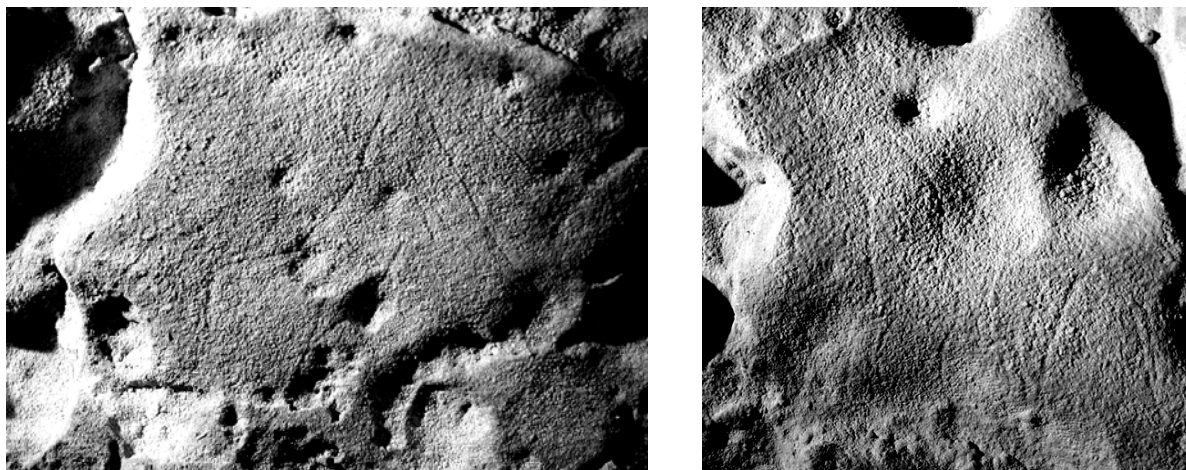


Fig. 33 – Dessins morpho-analogiques. Silhouette féminine et cheval gravés de la Grotte de Pestillac. Photos J. Sentis.

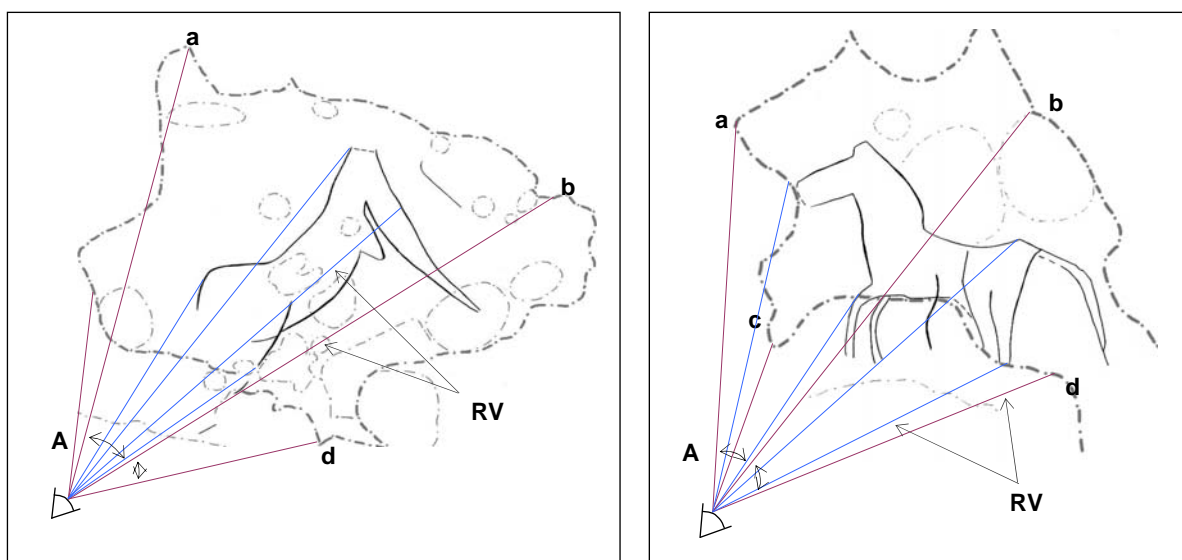


Fig. 34 – Vision pyramidale et associative du support et du tracé de la figuration. **AV** : angles visuels horizontal et vertical ; **PV** : point de vue ; **RV** : rayons visuels ; **abcd** : champ visuel. Relevés de la grotte de Pestillac d'après J. Sentis, 2000, adaptés J. Brot.

Si ce phénomène de cadrage de proximité met en valeur le tracé de la figuration, il provoque aussi un autre effet. En adoptant une vision pyramidale, c'est-à-dire un regard en faisceau de lignes englobant à la fois l'espace pariétal délimité par son contour naturel et le tracé de la représentation, il se produit un effet d'optique (fig. 34). L'illusion de volume, ou du moins la sensation de masse, est donnée à l'image gravée ou peinte. La proximité des deux contours en donne une perception simultanée qui les affirme et les renforce mutuellement. Tout comme dans la stéréophotographie, où le cerveau fusionne un couple d'images pour avoir la perception du relief (Aujoulat, 1993c), dans le dessin analogique tout se passe comme si le bord naturel et le tracé ne faisaient plus qu'un. Ce cadrage n'est sans doute pas anodin dans la recherche de volume.

– *l'ombre projetée* : éclairés sous certains angles, généralement en lumière frisante, les reliefs d'une paroi projettent des ombres qui peuvent prendre la forme de silhouettes animalières ou humaines sur les surfaces environnantes (fig. 35b). A ce jour, je n'ai observé qu'un seul exemple où l'artiste aurait pu utiliser le contour d'une ombre projetée en la cernant par la gravure et la peinture. Cependant je resterai très prudent sur cette remarque faute d'une étude plus approfondie. Il s'agit de certains des cinq bisons composant la frise polychrome de la paroi gauche de la grotte de Font de Gaume en Dordogne (fig. 35a). En éclairant avec un angle approprié le rebord de la corniche sur laquelle repose la frise, l'ombre projetée fait apparaître une silhouette de bison, du moins sa partie fronto-dorsale, à l'emplacement où celui-ci est réalisé. On ne peut mettre cette juxtaposition sur le compte de la coïncidence...

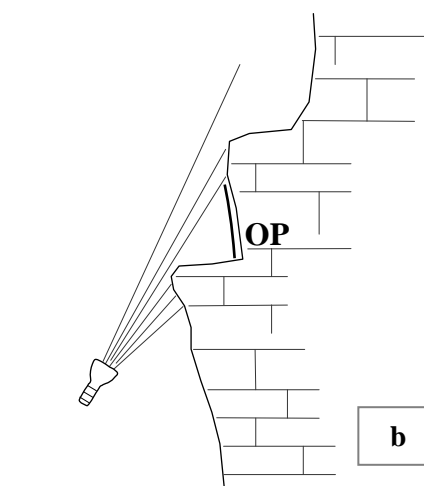


FIG. 35 – **A)** Bison de la grotte de Font-de-Gaume ; **b)** Réalisation par ombre projetée (**OP**). Photo N. Aujoulat, Fond CNP. Schéma J. Brot.

– *la liaison morpho-topographique* : sur l'ensemble du Paléolithique supérieur, de nombreuses figurations semblent avoir été mises en relation avec les particularités morphologiques ou topographiques des parois de grottes et d'abris. Les sujets traités prennent souvent une attitude active et anecdotique vis-à-vis des particularités du support et de l'espace pariétal. Cela ressemble à de la mise en scène dont le sens est impossible à déchiffrer véritablement. Toutefois, la posture des animaux indique parfois les intentions de l'artiste. A titre d'exemple, je citerai simplement le "renne dit buvant" de la grotte des Combarelles (fig. 36) ; il fut gravé à proximité d'un simple creux dans la roche dans lequel, d'après une interprétation ancienne, il est susceptible de s'abreuver (Nougier, 1963).



Fig. 36 – Liaison avec une particularité morphologique. Renne buvant de la grotte des Combarelles I. Photo A. Weider.

1.2. Examen du corpus

1.2.1. *Le Roc-aux-Sorciers*

Le cheval tournant la tête (Ch1) dit « cheval de la découverte »

Description du support : la zone de paroi investie par la sculpture, et que l'on peut appeler un *panneau*¹⁴, s'inscrit au fond d'une niche (fig. 37). Sur l'horizontale, celui-ci est délimité en haut par la voûte de l'abri et en bas par une fracture inclinée. Sur la verticalité, il est bordé à droite par une fracture allant de la voûte jusqu'au sol et à gauche par un angle formé par une avancée de la paroi. Verticalement, en partant du bord interne de la voûte, ce panneau a une morphologie plane, convexo-concave, puis convexe (fig. 39). Sur le plan horizontal, il est doublement convexe.



Fig. 37 – Panneau du cheval tournant la tête.



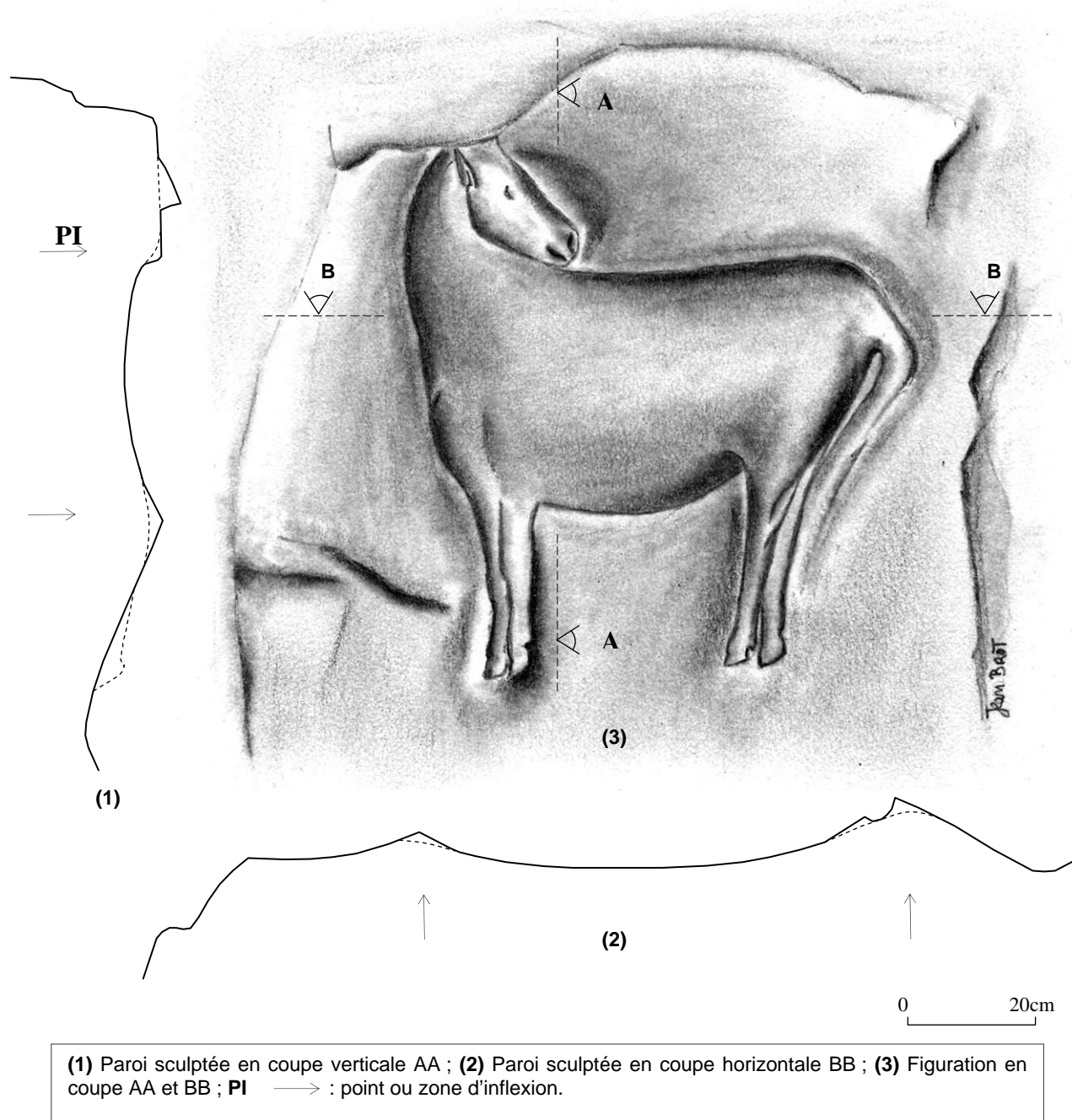
Fig. 38 – Le Roc-aux-Sorciers. Cheval tournant la tête. Photos G. Pinçon.

Initialisation de la figuration : rien sur cette zone de paroi ne suggère une partie anatomique ni un quelconque animal dans une posture particulière ; l'artiste a simplement su exploiter la morphologie plano-convexe du support. Celle-ci lui a permis de représenter une figure de cheval à la tête retournée sur deux plans différents (fig. 38).

Construction : le garrot, le dos, les reins et la croupe du cheval sont sculptés en bas-relief sur une ligne de relief horizontale correspondant au *point d'inflexion* de la plano-convexité verticale de la paroi. La figuration s'articule autour de cette ligne. En effet, le

¹⁴ La délimitation d'une surface ornée par un cadre naturel constitue ce qu'on appelle un *panneau* (Pinçon et Iakovleva, 1997, p. 18 ; Sauvet, 1993c, p. 303). Ce terme sera utilisé tout au long de la description des figurations qui, pour la plupart, s'insèrent sur une plaque rocheuse circonscrite par des limites naturelles.

positionnement de la ligne de dos à cet endroit a permis au sculpteur d'exploiter habilement les particularités morphologiques de la paroi (fig 39). Ainsi, la surface qui se trouve légèrement en retrait, juste au-dessus du dos, a pu être investie par le positionnement de la tête retournée. A cet endroit, la paroi est plane, d'où la nécessité d'avoir pratiqué une large zone de dégagement pour faire ressortir la tête dans un volume proportionnel à celui du corps.



(1) Paroi sculptée en coupe verticale AA ; (2) Paroi sculptée en coupe horizontale BB ; (3) Figuration en coupe AA et BB ; PI → : point ou zone d'inflexion.

Fig. 39 – Cheval tournant la tête en coupe verticale et horizontale . Dessin J. Brot.

Par ailleurs, le volume de la fesse, de la cuisse et des pattes postérieures bénéficie du bord droit de la convexité horizontale, à l'emplacement de la zone d'inflexion qui est très prononcée. La queue est traitée en léger relief au fond de cette zone d'inflexion. Le poitrail et l'encolure sont creusés sur le bord gauche de la même convexité, à l'emplacement précis

d'une autre zone d'inflexion plus douce. Les pattes antérieures sont sculptées à proximité d'un accident sur la paroi et paraissent davantage dégagées que les postérieures. Cela peut s'expliquer par le fait qu'à cet endroit la paroi descend en s'évasant et que le sculpteur a sans doute voulu réaliser les pattes antérieures dans une verticalité semblable aux postérieures. Il a donc dû creuser plus pour avoir le même aplomb.

Dimensions : la position spatiale des éléments naturels de la paroi commande les dimensions de la figuration. La dimension entre l'attache de la queue et la ligne de poitrail correspond à la longueur de la convexité horizontale qui est définie par l'écart entre les deux points d'inflexion. La distance séparant les postérieurs des antérieurs correspond à l'espace entre la zone d'inflexion de droite et l'accident devant le genou droit antérieur. La longueur de l'encolure, du garrot à la nuque, correspond à l'intervalle entre le point d'intersection de la zone plano-convexe et le bord de la voûte.

Reliefs mis en jeu : la convexité centrale du panneau constitue le relief initiateur de la figuration car, par son emplacement naturel, elle impose le positionnement des autres parties du corps. Les quatre points d'inflexion (deux horizontaux et deux verticaux) tiennent la place de reliefs disposeurs, puisque, tout en restant dans des proportions naturalistes, l'artiste les a utilisés pour ajuster l'arrière-train. Enfin, la surface plane en arrière-plan constitue le relief disposeur de la tête retournée.

Remarques : par ses proportions générales, l'image du cheval est proche du modèle vivant de Prjevalski (Pinçon, Iakovleva, 1997). Il est remarquable que le sculpteur soit arrivé à une telle justesse anatomique en composant sa figure avec les diverses parties naturelles du support. Pour procurer le même volume et le même effet de perspective en utilisant au départ un seul plan de paroi, il aurait fallu creuser la roche beaucoup plus profondément ; l'artiste a donc parfaitement choisi l'emplacement de sa figuration.

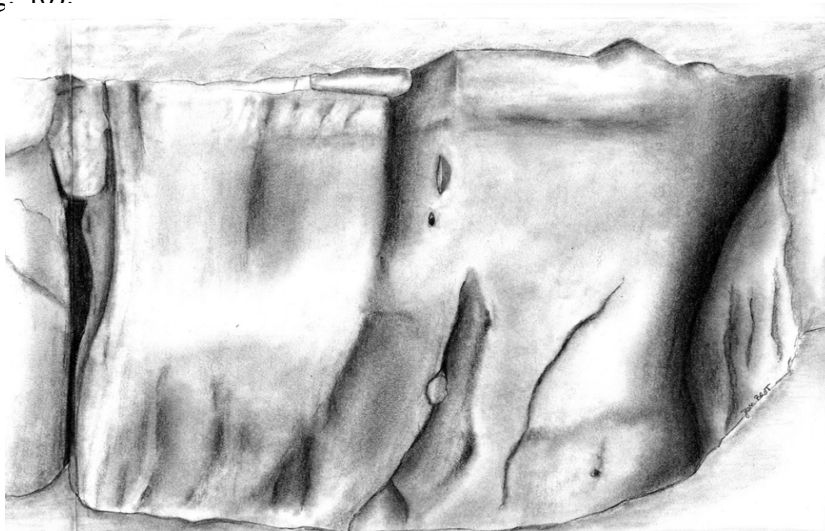
Sur ce panneau, la posture d'un cheval tournant la tête est logique dans la mesure où la proximité de la voûte ne laissait pas la place suffisante pour réaliser l'encolure et la tête d'un cheval regardant devant lui. Par contre, malgré un espace restreint de paroi, qui sans doute aurait causé de légères disproportions anatomiques vis-à-vis des autres parties du corps, l'artiste aurait pu représenter l'équidé avec la tête penchée vers le sol, dans la position d'un animal broutant ; d'autant plus que cette position de « *cheval à la tête penchée proche des pattes antérieures* » est commune à plusieurs représentations sculptées de chevaux sur le site, dont une à l'abri Bourdois et deux à la cave Taillebourg (*op. cit.*, p. 111). Mais, en travaillant sur deux plans, l'artiste crée la perspective et l'accentuation visuelle du volume général. Par ce choix, il rend visible le profil gauche du corps et le profil droit de la tête de l'animal. Si cette position de torsion manifeste chez l'animal une attitude alerte (Morris, 1997), elle n'est sans doute pas anodine par rapport à l'ensemble de la composition de la frise sculptée, car la plupart des animaux représentés sont de profil droit.

Le panneau des figurations féminines ou Vénus (Vé1, Vé2, Vé3, Vé4)

Description du support naturel : la surface formant le panneau des Vénus est délimitée à gauche par une profonde zone faillée verticale inclinée et à droite par un important retrait du fond de la paroi (fig. 40).

0 20cm

Fig. 40 – Zone de paroi destinée à former le panneau des Vénus. Dessin J. Brot.



Sur la verticale, cette surface est convexe puis plane. Sur l'horizontale, en partant de la gauche, elle est plane jusqu'à son milieu, puis, avec un ressaut soudain, elle prend la forme d'un pilier incliné à forte convexité tournante, jusqu'au fond de la paroi, à droite. Un léger bombé apparaît au centre de la zone de paroi plane. Au-dessus, et décalé sur la droite, se trouve un petit volume rocheux allongé et angulaire. Un second relief de forme bombée et allongée est situé au départ de la partie tournante. Au-dessus, la paroi forme une saillie légèrement décalée sur la droite. Plus bas, dans l'axe vertical de ce troisième relief, un creux naturel très profond et d'un petit diamètre surplombe toute une zone de paroi fracturée.

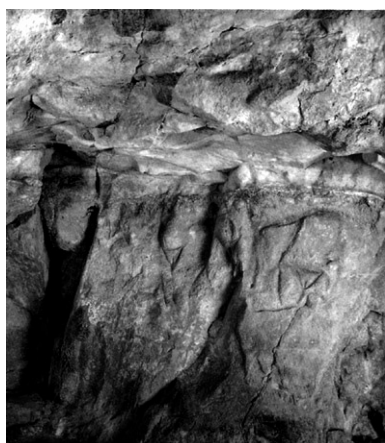


Fig. 41 – Panneau des Vénus.



Fig. 42 – Vue rapprochée du panneau (la lecture des figurations se fait de gauche à droite). Photos G. Pinçon.

C'est avec cet ensemble de configurations naturelles du support que les artistes ont pu créer le panneau des Vénus Vé1, Vé2, Vé3 et Vé4 (fig. 41 et fig. 42).

L'état de surface de la paroi à l'emplacement de ce qui est censé être la figuration féminine *Vé1* (Pinçon, Iakovleva, 1997) ne me permet pas d'interpréter avec précision un quelconque élément de ces vestiges. Seules des formes confuses sur la roche et des traces de pics liées à la destruction volontaire d'une figuration par les Magdaléniens sont visibles. Malgré la difficulté de lecture, en comparant les autres Vénus du panneau avec ce qu'il reste des formes sur cette surface détériorée, on peut tout de même pressentir l'existence d'une figuration féminine construite sur le même modèle. D'autres auteurs ne voient là qu'une pseudo-figure ou même un simple relief de la paroi (Duhard, 1989). Pour toutes ces raisons, dans le cadre actuel de mes travaux, la Vénus *Vé1* ne fera pas l'objet d'une analyse.

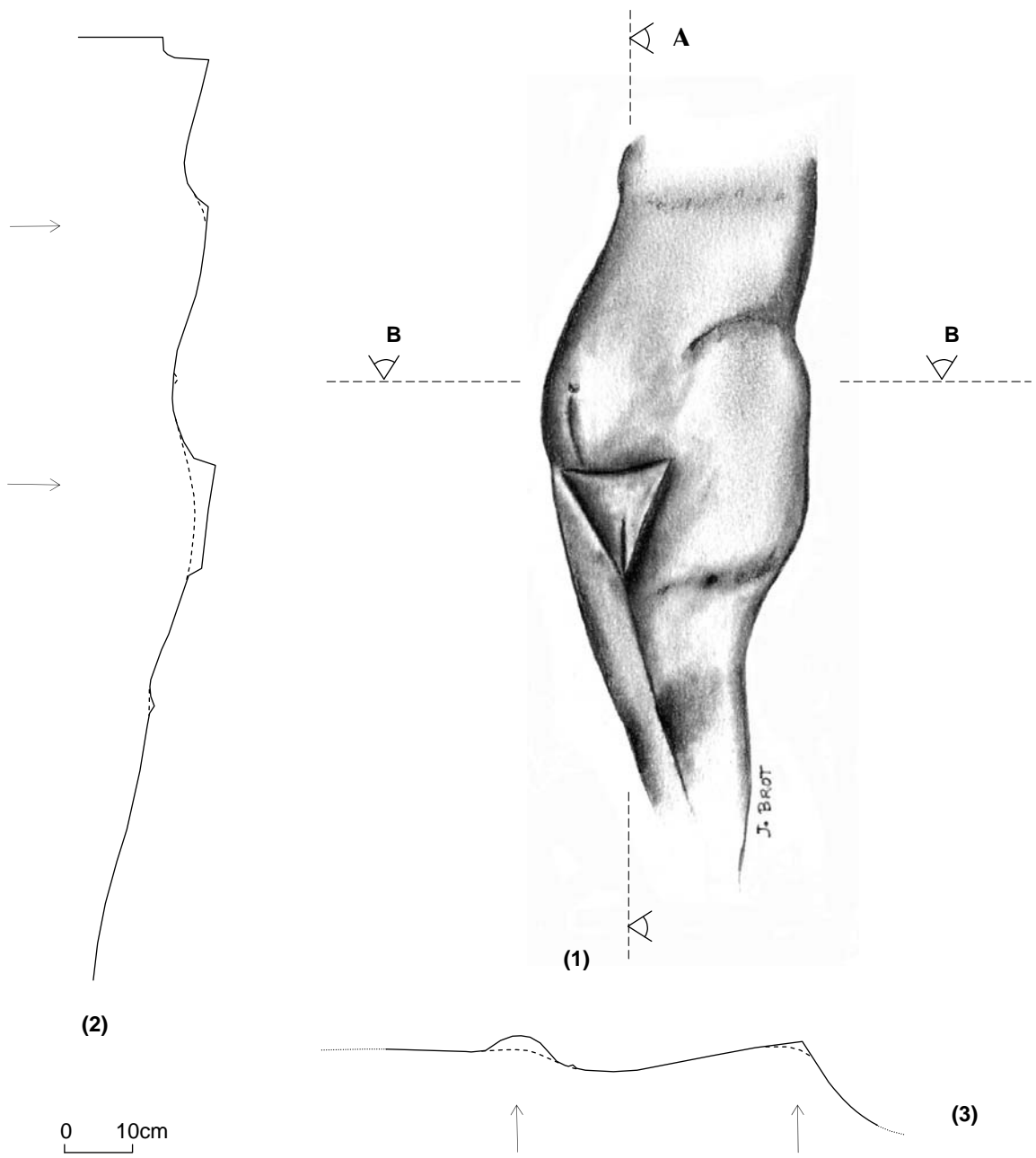
La femme vue de trois-quarts (Vé2)

Initialisation de la figuration : la forme bombée du deuxième relief naturel a sans doute indiqué aux artistes un emplacement de choix pour y réaliser un corps féminin à un certain stade de la grossesse (fig. 43). En observant les parties travaillées et les parties vierges de cette zone de paroi, il est possible de soutenir que la figuration a été construite, dans son volume, dans sa posture de trois-quarts et dans ses dimensions, en fonction de la morphologie naturelle de ce relief. Il est par contre malaisé de déterminer si le sculpteur a eu l'intention de représenter une figuration vue de trois-quarts, ou si ce sont les formes contraignantes du relief qui l'y ont conduit. Quoiqu'il en soit, dans les deux cas, la recherche de volume est prédominante.

Construction : le tronc est entièrement construit sur le volume de ce renflement naturel de la paroi. Il est bordé, de part et d'autre, par d'importantes zones de dégagement triangulaires, déjà mentionnées par G. Pinçon et L. Iakovleva (1997), qui ont été creusées chacune sur une zone d'inflexion de la paroi (fig. 44). L'aspect de celles-ci résulte de la quantité de matière abattue pour la mise en relief et la mise en forme du corps. Le renflement en question est investi, sur son côté le plus bombé, par la ligne de poitrine et de ventre, sculptée en bas-relief. Sur l'autre côté plus aplani, exactement dans l'angle formé avec le troisième relief du panneau, la ligne de dos est sculptée en léger relief.



Fig. 43 – Femme (*Vé2*) vue de trois-quarts.
Photo J. Airvaux.



(1) Figuration en coupe AA et BB ; **(2)** Paroi travaillée en coupe AA ; **(3)** Paroi travaillée en coupe BB ;
 —> : point d'inflexion ou d'intersection des plans

Fig. 44 – Vénus vue de trois-quarts (Vé2) en coupe verticale et horizontale. *Dessin J. Brot.*

Une zone particulièrement plane de ce relief déterminant a permis au sculpteur d'y réaliser le fessier et les cuisses. Ce qui correspond parfaitement à la réalité anatomique d'un corps vu de trois-quarts.

Les membres inférieurs sont joints et sont réalisés en relief léger. Leur tracé suit le profil cintré de la paroi et semble indiquer que cette femme est légèrement en appui sur la

jambe droite. Cette station hanchée a pour effet de provoquer la flexion de la jambe gauche et de faire ressortir le genou qui est formé par une bosse naturelle de la paroi. Ce genou est plus haut que le droit en raison de l'inclinaison du relief sur lequel il est construit.

Un relief naturel au niveau de la poitrine semble avoir servi pour les seins, mais le concrétionnement de la paroi empêche une bonne lecture.

Le volume général de la figuration et sa position de trois-quarts sont appuyés par la position de certains éléments morpho-physiologiques. Le nombril, situé en bordure de la partie la plus éminente du ventre, ainsi que la courbure du sillon hypogastrique, tracée juste en dessous, renforcent ces deux effets. De même, la profonde incision courbée formant la base du triangle pubo-génital, souligne la masse abdominale.

Dimensions : la largeur du tronc correspond à la distance séparant les deux points d'intersection. Le développement du fessier coïncide avec l'espace naturel de la surface plane. La distance entre le ventre et les genoux correspond à la distance naturelle entre la partie la plus proéminente du renflement principal et la bosse inclinée des genoux. La hauteur du corps, qui est grandeur nature, correspond à l'espace entre la bosse naturelle des genoux et la bosse naturelle de la poitrine.

Reliefs mis en jeu : l'asymétrie (par rapport à un axe vertical fictif), l'orientation et le volume du renflement naturel sur la paroi ont permis l'exécution du tronc vu de trois-quarts. Ce relief est initiateur de la figuration et dispositif de son tracé graphique. Le tracé du fessier et de la cuisse gauche correspond à l'emplacement de la zone plane. Cette dernière est dispositrice de l'emplacement de leur tracé. Par sa position spatiale et par son inclinaison, la bosse sur laquelle s'appuient les genoux est un relief dispositif. Le relief de la poitrine est un relief constitutif (cf. fig. 32, p. 70), il est également dispositif.

Remarques : une importance particulière peut être accordée au triangle pubien de la Vénus Vé2 tant sur les aspects techniques, plastiques, anatomiques, que symboliques (fig. 45).

Tout d'abord ce triangle est en vue de face alors que le corps est intégralement tourné de 30° vers la droite, ce qui ne correspond pas à la réalité anatomique (fig. 46). Le sculpteur a vraisemblablement voulu qu'il en soit ainsi car, un corps en position de trois-quarts doit présenter un pubis en perspective, c'est-à-dire asymétrique, moins large qu'en vue de face et avec la ligne de la base supérieure remontant sur la gauche (fig 47a et 47b). De plus, la fente vulvaire devrait être inclinée, moins longue, et non rectiligne.



Fig. 45 – Triangle pubien de la Vénus Vé2.
Photo J. Pinçon.



Fig. 46 – Corps de femme en vue de trois-quart réaliste. *Photo Landin.*

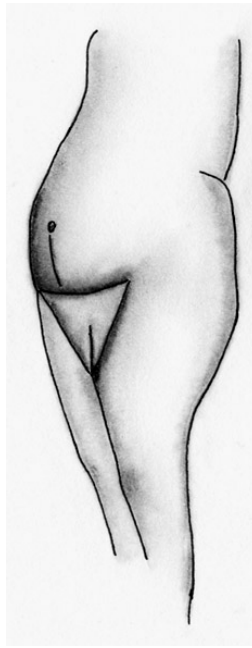


Fig. 47a – Vénus Véz en perspective originale. *Dessin J. Brot.*

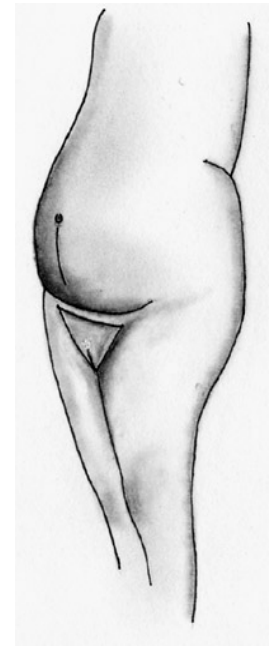


Fig. 47b – Essai de perspective réaliste de la Vénus Véz. *Dessin J. Brot.*

A l'origine, la forme de la paroi à cet endroit permettait de réaliser le triangle pubo-génital avec la perspective adéquate. Mais l'artiste a choisi de le façonner sur une surface qu'il a redressée à 180° en creusant assez profondément, comme l'atteste l'aine gauche qui ressort en relief. L'élaboration d'un pubis disproportionné en vue frontale forcée et d'une fente vulvaire trop longue, dénote une intention précise de la part de ses concepteurs. La qualité d'exécution, c'est-à-dire le côté très fini de la gravure profonde (Pinçon, Iakovleva, 1997), confirme la volonté et l'attention des artistes à privilégier cette partie du corps qui est centrale ; attention que l'on retrouvera d'ailleurs avec la géométrisation des triangles pubo-génitaux des autres Vénus de la frise.

Le traitement du triangle pubien peut correspondre à un élément de style conventionnel du sexe féminin comme pour la « géométrisation de certaines parties anatomiques » (*op. cit.*, p. 150) des chevaux et des bouquetins d'Angles (contour des yeux, naseaux, poitrails, perspective des pattes).

En conclusion, au regard de la Vénus Véz et de l'ensemble réaliste des œuvres sculptées de l'abri Bourdois, on ne peut que constater la parfaite maîtrise de l'art de la perspective par les Magdaléniens. Il ne s'agit donc pas, dans ce contexte, d'une incapacité technique ou d'une difficulté à se représenter mentalement l'angle naturel de la partie à sculpter.

On peut penser, sans trop de réserve, qu'une valeur particulière a été accordée à cet élément anatomique et qu'elle peut être naturellement liée à la sexualité et aux fonctions de la reproduction. La morphologie du sujet sculpté indique que cette femme est multipare (Duhard, 1989) ou enceinte (Pinçon, Iakovleva, 1997), ou les deux à la fois.

La femme vue de face (Vé3)

Initialisation de la figuration : avec la forme bombée, allongée et perforée du troisième relief naturel du panneau des Vénus, les artistes ont pu représenter un corps féminin en gestation à la vulve ouverte (fig. 48). Ce corps est en vue de face.

Construction : la surface endographique¹⁵ de la figuration a une emprise totale sur la forme naturelle du troisième relief. Cela est dû au fait que la surface, les proportions et le volume de ce relief correspondent assez bien aux mensurations d'un corps féminin.

L'artiste a pu sculpter en demi-relief la quasi-totalité du contour du corps, sauf une partie du thorax, principalement parce que le volume du ressaut de la paroi le lui a permis. Quand on cherche le rapport entre la morphologie des zones de dégagement et le relief qu'elles sont sensées produire, on se rend compte que le sculpteur a su exploiter au maximum ce volume naturel, sans avoir eu à enlever beaucoup de matière. La faible largeur des zones de dégagement et leur emplacement sur le point d'intersection des plans en témoignent (fig. 49).

Le nombril est légèrement décalé sur la droite du ventre, juste en bordure de la fracture affectant celui-ci. Ce qui peut indiquer que cette fracture préexistait à l'œuvre et que l'artiste s'en est accommodé. De la même manière, on peut penser que les membres inférieurs (aujourd'hui disparus) ont été placés en fonction de la grande fracture que l'on retrouve plus bas. La légère trace sculptée de la jambe droite, que l'on peut observer sur la paroi interne de cette brèche, confirme ce fait, mais la lecture des membres inférieurs reste malheureusement limitée.



Fig. 48 – Le Roc-aux-Sorciers. Femme (Vé3) vue de face. Photo J. Airvaux.

¹⁵ La surface endographique concerne l'espace contenu à l'intérieur du tracé de la figuration.

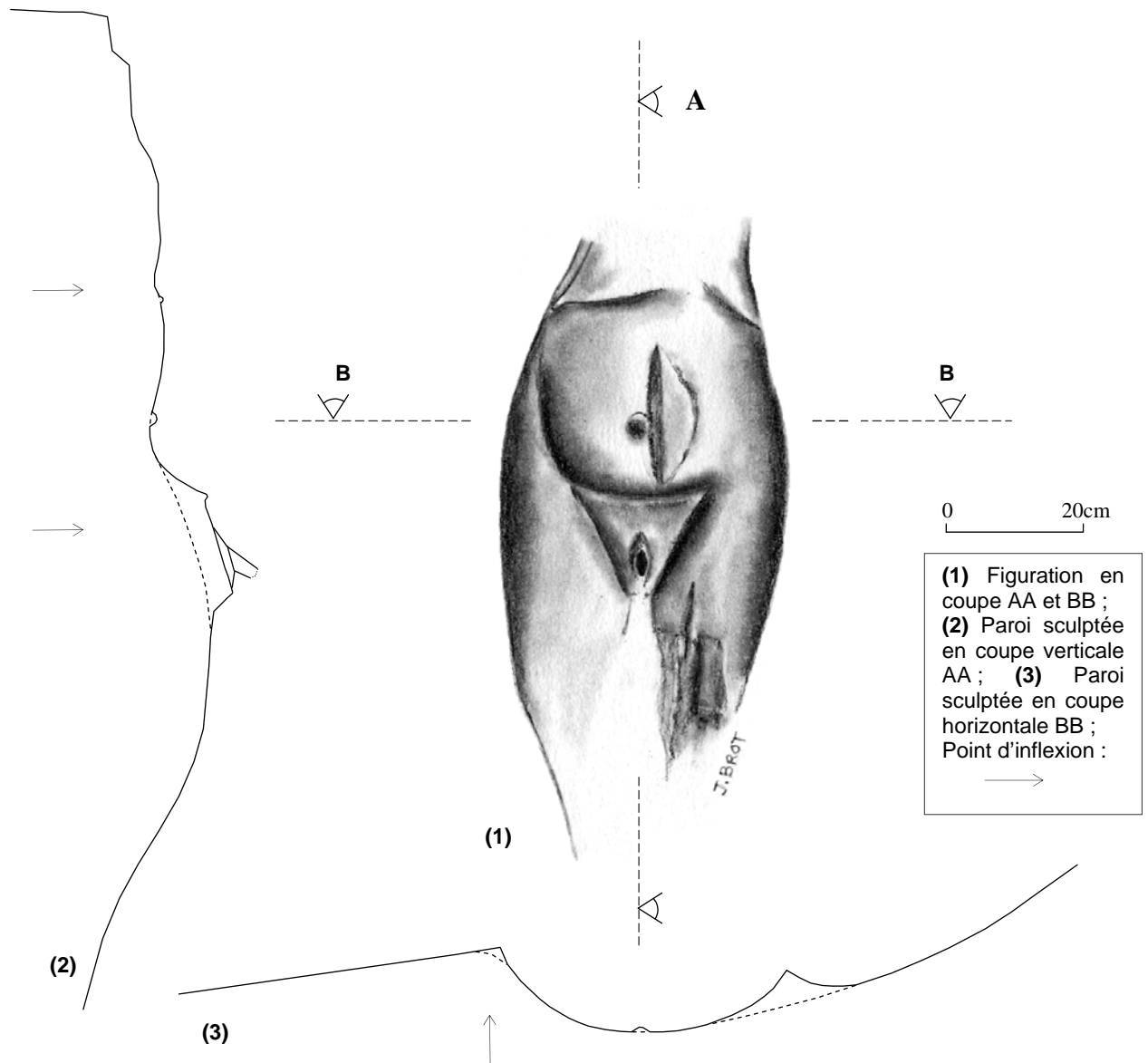


Fig. 49 – Le Roc-aux- Sorciers. Figuration féminine (Vé3) vue de face, en coupe verticale et horizontale. *Dessin J. Brot.*

Le triangle pubien a été réalisé symétriquement autour d'un orifice naturel de forme ovoïde, d'une ouverture de 2,6 cm sur 1,3 cm et d'environ 7 cm de profondeur à l'origine (fig. 50). Cet orifice, qui a été réduit à 1,7 cm de profondeur pendant le façonnage du pubis, est aménagé en vulve ouverte par un creusement formant les grandes lèvres. La géométrie et le façonnage du triangle pubien ont deux répercussions importantes sur la construction de la figuration. D'une part, sa géométrie crée une zone de lignes convergentes donnant les trois directions

Fig. 50 – Triangle pubien de la Vénus Vé3 façonné autour d'un orifice naturel. *Photo G. Pinçon.*



nécessaires pour structurer le schéma corporel de la partie médiane du corps (fig. 51), d'autre part, le façonnage en creux du triangle procure du relief à chacune des parties qui le bordent, c'est-à-dire à l'intérieur des cuisses et au ventre.

Comme pour la Vénus Vé2, la base du triangle n'est pas séparée graphiquement de la base du ventre et ne laisse pas l'espace nécessaire à l'aîne. Avec un seul trait et en utilisant le bombé de la paroi, le sculpteur a créé la base du pubis, la base du ventre et le massif abdominal remontant sur le côté droit du corps jusqu'aux seins. Cette ligne unique marque l'état de grossesse de cette femme. Stylisation ou simplification de la part du sculpteur ? Dans les deux cas, l'obtention du modelé s'est effectuée par un important enlèvement de matière de la zone pubienne.

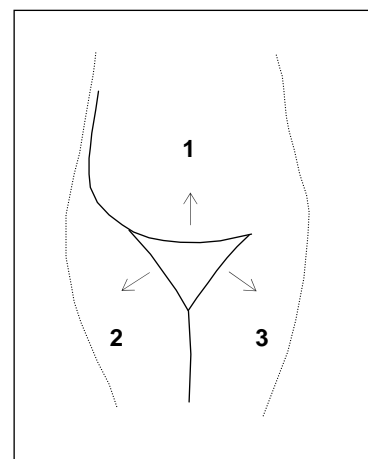


Fig. 51 – La géométrie et le façonnage du triangle pubien structurent la construction de la partie médiane du corps. Schéma J. Brot.

Dimensions : comme la précédente, mais en demi-relief cette fois, la Vénus Vé3 a la taille naturelle du corps féminin. La dimension entre le nombril et le haut du thorax correspond à la distance entre le point le plus proéminent du ressaut de la paroi et l'endroit où celui-ci finit en s'atténuant. L'espace entre l'orifice naturel et ce même point proéminent formant le ventre correspond à la distance entre le nombril et la vulve. La largeur du bassin correspond à deux fois la distance comprise entre le bord du ressaut et l'orifice naturel. L'épaisseur du corps correspond à l'épaisseur de ce même ressaut.

Reliefs mis en jeu : l'orifice naturel est un relief suggestif et disposeur du tracé graphique ; il est peut-être aussi initiateur de la figuration. Le ressaut de la paroi, dans sa convexité et ses proportions est aussi un relief initiateur. Par sa symétrie, il est également central et directeur. La figuration s'articule en effet autour de lui en suivant un axe vertical.

Remarques : comme pour la Vénus Vé2, le triangle pubien est, là-encore, l'objet d'une attention bien particulière. Il est l'élément central de la figuration. Il semble que la symétrie et les proportions de la figuration soient calculées, sur le plan vertical, comme sur le plan horizontal, à partir de la position spatiale du trou naturel formant la vulve (fig 52) ; ce qui implique une mise en œuvre très étudiée de toute la figuration pour faire coïncider le tracé graphique à ce relief et à la morphologie de la paroi.

De plus, par rapport au réalisme anatomique du corps debout et en vue frontale, l'orifice vaginal ne devrait pas être visible. L'artiste n'a pourtant pas hésité à représenter



Fig 52 – Symétrie du corps sur un axe passant par la vulve. Photo G. Pinçon.

ce dernier comme si la femme était « *en posture gynécologique* » (Duhard, 1989, p. 101). Ce n'est pas la réalité naturaliste qui est recherchée ici par les artistes, mais un état physiologique. Certains spécialistes de la médecine obstétricale interprètent cette figuration comme « *une femme enceinte à terme en début d'accouchement* ». Tout en défiant l'anatomie du corps humain par cet « *aspect périnéal* » (*ibid.*, p. 101), l'intention des artistes était donc vraisemblablement de mettre l'accent sur les parties génitales et sur leurs fonctions en les rendant visibles.

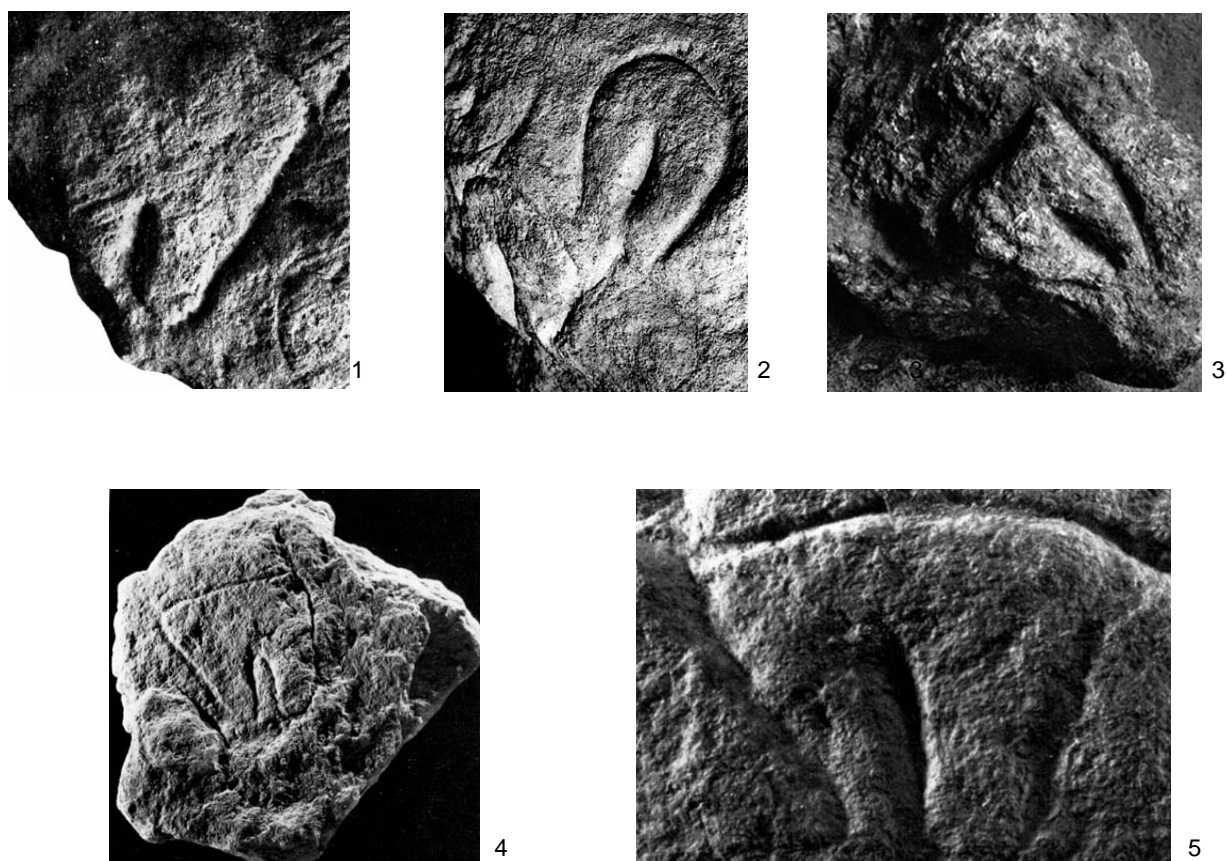


Fig. 53 – Vulves aurignaciennes en vue périnéale (Dordogne). 1 – le Poisson ; 2 – Fongal ; 3 et 4 – la Ferrassie ; 5 – Blanchard. Photos : 1 – A. Roussot ; 2 – J. Vertut ; 3 – H. Herdeg ; 4 et 5 – B. et G. Delluc.

On peut sans doute rattacher cet aspect du triangle pubo-génital à une longue tradition issue de l'Aurignacien puisqu'on trouve, dès cette époque, des représentations vulvaires traitées de cette manière (fig. 53) (Duhard, 1989). S'il s'agit de marquer le passage à la vie, il est logique, symboliquement, de représenter ce motif archétypal, universel, et intemporel, sous cette forme primordiale et directe (Avrilleau, 1989 ; Roy, 1992 ; Lorblanchet, 1999 ; Vialou, 1991 et 1996).

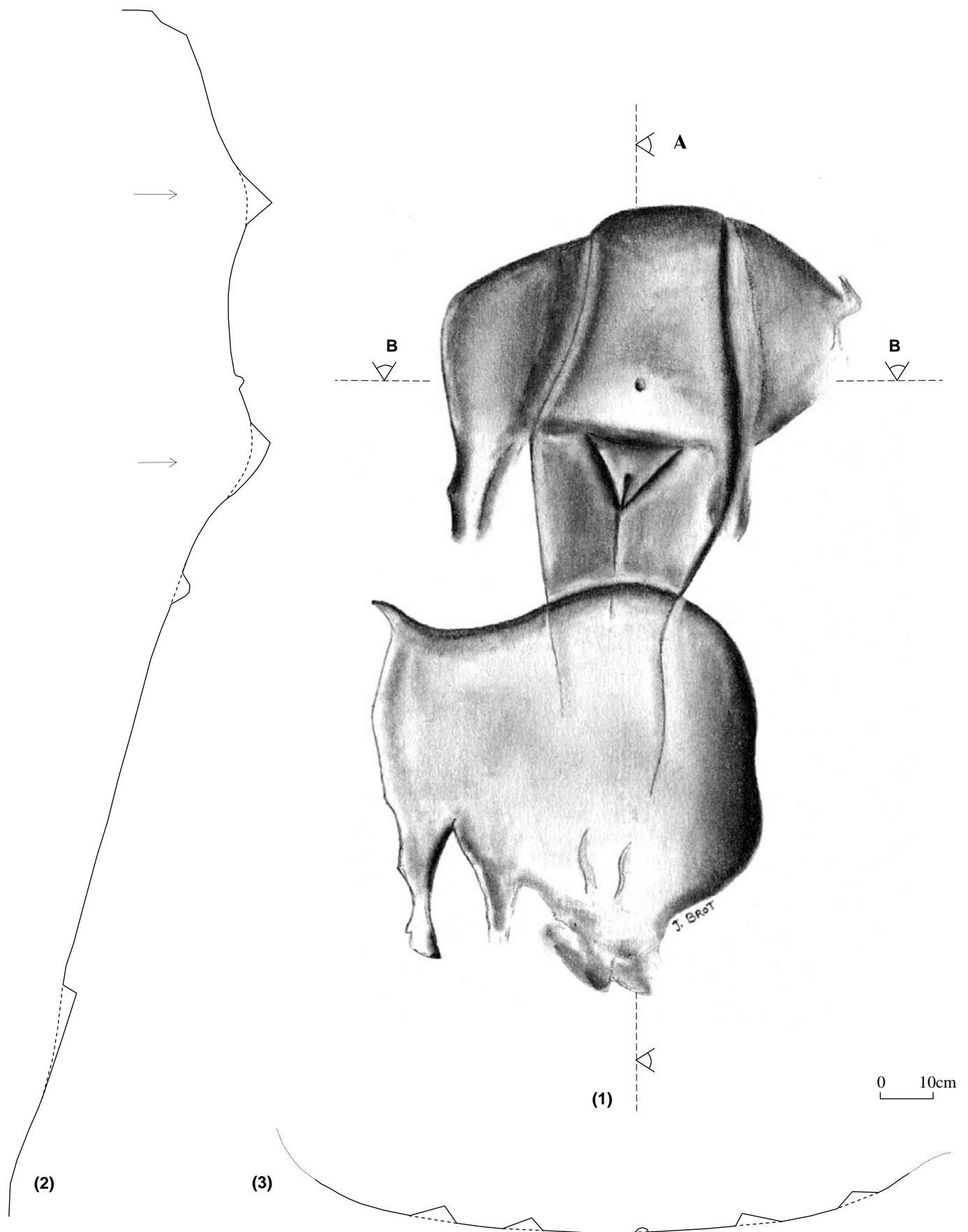
La femme superposée aux bisons (Vé4)

Initialisation de la figuration : cette figuration a une particularité. Elle n'est pas seulement élaborée en fonction de la forme de la paroi, mais sur les volumes et les dimensions de deux bisons sculptés en bas-relief (fig. 54). Cette sculpture est réalisée en vue de face.



Fig. 54 – La femme (Vé4) superposée aux bisons. *Photo G. Pinçon.*

Construction : le corps plat de cette figuration correspond à la planéité de la paroi à cet endroit. Le sculpteur a donné une partie du volume et les dimensions de la Vénus Vé4 en la centrant sur le relief sculpté des deux bisons (fig. 55). La base du ventre et le haut du pubis sont précisément placés sur la ligne de ventre du bison supérieur qui est agencée sur une forte concavité de la paroi. Le haut du thorax de la femme se trouve sur le garrot de l'animal déjà bien mis en relief, comme l'atteste une zone de dégagement assez prononcée. On peut constater que la convexité de la paroi a été utilisée pour donner du volume au corps de ce bison. On peut aussi remarquer que les zones de dégagements horizontales ont été pratiquées aux points d'intersections (ou d'inflexions) des zones plano-convexes.



(1) Figuration en coupe AA et BB ; **(2)** Paroi sculptée en coupe verticale AA ; **(3)** Paroi sculptée en coupe BB ;
 —> : point d'inflexion

Fig. 55 – Figuration féminine (Vé4) superposée aux bisons. *Dessin J. Brot.*

Le relief du tronc et des cuisses du corps féminin est bien affirmé par la sculpture en bas-relief qui est régulière et abrupte sur une profondeur de 3 centimètres de moyenne. Les jambes sont traitées en très légers reliefs jusqu'aux chevilles et sont superposées au corps du bison inférieur qui est sculpté dans les mêmes proportions que le précédent. Les genoux sont placés sur le garrot.

Dimensions : la Vénus Vé4 est réalisée grandeur nature. L'espace séparant le trait supérieur du triangle pubien, du haut du thorax, correspond à la hauteur comprise entre la ligne de ventre du bison et le garrot. La largeur du bassin s'ajuste sur toute la longueur de la ligne de ventre du bison. La largeur des deux cuisses réunies semble occuper l'espace compris entre la patte postérieure droite et la patte postérieure gauche. La longueur des cuisses, de l'aîne aux genoux, concorde avec l'écart compris entre la ligne de ventre du premier bison et le garrot du second.

Reliefs mis en jeu : la convexité verticale de la paroi, déjà utilisée pour le corps du bison, a permis le positionnement du tronc de la Vénus Vé4. Ce relief est initiateur, disposeur et potentiel. Le triangle pubien a été placé dans la concavité juste en dessous ; elle est son relief disposeur. Pour résumer, la paroi qui est convexo-concave a autorisé une juste adaptation du corps, des épaules au pubis.

Remarques : il est intéressant, sur le plan technique, d'observer la mise en place des différentes parties composant cette sculpture fortement associée aux autres représentations. L'artiste a su faire coïncider les volumes et les plans tout en restant dans des proportions anatomiquement justes. Bien que de taille réelle, la femme est réalisée dans les mêmes proportions que celles des bisons qui sont la moitié de la grandeur nature. Ce rapport de taille entre les figurations, associé à l'homogénéité de style et de technique, crée une impression de fusion, comme si l'intention de l'artiste avait été de fondre les bisons dans le corps féminin et réciproquement. A moins que l'artiste n'ait voulu donner l'impression de bisons en arrière-plan, ce qui donnerait une échelle analogue entre les différents sujets.

On ne peut qu'apprécier la créativité plastique des artistes magdaléniens et leur capacité à appréhender l'espace. Mais, indépendamment de l'originalité de la Vénus Vé4, il faut rechercher une signification particulière dans cette superposition femme-bisons qui n'est pas due au hasard (Laming-Emperaire, 1962 ; Anati, 1999). On retrouve en effet ce thème de la femme associée au bison, dans de nombreux gisements d'art pariétal et mobilier. Beaucoup de chercheurs ont déjà émis diverses hypothèses à ce propos. Parmi les plus séduisantes, André Leroi-Gourhan (1965a) a proposé un système binaire lié à la cosmologie paléolithique, dans lequel la complémentarité et l'opposition des valeurs sexuelles mâles et femelles seraient le principe fondamental. Il s'agirait d'un principe de couplage et non

d'accouplement entre le bison et le cheval qui sont constamment représentés¹⁶. Selon cet auteur, le bison aurait une signification féminine parce que dès son apparition explicite dans l'art figuratif il est souvent associé au corps de la femme ou à ses parties génitales, ou se trouve dans leur voisinage (*op. cit.*, p. 100). Il cite pour l'art pariétal, Angles-sur-l'Anglin, la Magdeleine, Bédailhac, Pech-Merle, le Castillo ; pour l'art mobilier immeuble, le bas-relief de Laussel ; pour l'art mobilier, Laugerie-Basse, les Trois-Frères, et Isturiz.

Dans le cas de la Vénus Vé4 de l'abri Bourdois la symbolique féminine serait-elle doublement renforcée par la présence des deux bisons ? S'agit-il d'un tout autre discours ?

De manière plus terre-à-terre, la Vénus Vé4 est interprétée comme une récente accouchée à cause de son ventre plat et de sa vulve entrouverte (Duhard, 1989). D'autres auteurs (Pinçon, Iakovleva, 1997), la considèrent davantage comme une jeune femme en raison du ventre plat, des hanches sans graisses et de l'absence de seins. D'autre part, la fente vulvaire est bien proportionnée et en vue réaliste par rapport aux autres femmes qui sont en vues périnéales (Duhard, 1989). Ce détail anatomique marque bien l'intention de l'auteur à vouloir représenter une personne jeune n'ayant pas encore vécu l'expérience de la grossesse. Les formes souples et déliées du corps semblent aller dans ce sens et la forme plate de la paroi correspond bien pour représenter un corps léger et dynamique.

Des incisions à section curviligne encadrent le triangle pubien et le mettent en léger relief (fig. 56). Ce relief pourrait correspondre au volume des poils pubiens, mais la fente vulvaire est trop visible pour avoir été représentée avec sa pilosité (fig. 57 et 58). Comme pour les autres femmes, l'artiste a voulu marquer l'état physiologique de celle-ci par la forme de son sexe.



Fig. 56 – Triangle pubien de la Vénus Vé4.
Photo G. Pinçon.

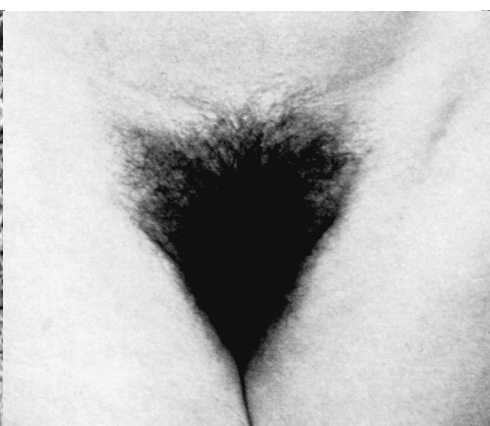


Fig. 57 – Triangle pubien réel.
Photo Caroly.



Fig. 58 – Triangle pubien de la Vénus de Laussel sans vulve visible. Photo A. Roussot.

¹⁶ A la même époque, A. Laming-Empeiraire a également esquissé un principe de complémentarité entre les images de bisons et de chevaux (Laming-Empeiraire, 1962). Par la suite, en se fondant essentiellement sur la composition des figures (importance, nombre, position, sexe, etc.), et non plus sur un dualisme sexuel, elle a prudemment émis l'hypothèse qu'il faudrait rechercher dans ces images une structure fondamentale basée sur un système d'alliance et d'échanges matrimoniaux entre groupes sociaux (Laming-Empeiraire, 1972).

La tête humaine isolée

Celle-ci est réalisée en vue de face sur la saillie rocheuse angulaire surmontant la Vénus Vé3 (fig. 59). L'artiste a utilisé l'angle de la roche pour ajuster le visage (fig. 60). On retrouve cet angle sur la partie supérieure de ce qui semble être une coiffe. Par sa position décalée sur la gauche (fig. 48, p. 83) il est difficile d'attribuer cette tête avec certitude à la Vénus Vé3. Elle pourrait fort bien symboliser la tête des trois femmes représentées sur le panneau. D'autant que par sa technique de réalisation en demi et en bas-relief, elle est plastiquement associable à chacune des Vénus. Toutefois, par sa proximité avec la Vénus Vé3, on l'attribue généralement à cette dernière (Pinçon, Iakovleva, 1997).



Fig. 59 – Tête humaine. Photo G. Pinçon.

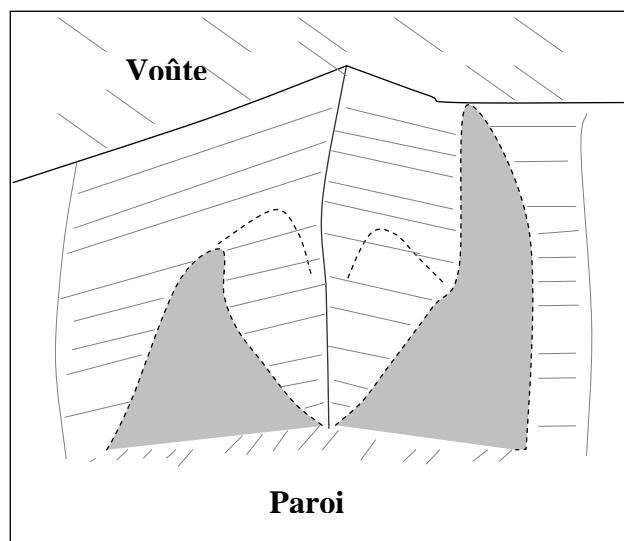


Fig. 60 – Ebauche de la tête à partir du relief naturel. (Les zones grises correspondent aux zones de dégagement). Schéma J. Brot.

Conclusions sur le panneau des Vénus

Le regroupement de ces 3 ou 4 femmes sur une ligne horizontale est certes un choix significatif pour l'artiste, mais l'emplacement des corps est dû aussi à la morphologie et à la configuration des reliefs sur la paroi. Il n'est pas impossible que la Vénus Vé3 ait été mise en place la première. En effet, parmi les trois figurations étudiées ici, l'utilisation des reliefs naturels pour la construction de cette dernière est la plus évidente. Elle pourrait même avoir été initialisée à partir du trou naturel formant sa vulve. Celui-ci est d'ailleurs le seul de la paroi à avoir une situation spatiale pouvant coïncider à la réalisation grandeur nature d'un corps féminin en posture debout (fig. 61). On peut pousser davantage l'analyse en observant que ce trou est situé au centre du panneau et qu'il peut être à l'origine des trois Vénus qui ont elles-mêmes une position centrale au sein de la partie visible¹⁷ de la frise. Il n'est pas impossible que l'artiste ait focalisé son attention sur ce détail de la paroi et qu'il en ait fait le pivot autour duquel s'articulent les autres représentations (fig. 62).

¹⁷ Les fouilles entreprises de 1947 à 1957 par Suzanne de St Mathurin n'ont pas mis au jour l'ensemble de la frise (Pinçon, Iakovleva, 1997). Pour preuve, un arrière-train de bison est visible là où les fouilles s'arrêtent.

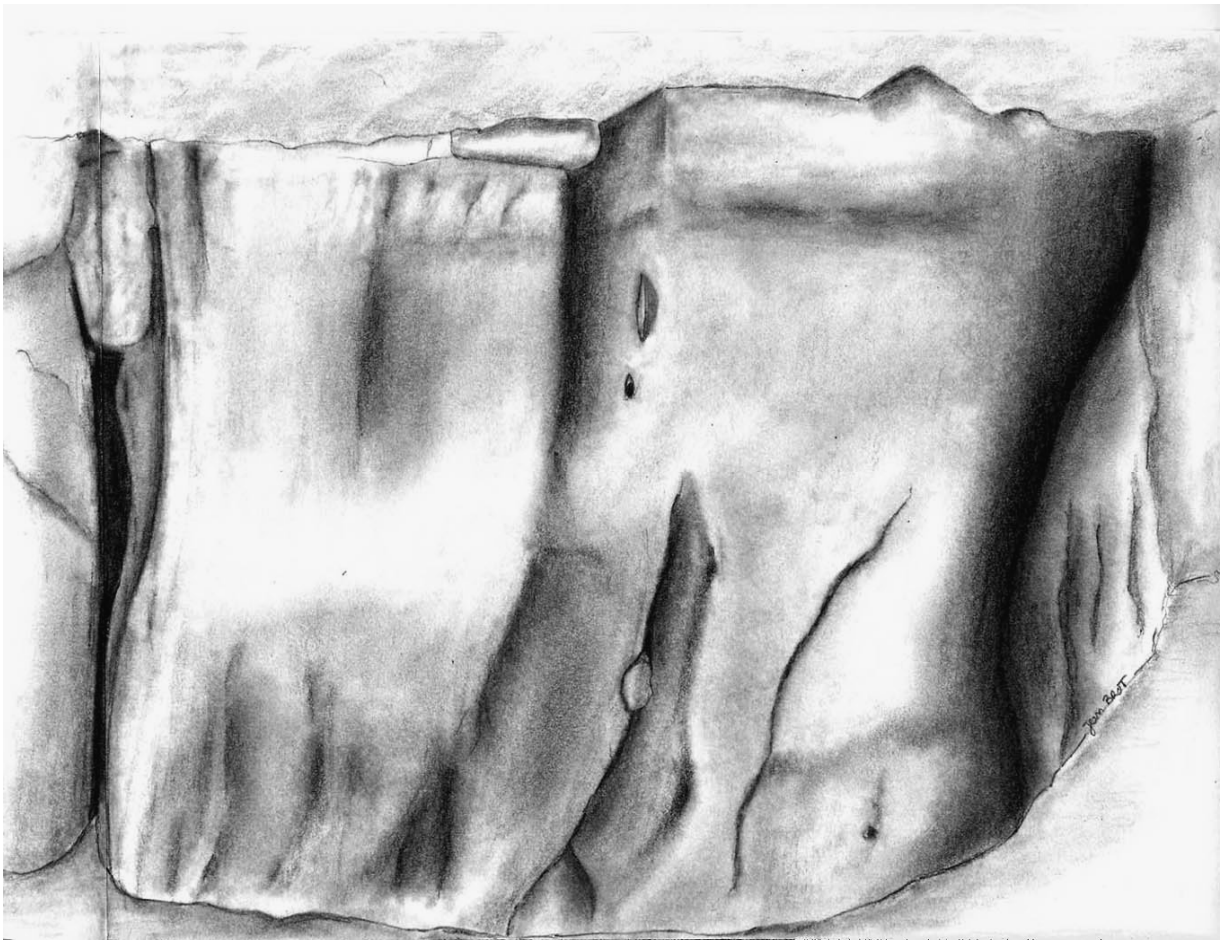


Fig. 61 – Le Roc-aux-Sorciers. Paroi vierge à l'emplacement du panneau des Vénus. *Dessin J. Brot.*



Fig. 62 – Le Roc-aux Sorciers. Mise en place des représentations. *Dessin J. Brot.*

L'implantation symétrique des sculptures le long de la plano-convexité horizontale de la paroi donne au panneau des Vénus une dynamique visuelle offrant plusieurs points de vue (fig. 63). Ceux-ci permettent d'avoir de nombreuses variantes sur les effets de lumière, de volume et de perspective, ce qui procure beaucoup de vie à ce panneau.

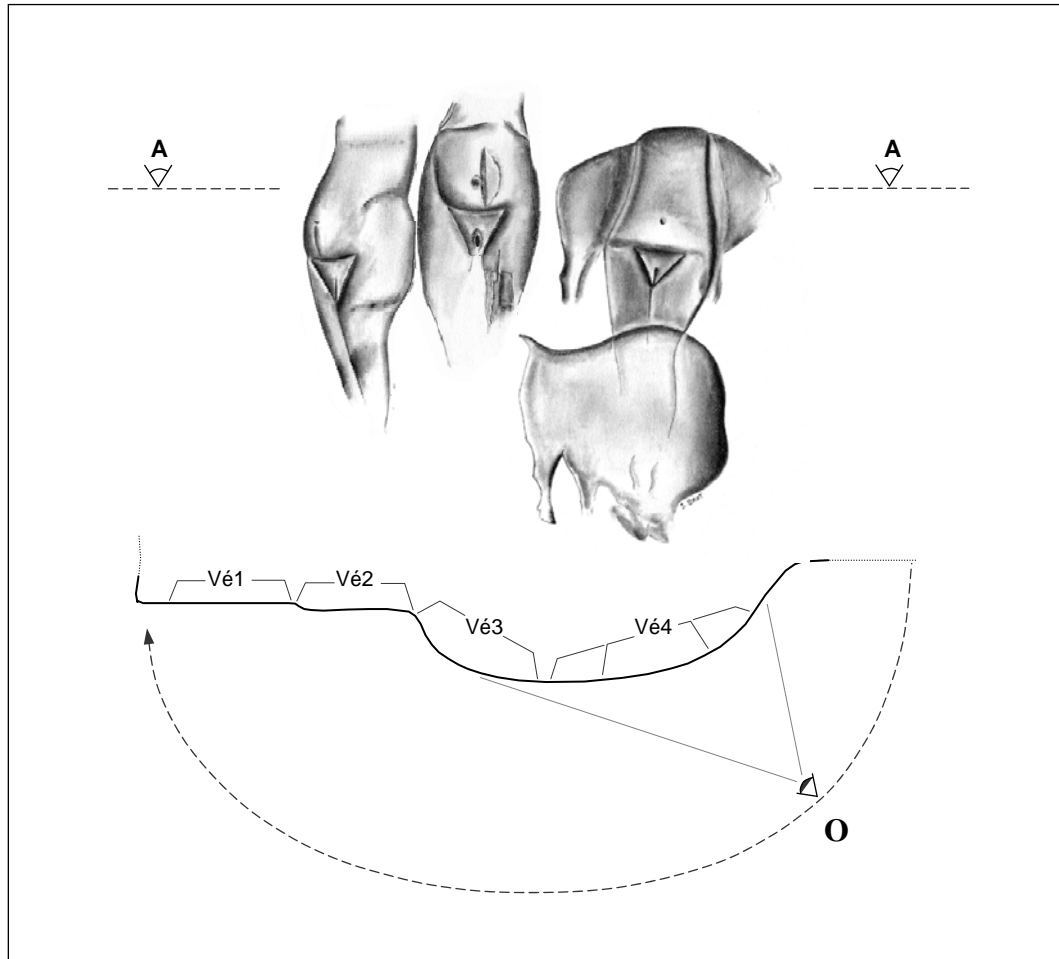


Fig. 63 – Le Roc-aux-Sorciers. Implantation des sculptures sur la paroi en coupe horizontale AA. Mobilité des points de vue de l'observateur (O) par rapport à la morphologie du support. *Dessin et schéma J. Brot.*

Il est possible de voir une relation entre ce thème triplé de la femme génératrice de vie et les possibilités d'observations que nous offre cette composition. En effet, si l'on peut avoir une perception simultanée des trois sculptures¹⁸ à partir d'un point d'observation fixe, seuls les différents points de vue permettent la reconnaissance de formes indiquant un vécu physiologique bien individualisé pour chacune d'elles (Pinçon, Iakovleva, 1997). Le fondement iconographique de ces œuvres et son organisation en images sur l'espace pariétal, invite l'observateur à se déplacer pour en percevoir toute l'envergure et en assimiler le message sans qu'il soit pour autant possible de le déchiffrer.

¹⁸ Comme cela a déjà été signalé, il faut aussi tenir compte de l'emplacement, sur la gauche du panneau, de la Vénus Vé1 qui n'est plus visible aujourd'hui.

La forme du support soutient l'idée de la composition. Ainsi, la relation entre le support, l'œuvre, et le créateur (ou le spectateur), est établie par une successivité de points de vue liée à la motricité (Raphaël, 1945, p. 197), et l'on peut se demander si l'artiste n'a pas voulu évoquer la notion de temps. En effet, la représentation des sujets féminins à différents états de gravidité, leur état commun de nudité, l'absence de bras et de tête et leurs proportions semblables, font de ces femmes un trio homogène rythmé par la répétition du thème. Les composantes même du rythme induisent la notion de temps et d'espace (Leroi-Gourhan, 1965b) et l'idée de périodicité et de symétrie comme dans la sculpture classique (Baudry, 1978, p. 677). On retrouve bien ces valeurs sur le groupe des Vénus malgré leur ancienneté et cela ne peut que conforter l'idée qu'il n'y a pas de progrès en art (Raphaël, 1945 ; Roy, 1992 ; Vigouroux, 1997).

A ces considérations sur le rythme, j'ajouterai que les variations morpho-physiologiques observables sur ces trois femmes peuvent, d'un point de vue conceptuel, n'en représenter qu'une seule à différentes périodes de sa vie de génitrice. Cette idée pourrait être soutenue par la position centrale de la seule tête représentée sur le panneau des Vénus.

En conclusion, le panneau des Vénus est une œuvre parfaitement aboutie tant sur le plan de la composition que sur celui de sa réalisation. A partir de l'observation des formes du support l'artiste a réussi à rendre l'image de la femme non par rapport à la réalité naturaliste, mais telle qu'il voulait la signifier dans un contexte social où convention et symbolisme se côtoyaient dans l'art de la représentation (Cohen, 1999). L'accent ayant surtout été mis sur ce qui caractérise les fonctions du sexe féminin, c'est-à-dire les régions abdomino-pelvienne et mammaire, les femmes d'Angles, comme la plupart des représentations féminines de l'art paléolithique, ont assurément une valeur figurative liée à la fécondité et à la maternité (Sonneville-Bordès, 1967 ; Laming-Emperaire, 1962 ; Delporte 1979 ; Giedon, 1965 ; Leroi-Gourhan, 1965a ; Duhard, 1989).

Le panneau des bouquetins se suivant (Bo7 et Bo8) et du félin (Fé2)

Description du support : ce panneau est perpendiculaire à la paroi de l'abri (fig. 64). Sa

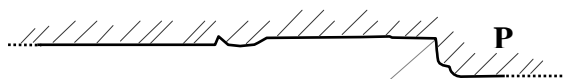


Fig. 64 – Panneau des bouquetins se suivant et du félin. Il est positionné sur une double convexité de la paroi (P). Photo G. Pinçon.

surface est plane verticalement, puis elle forme un léger rebord qui part en s'évasant vers le sol. Elle a une morphologie plane, puis doublement convexe sur le plan horizontal. C'est-à-dire que la paroi est traversée sur toute sa hauteur par une fracture très ouverte, avec des bords larges et arrondis, de telle sorte qu'elle se présente comme deux surfaces tournantes successives. Elle n'a pas de relief particulier, mis à part une petite faille à la base et entre les deux parties convexes.

Initialisation des figurations : les fortes convexités tournantes de la paroi ont permis à l'artiste de créer des figurations visibles de profil et de trois-quarts (fig. 65).

Construction des figurations : la tête, le poitrail et les pattes antérieures de chacun des deux bouquetins ont été exécutées sur les convexités tournantes de la paroi. A part l'arrière-train du bouquetin Bo8 qui est sculpté sur une partie convexe, le reste des corps est façonné sur les parties planes (fig. 66). L'emplacement particulièrement bien choisi des zones de dégagement pour la réalisation des figurations sur cette forme de support a plusieurs conséquences. D'une part, les représentations sont visibles de face et de trois-quarts, avec une variabilité de points de vue, et d'autre part, elles donnent l'impression d'avoir été réalisées en haut-relief, avec un volume proche du modèle naturel. En réalité, l'ensemble est exécuté par la technique du bas-relief,



Fig. 65 – Sculptures des bouquetins se suivant de gauche à droite (Bo7 et Bo8) et du félin (fé2). Image réalisée en 3 dimensions par un procédé de reconstitution virtuelle. Photo art Graphique et Patrimoine, fond G. Pinçon.

mais le modelé des bords internes et externes des zones de dégagement, combiné aux convexités de la roche encaissante, procure un imposant effet visuel de sculpture en haut-relief (fig. 67).

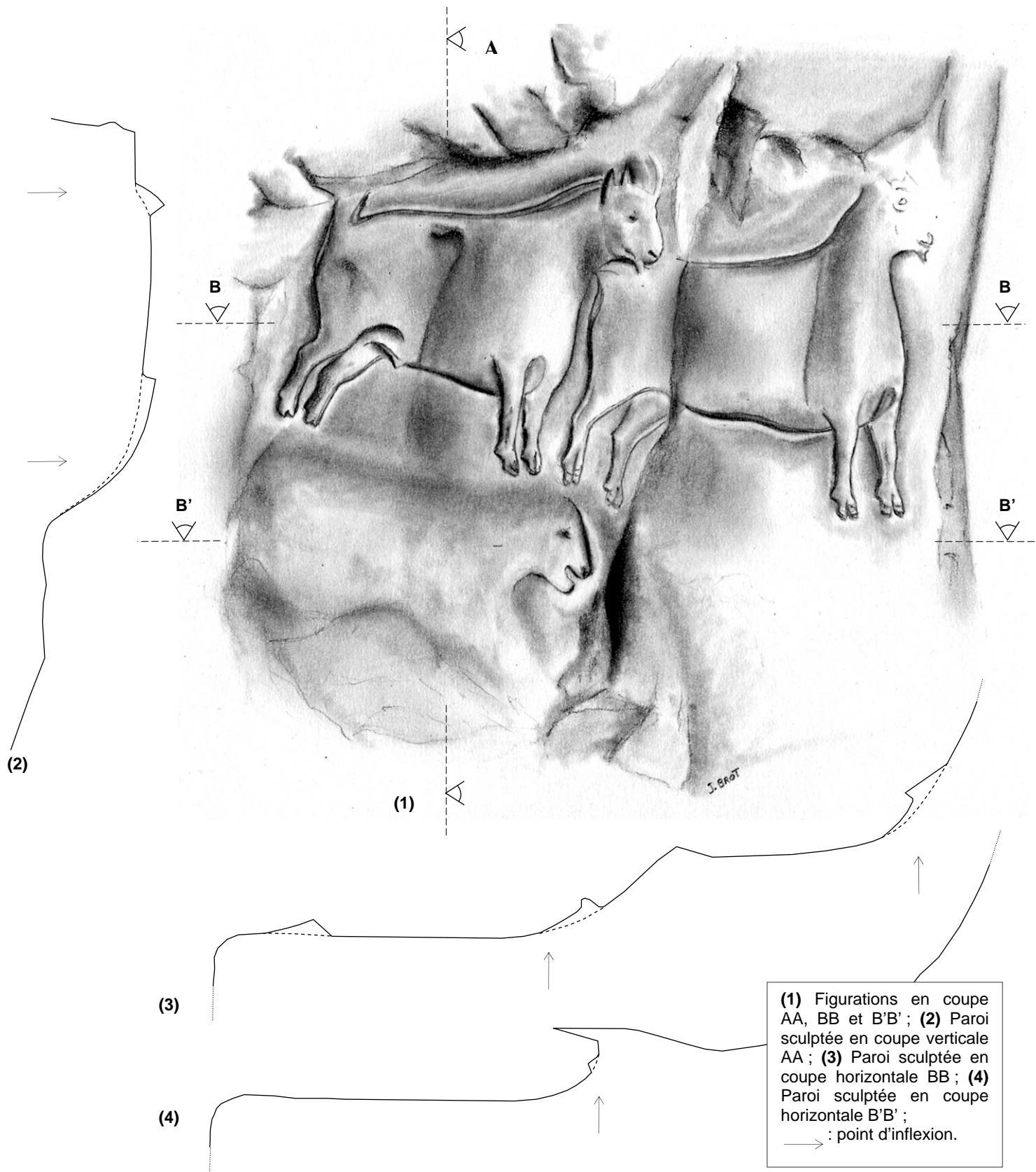


Fig. 66 – Bouquetins se suivant (Bo7 et Bo8) et félin (Fé2) en coupe verticale et horizontale. Dessin J. Brot.

Avec cette technique de spatialisation de la paroi (cf. fig. 27, p. 58) qui utilise deux plans naturels, l'un relativement plat pour l'arrière-train et le tronc, l'autre cintré pour toute la partie antérieure des animaux, l'artiste crée la troisième dimension sans avoir à enlever autant de matière que s'il cherchait à obtenir le même résultat à partir d'un support plat.

Il paraît évident que le creusement de la roche jusqu'à l'obtention d'un véritable haut-relief avec un outillage en silex aurait été extrêmement laborieux pour le sculpteur préhistorique. La conception de ces figurations, comme celle de l'art gravé et sculpté pariétal en général, obéit davantage à une intégration des formes du support, à un art de la nature, qu'à la création d'images dépendant uniquement de la sculpture de pleine masse (cf. p. 50-51) où n'apparaît aucun lien conceptuel avec les formes de leur support.



Fig. 67 – Association des zones de dégagement et des convexités de la paroi pour un rendu des bouquetins en haut-relief. Photos G. Pinçon.

Cette technique d'implantation d'une figuration sur deux plans différents produisant un effet de haut-relief a déjà été utilisée autrefois, au Solutréen, avec les blocs sculptés du Roc-de-Sers en Charente et du Fourneau-du-Diable en Dordogne. Pour le premier bloc (fig. 68), l'arrière-train et le tronc de l'animal représenté sont sculptés en bas-relief sur une face (a), et l'avant-train, qui utilise le rebord même du bloc (Laming-Emperaire, 1962), est sculpté également en bas-relief sur l'autre face (b). Pour le second bloc (fig. 69), le principe est semblable. L'auroch supérieur utilise deux plans différents, l'un pour le dos, l'autre pour le corps entier, avec un rendu en haut-relief. Ces exemples attestent que ce procédé d'investigation de plans différents par le bas-relief trouve ses origines bien avant le Magdalénien. Les artistes d'Angles ont simplement poursuivi la pratique de cette ancienne technique, d'où la sculpture classique sur bloc est sans doute issue.

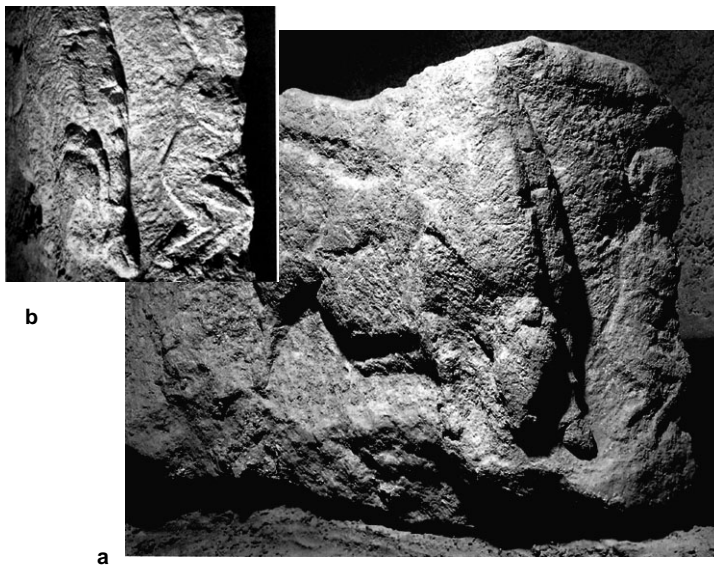


Fig. 68 – Roc-de-Sers. Sculpture d'un ovibos chargeant un humain en bas et haut-relief. Elle utilise deux faces du bloc. *Photo J. Vertut.*

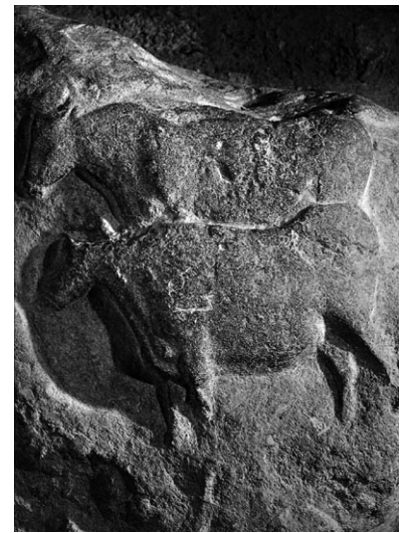


Fig. 69 – Fourneau-du-Diable. Sculpture utilisant deux faces du bloc. *Photo J. Vertut.*

Revenons aux bouquetins Bo7 et Bo8. Afin de parfaire l'illusion de la troisième dimension, l'artiste a totalement dégagé le contour des pattes sans laisser l'empreinte des zones de dégagement (fig. 70).

Fig. 70 – Pattes des bouquetins (Bo7 et Bo8) sans trace visible de zones de dégagement. *Photo G. Pinçon.*



Fig. 71 – Pattes antérieures du bouquetin Bo8. *Photo G. Pinçon.*

On distingue seulement une légère trace due à la reprise du contour des deux bouquetins par le sculpteur (fig. 71). Celui-ci a enlevé la matière par de larges raclages (Pinçon, Iakovleva, 1997), de manière à faire apparaître les pattes en saillie sur un fond plat.

On a l'impression, sur ce panneau, que l'artiste s'est appliqué à faire disparaître les zones de dégagement afin que seuls ses sujets puissent procurer un impact visuel. En gommant les traces techniques on voit l'intention de l'artiste à donner le plus de réalité possible aux sculptures. Cela a de toute façon été recherché sur l'ensemble des représentations de l'abri Bourdois, mais en comparaison avec d'autres

figurations déjà très élaborées (fig. 72 et 73), les deux bouquetins Bo7 et Bo8 sont sans doute les plus aboutis plastiquement et sur le plan de la traduction de la troisième dimension.



Fig. 72 – Bouquetine (Bo4) et ses zones de dégagement très marquées. Photo G. Pinçon.



Fig. 73 – Vue rapprochée des pattes antérieures de la bouquetine. Photo G. Pinçon.

Dimensions des figurations : les bouquetins sont réalisés grandeur nature. La hauteur du bouquetin Bo7 correspond à la distance entre la zone d'inflexion proche de la voûte et la zone d'inflexion marquant le rebord au bas de la paroi. Sa longueur, de la fesse au chanfrein, correspond à la distance du fond de la paroi jusqu'au bord de la convexité (cf. fig. 66, p. 96).

Reliefs mis en jeu : aucun relief n'est mis en jeu dans la construction des bouquetins. Il s'agit surtout d'une utilisation de la morphologie de la paroi. Cette morphologie plano-convexe est initiatrice et dispositrice de l'emplacement des figurations. Les convexités de la paroi sont dispositrices de la partie antérieure des animaux. Les surfaces planes sont dispositrices du reste du corps.

Remarques : les deux bouquetins Bo7 et Bo8, qui semblent être les meneurs d'une harde de huit individus présents dans la frise, ont été exécutés de la même manière et sont très proches dans leur posture et leur anatomie (Pinçon, Iakovleva, 1997). Ils sont cadrés dans un espace qui a nécessité une observation attentive et de savants calculs de mise en place. Il n'est pas impossible que le bouquetin Bo7 ait été implanté le premier, car il semble difficile de positionner le bouquetin Bo8 sans avoir calculé l'espace nécessaire pour l'autre. Toutefois, à en juger par les préformes de pattes antérieures abandonnées (*op. cit.*) sous celles du bouquetin Bo8 (fig. 65, p. 95), il se peut qu'à l'origine le sculpteur n'ait pas envisagé de réaliser deux animaux en file sur une ligne fictive de sol et que la complexité de cette zone de paroi lui ait donné d'autres idées. Il aurait ensuite changé de projet pour des raisons qui restent inconnues pour l'instant.

Le félin (Fé2)

Initialisation et construction : par opposition aux bouquetins très détaillés anatomiquement et qui font appel à une grande maîtrise technique de la part des artistes, le félin doit son existence essentiellement à la forme du support qui a été utilisé en totalité. C'est-à-dire que la représentation occupe toute la surface disponible, du fond de la paroi, jusqu'au bord d'une faille naturelle (fig. 74). Le sculpteur a perçu dans cet espace délimité naturellement l'image grandeur nature du félin.

La masse et la musculature de l'animal se fondent dans la morphologie de la paroi qui présente un état de surface ondulé avec creux et bosses suggérant l'ossature et les muscles. Le sculpteur a aménagé la roche de manière subtile. Le volume du dos a été accentué par un piquetage du rebord naturel de la paroi. Des zones très discrètes ont été grattées légèrement pour donner un minimum de modelé au poitrail, à la cuisse postérieure et au-dessous du départ de la queue.

0 60cm



Fig. 74 – Félin (Fé2) utilisant la forme du support. Dessin J. Brot.

L'essentiel du travail se résume à la tête vue de profil et positionnée à l'extrémité de la partie tournante de la paroi, au bord de la faille naturelle (fig. 75). Elle est extrêmement simplifiée et sculptée par un piquetage du sommet du crâne jusqu'au départ de la gorge, où il devient à peine visible. Il n'y a pas d'oreille et la gueule entrouverte ne présente pas de dent. L'œil est simplement piqueté, sans forme, juste pour marquer sa présence. La narine est plus convaincante.



Fig. 75 – Tête du félin Fé2. *Photo G. Pinçon.*



Fig. 76 – Tête humaine (Tê2) gravée sur le corps du félin. *Photo G. Pinçon.*

Dimensions : la tête du félin, qui est peut-être une lionne, est réalisée grandeur nature (Pinçon, Iakovleva, 1997). Elle est proportionnelle à la masse rocheuse naturelle utilisée pour le corps. La longueur, de la fesse au museau, coïncide à la distance entre le fond de la paroi et le bord extrême de la convexité. Sa hauteur correspond à la distance entre la partie supérieure du rebord naturel et le sol. La largeur du corps correspond à la profondeur du rebord. L'emplacement de la tête sur la zone convexe de la roche confirme et définit complètement les dimensions naturalistes du fauve.

Reliefs mis en jeu : toute la masse rocheuse où s'intègre le félin est un relief initiateur, suggestif, constitutif et dispositif de la figuration (cf. fig. 32, p. 70).

Remarques : la discrète intervention du sculpteur, à en juger par la mince zone de dégagement de la tête, ajoutée à ces quatre valeurs de reliefs réunies, font du félin une représentation particulière. En effet, le contraste entre le corps fondu dans la paroi et la tête réalisée par la technique renforce l'expression plastique et la présence du puissant fauve. La notion de danger vis-à-vis de ce grand prédateur ne pouvait mieux trouver son expression

que dans une forme plastique difficile à percevoir dans sa totalité au premier abord (fig. 65, p. 95). On a l'impression que le sculpteur a voulu jouer à la fois avec le côté suggestif et trouble des formes de la roche et avec la retenue de son travail de sculpture pour traduire avec plus de force la potentialité du fauve.

Sur le plan de la signification, en opposition avec les bouquetins-gibiers qui sont très présents visuellement, l'aspect latent et l'attitude chasseresse du félin traduisent bien l'idée du danger qui peut surgir à tout moment. La discrète tête de capridé qui lui fait face de l'autre côté de la faille vient également suggérer une proie très vulnérable (cf. fig. 65, p. 95). D'autre part, l'effort d'imagination pour saisir la nature suggérée de cette représentation crée une tension chez l'observateur. Ainsi, malgré le manque de définition de l'image, celle-ci est rendue plus nerveuse et implique la vigilance des hommes tout autant que celle du gibier. Cependant, comme pour l'ensemble des représentations de félins de l'art paléolithique, le félin Fé2 ne se résume sans doute pas uniquement à une scène cynégétique (Rousseau, 1967). Un sens plus symbolique doit être recherché. Sur le flanc de l'animal, on peut observer une tête humaine gravée (fig. 76). L'association félin-homme est connue sur d'autres gisements d'art et il serait facile et tentant d'en faire une interprétation liée à des pratiques animistes ou totémiques, dans lesquelles l'homme s'approprie la force et l'identité du félin en particulier, parce que l'espèce est dangereuse ou menaçante (Otte, 1993).

Un autre indice, mais tout à fait subjectif, pourrait renforcer cette observation : curieusement, selon les angles de vue et les effets de lumière produits sur la tête du félin, on peut y trouver des traits physiques ressemblant étrangement à une tête humaine (fig. 77). Un sourire est même perceptible. Les artistes d'Angles auraient-ils joués avec l'ambiguïté félin-homme ou homme-félin ?

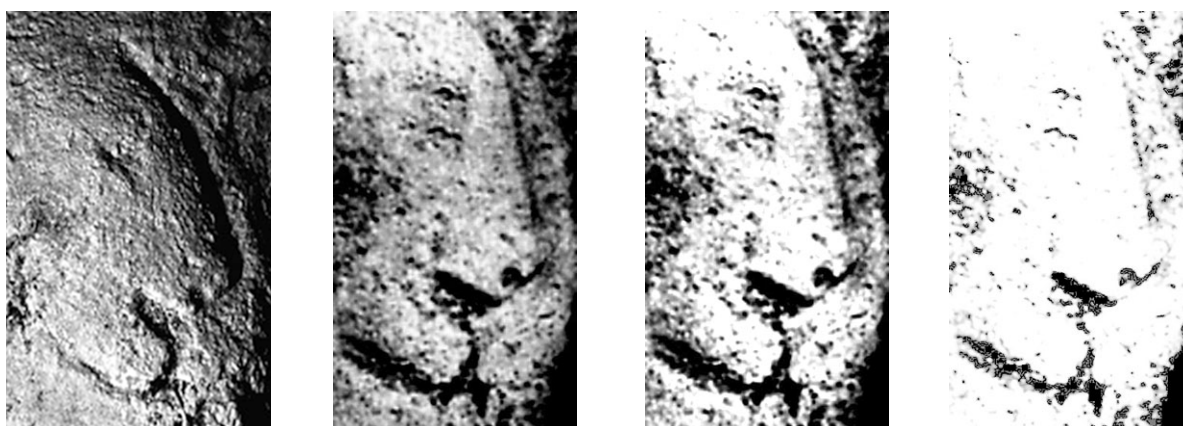


Fig. 77 – Tête du félin vue sous deux angles différents avec des éclairages variés. *Photo G. Pinçon.*

1.2.2. *Pair-non-Pair*

Les chevaux se suivant n° 6 et n° 7

Description du support : ce panneau qui s'inscrit dans une niche en cul-de-four (B. et G. Delluc, 1997) a été inventorié par Henri Breuil (1952) comme étant le premier par rapport à l'entrée actuelle de la grotte. Sa surface est traversée verticalement par plusieurs fissures, dont l'une, centrale, crée une ligne de relief en venant se fondre dans le bord d'une concavité très adoucie par l'érosion. Plus à gauche, une seconde concavité est conjointe à une autre fissure. Légèrement en dessous, une fracture en delta traverse une partie du panneau. Sur l'ensemble, la paroi est parsemée d'irrégularités sous forme de creux et de bosses.

Initialisation des figurations : l'artiste a cadré deux images de chevaux (n° 6 et n° 7) en utilisant les éléments naturels de la paroi. Leur implantation semble surtout liée aux deux concavités naturelles, tout du moins pour le cheval de gauche (fig. 78).



Fig. 78 – Pair-non-Pair. Panneau des chevaux se suivant (n° 6 et n° 7, de gauche à droite). *Photo A. Weider.*

Construction : dans la construction des chevaux se suivant, il y a à la fois “cadrage” et “agencement” des sujets avec les mêmes éléments naturels de la paroi (fig. 79a et fig. 79b). Pour ce qui est du cadrage, le cheval de gauche, qui est interprété comme un étalon, est calé entre la grande fissure oblique de gauche et le rebord central. Le cheval de droite, qui est sensé être une jument (Breuil, 1952 ; Cheynier et Breuil, 1963) trouve ses limites entre le rebord central et la fracture en delta.

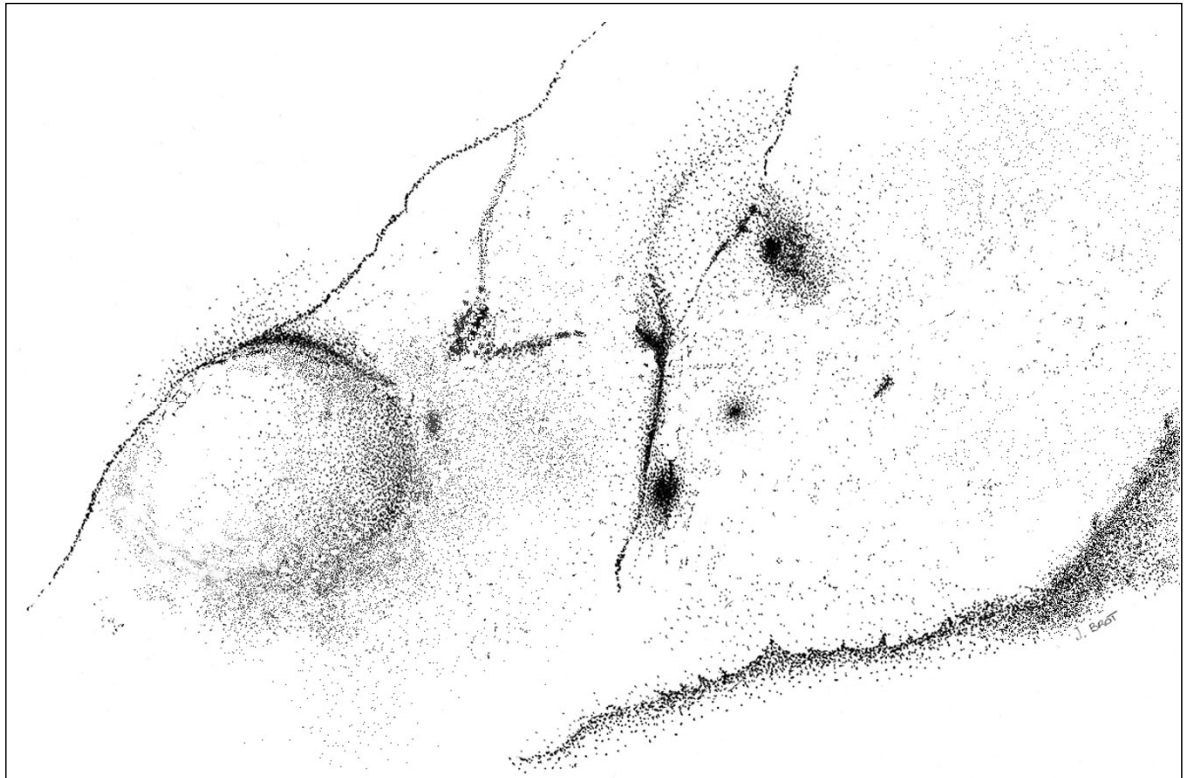


Fig 79a – Pair-non-Pair. Paroi naturelle et ses reliefs disposeurs à l'emplacement des chevaux se suivant. *Dessin J. Brot.*

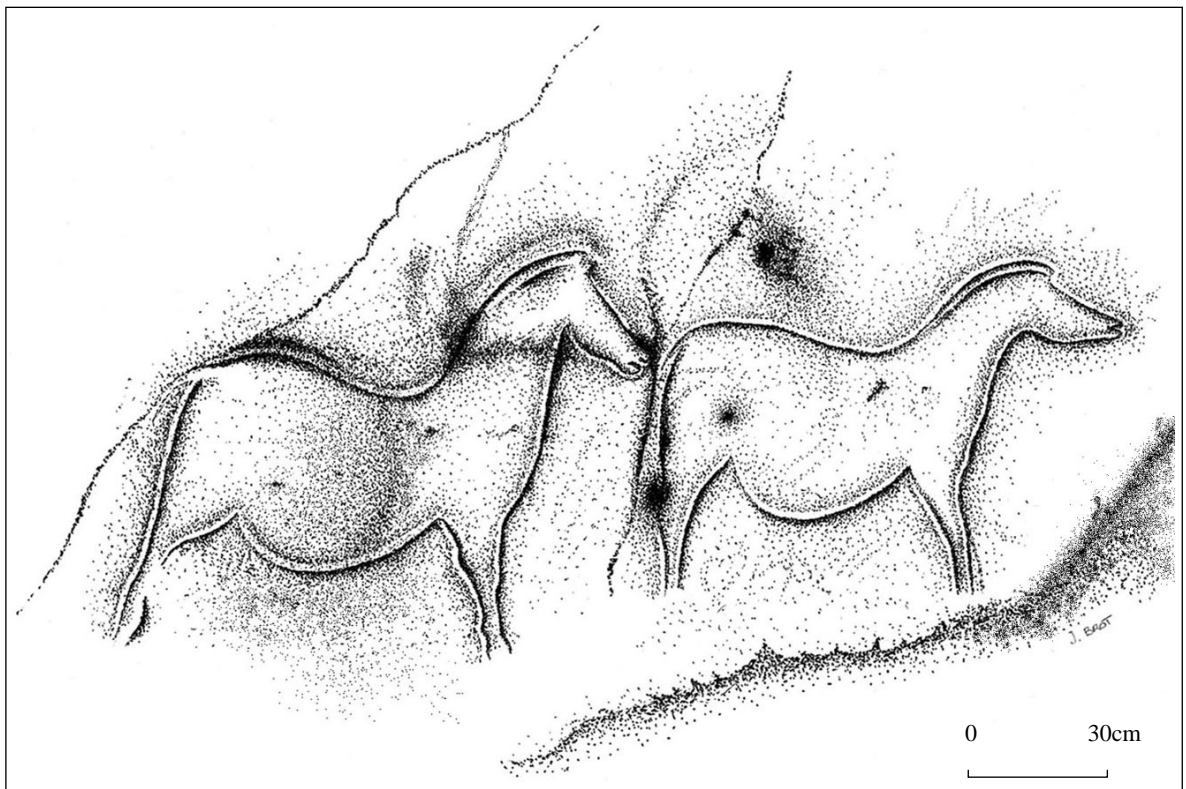


Fig. 79b – Pair-non-Pair. Cadrage et agencement des chevaux se suivant à l'aide des reliefs disposeurs. *Dessin J. Brot.*

Pour la construction de *l'étalon*, l'artiste a tracé la croupe, la fesse et l'abdomen sur la périphérie de la concavité. Paradoxalement, l'emploi de ce type de relief en négatif procure une impression de volume à la figuration. La croupe est particulièrement mise en relief par une partie saillante du bord de la concavité qui a été surcreusée. L'attache de la queue suit l'inclinaison de la fissure qui lui est conjointe. La base de l'encolure est en bas-relief, en raison de la présence d'un léger creux lié à une fissure et dans lequel l'artiste a fait passer son tracé. Celui-ci se poursuit en une courbure bordée par une légère, mais large zone de dégagement mettant en valeur la crinière. Ensuite, la tête du cheval est gravée jusqu'en bordure de la ligne de relief centrale, de manière à mettre le museau en volume.

Pour la construction de *la jument*, l'artiste a procédé comme pour l'étalon en juxtaposant l'arrière-train dans une concavité. Le reste de la figuration est tracé dans des dimensions assez semblables à l'étalon, sans aucune utilisation de relief, sauf pour le jarret de la jambe postérieure gravé au bord d'un creux. Cette surface sans contrainte de reliefs a permis de lui relever la tête davantage que la figure précédente. La fracture en delta n'intervient pas directement dans le graphisme de la représentation, elle sert de cadrage et, a priori, de ligne de sol à l'animal.

Dimensions : la longueur de l'étalon, de la croupe au museau, correspond à la distance entre le bord gauche de la concavité dans laquelle il est implanté et la ligne de relief centrale. La distance entre la croupe et la base de l'encolure coïncide avec l'intervalle compris entre le bord saillant de la concavité et le creux lié à la fissure dont il a été question plus haut.

La jument est placée sur la même horizontalité que l'étalon et lui correspond sur la hauteur au niveau de la nuque, de l'ensellure, de la base de l'abdomen et des boulets (fig. 80). Sa longueur lui est légèrement inférieure.



Fig. 80 – Lignes de correspondance entre les deux chevaux. Photo H. Herdeg.

Tout laisse penser que la jument a été exécutée sur le modèle de l'étalon. En effet, celui-ci trouve ses dimensions essentiellement par rapport à la configuration des reliefs

naturels sur lesquels il est construit. Techniquement il paraît plus logique et plus simple de le placer en premier par rapport à la jument qui est tracée sur une surface plus libre.

Reliefs mis en jeu : l'arrière-train de l'étalon trouve son emplacement et ses dimensions par rapport à la concavité où il est tracé. Ce relief est à la fois dispositif du tracé et cadreur de l'image (cf. fig. 32, p. 70). Le creux où est gravée la base de l'encolure est le relief dispositif de celle-ci. La ligne de relief centrale est à la fois relief dispositif et relief cadreur car elle positionne le museau tout en donnant ses limites à la figuration.

La ligne de relief centrale contre laquelle s'appuie l'arrière-train de la jument et la fracture en delta qui lui sert de ligne de sol sont des reliefs cadreurs.

Remarques : dans un contexte Aurignaco-Gravettien (Breuil, 1952 ; Cheynier et Breuil, 1963 ; Giedon, 1965 ; Leroi-Gourhan, 1965a, Delluc, 1984a et 1997), soit plus ou moins 27 000 ans d'après A. Leroi-Gourhan (1965a), ces chevaux trouvent leur force d'expression grâce à un style graphique très simplifié en association à l'emploi judicieux et discret des éléments naturels intégrés dans leur tracé. Sans que les reliefs ne suggèrent un animal ou l'une de ses parties anatomiques, l'analyse de ces figurations montre comment l'artiste a composé avec les particularités du support pour leur donner forme.

Les gravures s'articulent de part et d'autre de la ligne de relief centrale. Celle-ci sert de pont ou d'élément de liaison entre les deux figures et renforce ainsi cette scène d'étroite relation. Il n'est certes pas possible de décrypter la valeur figurative de ces gravures mais, en acceptant l'idée qu'il s'agit bien d'un étalon et d'une jument, leur attitude vive et tendue pourrait traduire la relation pouvant exister entre un étalon et une jument en période de rut. Cela reste bien entendu très subjectif.

Comme il l'a été dit plus haut, l'utilisation des concavités pour placer le corps des animaux afin de donner l'illusion du volume fait appel à un éloquent et audacieux sens artistique. Les artistes de Pair-non-Pair se sont particulièrement intéressés à ces reliefs car leur emploi est fréquent pour d'autres représentations dans la cavité (fig. 81). Ce principe d'inversion des reliefs se retrouve à toutes les époques et dans toutes les techniques, notamment à Font-de-Gaume avec la peinture, aux Combarelles avec la gravure et à Angles-sur-l'Anglin avec la sculpture (Pinçon, Iakovleva, 1997).

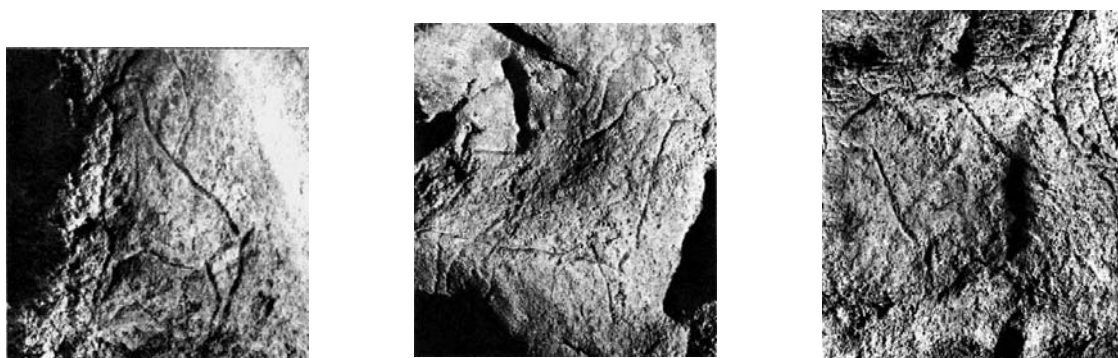


Fig. 81 – Gravures de Pair-non-Pair. Bouquetins et bison implantés sur des concavités.
Photos J. Vertut.

Les chevaux superposés n° 16 et n° 17 tournant la tête

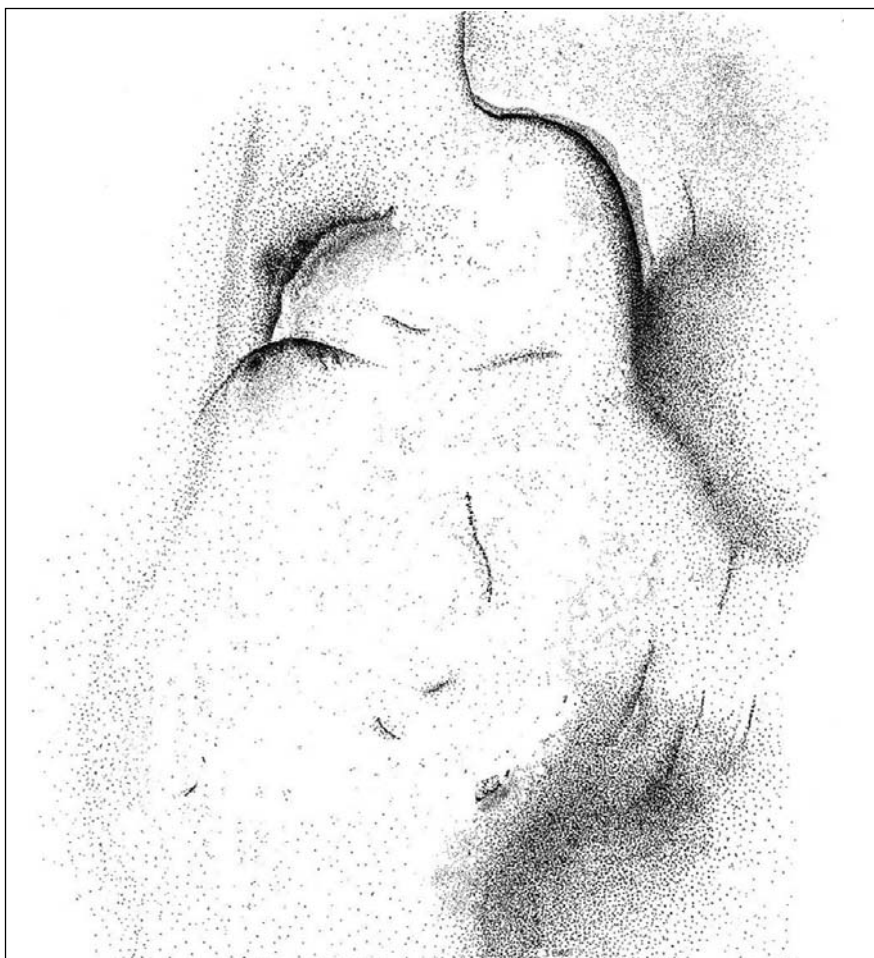
Description du support : la zone de paroi concernée forme un « *cap saillant* » (Breuil, 1952, p. 321) très éclairé par la lumière du jour car il fait face à l'entrée actuelle (cf. fig. 12, p. 38). Sa surface triangulaire est délimitée à droite et dans sa partie supérieure par une profonde fissure au bord convexe. A gauche, c'est l'angle formé avec la galerie principale qui fait la limite. Trois concavités discrètes sont superposées sur toute la hauteur du panneau. A gauche, un rebord saillant et courbe en recoupe un autre en son milieu.

Initialisation des figurations : avec la fissure au bord convexe et le rebord saillant, l'artiste sculpteur a perçu la possibilité de réaliser un cheval à tête retournée vers la croupe (n° 17). Le cheval sous-jacent aurait ensuite été gravé à son image (n° 16) (fig. 82).



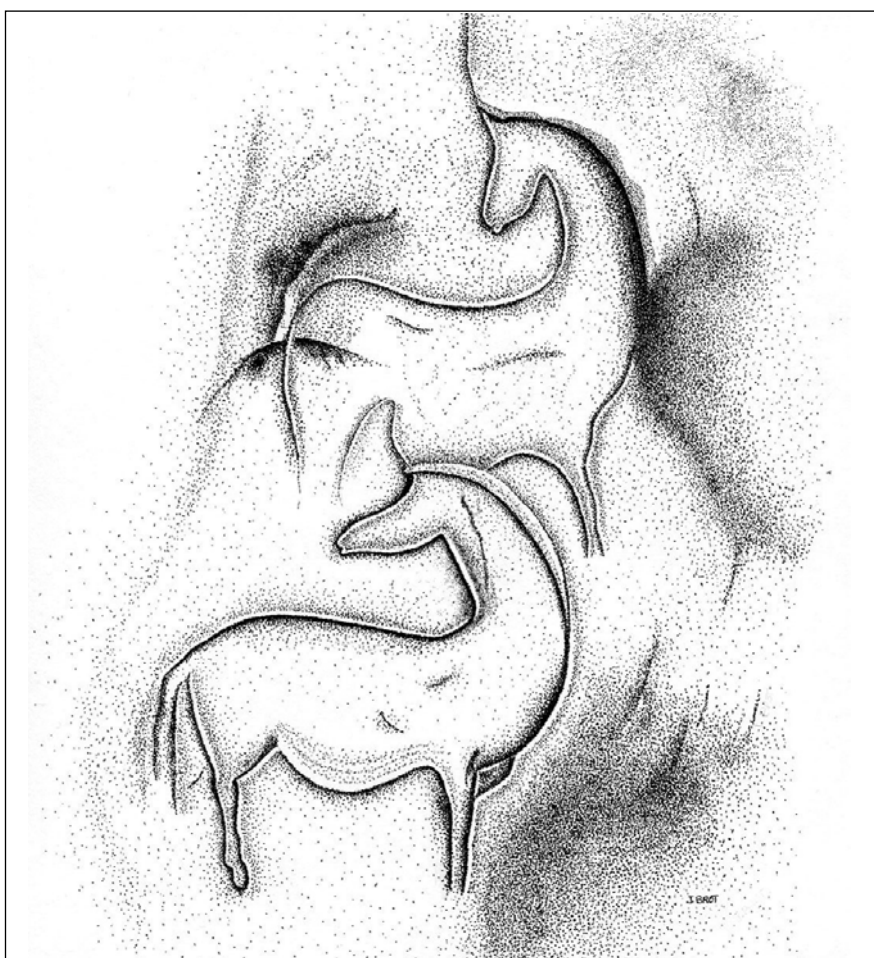
Fig. 82 – Pair-non-Pair. Panneau des chevaux superposés (n° 16 en bas, n° 17 en haut). Photo M. Lorblanchet.

Fig. 83a – Pair-non-Pair. Paroi naturelle avec ses reliefs dispositeurs, suggestifs et potentiels, à l'emplacement des chevaux superposés.
Dessin J. Brot.



0 40cm

Fig. 83b – Pair-non-Pair. Exécution des chevaux superposés à l'aide des reliefs dispositeurs, suggestifs et potentiels.
Dessin J. Brot.



Construction : pour positionner l'encolure du cheval n° 17, de la pointe de l'oreille jusqu'au poitrail, l'opérateur s'est servi du bord gauche de la fissure (fig. 83a et fig. 83b). La courbure de cette forme naturelle suggère en effet assez bien l'encolure d'un cheval dans cette position de retournement et il est tentant d'y voir une prédestination de l'image, mais ce relief, par la potentialité de sa forme, aurait pu tout aussi bien former la croupe ou tout autre partie d'un autre animal dans une position insolite si l'artiste l'avait décidé ainsi. Sans pouvoir pleinement l'affirmer, il peut s'agir ici de l'adaptation d'une image préconçue aux reliefs naturels (cf. fig. 29, p. 64). En arrondissant par piquetage le bord déjà naturellement convexe de l'infractuosit , cette partie anatomique est réalisée en bas-relief. Elle se prolonge d'un côté en une gravure vigoureuse pour le poitrail et les antérieurs, et de l'autre côté par la tête qui est gravée à partir de la pointe de l'oreille. Constatons que l'inclinaison de la tête suit le mouvement naturel de l'angle formé par l'oreille, lui-même dicté par la courbure de la fissure.

La fesse de l'équidé trouve appui sur le bord du relief saillant courbe qui n'est pas entièrement intégré au tracé graphique de la croupe. Cela est dû au fait que ce relief se trouvait trop haut par rapport aux proportions que l'artiste a voulu donner à sa représentation. Celui-ci a simplement profité de ce relief pour positionner l'arrière-train et pour faire ressortir en bas-relief un segment de cette partie anatomique.

En dessous de ce cheval en est gravé un autre, très célèbre, nommé « *Agnus Dei* » par François Daleau (1896, p. 245) par référence à l'attitude rétrospective de l'*Agnus-Dei* de l'iconographie chrétienne. Il a été interprété comme une jument gravide à cause de son ventre tombant (Breuil, 1956), mais, comme l'a fait remarquer A. Leroi-Gourhan (1965a, p. 89) « *il ferait bon savoir comment on distingue un équidé gravide d'un équidé bien nourri sur les parois d'une grotte* ». D'autant que la physionomie du cheval, à l'état naturel, ne révèle que d'une manière très discrète ses caractères sexuels (Aujoulat, 1993d).

Le cheval n° 16 n'est construit sur aucun relief, mise à part la ligne du poitrail tracée au bord d'une concavité, ce qui donne à l'animal un léger volume sur l'avant, procurant ainsi l'impression visuelle d'une certaine puissance musculaire. Son contour est exécuté à l'aide d'un trait piqueté vigoureusement. Le bord interne du trait de sa ligne de ventre a été largement abaissé comme dans un bas-relief à l' gyptienne¹⁹ (Delluc, 1997). La crinière est réalisée par une large bande piquetée et suit une courbure semblable à celle de la fissure utilisée pour représenter la crinière du cheval n° 17. La particularité de cette représentation est d'être une copie quasiment conforme du cheval sus-jacent. La symétrie entre les deux animaux est telle, que, comme pour "les chevaux se suivant", il est logique de penser que la figuration dépendant le plus des reliefs naturels ait été implantée en premier. En effet, la position de retournement du cheval n° 17, générée par la configuration des reliefs de la paroi, impose avec force son statut de figuration primordiale.

¹⁹ Dans le relief à l'égyptienne la lèvre interne du sillon de gravure est abaissée. La lèvre externe reste abrupte et accroche fortement les ombres. Les formes creusées dans la roche sont peu abaissées, elles restent quasiment dans le plan original de celle-ci (Garcia, 1989 ; Baudry, 1978).

Dimensions : la longueur du cheval n° 17, de la fesse au poitrail, coïncide avec l'espace compris entre le relief saillant et le bord de la fissure. La hauteur de l'encolure, jusqu'à la pointe de l'oreille gauche, correspond à toute la longueur de la fissure jusqu'à l'endroit où elle se resserre en un mince sillon. Le reste de la figure (tête, poitrail, antérieurs, ventre) ne s'appuie pas sur des reliefs naturels, il est tracé proportionnellement aux parties anatomiques les utilisant.

Le cheval n° 16 trouve ses dimensions, non pas en fonction de reliefs naturels, mais par rapport à celles du cheval n° 17 qu'il reproduit.

Reliefs mis en jeu : la nature du cheval n° 17, sa position de retournement, la longueur et le volume de son encolure tiennent à la forme et à la position de la fissure sur la paroi. Ce relief est polyvalent ou multifonctionnel, c'est-à-dire qu'il est suggestif de la représentation, initiateur de son attitude, constitutif d'une partie anatomique et dispositif de son tracé graphique. Le relief saillant où la fesse trouve appui est un relief dispositif du tracé de la figuration.

La position décalée de l'Agnus Dei, par rapport à son homologue, est due au cadrage imposé par la forme de la surface de paroi qu'il utilise.

Remarques : curieusement, dans la littérature, la représentation de l'Agnus Dei a fait l'objet de toutes les attentions sans que l'on tienne vraiment compte du cheval sus-jacent. Il semble que cela soit dû en partie à la difficulté de déchiffrer ce dernier dans sa totalité. Par rapport à l'ordre de création de ces deux chevaux, je pense qu'il est légitime d'en avoir fait la description en commençant par le cheval n° 17.

La présence d'images de chevaux quasi-identiques, dans l'attitude comme dans les dimensions, sur un même plan graphique, mais avec un rendu plastique différent, en font un ensemble original. En effet, le volume donné à l'une par l'utilisation des reliefs naturels s'oppose à l'autre, dupliquée, uniquement réalisée par la gravure à modelé. Le contraste entre les deux figurations forme un véritable et élégant duo de style.

Conclusion

Avec les quatre figurations de chevaux choisis pour cette étude, il apparaît clairement que la configuration spatiale des reliefs naturels de la paroi est déterminante pour l'orientation du tracé graphique des figurations et pour leur dimensionnement. Ainsi, l'utilisation calculée de ces reliefs pour construire et cadrer ces représentations au sein de panneaux comportant d'autres animaux (15 pour les chevaux se suivant et 6 pour les chevaux superposés) démontre que la disposition des figures est loin d'être aléatoire. La composition pyramidale des panneaux (fig. 84) rend compte, assurément, d'une préoccupation liée à l'organisation spatiale du sanctuaire (Delluc, 1997). La répétition de sujets de la même espèce selon une symétrie sur un plan horizontal pour les uns et sur un plan vertical pour les autres, indique une notion de couplage et d'équilibre.

En rassemblant les reliefs naturels, que l'on peut considérer comme *potentiels* (cf. fig. 32, p. 70), avec des *lignes de liaison* que sont les traits gravés, l'artiste fait preuve d'un grand sens de l'observation.

Cette technique n'est pas propre aux œuvres de Pair-non-Pair, puisqu'on la trouve tout au long de la durée de l'art paléolithique.

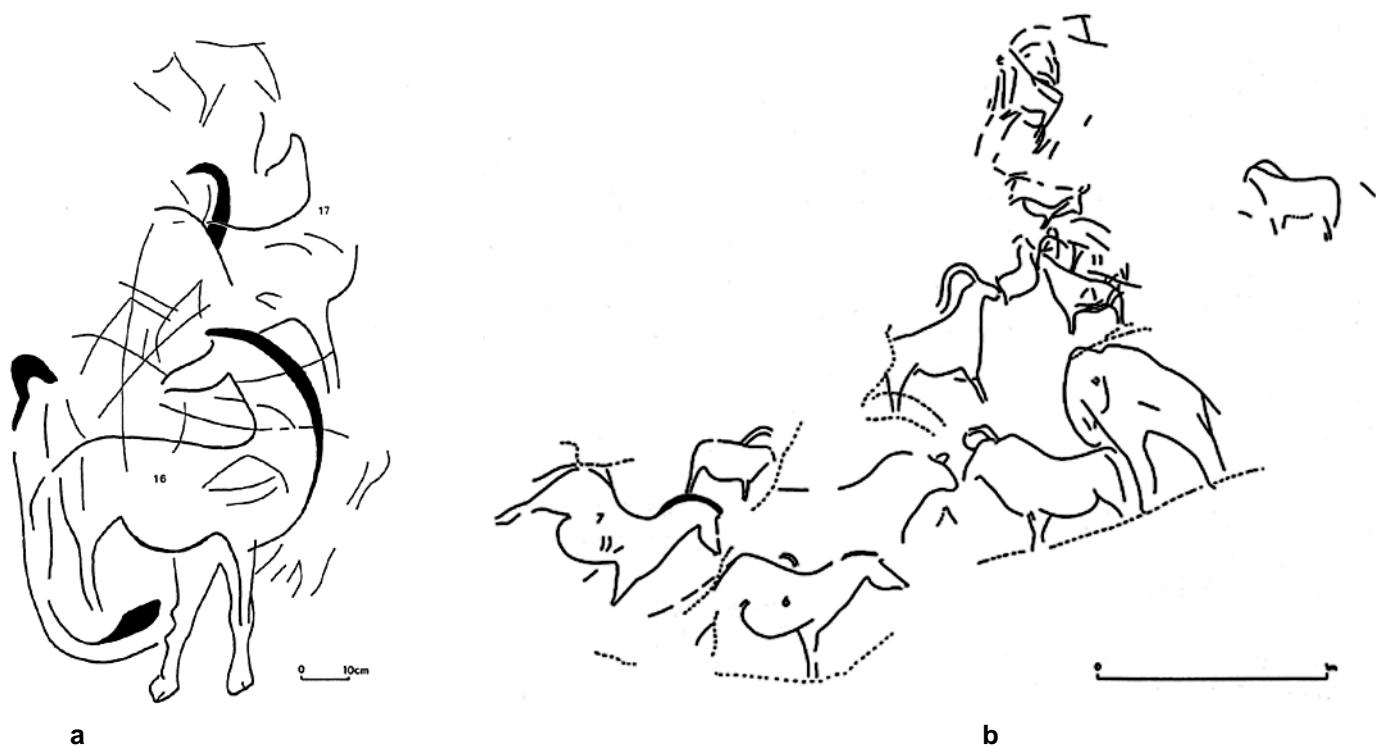


Fig. 84 – Pair-non-Pair. **a)** panneau de l'Agnus Dei ; **b)** panneau des chevaux se suivant.
Relevés synthétiques d'après B. et G. Delluc 1997.

1.2.3. Comarque

Le grand cheval agenouillé n° 13

Description du support : à partir du sol, la paroi forme un auvent sur un mètre de hauteur, puis elle se redresse obliquement vers la paroi opposée en formant une convexité de 1,50 m de long sur 0,60 m de haut. Un peu plus au-dessus, cette dernière est surmontée d'un rebord marqué d'irrégularités écailleuses parmi lesquelles se trouvent cinq ou six coulées d'oxyde de fer rougeâtre verticales et parallèles. La paroi s'élève ensuite verticalement en une très haute cheminée (fig. 85a). Horizontalement (fig. 85b), la zone de paroi considérée est délimitée à droite par une convexité de la galerie qui tourne presque à angle droit et à gauche par une rigole creusée par les écoulements d'argile provenant d'une petite diaclase. Cette surface ainsi circonscrite est marquée de légers ondoiements et d'un creux important aux bords angulaires.

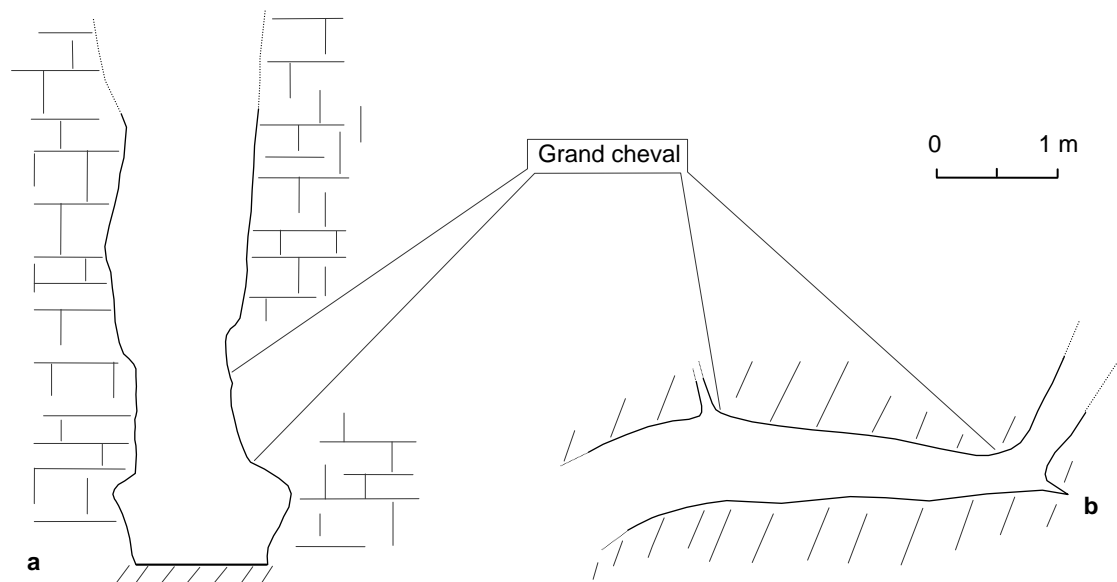
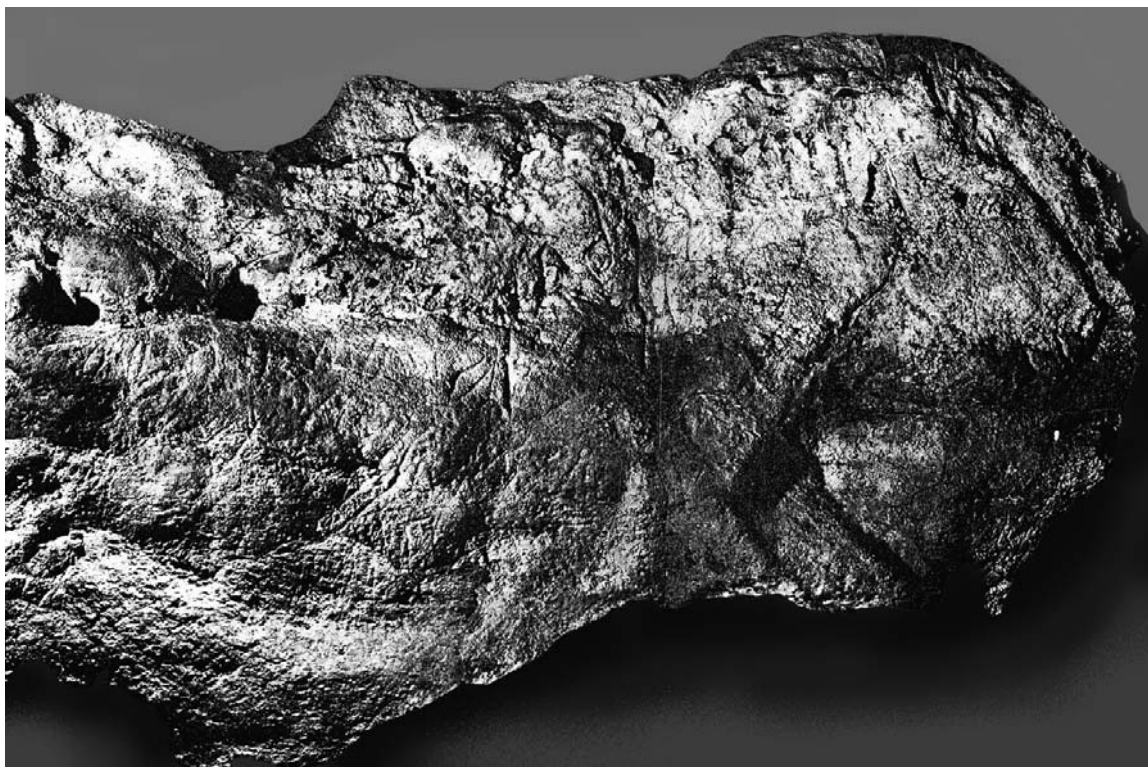


Fig. 85 – Grotte de Comarque. **a)** Section de la zone de galerie où figure le grand cheval n° 13 (cf. fig. 9, p. 35) ; **b)** Zone de paroi considérée, en coupe horizontale. *Schéma J. Brot.*

Initialisation de la figuration : la forme et l'état de la surface pariétale décrite ci-dessus est telle qu'elle a fort bien pu susciter aux artistes de Comarque un cheval en position agenouillée. La figuration qui mesure plus de 2 m de long est implantée à un endroit très étroit de la galerie et le faible recul dont on dispose ne permet pas de la saisir dans sa totalité de manière intelligible. Il est d'ailleurs impossible d'obtenir une vue photographique d'ensemble sans déformation de l'image (Giedon, 1965). Un montage en mosaïque d'une vingtaine de clichés réalisés par B. et G. Delluc (fig. 86a) a pu permettre sa restitution (Delluc, 1981). La lecture technologique de cette représentation est facilitée par le relevé analytique (fig. 86b et c).

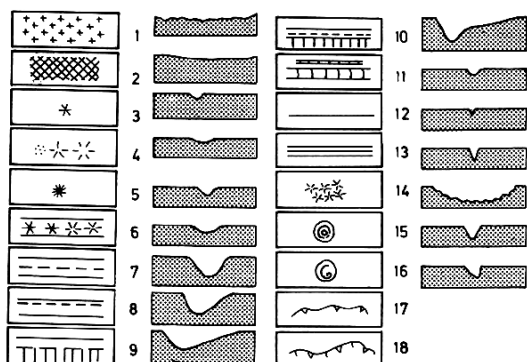


a



b

c



Conventions. 1 : surface régularisée par martelage diffus ; 2 : surface régularisée par égrissage ; 3 : impact de coup de pic bien individualisé ; 4 : impacts de coup de pic fruste ; 5 : impacts de coup de pic réitérés en un même point, formant une cupule ; 6 : trait piqueté aux impacts de coup de pic plus ou moins bien individualisés ; 7 : trait à section recticurviligne symétrique ; 8 : trait à section recticurviligne asymétrique ; 9 : trait à fond arrondi et bord externe abaissé ; 10 : trait à section recticurviligne à bord externe abaissé ; 11 : trait à section courbe plus ou moins large ; 12 : trait à section angulaire fin ; 13 : trait à section angulaire profond ; 14 : zone piquetée ; 15 : petite cupule symétrique ; 16 : petite cupule asymétrique ; 17 : bord d'écaille ; 18 : bord de relief naturel.

Fig. 86 – Grotte de Comarque. a) Photomontage en mosaïque du grand cheval n° 13 ; b) Relevé analytique ; c) Conventions de lecture du relevé analytique. Photo et relevé d'après B. et G. Delluc, 1981.

Construction : a priori, l'artiste s'est adapté aux formes de la paroi (fig. 87a et b) mais l'état de surface de cette dernière ne permet pas de différencier avec certitude toutes les traces d'aménagements préhistoriques de l'action de la corrosion. La paroi qui est en calcaire gréseux se désagrège lentement en un sable fin qui se dépose à ses pieds.

Pour ce qui est manifeste, l'artiste a légèrement accentué la ligne de dos en gravant un segment d'une cinquantaine de centimètres sur la zone d'inflexion de la paroi. De légers raclages sont perceptibles en plusieurs endroits, notamment au niveau de l'abdomen placé dans une concavité naturelle courbe et allongée.

Le poitrail et le membre antérieur droit en position agenouillée, sont suggérés par la forme coudée du creux angulaire qui s'interrompt sur le bord de la paroi fuyant en auvent. L'opérateur a simplement lissé le bord de cette forme naturelle (Delluc, 1981) et l'a prolongée par un trait sculpté en bas-relief pour la partie antérieure de l'encolure. Dans le fond relativement plat de ce creux et parallèlement à son bord coudé le sculpteur a tracé le membre antérieur gauche. La réalisation de cette partie anatomique en arrière-plan a pour effet de donner de la perspective et un volume important à l'avant-train de la représentation.

La crinière de l'animal est spectaculairement formée par les coulées parallèles d'oxyde de fer (Lejeune, 1985). L'artiste pourrait même l'avoir complétée sur la gauche, par un trait gravé « *en S allongé* » (Delluc, 1981, p. 42).

Les oreilles sont représentées de manière explicite par deux protubérances naturelles auxquelles aucun aménagement n'est observé, sauf pour le départ du front. L'arrière-train est plus ou moins défini par la rigole.

L'essentiel du travail, sur cette sculpture, est représenté par la tête qui a été magnifiquement exécutée en bas-relief sur un espace de paroi en parfaite adéquation avec le reste du corps. En d'autres termes, la configuration naturelle de l'ensemble des reliefs formant le corps sur la paroi a laissé une plage rocheuse disponible et particulièrement adaptée pour recevoir la tête de l'équidé dans des proportions relatives.

Dimensions : la longueur du corps correspond à la distance comprise entre le bord de la rigole et le bord du creux naturel où figurent les antérieurs fléchis. La hauteur du tronc est comprise entre la zone d'inflexion horizontale de la paroi représentant la ligne de dos et la concavité allongée formant la ligne de ventre. La tête est proportionnée à l'ensemble du corps, malgré un arrière-train tronqué par la rigole.

Reliefs mis en jeu : la convexité principale constituant le corps de l'animal, les coulées d'oxyde de fer formant la crinière, les trois protubérances parmi lesquelles figurent les oreilles, et le creux angulaire représentant le membre antérieur droit, sont individuellement des reliefs initiateurs, suggestifs et disposeurs de n'importe quelle représentation. Considérés globalement, ces quatre reliefs naturels évoquent avec force l'image d'un cheval. La morphologie de toute cette zone de paroi devient alors essentiellement un relief suggestif.

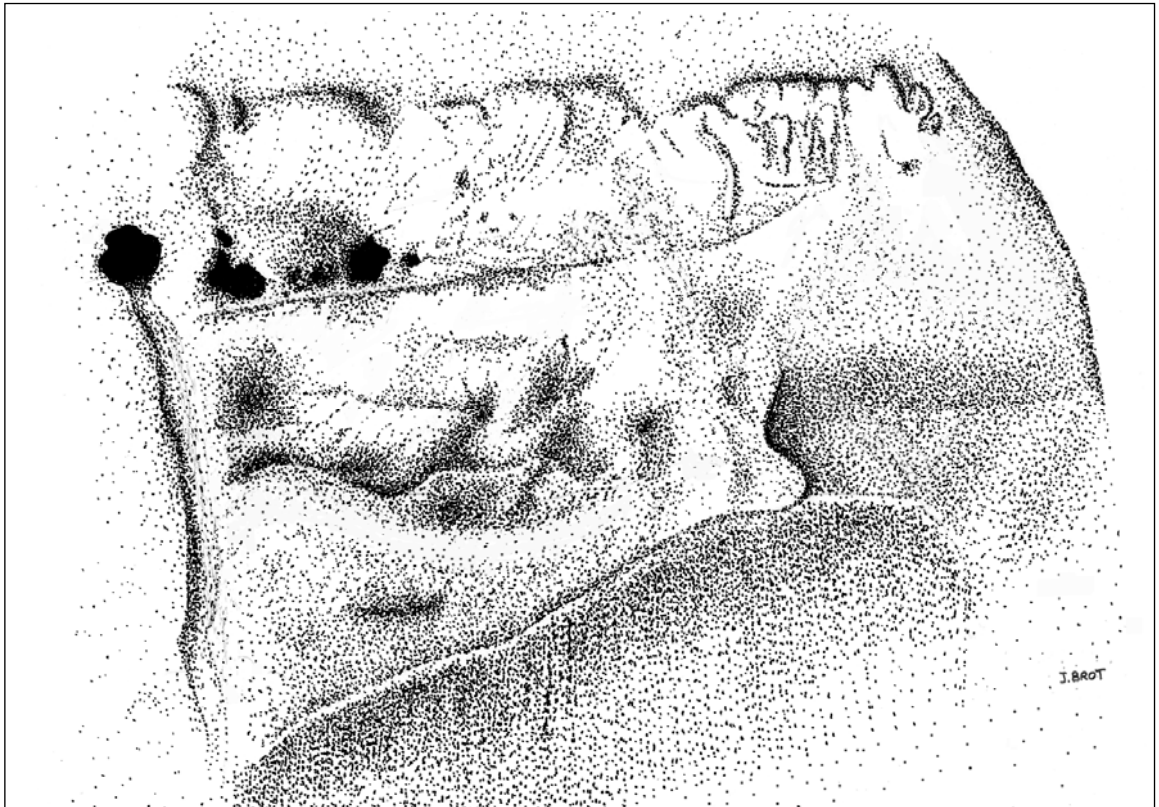


Fig. 87a – Grotte de Comarque. Zone de paroi naturelle en forme suggestive de cheval agenouillé (Fond de la galerie, paroi de droite). *Dessin J. Brot.*

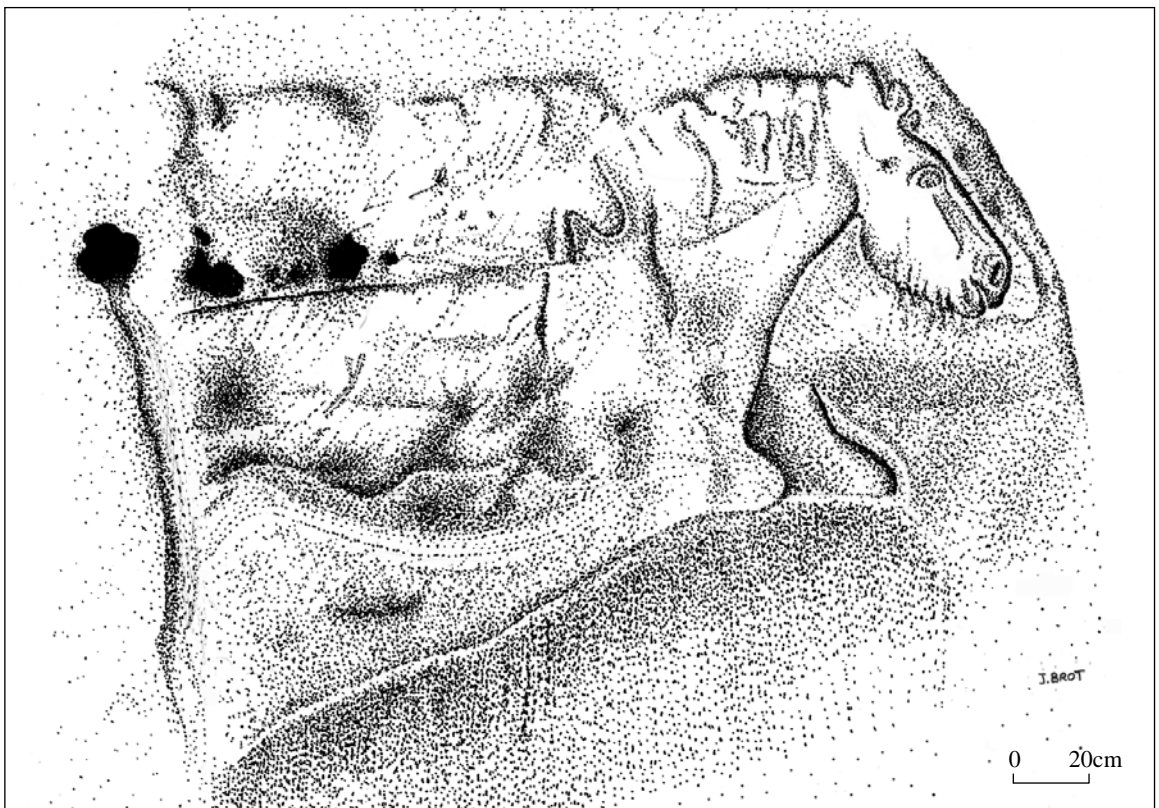


Fig. 87b – Grotte de Comarque. Aménagement de la forme suggestive de la paroi par la sculpture du grand cheval. *Dessin J. Brot.*

Remarques : si le corps de cette figuration est une simple adaptation aux reliefs naturels comme l'avait observé H. Breuil (1952), bon nombre d'auteurs sont unanimes pour considérer la tête de l'équidé comme l'une des plus remarquables réalisations de l'art sculpté paléolithique (fig. 88). Cette prouesse technique, attribuée au Magdalénien moyen par ses affinités de style avec les œuvres d'Angles-sur-l'Anglin et celles de Cap Blanc (Laming-Empeire, 1962 ; Leroi-Gourhan, 1965), contraste fortement avec le reste de l'animal à peine ébauché et qui se résume à une exploitation minimaliste des reliefs naturels.



Fig. 88 – Tête du grand cheval de Comarque sculptée en bas-relief.
Photo H. Herdeg.

D'un point de vue profane et par opposition au corps, l'essentiel de cette figuration paraît être la représentation de la tête avec la très haute qualité de sa plastique. Mais l'effet souhaité par l'artiste dépasse ici le simple critère esthétique car l'implantation du cheval dans l'une des zones les plus étroites de la galerie est particulièrement déconcertante. En effet, l'impossibilité de l'apprécier dans sa totalité en raison de sa trop grande proximité avec l'observateur en fait à la fois une image saisissante et « *insaisissable* » comme l'a si bien fait remarquer S. Giedon dans son étude sur la grotte (Giedon, 1965).

Comme pour le panneau des Vénus d'Angles-sur-l'Anglin, qui, pour être pleinement perçu, nécessite un déplacement visuel lié à la motricité (Raphaël, 1945), le cheval de Comarque oblige à être mobile. Cette mobilité, qui permet d'additionner ce que l'on voit et ce qui reste à voir, multiplie les points de vue et procure un mouvement à la figuration, ou du moins en donne la sensation. Il apparaît que si l'emplacement du sujet peut être dû à la suggestivité de la roche, il n'en demeure pas moins qu'il a été choisi en parfaite connaissance de cause.

L'artiste préhistorique, comme l'observateur d'aujourd'hui, n'a pu voir cette forme prédéterminée qu'en se positionnant plus en aval ou plus en amont dans la galerie et en se tenant contre la paroi opposée (fig. 89). Autrement dit, quand on circule dans la galerie très étroite et sinueuse de la cavité, on est surtout confronté au profil et à la morphologie tourmentée des parois. Le regard s'y porte tangentiellement et permet de voir de nombreuses silhouettes aux formes très suggestives.

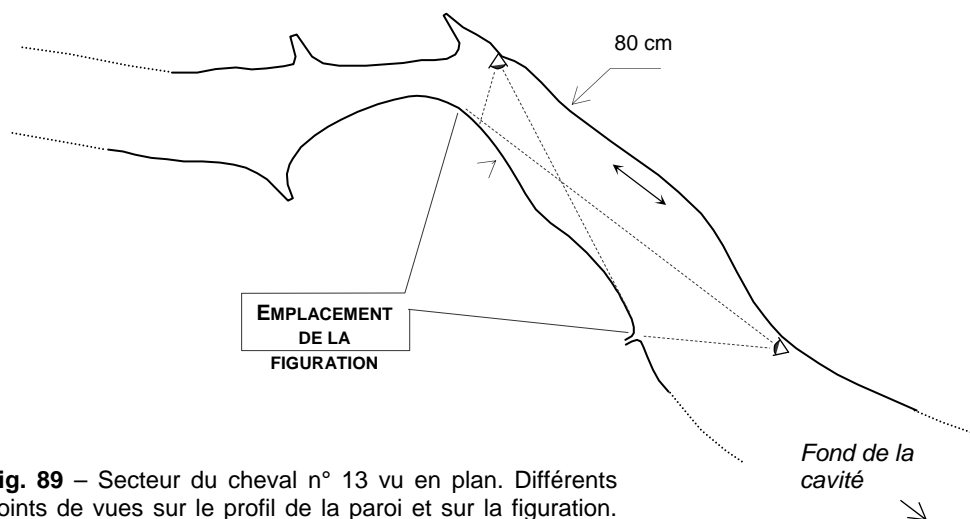


Fig. 89 – Secteur du cheval n° 13 vu en plan. Différents points de vues sur le profil de la paroi et sur la figuration. Schéma approximatif J. Brot.

Néanmoins, la raison d'exister de la représentation du grand cheval n'est pas forcément liée aux seules formes évocatrices du support pariétal, mais peut être due à une préoccupation d'ordre culturel²⁰, comme le montre la présence des huit autres images de chevaux gravés et sculptés qui sont d'ailleurs répartis de manière égale sur les deux parois de la galerie ornée. Il faut préciser que sur les 18 figurations animales recensées dans la cavité, une majorité de chevaux ont été représentés (Delluc, 1984b). Ce choix thématique n'est pas en relation avec une activité de chasse²¹ puisque aucun vestige osseux de chevaux n'a été trouvé parmi la faune contenue dans le remplissage sédimentaire de la grotte qui a été un habitat magdalénien en même temps qu'un sanctuaire de la même époque (Delluc,

²⁰ Sur l'ensemble de l'art pariétal Franco-Cantabrique, le cheval occupe un tiers du fond iconographique (Sauvet, 1993a ; Aujoulat, 1993d).

²¹ Dans les grottes ornées, la faune figurée n'est généralement pas représentative de la faune consommée (Leroi-Gourhan, 1965a ; Lorblanchet, 1995 ; Sacco, 1998).

1981). La faune étudiée révèle une majorité de rennes, quelques bœufs et bouquetins, tous tués au cours de la période estivale (*op. cit.*). Il est à noter également que la plupart des animaux figurés sur les parois sont en station debout et qu'ils sont traités sans détails. Il s'agit de simples contours modelés. Ils ont aussi approximativement les mêmes dimensions et s'inscrivent dans le « *champ manuel* » de l'auteur, c'est-à-dire sur une surface accessible avec le bras tendu sans déplacement des pieds (*op. cit.*, p. 69). Le cheval n° 13 sort de cette catégorie techno-stylistique car, par sa grande taille, par sa position couchée sur le flanc, et par la précision des éléments anatomiques de sa tête, il est affirmé avec force dans une attitude d'animal souverain.

Cette œuvre maîtresse de la grotte (Delluc, 1981) aurait-elle engendrée dans l'esprit de l'artiste le besoin de représenter ce groupe de chevaux ? Cela sous-entendrait que l'organisation symbolique du sanctuaire se serait effectuée à partir de ce que la grotte a offert d'elle-même au regard de l'artiste ? C'est-à-dire le grand cheval ? ...Cela reste de l'ordre de l'intuitif.

Il est évidemment malaisé de conclure sur cette œuvre sans aller plus loin dans l'analyse du dispositif pariétal de la grotte, mais il paraît évident que la forme du support a conduit l'artiste à s'inspirer de la posture de sujets naturalistes (fig. 90).



Fig. 90 – Cheval réel dans une position naturaliste. *Photo J. Brot.*

1.2.4. *Les Combarelles*

Description du support : la zone de galerie qui concerne l'étude actuelle, à partir de 160 mètres de l'entrée environ, présente sur ses parois de nombreuses irrégularités sous forme de bosses, creux, perforations, concrétionnements stalagmitiques, voiles et coulées de calcite. Ces reliefs, qui sont dus à la corrosion des eaux d'infiltration et aux phénomènes de l'exsudation (Breuil et *al.*, 1924), ne laissent guère de surfaces vierges de toute altération sur les parois. Une



Fig. 91 – Combarelles I. Aspect des parois dans la partie gravée. Photo C. Lassalle.

succession de concavités et de convexités plus ou moins étendues sur le plan horizontal comme sur le plan vertical donne au boyau un aspect ondulé que les Paléolithiques n'ont pas manqué d'utiliser (fig. 91). Cette forme de support a donné naissance à deux types de figurations :

1) Certains sujets sont construits sans relation directe avec les reliefs naturels. Etant donné l'état de surface décrit ci-dessus il aurait été difficile pour le graveur de ne pas inclure de reliefs dans la surface endographique de ses figurations. Sans que ces dernières ne soient nécessairement élaborées à partir de reliefs volontairement choisis, il en ressort que le trait gravé, associé à l'irrégularité de la paroi, donne automatiquement un modelé à la représentation. Ainsi, aux Combarelles, la gravure, qui est un travail en plan, réussit à susciter la masse corporelle et le mouvement. C'est peut-être ce côté très vivant, sans rapport avec un art gratuitement esthétique, qui a été recherché dans ce haut-lieu sans doute resté inaccessible à des groupes de visiteurs humains à l'époque préhistorique, en raison des dimensions trop étroites de la galerie (Breuil, 1952 ; Archambeau, 1989).

2) Certains sujets ont une relation directe avec les reliefs naturels. Ces sujets se différencient des précédents du fait qu'ils sont construits à partir d'un, ou plusieurs reliefs naturels, volontairement choisis. Autrement dit, ces sujets s'appuient en partie sur la forme de certains reliefs de manière à former ou à accentuer certaines parties anatomiques. Contrairement aux reliefs naturels utilisés pour la sculpture telle que nous l'avons vu avec les œuvres d'Angles-sur-l'Anglin, les reliefs des Combarelles ne sont pas modifiés, mais soulignés et intégrés dans le tracé graphique. Deux œuvres particulièrement représentatives et excellemment photographiées sont analysées ici.

Le mammouth à la trompe retournée sur le flanc n° 26

Initialisation de la figuration : le bord droit en S inversé d'une concavité a permis l'implantation du mammouth n° 26 (fig. 92).

Construction : avec un ensemble de reliefs naturels n'ayant aucune forme particulière l'artiste a construit sa figuration (fig. 93a et b).

Jusqu'à l'attache de la queue, il a gravé la ligne de dos en suivant la courbure naturelle du bord de cette concavité.

Les postérieurs ont ensuite été tracés jusqu'à une série de trous alignés horizontalement et sous lesquels figurent les pieds à partir de leur articulation. Ces trous sont situés à la base de la concavité et forment vraisemblablement une ligne de sol pour l'animal.

La partie supérieure du crâne est finement gravée en suivant le contour d'un relief irrégulier en forme de coupe renversée.

Le bord de la joue, l'épaule et la patte antérieure droite, jusqu'à la base du pied, sont formés naturellement par le bord droit sinueux et bien marqué de la concavité. Ce relief vertical, autour duquel s'articule la figuration, procure une allure massive à toute la partie antérieure de l'animal.

Les pieds des pattes antérieures ressortent également en relief car ils sont positionnés sur la partie saillante d'un léger bourrelet longitudinal de la paroi.

La ligne du front, qui se poursuit jusqu'à l'extrémité de la trompe recourbée, intègre une aspérité naturelle dans son espace graphique. Cette dernière, qui est très bien située par rapport au tracé, forme l'œil.



Fig. 92 – Les Combarelles. Mammouth (n°26) à la trompe retournée. Photo F. Windels.

Fig. 93a – Les Combarelles.
Paroi naturelle à
l'emplacement
du mammouth
n° 26 (paroi
droite, à environ
200 m de
l'entrée). *Dessin*
J. Brot.



Fig. 93b – Les
Combarelles.
Implantation du
mammouth n°
26 sur les
reliefs naturels.
Dessin *J. Brot.*



0 20cm

Dimensions : la hauteur du mammoth, de l'articulation des pieds postérieurs à la voussure dorsale, correspond à la distance entre la série de trous alignés à la base de la concavité et le bord supérieur de celle-ci. Sa hauteur, de la sole des pieds antérieurs au sommet du crâne correspond à la distance comprise entre le bourrelet rocheux longitudinal et le sommet du relief en coupe renversée. La longueur de l'animal, de la croupe au membre antérieur droit, coïncide avec la largeur de la concavité. La largeur de la tête est proportionnée au corps.

Reliefs mis en jeu : le bord droit en S de la concavité sur lequel s'appuie la figuration a plusieurs fonctions : c'est un relief initiateur, potentiel, constitutif et directeur (ou central) (cf. fig. 32, p. 70). Le bord gauche de cette même concavité fait office de relief disposeur du tracé graphique car il positionne la ligne de dos et donne ses dimensions au corps. La série de trous servant de ligne de sol aux pattes postérieures et le bourrelet rocheux où reposent les pieds antérieurs sont aussi des reliefs disposeurs. Le relief en coupe renversée qui est circonscrit par le tracé du crâne, est un relief constitutif et disposeur. L'aspérité naturelle formant l'œil est un relief potentiel.

Remarques : malgré la simplicité apparente de cette représentation, il est possible de percevoir, grâce au repérage des fonctions de reliefs, toute la complexité de sa construction qui permet à son tour d'avoir un certain regard sur l'intelligence de l'artiste. La réalisation naturaliste de ce proboscidien par la combinaison cohérente des particularités naturelles de la roche, sans que celles-ci ne soient pour autant suggestives, est la preuve d'une remarquable observation et appropriation de la paroi. Par cette technique fondée sur la position des reliefs naturels et par l'entremise de la gravure, il est également possible de voir comment l'image trouve ses dimensions et son volume.

Comme cela s'est déjà produit à l'époque aurignaco-gravettienne avec les œuvres de Pair-non-Pair, l'artiste magdalénien des Combarelles utilise toujours les formes concaves pour produire l'effet inverse, c'est-à-dire la transposition d'un creux en un volume. A ces deux époques, distantes d'une quinzaine de millénaires, l'usage de cet artifice a les mêmes fondements technoconceptuels, c'est-à-dire la capacité technique et intellectuelle de représenter le volume autrement que par le volume lui-même. Cette démarche implique nécessairement « *une certaine part d'abstraction dans l'appréhension de l'image* » et « *la recherche de succédanés* » comme par exemple « *la traduction du volume en une surface* » par la technique de la perspective (Aujoulat, 1993b, p. 281).

Avec cette figure, la démonstration de l'adaptation d'une image préconçue aux reliefs naturels (cf. fig. 30, p. 65) et celle de la mise en place de son espace graphique (cf. fig. 31, p. 66) sont explicites.

Mais cette affirmation concernant l'implantation d'une image anticipée peut être réfutée en partie par la présence de reliefs naturels situés juste au dessus du mammoth n° 26 et dans lesquels on peut distinguer sans peine la forme très suggestive d'un mammoth de petite taille qui a été complétée par quelques traits gravés (fig. 94). Le problème posé par ces reliefs suggestifs est de discerner quelle part probable d'influence ils ont pu avoir sur l'artiste.

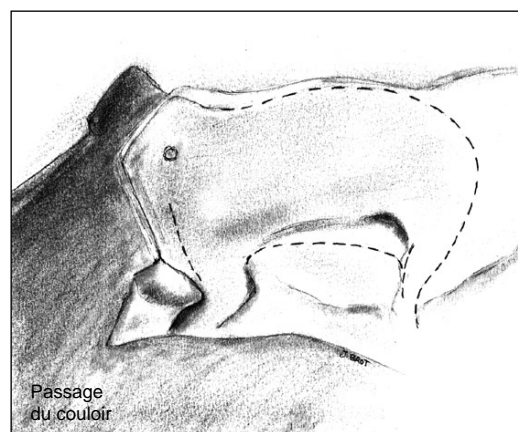


Fig. 94 – Petit mammoth naturel complété par la gravure (en pointillé). Relevé approximatif de J. Brot.

On peut se demander, en effet, si la réalisation du mammoth n° 26 et de ses deux congénères²² (fig. 95) dans le voisinage immédiat de cette forme prégnante n'a pas été initiée par l'existence de cette dernière.

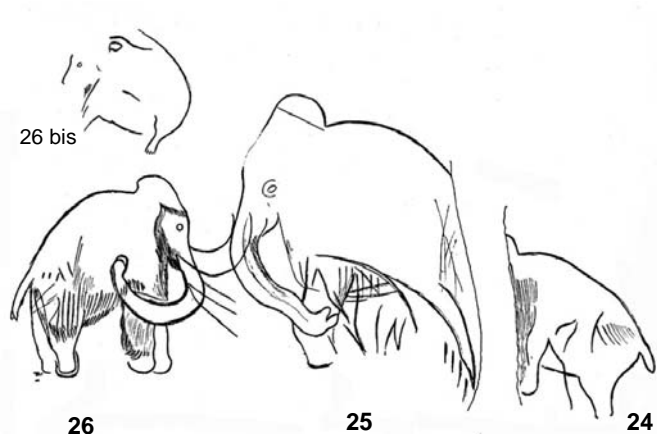


Fig. 95 – Groupe des trois mammouths n° 24, 25, 26 et du mammoth naturel 26 bis. Les n° 24 et 25 font face au n° 26. Relevé d'après H. Breuil, 1924.

Autrement dit, les trois mammouths auraient-ils été implantés à cet endroit de la galerie sans la présence de ces reliefs fortement évocateurs ? Auraient-ils même été conçus ?

Quoi qu'il en soit, la proximité des trois proboscidiens gravés et du mammoth naturel (26 bis) n'est pas anodine et marque bien l'intérêt que l'artiste a porté à cette zone de galerie (cf. fig. 5, p. 34). Si l'on considère que le regroupement de ces animaux est en relation avec l'organisation de l'ensemble du dispositif pariétal (Leroi-Gourhan, 1965a), le choix de leur emplacement pourrait, dans le cas présent, être lié à la particularité morphologique de cette zone de paroi. Il s'agirait là de l'exemple d'un relief "duplicateur" (cf. fig. 32, p. 70).

La zone de galerie où se trouve cette figuration s'élargit un peu et forme avec le plafond voûté une légère absidiole. Les reliefs rocheux constituant le petit mammoth naturel empiètent sur le diamètre du couloir, de sorte que le resserrement de celui-ci forme comme un passage au-delà duquel sept autres mammouths, dont les plus remarquables²³, sont répartis sur la longueur de galerie restante. Dans l'inventaire des œuvres de la grotte, H. Breuil signale la gravure n° 26bis par un relevé (fig. 95) qui n'indique d'ailleurs pas un mammoth (Breuil et al., 1924). Aucun commentaire n'en est fait.

²² Ces deux figurations de mammouths sont numérotées 24 et 25 selon l'inventaire établi (Breuil et al., 1924).

²³ Au total, quatorze gravures de mammouths ont été dénombrées aux Combarelles (Breuil et al., 1924).

Le cheval n° 72

Initialisation de la figuration : une forme rocheuse pouvant évoquer la patte et la cuisse d'un animal a fort bien pu servir à l'artiste pour l'implantation du cheval trottant n° 72 (fig. 96).



Fig. 96 – Cheval trottant n° 72 de la grotte des Combarelles. Photo F. Windels.

Construction : comme pour le mammouth à la trompe retournée, l'artiste a construit ce profil de cheval en fonction de la position des reliefs naturels sur la paroi (fig. 97a et b).

Le membre postérieur droit déjà formé partiellement par la roche restante entre deux creux et formant une colonnette a été complété par la gravure. La fesse ressort en volume car son tracé utilise la profondeur d'un autre creux circulaire au-dessus.

La crinière est gravée sur une légère zone d'inflexion convexe et horizontale de la paroi ; cela donne un certain relief à l'encolure. La tête, qui est ajustée dans une légère concavité, est sculptée en léger bas-relief avec ses détails. La partie antérieure de l'encolure, celle de la jambe gauche²⁴ et la jambe antérieure droite sont également réalisées en léger bas-relief. Cette dernière, qui est tracée jusqu'à la limite d'un changement de plan incliné représentant sans doute une ligne de sol, est placée sur le bord d'une concavité qui accentue particulièrement le volume du coude.

La ligne de ventre démarre dans cette même concavité et traverse une partie très accidentée de la paroi, ce qui a pour effet de mettre en relief la base de l'abdomen.

²⁴ Cette patte n'appartient peut-être pas au cheval n° 72 mais elle peut très bien s'y prêter d'après le relevé de Breuil (1924), d'où l'appellation de "cheval trottant" (fig. 98).



Fig. 97a – Les Combarelles. Paroi naturelle à l'emplacement du cheval n° 72 (paroi gauche, à environ 180 m de l'entrée). *Dessin. J. Brot.*

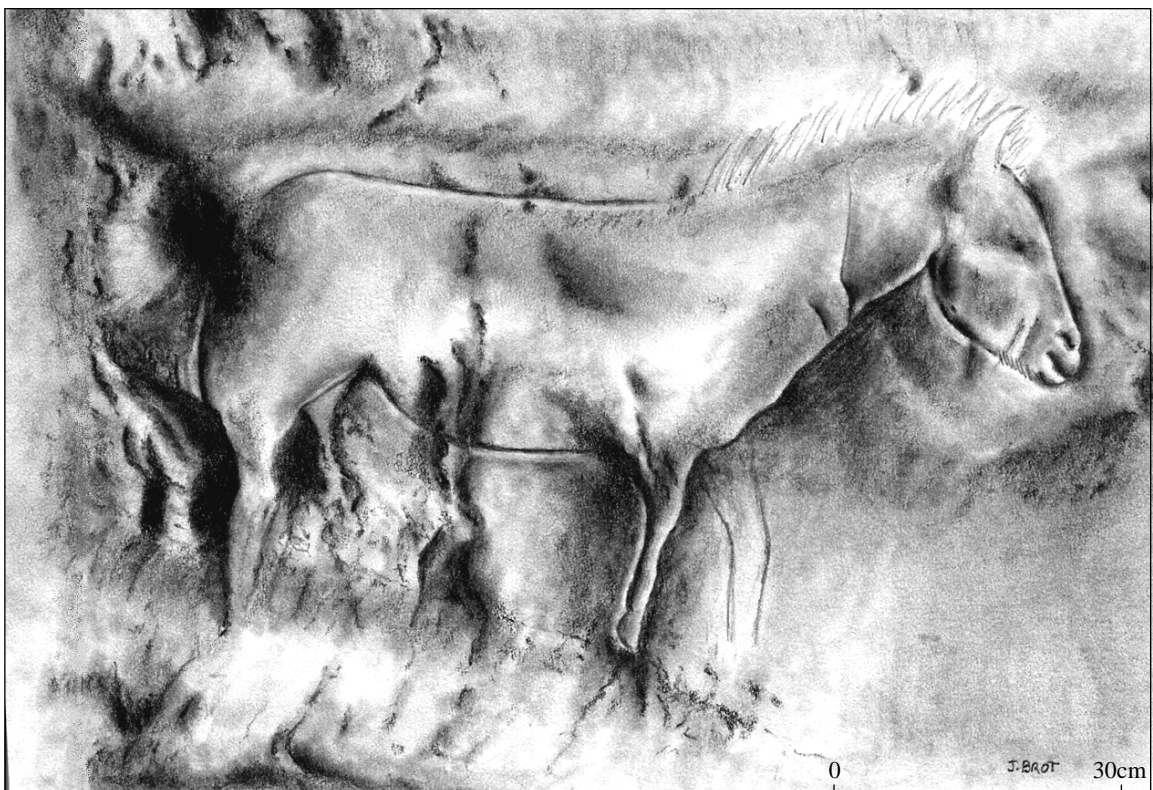


Fig. 97b – Les Combarelles. Implantation du cheval n° 72 sur les reliefs naturels. *Dessin J. Brot.*

Dimensions : l'espace compris entre l'antérieur droit et le postérieur droit, soit la longueur du corps, correspond à la distance séparant le relief en colonnette et le bord droit de la concavité où est positionné le coude de l'animal. La hauteur de ses membres coïncide pour l'antérieur, avec la distance comprise entre le haut de la concavité sus-nommée et la

ligne de changement de plan de la paroi, et pour le postérieur, avec la longueur de la colonnette. La longueur de l'encolure et du poitrail concordent à la distance comprise entre les deux concavités où sont placés la ganache d'une part et le bras d'autre part.

Reliefs mis en jeu : la colonnette, qui fait office de patte et de cuisse, est un relief initiateur. La concavité où passe la ligne de fesse, la concavité servant à l'appui du coude ainsi que la concavité où est placée la tête sont des reliefs disposeurs. La zone d'inflexion convexe qu'utilise la crinière est également un relief disposeur.

Remarques : cette zone de paroi n'évoque pas explicitement l'image d'un cheval, mais sa configuration naturelle a permis à l'artiste de produire l'image du cheval n° 72 à

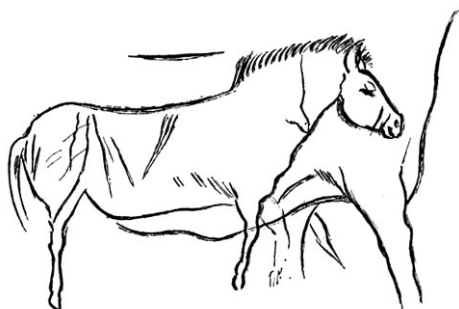


Fig. 98 – Cheval trotant n° 72 des Combarelles, à l'intérieur d'un plus grand cheval incomplet. Relevé d'après H. Breuil, 1924.

l'intérieur d'un autre cheval plus grand et incomplet en utilisant les mêmes reliefs pour le ventre et l'arrière-train (fig. 98). Les emboîtements d'animaux ne sont pas rares aux Combarelles, comme dans l'art paléolithique en général, mais, sur les 116 équidés représentés et répartis sur toute la longueur des 140 m de galerie ornée (Breuil et *al.*, 1924), ces deux chevaux ont la particularité d'être implantés en fonction de reliefs qui leur sont communs malgré des échelles de représentation différentes. La syntaxe figurative²⁵ de cette

combinaison de chevaux est ici singularisée par l'utilisation des reliefs naturels et il ne serait pas étonnant que ces derniers entrent en jeu dans la rhétorique du discours imagé.

Conclusion

Le mammoth n° 26 et le cheval n° 72 donnent la possibilité d'apprécier la complexité de la mise en place de deux figurations au sein d'un dispositif en contenant à peu près 600 (Archambeau, 1989). La précision de l'emploi véritablement calculé des reliefs naturels et la richesse de l'expression plastique de ces deux oeuvres choisies à partir des formes du support, illustrent de manière probante la réflexion et le remarquable sens de l'observation que possédaient, le, ou les artistes des Combarelles dans un contexte ou organisation et rigueur semblent de circonstance.

²⁵ La syntaxe figurative est définie comme un « ensemble des procédés qui permettent d'associer différents éléments picturaux sur une surface [...] » (Sauvet, 1994, p. 88). Plus précisément, elle est « l'illustration d'un mécanisme de logique associative qui recherche des liens entre cause et effet et établit des critères de validation permettant d'expliquer les phénomènes qui interviennent dans le monde alentour et dans la façon de le voir et de le comprendre » (Anati, 1999, p. 121).

1.2.5. Domme

Le grand mammoth

Description du support : sur la paroi gauche de la cavité, à 17 m de l'entrée, la zone sculptée s'inscrit au fond d'une grande alcôve limitée à droite par une coulée stalagmitique et à gauche par le bord d'une coupole naturelle (fig. 99a). Sur la verticale, une succession de trois concavités allongées, de taille décroissante, donne à la paroi une morphologie plus ou moins prononcée en "marches d'escalier" (fig. 99b). L'encorbellement renforce cet effet.

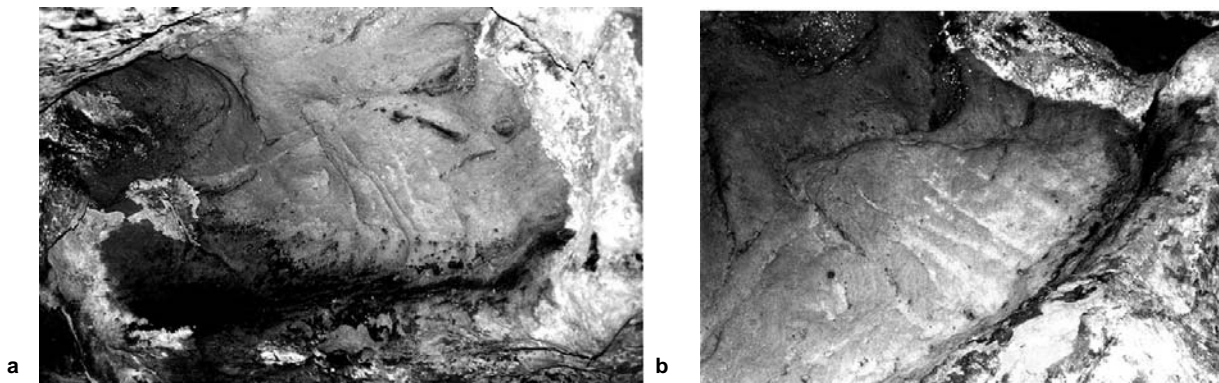


Fig. 99 – Grotte de Domme. **a)** Alcôve où s'inscrit le grand mammoth (vue latérale gauche) ; **b)** Morphologie de la paroi en marches d'escalier (vue latérale droite). Photos A. Bardi.

La base de ce panneau forme un rebord en encorbellement qui se trouve à environ 2,50 m au-dessus du sol actuel. Le fond rocheux est plan, « *semi-plafonnant* » et incliné vers « *l'axe de la galerie* » (Delluc, 1983, p. 37), (fig. 100).



Fig. 101 – Bord rocheux évoquant la partie frontale d'un mammoth. Photo A. Roussot, adaptée J. Brot.

A gauche, un relief sphéroïdal modelé par l'érosion et le bord droit de la coupole naturelle déjà citée, suggèrent fortement la partie frontale d'un mammoth avec sa trompe enroulée sur elle-même (fig. 101). Un trou naturel quadrangulaire indique l'œil au bon endroit. La base de l'une des trois concavités pourrait convenir si l'on voulait y voir la ligne de dos de l'animal, mais celle-ci, incurvée, reste horizontale, ce qui ne correspond pas à la morphologie d'un mammoth. Comme pour les falaises à l'extérieur, le calcaire tendre des parois de la caverne est criblé de cupules qui sont dues aux processus d'érosion chimique et éolien (Guichard, 1983).

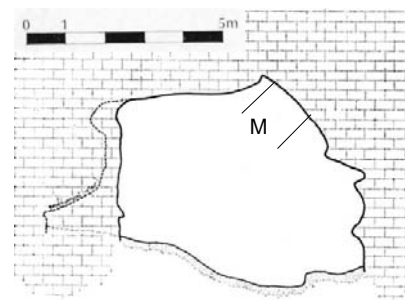


Fig. 100 – Section de la Grotte du mammoth à l'emplacement du mammoth. D'après B. et G. Delluc, 1983, modifié.

Initialisation de la figuration : l'importante altération naturelle de la paroi rend malaisée une reconstitution parfaite de sa morphologie à l'époque de l'implantation du grand mammouth de Domme. Mais, certains indices permettent de penser que la réalisation de ce dernier (fig. 102), à l'intérieur, ou plutôt en bordure des formes naturelles évocatrices mentionnées ci-dessus (fig. 101), ne semble pas être le fait du hasard. Cinq arguments vont en faveur d'un choix délibéré : 1) l'emplacement choisi ayant peut-être nécessité l'usage d'un échafaudage²⁶ ; 2) la visibilité des formes suggestives sous tous les éclairages (Roussot, 1989) ; 3) les fortes similarités entre les formes naturelles du support et la partie crâno-faciale de la représentation ; 4) le cadrage de la sculpture vis-à-vis des formes du support ; 5) l'existence, dans la même grotte, d'un second mammouth construit à partir de reliefs naturels évocateurs.



Fig. 102 – Grand mammouth de la grotte de Domme. *Photo A. Roussot.*

Construction : le contour de la figuration, sauf la base des pieds qui se fond dans la roche, est sculpté en bas-relief avec une large zone de dégagement de 10 à 30 cm. La profondeur de ce trait périphérique a des variations allant de 10 à 70 mm. Les reliefs différentiels marquant la saillie de l'épaule et les entrejambes sont de l'ordre de 10 mm, les défenses de 1 à 8 mm (Delluc, 1983). L'artiste a sculpté la ligne cervico-dorsale en suivant l'inclinaison d'une série de trous associés à deux concavités. Les quatre pattes réalisées en perspectives reposent sur une ligne de sol signifiée par le fond de l'encorbellement.

²⁶ L'étude du champ manuel, réalisée par B. et G. Delluc (1983), montre que l'artiste devait se tenir debout à environ 1 m du sol actuel pour exécuter sa figure, or le sol d'origine était plus bas.

La partie crâno-frontale est tracée parallèlement aux formes suggestives avec des dimensions assez semblables sur la hauteur ; ce qui invite à voir entre elles une homologie (fig. 103a et b). En effet, ce cadrage de la figuration est établi dans un tel rapport de proximité et de concordance vis-à-vis de ces formes évocatrices, qu'il oblige à avoir une perception visuelle simultanée des deux contours (fig. 104). Cela renforce la plastique de l'image et peut-être aussi sa valeur figurative pour les Paléolithiques. Tous ces aspects, mettant en jeu formes naturelles du support et position du tracé de la figuration, placeraient ce mammouth parmi les réalisations morpho-analogiques dont il a déjà été question antérieurement pour d'autres figurations (cf. p. 72-73).

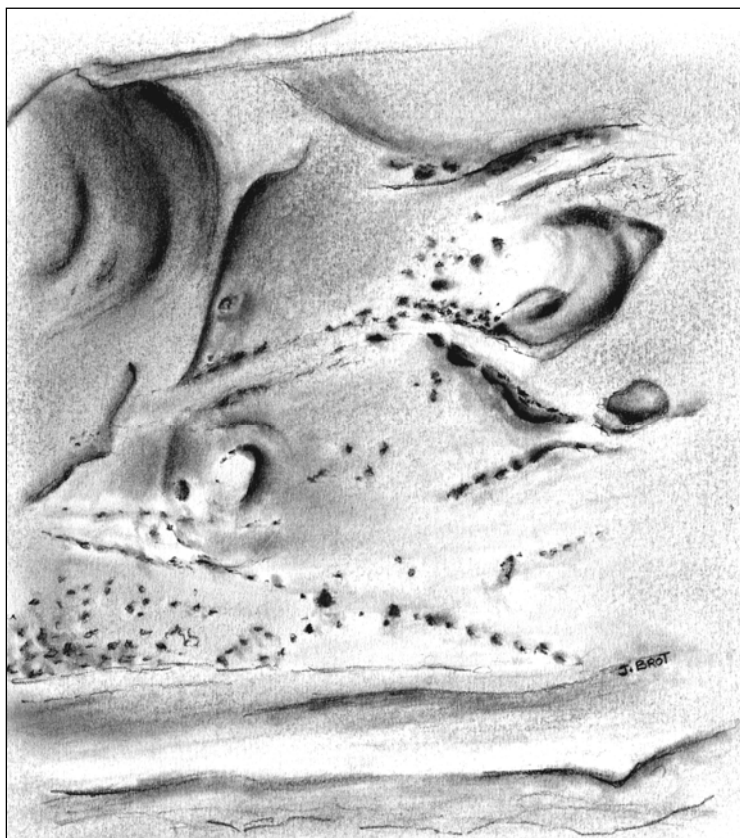


Fig. 103a – Grotte de Domme. Paroi naturelle à l'emplacement du grand mammouth (paroi gauche). *Dessin J. Brot.*

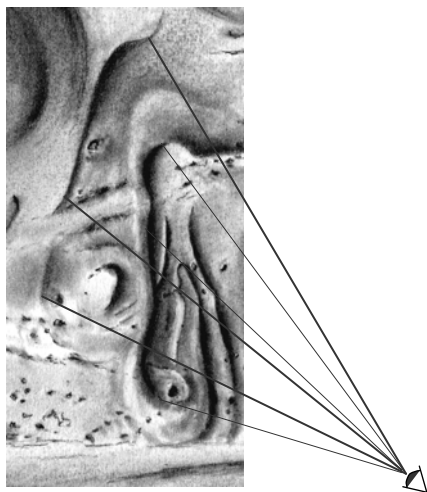


Fig. 104 – Réalisation morpho-analogique et vision simultanée des deux contours. *Dessin J. Brot.*

Un trou naturel a été utilisé pour représenter l'orifice de la trompe. Pour donner une réalité naturaliste à la position de cette partie

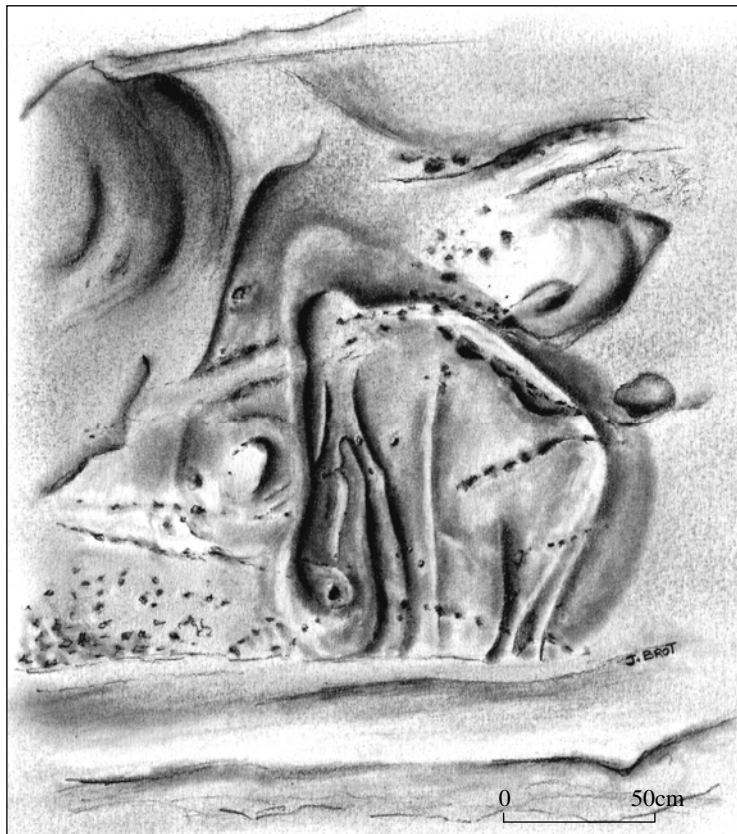


Fig. 103b – Cadrage du grand mammouth de Domme en fonction des formes évocatrices de la paroi. *Dessin J. Brot.*

anatomique, l'artiste a sculpté son extrémité distale comme si elle était coudée vers le flanc gauche de l'animal, de manière à ce que l'orifice soit logiquement visible de trois-quarts pour un observateur se tenant de côté. La représentation de cet orifice est un fait remarquable dans l'art pariétal car, d'une manière générale, la trompe des mammouths figurés est sans extrémité ou se termine par un renflement plus ou moins prononcé (Barrière, 1993b), ou encore par des lobes de préhension, ce qui indique naturellement une position de profil. Mais il faut préciser que ce proboscidien de 1,25 m de haut sur 1,10 m de large (Delluc, 1983) est le premier et unique représentant traité en bas-relief dans l'art pariétal paléolithique (Roussot, 1984). Cette particularité anatomique de la trompe est, pour l'instant, uniquement liée à la technique de la sculpture.

Dimensions : la hauteur du mammouth, de la base des pieds au garrot, correspond à la distance entre le fond du rebord en encorbellement et la base de la concavité centrale. Sa largeur, qui est proportionnelle, est contenue entre la petite concavité à droite et le bord du relief en forme de trompe enroulée à gauche.

Reliefs mis en jeu : tout d'abord, l'ensemble rocheux suggérant un mammouth est un relief d'utilisation indirecte ; il est à la fois suggestif, générateur, cadreur et duplicateur. Le fond de l'encorbellement servant de ligne de sol est également cadreur de la figuration. La série de trous inclinée sur laquelle est construite la ligne de dos est un relief disposeur. Le trou naturel servant d'orifice à la trompe est un relief potentiel et disposeur de celle-ci.



Fig. 105 – Mammouth n° 7. Il est réalisé à partir des reliefs naturels. Relevé analytique d'après B. et G. Delluc, 1983.

Remarques : sur la paroi de droite, à 28 m de l'extérieur, un autre mammouth, nommé "mammouth n°7", a été sculpté (Delluc, 1983). Il présente de fortes similitudes avec le grand mammouth en raison de certains aspects déjà observés (*op. cit.*) comme ses dimensions quasi-semblables, son traitement par la sculpture et sa position tournée vers l'entrée. D'autres similarités concernent l'emploi du support rocheux, mais, contrairement au grand mammouth, qui lui est morpho-analogique, cette figuration utilise en partie et directement

les formes suggestives. On distingue effectivement, malgré le mauvais état de la paroi, un relief naturel ovoïde enroulé sur lui-même. Ce relief, du même type que celui déjà signalé à proximité du grand mammouth, a sans doute été choisi pour représenter la trompe car, par rapport à la figuration, il est au bon emplacement anatomique (fig. 105). Le crâne, avec sa dépression nucale, est également représenté par un bord rocheux évocateur.

Il serait réducteur d'affirmer que les formes suggestives du support sont essentiellement à l'origine de la réalisation de ces deux mammoths dans la cavité. Certes, ces formes naturelles ont sans doute suscité chez l'artiste l'image de mammoths, mais il semble qu'il s'agisse davantage d'une recherche liée à une thématique locale, peut-être magdalénienne (Roussot, 1989), comme aux Combarelles I et II, à Rouffignac, à Bernifal, et plus largement sur une aire de répartition inter-régionale allant des Cantabres à la Mayenne et de l'Yonne à l'axe rhodanien (Barrière, 1993b).

A Domme, cet animal est représenté également dans la grotte voisine de "la Martine". Des reliefs évocateurs ont été surlignés d'un tracé incomplet au crayon de manganèse. Dans la grotte du Pigeonnier très proche, un autre mammoth de petite dimension (19 cm de large sur 14,5 cm de haut) et au contour piqueté semble avoir été suggéré par une fissure naturelle d'après B. et G. Delluc (1983).

1.2.6. *Pataud*

Le bouquetin

Description du support : éclairée par la lumière du jour, la cave Pataud est une salle large d'une trentaine de mètres et profonde d'une dizaine de mètres. Sa voûte relativement horizontale avoisine les 2, 60 m au-dessus du sol actuel (fig. 106).

La roche, en calcaire gréseux du Coniacien, a subi sur l'ensemble une intense érosion se traduisant par une exfoliation des surfaces. Celle-ci a laissé sur la voûte de nombreuses anfractuosités plus ou moins profondes et plus ou moins rapprochées les unes des autres (fig. 107). Parfois, de la roche initiale, il ne reste entre elles qu'une légère crête ou bourrelet très émoussé qui peut prendre l'allure de deux colonnettes se rejoignant ou s'ouvrant en "fer à cheval" (fig. 108). Si l'érosion a rongé la roche jusqu'à nos jours, il n'en demeure pas moins que le sculpteur préhistorique a dû rencontrer sensiblement le même état de surface à l'emplacement de la figuration car, celle-ci, qui se trouve à moins d'un mètre du surplomb de la voûte (Delluc, 1986), est en effet assez bien conservée et parfaitement intégrée aux reliefs de la roche.

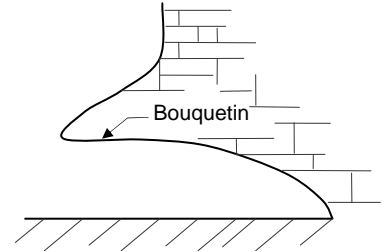


Fig. 106 – Coupe schématique de la cave Pataud et situation du bouquetin. Schéma J. Brot, d'après B. et G. Delluc, 1986.



Fig. 107 – Exfoliation du plafond de l'abri et zone sculptée du bouquetin (zone grisée). Photo J. Brot.

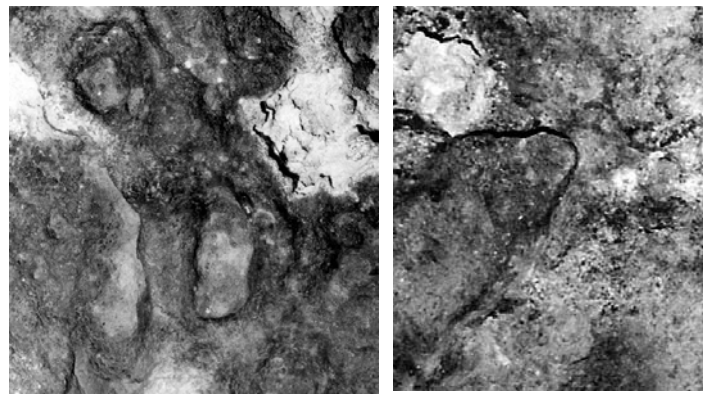


Fig. 108 – Formation d'excavations et de leurs bourrelets. Photos J. Brot.

Initialisation de la figuration : en observant les très nombreux reliefs sur l'ensemble de la voûte, on peut constater que la forme de certains d'entre eux pourrait fort bien s'intégrer dans des parties anatomiques de représentations animales de nature différente. La fabrication et l'implantation du bouquetin de l'abri Pataud à cet endroit correspondent à une configuration de reliefs naturels adéquats. Il semble évident que l'artiste a construit et implanté sa figuration selon un projet qu'il a su adapter à l'espace disponible et à la forme du support (fig. 109).

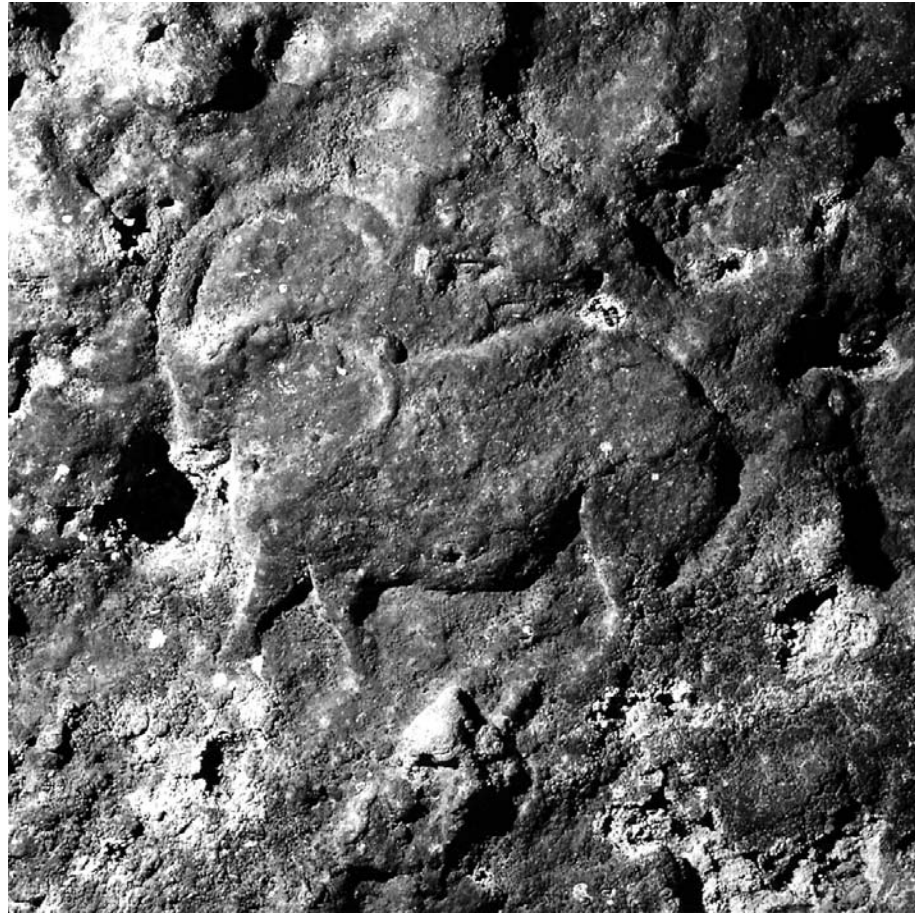


Fig. 109 – Bouquetin de la cave Pataud. *Photo G. Delluc.*

Construction : cette figuration sculptée en bas-relief mesure 36,5 cm sur 31 cm. Son volume est dû à un creusement périphérique avec des zones de dégagement plus ou moins larges, comme le montre le relevé analytique de B. et G. Delluc (fig. 110). La profondeur de ces dégagements est de 0,5 cm pour la croupe et la fesse, et de 2,5 cm pour le poitrail et le ventre. Cependant, cette sculpture est aussi construite à partir des volumes naturels de la roche (fig. 111a et b).

La figuration occupe dans sa totalité une petite surface rocheuse convexe longitudinalement et transversalement. Ainsi, le corps de l'animal bénéficie d'emblée de ce volume naturel que l'artiste a circonscrit à l'intérieur de son tracé. Ce volume est limité à gauche par une profonde anfractuosité circulaire au bord de laquelle sont sculptés le poitrail et le museau, et à droite par quelques excavations formant un bourrelet rocheux courbe au bord duquel la croupe est tracée d'un simple sillon. Le poitrail qui est modelé sur le départ de la convexité ressort particulièrement en volume. Ajouté à la profondeur de l'anfractuosité à laquelle il est lié, ce volume est visuellement renforcé.

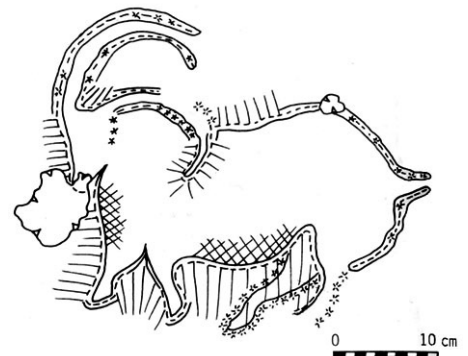


Fig. 110 – Relevé analytique du bouquetin. *D'après B. et G. Delluc, 1986.*

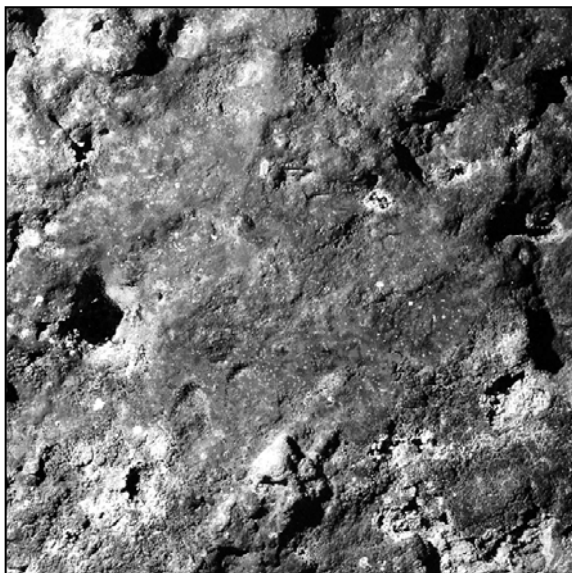


Fig. 111a – Essai de reconstitution de la paroi naturelle avant l'intervention du sculpteur. Photo G. Delluc, modifiée avec Photoshop 5.0.2.

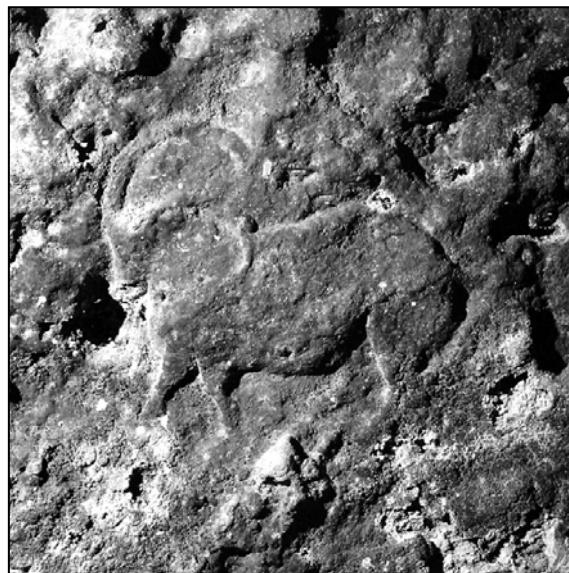


Fig. 111b – Bouquetin de la cave Pataud réalisé avec les reliefs de la voûte. Photo G. Delluc.

La tête est sculptée sur le bord de l'anfractuosité dans laquelle elle plonge légèrement. Son côté gauche ressort en volume parce qu'il est bordé d'une cuvette naturelle. Exactement sur la zone d'inflexion, au fond de la cuvette, le sculpteur a juste marqué le bord de la joue par un léger piquetage. La tête semble vue de trois-quarts par rapport aux cornes vues en

perspective ; elle évoque en tout cas un port de tête penchée sur le côté gauche (fig. 112). Elle a été interprétée comme « *bizarde*²⁷ » (Delluc, 1986, p. 60) mais traduit peut-être le désir du sculpteur de figurer explicitement chacune des cornes (Delluc, 1986 ; Sacchi, 1993).



Fig. 112 – Bouquetin aux aguets à la tête penchée. Dessin de "Tous les animaux du monde" in Sacchi, 1993

La corne gauche est très arquée, au point de recouper la ligne de dos sur la région scapulaire, il y a une raison à cela. Cette corne a été sculptée en suivant le bord circulaire de la cuvette naturelle déjà mentionnée ci-dessus. Elle est en saillie au-dessus du plan principal de la roche alors qu'elle a été sculptée par un léger trait piqueté sans zone de dégagement, sauf sur la partie distale et au départ du crâne d'après le relevé de B. et G. Delluc (1986). Cela signifie que cette corne a été exécutée sur un relief naturel existant, du type de ceux que l'on distingue en divers endroits sur le corps du bouquetin (ligne de dos, cuisse-ventre, flanc, poitrail) et sur la voûte. Ces minces bourrelets rocheux allongés et courbés, issus de l'érosion résiduelle semble-t-il, bordent ou séparent fréquemment les reliefs en creux. Le relief utilisé par la corne gauche a participé à la mise en place de celle-ci et a sans doute déterminé son rayon de courbure. La courbe de la corne droite est également influencée par la morphologie du support. En longeant le bord d'une surface circulaire, elle est gravée et cadrée dans un espace permettant son développement au-dessus de la nuque.

²⁷ Tête qui présente des bois déformés, soit par accident pendant la croissance, soit par malformation congénitale.

La ligne de dos, jusqu'à l'attache de la queue, est tracée le long d'un bourrelet naturel sinueux qui est situé sur la zone d'inflexion de la convexité transversale du corps. Par cette juxtaposition, on distingue nettement l'intention du sculpteur d'exploiter ce relief longiligne pour donner forme à cette partie de la figuration. La forme ondulée de ce relief explique l'ensellure exagérée de l'animal. Un même type de relief traverse la croupe de l'animal et semble avoir été utilisé pour former la queue.

L'abdomen, très en relief transversalement, a également bénéficié de la convexité de la roche, mais la quantité de matière enlevée par le sculpteur pour la réalisation des quatre membres ne permet pas de reconstituer aisément la forme initiale du support. Toutefois, quelques éléments discrets permettent de penser que l'artiste s'est servi des reliefs de la roche pour positionner voire constituer ces segments anatomiques. En effet, l'extrémité du membre postérieur gauche est formée par un léger relief bordé d'une petite anfractuosité. Ce relief est relié à la cuisse par un discret trait piqueté. Plusieurs protubérances se situent dans le prolongement du postérieur droit et sont en connexion avec lui. Cela peut indiquer que ce dernier a été sculpté à partir de cette ligne de relief. L'emplacement de ces éléments naturels expliquerait la position trop ramenée des membres postérieurs sous le ventre.

La juxtaposition des membres antérieurs (Delluc et *al.*, 1990), c'est-à-dire l'absence de perspective (du fait qu'ils soient sculptés sur un seul plan), leur position incorrecte par

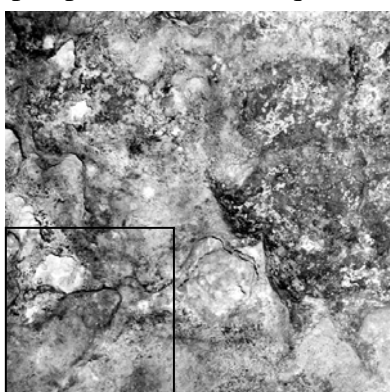


Fig. 113 – Excavation à bourrelets rocheux proche de la figuration. Photo et Schéma J. Brot.

rapport au corps vu de profil et leur trop petite longueur peuvent indiquer que pour les sculpter, l'artiste a profité des formes de la roche sans chercher plus de réalisme. En clair, et cela reste hypothétique, il a pu exister sous le corps du bouquetin, dans l'axe du garrot, comme partout ailleurs sur la voûte, une excavation naturelle à bourrelets dont le fond aurait été dégagé et les bords mis en forme. A gauche, dans la proximité immédiate de la représentation, on peut d'ailleurs observer un relief qui aurait fort bien rempli cette fonction de préforme (fig. 113). Comme pour les postérieurs, la position naturelle et la forme de ces reliefs pourraient expliquer la mauvaise implantation des antérieurs et leurs disproportions par rapport au corps.

Dimensions : la longueur du corps, du poitrail à la ligne de fesse, correspond à la distance comprise entre l'anfractuosité où s'appuie le poitrail et la petite excavation sous la queue. La largeur du tronc correspond à la largeur de la convexité transversale. La longueur et la courbure de la corne droite correspondent à la forme et la place disponible de la surface où elle est inscrite. Le rayon de courbure de la corne gauche correspond à la forme circulaire de la cuvette au bord de laquelle elle est sculptée.

Reliefs mis en jeu : la cuvette naturelle est un relief potentiel et disposeur de la corne gauche et du bord gauche de la tête, la surface plane est dispositrice de la corne droite. La surface concave longitudinalement et transversalement est dispositrice du corps. Les éventuelles excavations sous le corps du bouquetin sont des reliefs potentiels et disposeurs des membres postérieurs et antérieurs. L'excavation conjointe à la tête et au poitrail est un relief disposeur. L'ensemble des reliefs constituant la figuration sont des reliefs potentiels et disposeurs.

Remarques : dans la réalité naturaliste les longues cornes de bouquetins âgés relevant la tête vers l'arrière, surtout en période de rut, peuvent affleurer ou recouper la ligne dorsale (Delluc, 1986). Dans le cas du bouquetin de la cave Pataud, sa tête est plaquée sur le poitrail, ce qui devrait normalement ramener les cornes vers le haut (fig. 114 a, b, c).

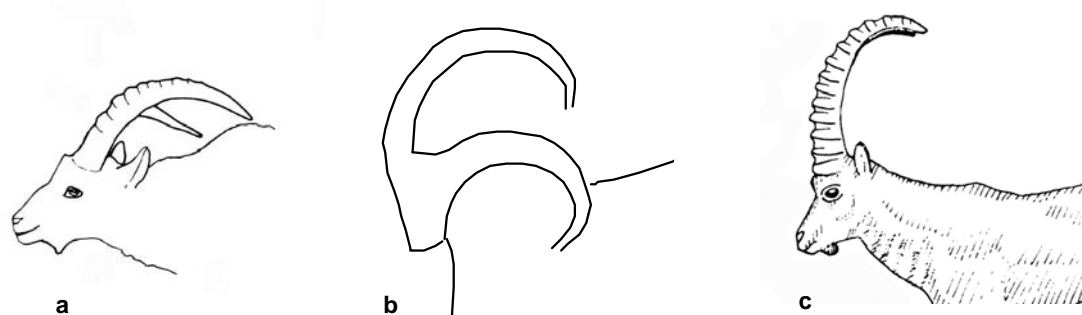


Fig. 114 – a) Bouquetin à la tête relevée ; **b)** Bouquetin de la cave Pataud ; **c)** Bouquetin à la tête droite. *a – adapté de Viñas, 1982 in Sacchi, 1993 ; b – photo G. Delluc, modifiée J. Brot ; c – adapté de Van den Brick et Barruel, 1971 in Sacchi, 1993.*

La plupart du temps, dans la représentation paléolithique du bouquetin, la courbure exagérée des cornes et leur contact avec le corps (en France : Roc-de-Sers, Ebbou, les Deux-ouvertures, les Combarelles, Niaux, les Trois-Frères, Veyrier, Ussat, le Chaffaut, Laugerie-Basse ; en Belgique : Dérava-Höhle) paraissent dus à « une convention de perspective » ou à la volonté de traduire une signification particulière (Sacchi, 1993, p. 128). Par contre, l'encornure du bouquetin de la cave Pataud et ses différentes parties anatomiques ont la particularité d'être basées sur l'utilisation des reliefs naturels. L'incohérence entre la posture physique de ce *Capra ibex*²⁸ et la position de ses cornes ne trahit pas cet aspect conventionnel, mais fait apparaître cette sculpture comme une création mettant au premier plan la volonté et la capacité mentale de l'artiste à ajuster l'image à la forme du support. L'utilisation de reliefs discrets, l'érosion, ainsi que l'apport de la sculpture, rendent sa lecture malaisée et délicate. Seule une analyse fine et diligente du support permet d'avoir une compréhension de la figuration sur un plan essentiellement technique. Le bouquetin de la cave Pataud est un excellent exemple d'utilisation subtile de reliefs naturels discrets, c'est-à-dire sans forme très prononcée et sans suggestivité apparente.

²⁸ Le *Capra ibex* vit dans les Alpes. Son espèce et son sexe sont déterminés par la courbure de ses cornes en arc de cercle vers l'arrière. Il se distingue du bouquetin des Pyrénées (*Capra pyrénica*) qui possède une encornure à double flexure orientée vers le haut (Sacchi, 1993)

1.2.7. *La Chaire-à-Calvin*

La frise de l'animal sans tête et des trois chevaux

Description du support : l'abri a une ouverture de 12 mètres et une profondeur de 7, 50 mètres. Il présente sur sa partie gauche une voûte très arquée jusqu'au niveau du sol (fig. 115a). Sur sa droite, l'érosion cryoclastique²⁹ a créé une surface de paroi relativement verticale (Bouvier, 1989) mais plano-convexe sur ce même plan. La partie convexe est limitée en haut par le départ en auvent de la paroi et en bas par le départ de la partie plane. Cette zone d'inflexion est marquée sur sa base par un léger sillon naturel qui traverse horizontalement le fond de l'abri sur toute sa longueur. Il semble dû à une ancienne fracture de la roche ou à un joint de sédimentation (fig. 115 b).

Sur l'horizontale, la zone de paroi considérée est formée d'une succession de trois plages rocheuses plus ou moins convexes délimitées entre-elles par une zone d'inflexion. Chaque animal de la frise, dont le plus à droite est en superposition avec un autre, occupe respectivement un de ces espaces naturels.

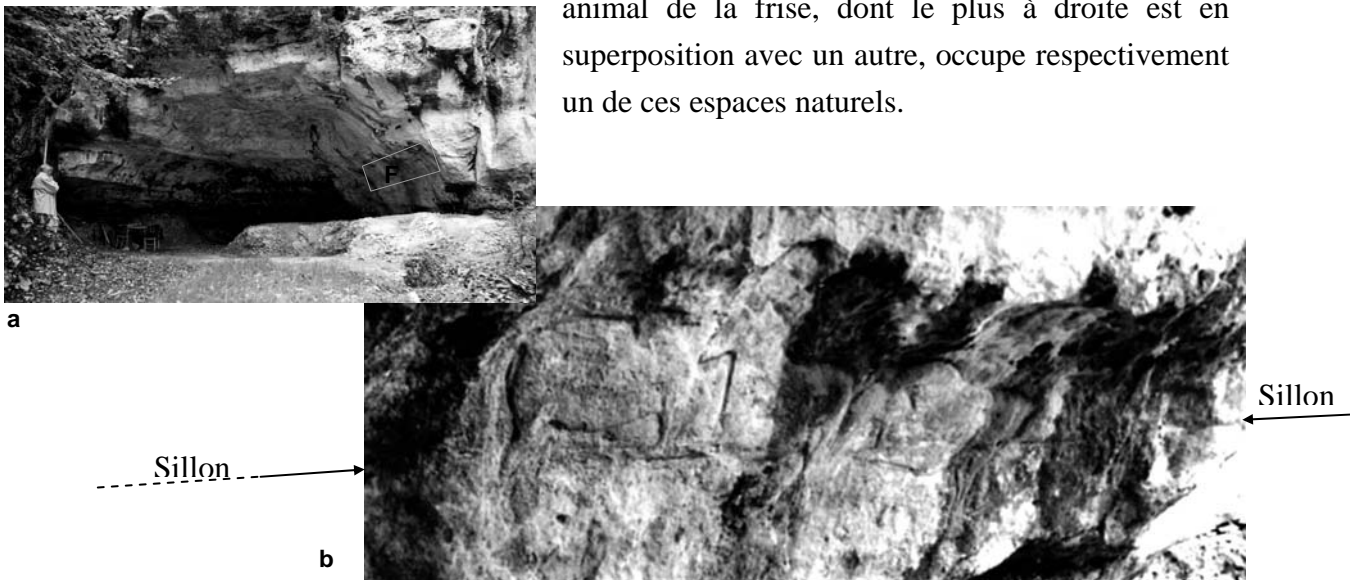


Fig. 115 – Abri de la Chaire-à-Calvin. La frise **F** (cadre photo **a**) est alignée sur le sillon naturel et sur la convexité verticale de la paroi (photo **b**). Photo **a**, J. Brot ; Photo **b**, A. Bardi.

Initialisation des figurations : sur la gauche de l'abri, des formes naturelles suggèrent fortement des formes animales ou laissent en tout cas la possibilité de les exploiter comme telles. Mais J.-B. Bouvier (1989, p. 81) a déjà bien fait remarquer que les Magdaléniens ont investi la seule zone de paroi presque verticale, « *comme s'il y avait eu un souci de lisibilité des œuvres* ». Il rajoute que l'adéquation entre la zone travaillée et les délimitations morphologiques de la paroi naturelle est trop exacte pour ne pas y voir un « *soin de mise en espace* » (*ibid.*, p. 81). De plus, toute cette zone de paroi sculptée est en arrière-plan sous un encorbellement de la paroi, ce qui la met davantage en valeur et la fait ressortir comme dans un cadre classique.

²⁹ Fracturation de la roche par des basses températures.



Fig. 116 – La Chaire-à-Calvin. Frise sculptée de l'animal sans tête et des trois chevaux. *Photo A. Bardi.*

Construction générale : le contour de chaque représentation de la frise est mis en relief par un champ de dégagement périphérique plus ou moins large selon les endroits. Les queues et les pattes sont légèrement sculptées par des incisions peu profondes (Sonneville-Bordes, 1963). Comme il l'a été dit plus haut, chaque figuration occupe longitudinalement et transversalement un espace délimité de paroi à la morphologie convexe. Le travail du sculpteur sur les zones d'inflexions de ces convexités donne automatiquement du relief aux sujets traités. Le choix de la zone d'implantation de ces derniers sous l'abri est en partie lié à l'existence de ces convexités et à leur position spatiale sur la paroi. Mais un autre élément paraît être un facteur déterminant pour cette implantation : la frise est en étroite relation avec le sillon naturel horizontal car les animaux qui la composent sont placés dans une posture bien individualisée le long de cette ligne rigoureusement rectiligne qui se situe à la base des convexités (fig. 115 et 117).

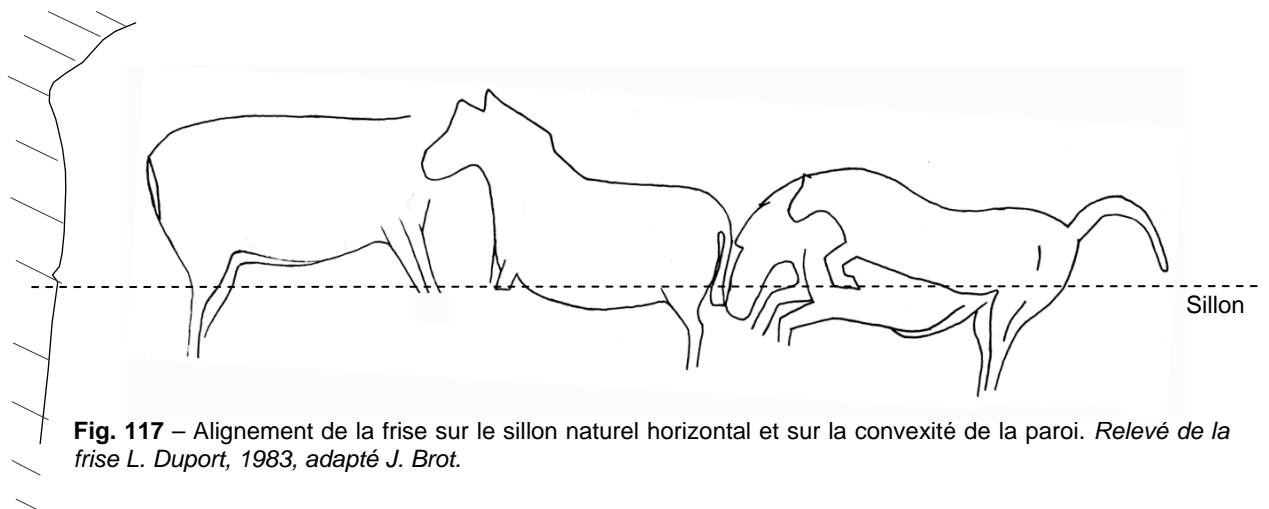


Fig. 117 – Alignement de la frise sur le sillon naturel horizontal et sur la convexité de la paroi. *Relevé de la frise L. Duport, 1983, adapté J. Brot.*

Les chevaux superposés³⁰

L'étalon : debout sur ses postérieurs, la queue dressée, le corps allongé sur celui de l'animal sous-jacent, le cheval supérieur, malgré un défaut de posture naturaliste du corps qui devrait être plus érigé (Bouvier, 1989), indique une attitude de saillie (fig. 118).

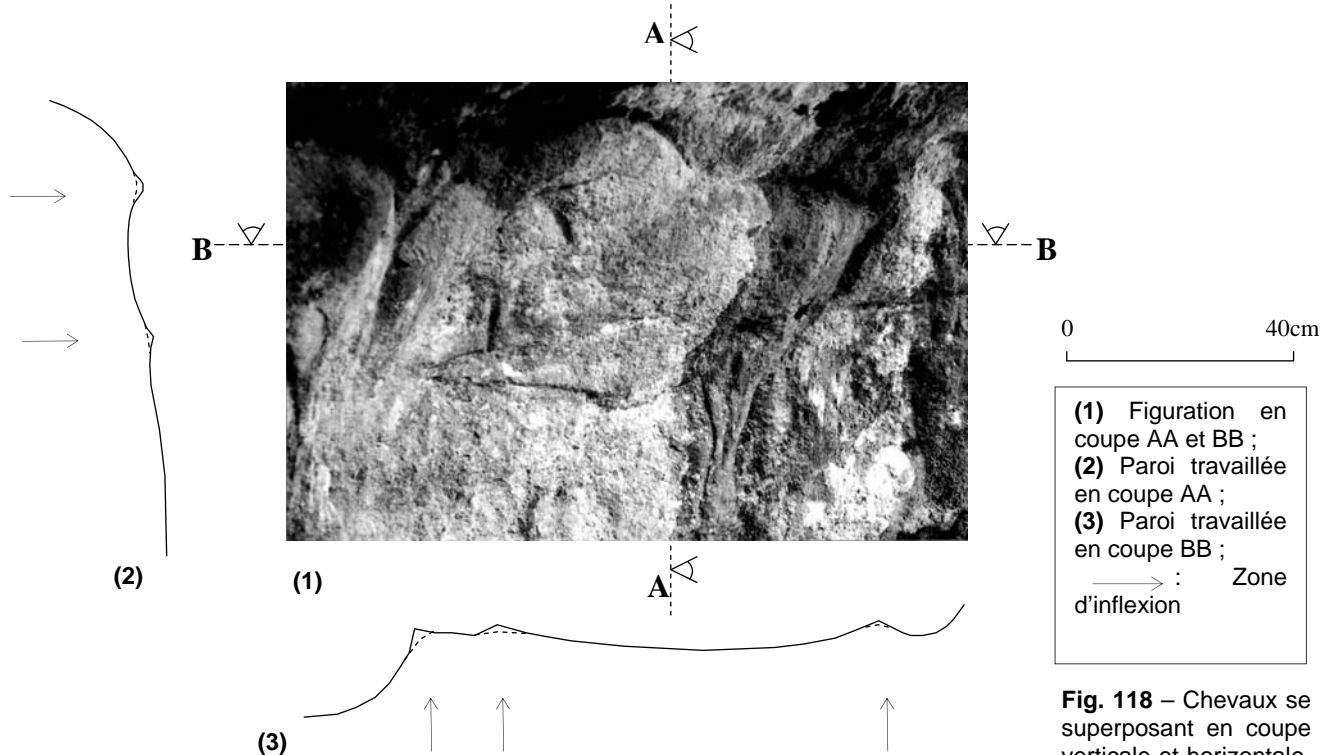


Fig. 118 – Chevaux se superposant en coupe verticale et horizontale.
Photo A. Bardi.

Le dos et l'encolure de l'étalon sont en fort relief car c'est à cet endroit que la zone d'inflexion est la plus importante. La base de l'abdomen est sculptée plus légèrement sur l'autre côté, plus doux, de cette même convexité, exactement là où passe le sillon horizontal. Le membre antérieur gauche, jeté en avant et replié, vient prendre appui lui aussi, du genou à la pointe du sabot, sur le sillon horizontal. La jambe postérieure gauche est juxtaposée sur celle de la jument en dessous. La queue relevée et arquée du cheval, qui paraît indiquer une excitation sexuelle (Desmond, 1997), circonscrit une bosse naturelle de la paroi de forme semi-circulaire. La tête et l'avant-train de cette figuration sont mal proportionnés et cela peut être dû à la volonté de l'artiste de confiner son sujet dans un registre vertical étroit, c'est-à-dire entre le sillon naturel horizontal et le départ oblique de la paroi. Cet aspect contraignant du support est susceptible d'expliquer la mauvaise posture de l'étalon sur la jument (Bouvier, 1989).

La jument : la tête et l'avant-train de cette figuration se rapportent bien à un équidé (Sonneville-Bordes, 1963), mais la ligne de dos avec sa bosse qui épouse le bord de la paroi pourrait en effet appartenir à celle d'un bison implanté originellement (Laming-Empeire, 1962 ; Leroi-Gourhan, 1965).

³⁰ Ces figurations ont été interprétées comme une scène d'accouplement (David, 1963 ; Sonneville-Bordes, 1963 ; Giedon, 1965) ou comme un cheval sculpté à partir d'un bison lui-même retaillé en cheval (Laming-Empeire, 1962 ; Leroi-Gourhan, 1965).

1962). La disproportion entre la femelle et le mâle (plus petit) qui s'y inscrit entièrement peut être dû au fait que celui-ci a été réalisé en second, et cela sans souci d'exactitude anatomique, pour signifier une scène d'accouplement.

Le cheval central

Interprétée comme une jument gravide, de l'espèce Prjewalski (David, 1963), cette représentation utilise une belle convexité longitudino-transversale naturelle pour le corps. Sur l'horizontale comme sur la verticale, le sculpteur a travaillé sur les zones d'inflexion (fig. 119). La base du ventre s'ajuste quelques centimètres en dessous du sillon. La tête et la gorge sont sculptées sur une zone plus plane et plus verticale de la paroi. En raison de cette forme du support et pour un rendu plastique général cohérent, la mise en volume de ces parties anatomiques a amené le sculpteur à créer une zone de dégagement périphérique plus large et plus profonde. Les membres antérieurs du cheval central s'arrêtent sur le sillon horizontal, au niveau du coude. Ont-ils existés ? C'est probable, mais il est difficile de l'affirmer en raison du fait que tous les membres antérieurs et postérieurs des autres représentations de la frise sont visibles malgré une détérioration générale et homogène de la paroi.

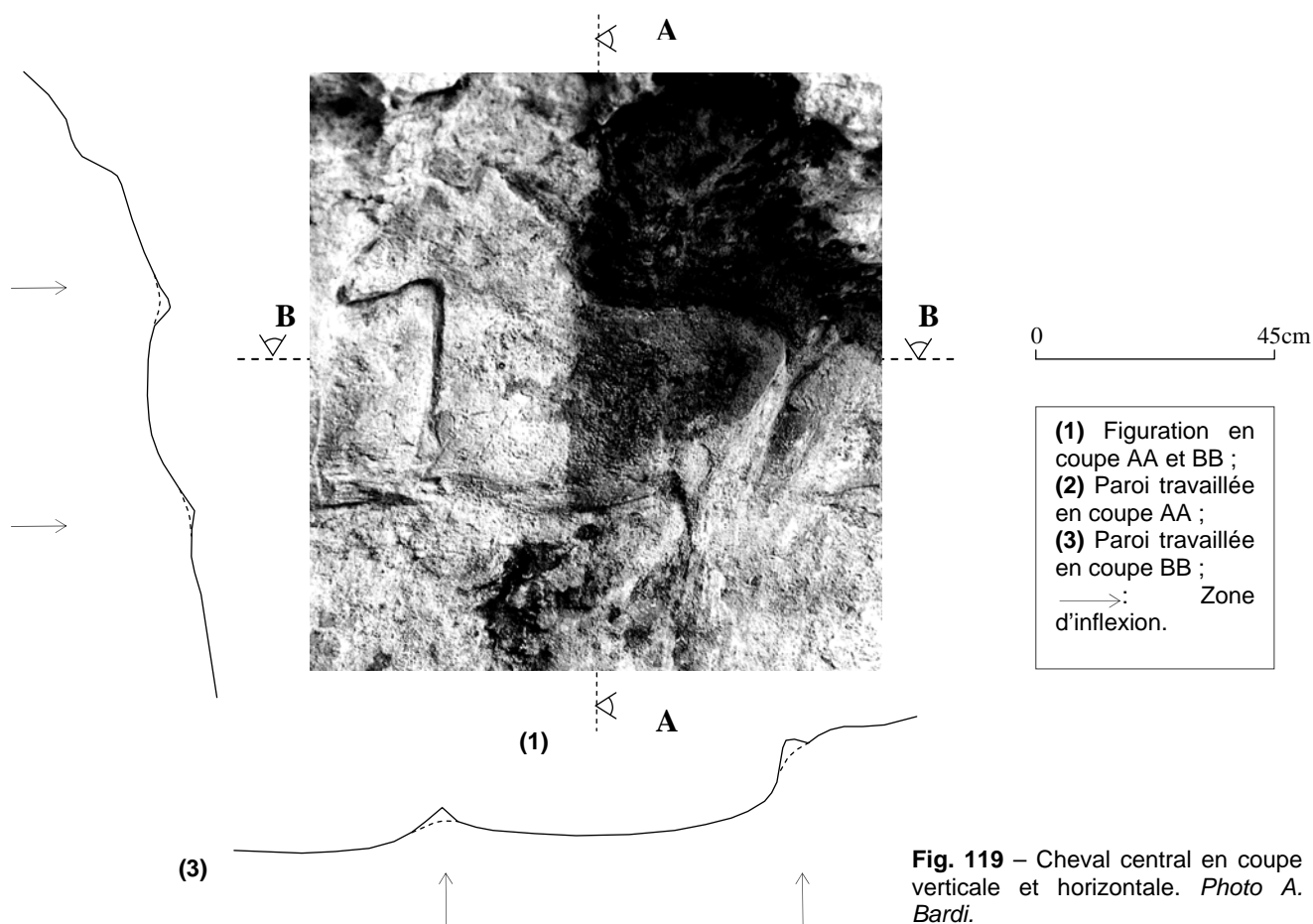
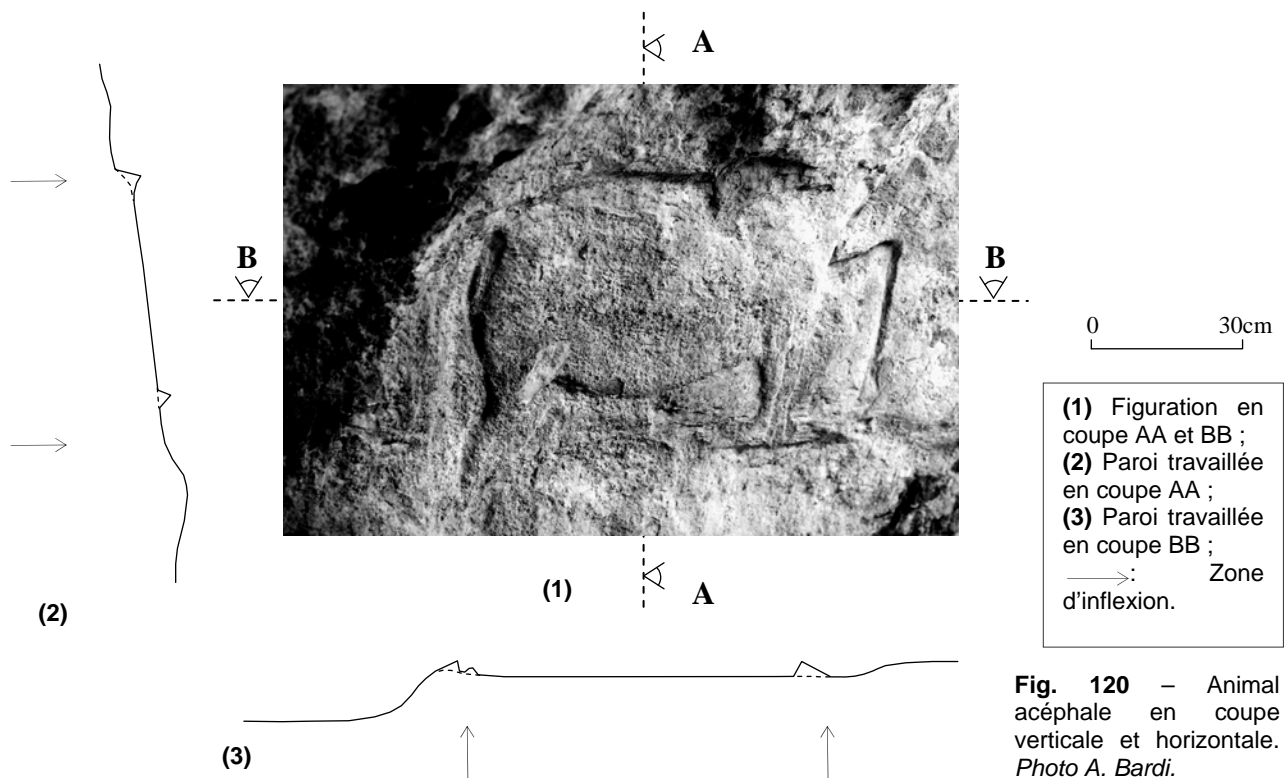


Fig. 119 – Cheval central en coupe verticale et horizontale. Photo A. Bardi.

L'animal acéphale³¹

La surface rocheuse sur laquelle est réalisée cette représentation est entièrement plane et légèrement rentrante sur sa partie supérieure par rapport au plan de la paroi. Cette morphologie de la paroi crée une impression de bas-relief à l'égyptienne pour la ligne de dos qui a été sculptée, comme à l'accoutumée, sur la zone d'inflexion (fig. 120 (2)). La ligne de ventre est bien dégagée en raison de l'absence d'inflexion de la paroi à cet endroit. Les membres antérieurs ne sont pas sur le même niveau que les postérieurs, ils reposent sur le sillon horizontal au niveau de la sole des sabots. Par rapport à la forme très galbée de la zone d'inflexion (fig. 120 (1 et 3)), la réalisation en profil droit de l'animal sans tête, même si elle est significative d'une relation avec le cheval central (Sonneville-Bordes, 1963), est bien adaptée car la courbure de l'arrière-train s'y ajuste bien.



Parmi d'autres hypothèses, l'absence de tête peut s'expliquer par le fait que cette figuration a été réalisée en dernier. En effet, l'exécution des figurations à la même échelle, en commençant par la droite de la frise, dans des proportions anatomiquement correctes, et dans un espace bien délimité par le sculpteur, n'a pu permettre la réalisation de cette tête. Mais cet espace restreint, du moins décidé comme tel, ne prouve pas que l'acéphalie de cet animal ne soit pas intentionnelle ni significative, car elle est tellement remarquable, comme dans le cas d'autres animaux sur différents sites (Lorblanchet, 2001), qu'elle peut en devenir symbolique.

³¹ L'absence de tête de cet animal ne permet pas sa détermination avec certitude. Diverses interprétations : un bison (Laming-Empeire, 1962 ; David, 1963), un bison ou un cheval (Sonneville-Bordes, 1963), un bœuf (Leroi-Gourhan, 1965). Le manque d'ensellure, la hauteur de l'attache de la queue et la forme de la cuisse pourraient faire pencher pour un bovidé comme le pensait P. David (1963).

Dimensions : la longueur de la jument sous l'étalon, de l'attache de la queue au chanfrein, celle du cheval central, de la queue au poitrail, et celle de l'animal sans tête, du poitrail à la queue, correspondent à la longueur de chaque plage rocheuse utilisée entre deux zones d'inflexion (fig. 121a). La largeur du tronc de l'étalon et celle du cheval central coïncident avec la hauteur de la convexité verticale de ces plages (fig. 121b). La hauteur de l'animal acéphale, de la base des sabots des membres antérieurs au garrot, correspond à l'espace compris entre le sillon horizontal et le départ incliné de la paroi. Le rayon de courbure de la queue de l'étalon coïncide avec le diamètre de la protubérance rocheuse autour de laquelle elle est sculptée.

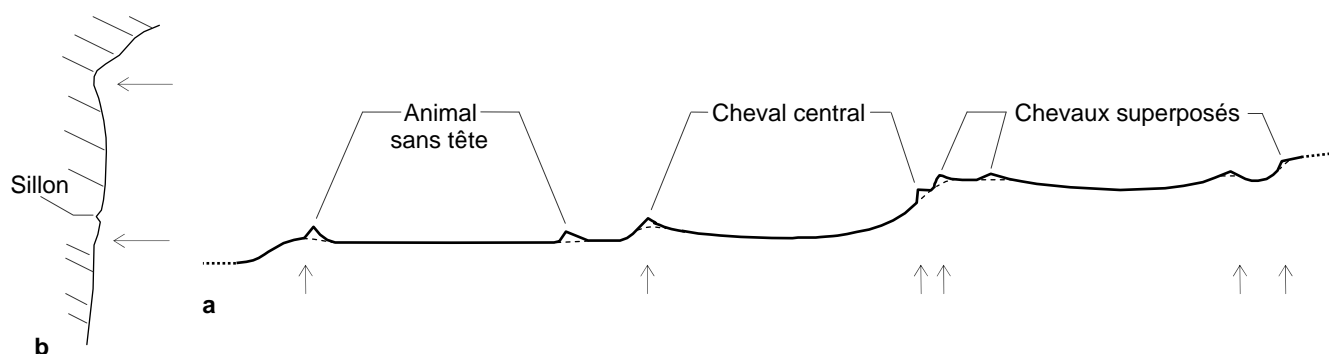


Fig. 121 – Paroi en coupe horizontale (a) et verticale (b) avec ses convexités et ses zones d'inflexions. *Schéma J. Brot.*

Reliefs mis en jeu : le sillon naturel horizontal est un relief cadreur et dispositeur externe. Les convexités de chaque plage rocheuse sont des reliefs potentiels. La protubérance rocheuse cernée par la queue est un relief potentiel, dispositeur et configurateur. Par sa morphologie, le secteur de paroi investi est sur l'ensemble initiateur et cadreur de la frise.

Remarques : mis à part le relief naturel utilisé pour l'unique queue des chevaux superposés, la frise de la Chaire-à-Calvin, malgré sa simplicité apparente, est une excellente démonstration de création plastique dépendant d'une utilisation exclusive de la morphologie de la paroi. Avec une très grande habileté, les Magdaléniens ont su tirer parti de ses caractéristiques pour le cadrage des œuvres, leurs mises en volume, leurs dimensions et leurs postures. Il y a une double utilisation des convexités verticales. D'une part, elles apportent le relief aux corps des animaux, d'autre part elles les font tenir dans un registre confiné et horizontal, lui-même bordé par le sillon horizontal qui semble s'imposer comme ligne de référence pour l'alignement des sculptures. De cette configuration naturelle, il résulte un style propre à la Chaire-à-Calvin même si, par sa technique de sculpture, la frise semble s'inscrire dans la tradition ou le savoir faire magdalénien.

1.2.8. *Le Cap Blanc*

La frise sculptée

Description générale du support : en partant de la gauche, la paroi de l'abri possède une grande niche horizontale, elle-même formée par deux autres niches plus réduites au fond convexo-concave sur la verticale. Dans la niche de gauche sont inclus les chevaux n° 2 et n° 3, dans la seconde le cheval n° 5 (fig. 122). Une avancée de la paroi en forme de pilier tournant sépare cette grande niche principale d'une alcôve plus profonde.

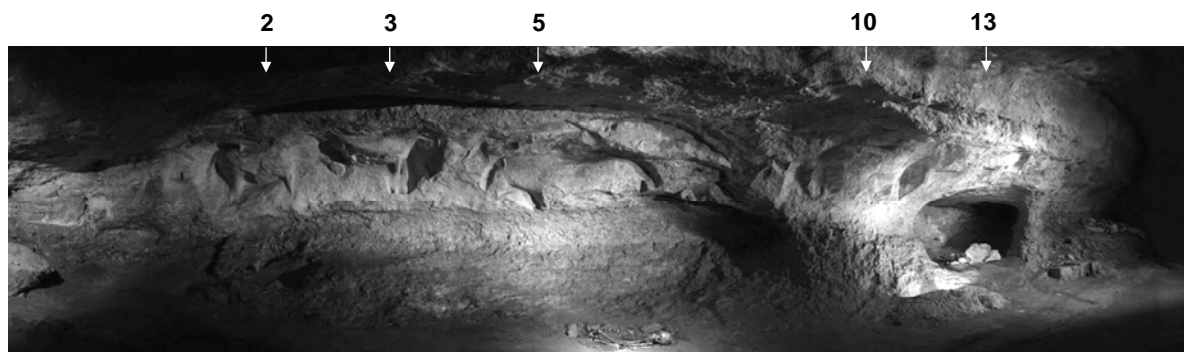


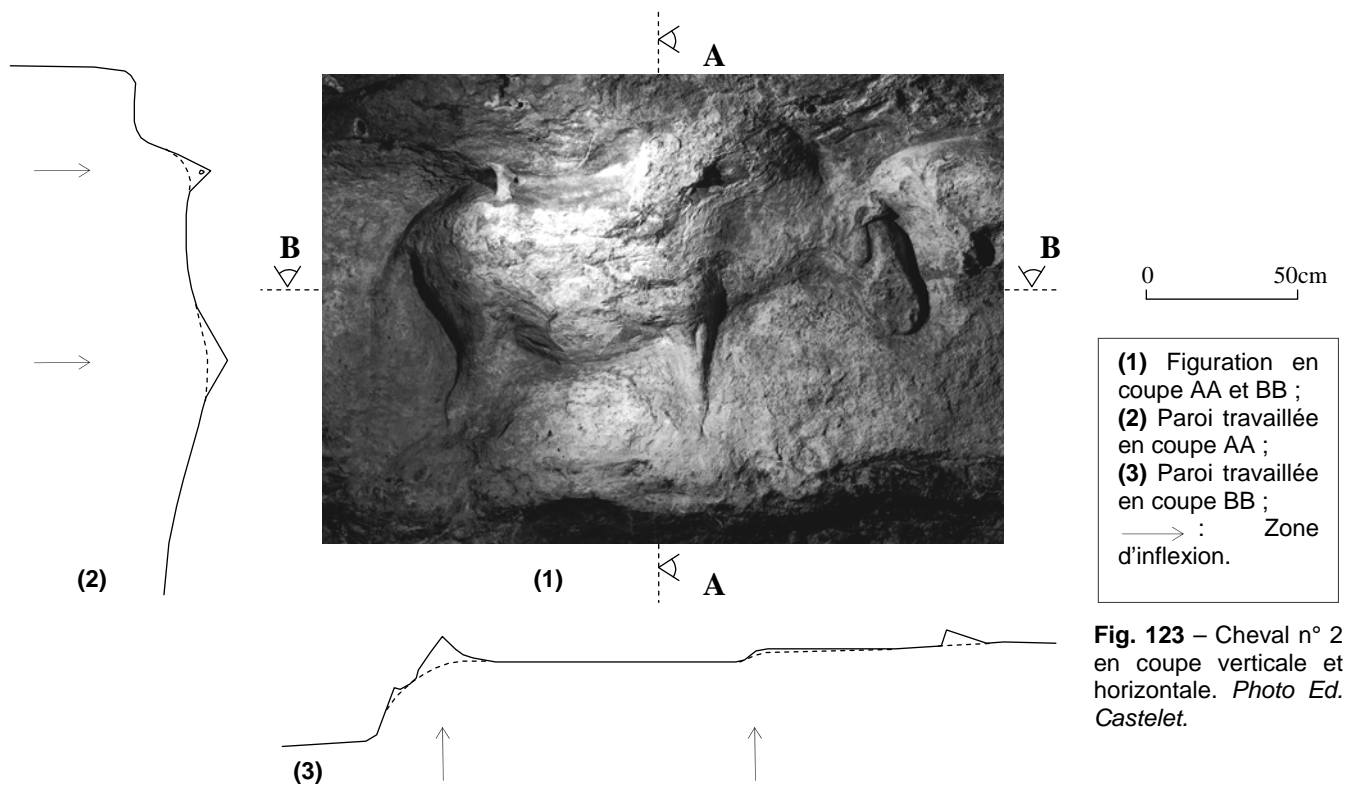
Fig. 122 – Morphologie de l'abri du Cap-Blanc et vue panoramique de la frise sculptée. Photo J.-G. Marcillaud, fond Conseil Général de la Dordogne, SRA – Projet Européen PEPEE.

Initialisation des figurations n° 2, n° 3 et n° 5 : l'espace rocheux occupé par chaque figuration correspond à un espace naturellement délimité par la morphologie de la paroi sans que celle-ci n'en suggère pour autant la nature des sujets. Ainsi, le gigantisme et le positionnement des figurations proviennent de l'espace naturel disponible que l'artiste a repéré puis limité et défini par l'intervention de la sculpture.

Construction générale : les techniques de sculpture du Cap-Blanc ont déjà été décrites dans d'autres études (Lalanne et Breuil, 1911 ; Roussot, 1972, 1984b et 1994b). Si un creusement périphérique large et profond par piquetage et un modelage des bords et des surfaces par piquetage, raclage et polissage peuvent résumer les méthodes de mise en relief pour l'ensemble des figurations, leur volume tient également à l'utilisation de certaines zones rocheuses de la paroi.

Le cheval n° 2

Cette figuration est interprétée comme un jument portant son poulain (Breuil, 1952). Le tronc est construit sur la convexité verticale de la paroi (fig. 123-1). On peut aisément constater que le sculpteur a très précisément et vigoureusement creusé la ligne dorsale et la ligne de ventre sur les zones d'inflexion (fig. 123-2). Comme pour l'animal acéphale de la Chaire-à-Calvin, la croupe est exécutée à la limite du fond de la grande niche, sur son bord gauche. La queue n'est pas sculptée dans l'axe dorsal de la figuration mais se développe sur la surface concave formant la profondeur de la niche (fig. 123-3). Par conséquent, elle est déportée vers l'extérieur du corps et donne l'illusion d'être dans un mouvement d'amplitude (que l'on perçoit correctement en se positionnant latéralement). Le modelé de l'épaule est réalisé sur une légère zone d'inflexion.



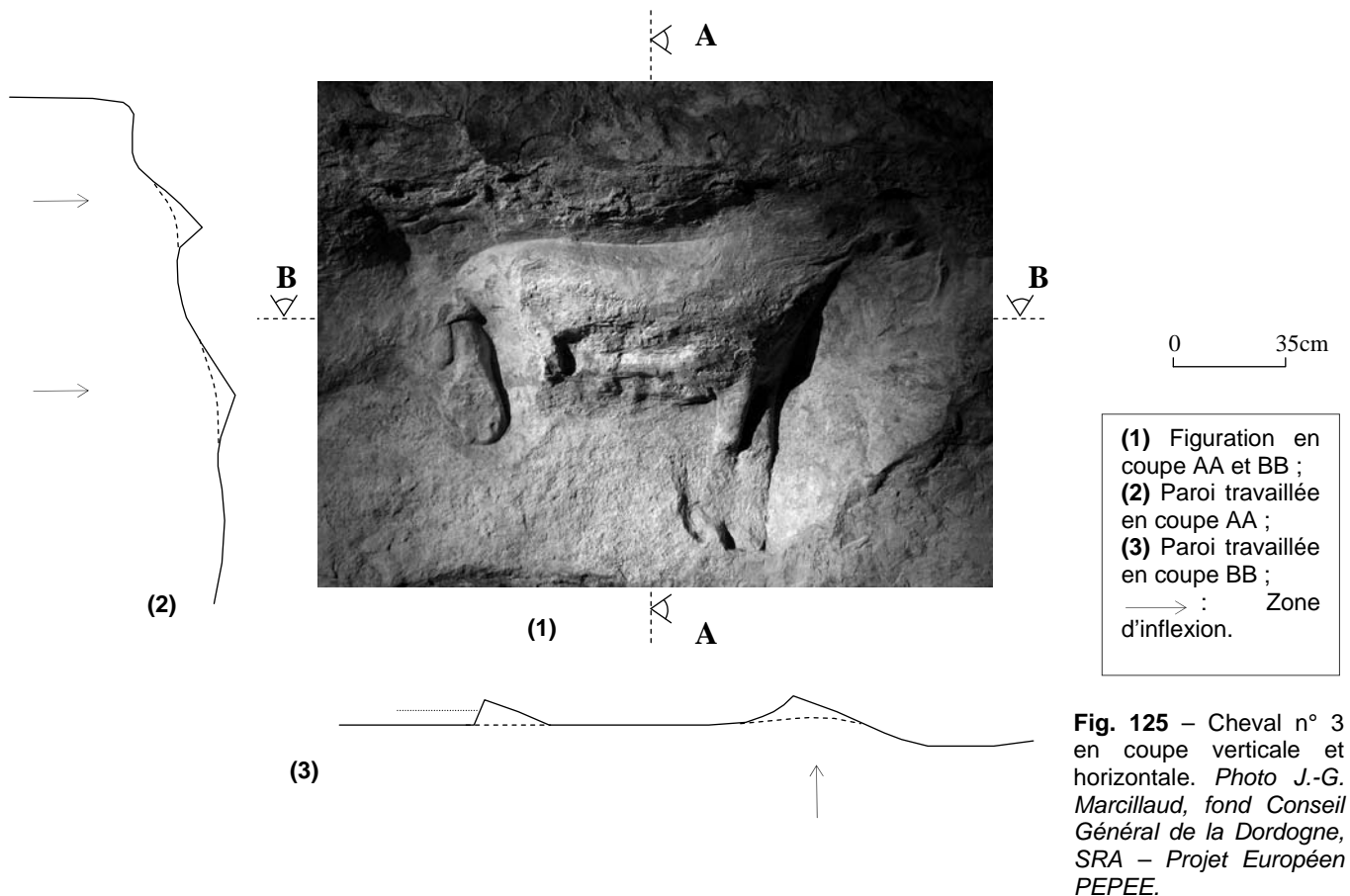
A la hauteur des reins, sur la zone d'inflexion de la paroi, subsiste une petite zone rocheuse triangulaire perforée, d'un grand intérêt technique. Ce triangle de quelques centimètres d'épaisseur a la forme exacte de l'entaille mettant le dos en relief. En tant que vestige de la paroi initiale il permet d'approcher sensiblement la forme de celle-ci avant son aménagement. Cette zone témoin permet de se représenter aisément la masse de matière enlevée et d'évaluer le travail du sculpteur. Une autre zone permet d'être davantage renseigné sur la forme naturelle de la paroi. Au niveau du garrot, une masse rocheuse a été préservée ; elle forme la crinière de l'équidé dans laquelle a été taillé un petit bison dont on distingue parfaitement la tête dans la joue de ce premier. Comme le triangle perforé, et avec la même inflexion, cette masse fait la jonction entre le corps de l'animal et le surplomb rocheux. Plus loin, au milieu de la grande niche, entre le cheval n° 3 et le cheval n° 5, c'est une zone verticale entière qui est conservée (fig. 124). Cette dernière donne spontanément une idée du profil morphologique de la paroi sur toute la hauteur du registre exploité.



Fig. 124 – Vue en perspective de la grande niche avec les diverses zones rocheuses conservées (Flèches). Photo Ed. du Castelet.

Le cheval n° 3

Comme pour le cheval n° 2, cette figuration est fortement entaillée, pour le dos et le ventre, sur les zones d'inflexion d'une convexité verticale (fig. 125). Le poitrail et les membres antérieurs sont sculptés à la limite du fond de la première niche, sur le bord droit. Les membres postérieurs n'ont peut-être jamais existé en raison de la place que prend la tête du cheval n° 2 ou alors ils ont été détruits par la réalisation de celui-ci ou encore s'agit-il d'une recherche de perspective (Roussot, 1972). La crinière à peine ébauchée se fond dans la roche et, au même titre que celle du cheval n° 2, elle constitue pour l'observateur, une zone témoin de la paroi originelle. La tête est sculptée sur la profondeur de la niche et s'arrête au bord de celle-ci.



Cheval n° 5

L'artiste a placé cette représentation d'une longueur de 2,20 mètres sur le fond convexe d'une grande niche (fig 126). La position spatiale basse et centrale de l'animal au sein de la frise, sa taille, ainsi que son orientation en profil gauche, sont certes dues à un choix artistique de la part de l'opérateur, mais ces caractères sont aussi directement liés à la morphologie de la paroi. La contrainte exercée par la morphologie du support est telle que, comme pour d'autres représentations pariétales du Paléolithique, celle-ci « apparaît déterminante » pour le cadrage de la figuration (Sauvet et Tosello, 1998, p. 60). La crinière, la ligne de dos et la croupe sont en effet étroitement encadrées par le rebord saillant de la niche et c'est précisément sur les points d'intersection des plans (ou zones d'inflexion) que

ces parties anatomiques ont été profondément sculptées. Cela produit un effet remarquable. L'association du rebord saillant de la niche et du relief obtenu par l'exploitation des zones d'inflexion donne à la figuration une puissante impression de volume et de profondeur, comme lorsqu'un dessin ou une peinture est entouré d'un cadre épais.

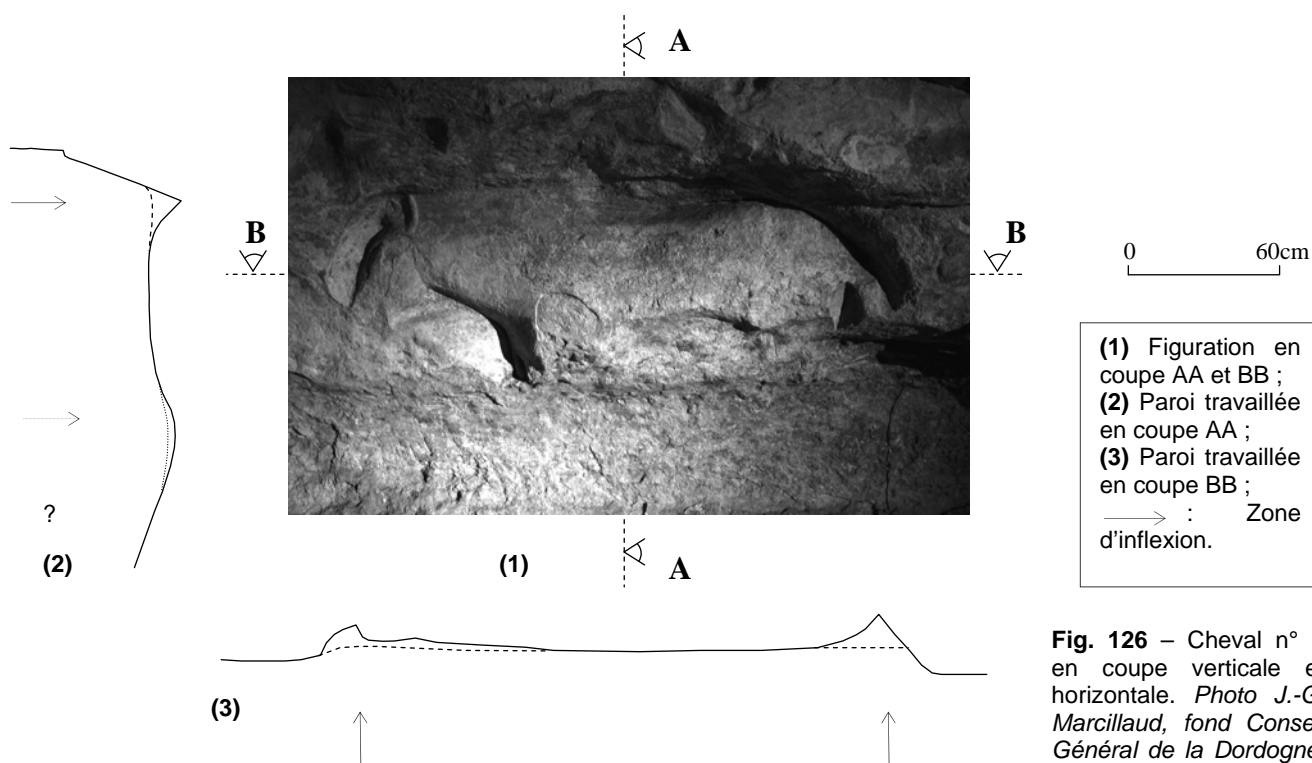


Fig. 126 – Cheval n° 5 en coupe verticale et horizontale. Photo J.-G. Marcillaud, fond Conseil Général de la Dordogne, SRA – Projet Européen PEPEE.

La partie frontale de la tête est sculptée sur le bord le moins infléchi de la niche, le gauche. Pour former la crinière le sculpteur a laissé une partie de la roche initiale qu'il a tout de même soigneusement abaissée comme l'indique l'oreille gauche qui ressort en relief à l'avant de celle-ci. La desquamation de la partie inférieure de la paroi ne permet pas de préciser la procédure de mise en volume de la base du ventre et des quatre membres.

Dimensions : la longueur du corps du cheval n° 2, de la fesse à l'épaule, correspond à la distance comprise entre le bord gauche de la grande niche et la légère inflexion qui lui est centrale. La largeur du tronc correspond à la hauteur de la convexité verticale de la paroi. L'encolure, la tête et les membres sont proportionnels au reste du corps.

La longueur du cheval n° 3, de la croupe au naseau, est définie par la distance entre le bord droit de la niche et l'emplacement de la tête du cheval n° 2. La largeur du tronc coïncide avec la hauteur de la convexité naturelle.

La longueur totale du cheval n° 5 correspond à la longueur de la niche dans laquelle il est encastré. La largeur de son tronc coïncide sans doute avec une convexité verticale.

Reliefs mis en jeu : le bord gauche de la première niche (à gauche) est dispositif de l'arrière-train du cheval n° 2. Son épaule et son membre antérieur droit sont mis en place par

la légère inflexion qui est un relief dispositeur. Le bord droit de cette première niche est dispositeur de l'emplacement de la tête du cheval n° 3. La périphérie du fond de la niche dans laquelle est encastré le cheval n° 5 est un relief initiateur et cadreur. Les convexités utilisées pour le tronc de chaque animal sont à la fois des reliefs initiateurs, dispositeurs, potentiels et cadreurs.

Remarques : parce que la frise de Cap Blanc représente pour lui l'apogée de la sculpture préhistorique, S. Giedon (1965) fait un parallèle avec la sculpture classique. En raison de leur technicité et de leur puissant modelé, il considère les sculptures de Cap Blanc comme un passage imminent vers la sculpture en ronde-bosse mais à la limite de « *la plasticité paléolithique* » car elles ne se sont pas détachées de la paroi. Qu'elles le soient, selon cet auteur, serait contraire « *au sentiment de l'indissoluble unicité de tout ce qui existe* » (*op. cit.*, p. 281), sous entendant qu'il s'agit là d'une conception du monde des artistes préhistoriques. Il y a un aspect remarquable sur la frise : le sculpteur a réalisé la crinière de chaque cheval en réservant une zone de matière (y compris les n° 10 et n° 13 sculptés sur la partie surplombant le pilier tournant (fig. 122) qui ne sont pas à l'étude ici). Celle-ci, en faisant la jonction entre le corps des animaux et la paroi, pourrait suggérer la relation ayant pu exister entre l'artiste, l'œuvre et le support rocheux. Il semble que l'intention de créer visuellement un lien entre la paroi et les animaux a été recherchée. Indépendamment de leur aspect technique, qui nécessite, bien sûr, un léger modelé pour les représenter, les crinières se fondent dans la roche encaissante, évoquant par là le lien fusionnel entre les animaux et la matière d'où ils émergent par la main du sculpteur.

Selon certaines hypothèses sur le chamanisme (Clottes et Lewis-Williams, 1996) la paroi est une frontière entre le monde visible et le monde invisible. D'un côté des segments d'animaux apparaissent dans les formes naturelles, de l'autre se cachent leurs esprits.

Giedon, qui est proche des arts, met l'accent sur le fait que l'œuvre et le support constituent une entité inséparable et que les formes naturelles des parois ont conduit à des conséquences plastiques. Ainsi, il faisait remarquer à propos du cheval n° 5 qu'il restait « *partout des vestiges du rocher dans lequel l'animal a été perçu* » et que ses parties anatomiques « *ont été adaptées à la forme du roc et déterminées par elle* » (*op. cit.*, p. 275). J'adhère à ce dernier point car, en effet, la taille, le style et l'emplacement de l'animal n° 5 proviennent de la morphologie de la paroi, mais je ne pense pas que ces formes naturelles aient indiqué ou suggéré au sculpteur l'image d'un cheval. Le profond creusement périphérique de la représentation est placé aux endroits les plus stratégiques pour l'obtention d'un équilibre et d'un maximum de relief. En clair, le sculpteur a simplement tiré parti des formes du roc, il a adapté et projeté l'image mentale d'un cheval à la potentialité des formes de la paroi. Il en est de même pour les chevaux n° 2 et n° 3. Cela est une pratique fréquente sur l'ensemble de l'art préhistorique sculpté.

2 – CONCLUSION SUR LE CORPUS

2.1. Comparaison avec cinq œuvres peintes

Par rapport à l'abondance de sites à peintures, le nombre restreint de sites à sculptures ne permet pas d'avoir plus largement accès au côté structuré et codifié de cette forme d'art pariétal, mais l'ensemble des œuvres du corpus présenté ici montre de manière explicite, quelle que soit l'époque considérée, la relation entre le sujet représenté, la technique, et la forme du support. Il semble que dès l'avènement de l'homme-artiste il y a eu dans sa structure cérébrale la capacité, ou du moins l'ouverture nécessaire, pour ordonner les formes dans l'espace de manière simple, naturelle et logique. Que soient observées les œuvres aurignaco-gravettiennes de Pair-non-Pair³² dans leur simplicité apparente, les œuvres solutréennes de Domme et de Pataud³³ davantage affirmées dans le rendu du volume, ou les œuvres magdaléniennes à la plastique sophistiquée et réaliste (Roc-aux-Sorciers, Comarque, la Chaire-à-Calvin, le Cap Blanc et les Combarelles avec ses subtiles gravures modelées), il n'en demeure pas moins que dans chacune de ces sculptures, le dispositif technologique d'assemblage des reliefs naturels reste identique dans son principe et dans ses effets.

Cette étude a montré que toutes les figurations sculptées ou gravées sont conditionnées dans leurs dimensions, leurs volumes, leurs positions et leurs attitudes, par le choix, par la forme des reliefs naturels qui les constituent, par leurs positions spatiales sur la paroi, et par la manière dont ces derniers sont assemblés. Ce que ceux-ci pourraient avoir d'exclusivement suggestif n'est donc pas *a priori* prépondérant chez les sujets nés de l'art du volume. Ainsi, concepts et techniques prévalent sur la forme du support qui est potentielle avant tout. Un des aspects les plus remarquables dans cette triangulation concerne l'étroite relation entre la représentation et la forme de la roche qui est tout autant privilégiée pour le cadrage que comme élément de volume anatomique. Cette adéquation, qui donne si souvent un sentiment d'harmonie à l'observateur d'aujourd'hui, permet de considérer "l'utilisation des reliefs naturels" comme un "procédé original de création plastique" d'une grande souplesse, car, en étant à la fois le support de l'œuvre, l'œuvre, le cadre de l'œuvre, et même le lieu géographique de l'œuvre, la paroi offre à l'artiste une totale liberté de créer. C'est dire l'importance de la relation que ce dernier a pu avoir avec le support rocheux et que tant d'auteurs ont déjà souligné. Parmi eux M. Lorblanchet (1993, p. 80) : « *L'art, la roche et le lieu ne sont pas des concepts séparables* ».

³² Ainsi que les blocs gravés/sculptés de la Vézère.

³³ Ainsi que les blocs sculptés du Roc-de Sers et du Fourneau-du-Diable.

J'ai annoncé dans l'introduction du présent travail que la peinture pariétale serait succinctement abordée à titre d'exemple dans le cas où elle utiliserait les volumes de la paroi. En adoptant la même méthode d'analyse que pour la gravure et pour la sculpture, c'est-à-dire en recherchant le type et la fonction de chaque relief au sein et en périphérie d'une figuration, la procédure de construction et d'organisation de certaines œuvres peintes est illustrée de manière fondamentale. Prenons quelques exemples parmi les nombreux cas existants dans l'art paléolithique pariétal :

Les chevaux se suivant de Font-de-Gaume

Plusieurs auteurs ont exprimé leur admiration quand à la réalisation de ces animaux à partir de reliefs particulièrement suggestifs, mais, par rapport à l'analyse actuelle, il apparaît que cette zone de paroi n'était pas particulièrement évocatrice ni prédestinée à recevoir un couple de chevaux (fig. 127). Cette manière de penser est due au fait que nous connaissons les reliefs naturels qui constituent ces figurations uniquement sous cette forme révélée par le tracé des artistes magdaléniens.



Fig. 127 – Grotte de Font-de-Gaume. Chevaux se suivant peints en noir. Photo N. Aujoulat-fond CNP. Relevé de la peinture séparée du support H. Breuil, 1910 in Lorblanchet, 1993, adapté J. Brot.

Cheval de droite : parmi la multitude de colonnettes et de plis stalagmitiques recouvrant cette zone de paroi, l'artiste a sélectionné quelques concrétions qu'il a complétées par son tracé peint pour former le membre postérieur, la cuisse, et la queue. C'est un fait, ces reliefs, qui sont initiateurs de la figuration, suggèrent bien l'arrière-train d'un cheval, mais seul l'œil attentif de l'artiste les a perçus comme tels après une fine analyse de la paroi ; il aurait pu aussi en faire tout autre chose. Les membres antérieurs sont peints à l'emplacement d'un autre groupe de très fines coulées de calcite situées plus en avant. Le tracé suit leur

mouvement naturel, ce qui réduit l'éventualité de leur formation après l'application de la peinture. Par leur forme et par leur position spatiale sur la paroi, ces coulées jouent le rôle de reliefs disposeurs du tracé de la figuration. La ligne de dos est placée au bord d'une zone d'inflexion, sur le galbe de la paroi. Ce relief est également disposeur. La distance entre les membres postérieurs et antérieurs correspond à l'écart compris entre les deux groupes de concrétions. La hauteur du tronc semble coïncider avec la hauteur du galbe naturel de la paroi. L'encolure et la tête sont proportionnelles au reste du corps. La construction et les dimensions de cette figuration reposent sur des éléments naturels initiateurs, suggestifs, potentiels et disposeurs que l'artiste a réunis par son tracé.



Fig. 128 – Grand bouquetin de la grotte de Cougnac. *Photo F. Jach.*

Une autre figure assez similaire à ce cheval sur le plan technique, un grand bouquetin, a été réalisée dans la grotte de Cougnac (Lot) (fig. 128). Datée de la période gravettienne, à une date antérieure à 23 000 ans B.P. (Lorblanchet, 1995 ; Chaline, 2000), cette représentation “du grand bouquetin” est construite à partir de coulées stalagmitiques pour les pattes et d'une convexité de la paroi pour le corps. Sa dimension dépend du choix des reliefs et de leur délimitation par le tracé graphique.

Le cheval bondissant : cette figure de Font-de-Gaume ne s'appuie sur aucun relief suggestif (fig. 127). Seul le tracé de ses membres postérieurs épouse partiellement les légers plis stalagmitiques parallèles d'une colonne. Cette dernière, qui valorise les postérieurs (Vialou, 1996), est traversée obliquement par le tracé du bord antérieur de la cuisse et du creux de la hanche jusqu'à la zone d'inflexion qui la délimite. De là repart la ligne bien galbée de l'abdomen. Le bombement de la colonne et sa zone d'inflexion ont bien été perçus par l'artiste qui a pris soin d'y positionner cette zone abdomino-crurale. Le volume donné à ces parties anatomiques tient à l'emplacement du tracé graphique et non à la suggestivité des reliefs. D'ailleurs, l'artiste de Font-de-Gaume ne choisit pas la facilité. Il aurait pu se servir des colonnettes disponibles et parfaitement adéquates pour tracer les membres antérieurs en posture verticale, (fig. 127), mais il a préféré peindre un cheval aux membres jetés en avant.

Il est clair que par sa position le cheval bondissant est mis en relation avec celui qui le précède, mais peut-être est-ce aussi une manière de jouer indirectement avec la potentialité des reliefs dans le but de créer des sensations. La longueur de l'animal, de la croupe à l'extrémité des membres antérieurs, correspond à l'espace disponible entre la colonne et la queue du cheval le précédant.

La grande frise des bisons de Font-de-Gaume

Parmi les douze bisons peints et gravés composant la grande frise, l'implantation et la réalisation de l'un d'entre eux semblent être liées à la présence d'un relief en forme de colonnette évoquant l'avant-bras d'un animal (fig. 129).

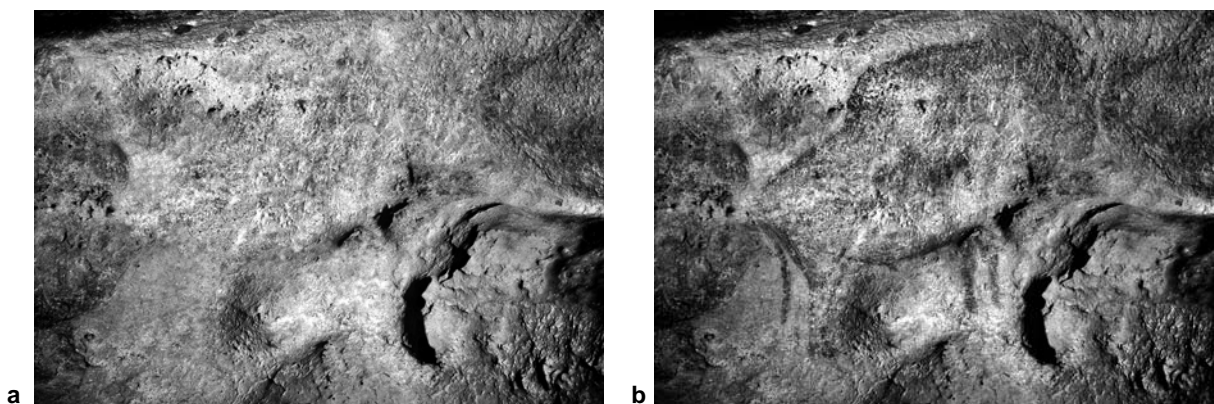


Fig. 129 – Font-de-Gaume. Grande frise située sur la paroi de droite (par rapport au sens de la marche vers l'intérieur de la cavité). **a)** Emplacement du bison avant la peinture ; **b)** Bison peint sur les reliefs. *Photo N. Aujoulat, fond CNP. Photo a modifiée J. Brot avec Photoshop 5.0.2.*

Ce relief, qui serait initiateur de la figuration, n'est autre que la partie résiduelle de l'érosion de la paroi ; il sépare deux concavités de tailles différentes dont l'une, la plus grande, a été utilisée pour placer la base du ventre et la partie antérieure du membre postérieur. L'artiste a procédé comme il l'aurait fait pour la sculpture ; pour apporter du volume à ces parties anatomiques il a placé son trait peint et gravé sur la zone d'inflexion de la grande concavité. Cette dernière, dont dépendent les dimensions de la figuration, est dispositive du tracé graphique. Curieusement, la colonnette pourtant bien adaptée n'a pas été utilisée pour donner du volume et de la perspective à l'un des membres antérieurs, le droit en l'occurrence. L'artiste n'est pas allé vers ce qui pourrait nous paraître évident, il a préféré peindre ces derniers sur un même plan et conjointement à ce relief, ce qui crée un effet singulier. La ligne cervico-dorsale et la tête sont tracées sans utilisation de relief et dans des proportions anatomiques démesurées. La ligne de fesse est tracée sur la zone d'inflexion d'une autre concavité située plus en arrière qui va d'ailleurs servir à la réalisation d'un autre bison de la frise (fig. 130).

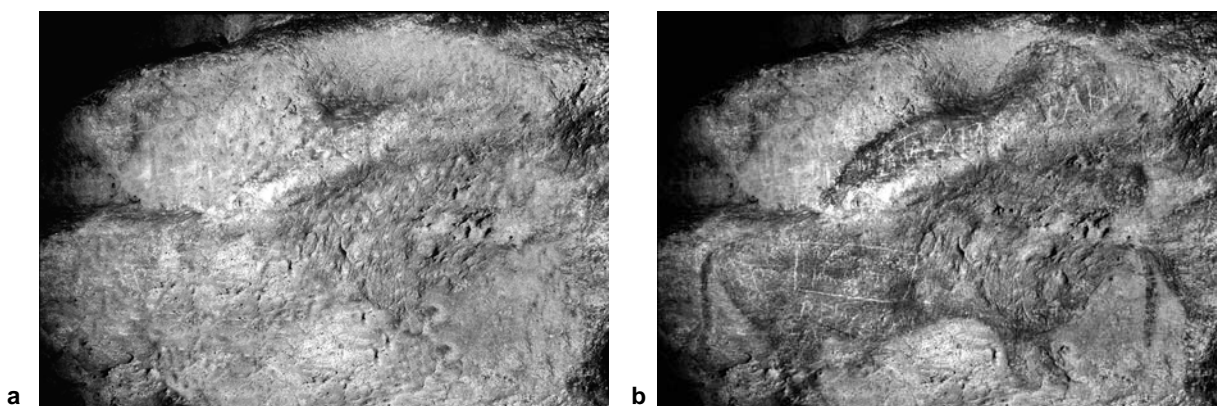


Fig. 130 – Font-de-Gaume. Grande frise de la paroi de droite. **a)** Emplacement du bison avant la peinture ; **b)** Bison peint sur les reliefs. *Photo N. Aujoulat, fond CNP. Photo a modifiée J. Brot avec Photoshop 5.0.2.*

Ce bison n'utilise aucune particularité suggestive de la roche. Seul le positionnement judicieux et le modelé du tracé sur les concavités et sur les convexités présentes, donnent à l'animal ses dimensions, son mouvement et cette allure si massive. Contrairement au bison précédent qui a le corps en vue de profil, le corps de celui-ci, ou plus exactement le poitrail, est en vue de trois-quarts. Le peintre s'est servi d'une grande concavité pour donner cette perspective tordue, ce qui relève d'une remarquable technicité. Dans son style si délié, l'artiste de Font-de-Gaume n'a pas non plus hésité à peindre la bosse du garrot et la protubérance cervicale, démesurée, sur un plan de paroi différent de celui du corps. L'emplacement de leur tracé sur la zone d'inflexion de ce plan leur donne de l'épaisseur et même une impression visuelle de haut-relief. On distingue nettement que l'artiste a joué avec une concavité pour positionner et donner du volume à la protubérance.

Tout cela confère à cette représentation une plastique exceptionnelle, sans rapport avec la réalité naturaliste, étant donné ses disproportions, et, comme pour le bison précédent, « [...] *malgré les apparences du figuratif* », il faut y voir autre chose que la simple image de bovidés, mais des bisons symbolisés (Vialou, 1984a et 1994, p. 81). La signification de ces animaux, comme pour l'art préhistorique en général, nous reste inaccessible « [...] *puisque'il s'agit de produits à haute valeur culturelle* » (Sauvet, 1994, p. 86), toutefois, leur technique de mise en forme permet d'en avoir une approche raisonnée, c'est-à-dire parfaitement compréhensible sur le plan de la création artistique.

Bien que l'emploi de la peinture n'ait aucune incidence sur la morphologie naturelle de leur support, ces cinq exemples peints montrent que leur mise en place, leur construction et leurs dimensions sont conditionnées par les mêmes éléments que ceux utilisés pour les oeuvres pariétales sculptées et gravées, c'est-à-dire : le choix et la forme des reliefs, leur combinaison par le tracé graphique, et l'utilisation des zones d'inflexion. Ces représentations témoignent que l'obtention de la troisième dimension par l'utilisation des formes de la paroi est également possible avec la peinture.

L'art paléolithique pariétal sous ses formes sculptées, gravées et parfois peintes, comme l'ont démontré les oeuvres de Font-de-Gaume, fait appel à une perception de l'espace dans laquelle l'analyse des formes du support est fondamentale pour l'exécution de ses représentations. Le chapitre suivant est justifié par la nécessité d'être réellement confronté à une surface rocheuse, avec ce que cela implique de réflexion et de technique, pour l'implantation d'une image avec un rendu en volume. La pratique de la sculpture, en rapprochant l'expérimentateur de la matière, le met en effet dans une réelle situation de praticien et l'ouvre vers une compréhension que l'unique champ théorique ne permet pas.

CHAPITRE V

**LA GRAVURE ET LA SCULPTURE
EXPÉRIMENTALE ET ARTISTIQUE**

1 – L'APPROCHE EXPÉRIMENTALE OU LA PRATIQUE DE LA SCULPTURE

1.1. Le contexte

1.1.1. *Introduction*

Généralement, l'expérimentation, jointe aux observations archéologiques, a pour buts essentiels de « *reconstituer le geste de l'artiste* » (Delluc, 1989, p. 30) et « *de retrouver l'intention derrière le geste* » (Lorblanchet, 1995, p. 222). Dans la problématique de ce travail, la phase qui a précédé ces gestes, c'est-à-dire le moment pendant lequel l'artiste a observé les reliefs naturels de la paroi pour construire sa figuration n'en demeure pas moins exempt d'attentions et d'investigations. Celles-ci doivent en effet permettre de saisir une part de la conception de l'espace de l'artiste préhistorique et, par conséquent, de mieux comprendre sa démarche artistique qui en est directement issue. Comme l'a fait remarquer S. Giedon (1965), cette conception préhistorique est accessible dans la mesure où est abandonnée notre façon de regarder les choses qui est établie par rapport à l'horizontalité et à la verticalité qui ont comme corollaire la symétrie. La construction des figurations paléolithiques (mise à part la statuaire féminine en ronde-bosse) ne s'appuie pas sur ce « *principe d'ordre absolu* » (*op. cit.*, p. 385) que l'on côtoie depuis l'art égyptien ; au contraire, d'après M. Raphaël (1945, p. 22) elle est asymétrique, elle « *s'organise sans axe central et sans répétition des mêmes formes dans des positions équivalentes de chaque côté de cet axe central* ». La prédisposition de l'artiste préhistorique à intégrer dans son art tous les types morphologiques de surfaces et de reliefs avec leurs multiples directions indique d'emblée une conception libre de l'espace en adéquation avec les formes infinies de la nature, « *une conception parfaitement déterminée, explicite et très éloignée du chaos*³⁴ » (Giedon, 1965, p. 384).

Il est certes délicat de prétendre retrouver par tel ou tel type d'expérimentation la conception de l'espace de l'artiste préhistorique, qui provient de son expérience émotive et psychique (Giedon, 1965). Par contre, il est concevable de s'en approcher en se plaçant sur le registre de la création artistique, c'est-à-dire en réalisant des figurations avec les mêmes techniques d'exécution, sur des supports matériels analogues, et en gardant à l'esprit la multiplicité des directions. C'est dans cette conjoncture qu'il est possible de tenter l'expérience d'une approche spatiale dans laquelle peut se jouer autant que possible un rapport non conventionnel à l'espace, c'est-à-dire un rapport éloigné de nos modèles

³⁴ Ces aspects informels de l'art paléolithique ont fait penser à certains chercheurs du début jusqu'au milieu du siècle que le manque de tradition et d'assurance d'un principe de style appliqué ne pouvait donner qu'un art incontrôlé, arbitraire et chaotique dans lequel il n'y avait aucune relation entre la représentation et le support (Giedon, 1965). En saisissant le caractère organisé de l'art, M. Raphaël, puis A. Leroi-Gourhan mettent un terme à cette théorie du chaos.

historiques de construction, tant il est vrai que, selon notre capacité d'abstraction, la multiplicité des directions des surfaces et des formes rocheuses peut se transformer en une expression graphique parfaitement structurée. La pratique de la sculpture permet une perception fine des œuvres préhistoriques mais, concrètement, que se passe-t-il pour l'opérateur quand il est face à une surface rocheuse ? Comment définit-il un espace graphique particulier ? Cherche-t-il des formes suggestives qui correspondent à une image préconçue ? Ou à l'inverse cherche-t-il simplement des formes suggestives lui donnant l'idée d'une représentation ? Est-il plutôt attentif aux divers éléments naturels qui forment la paroi et dans lesquels il peut organiser une représentation prédéfinie quelle qu'elle soit ? Ces questions, déjà posées dans la problématique de ce travail, ont trouvé leurs réponses dans l'analyse du corpus de sites et c'est à la dernière d'entre-elles, la plus vraisemblable à mon avis, que se prête cette partie.

Il est important de rappeler que les paramètres de recherche concernant l'utilisation des reliefs naturels, tels qu'ils ont été présentés dans le chapitre **III.4.**, s'ils ont été définis en grande partie par l'observation des œuvres pariétales, sont aussi issus du résultat d'un travail artistique personnel de gravure et de sculpture sur blocs, lui-même inspiré de l'observation de l'usage des reliefs naturels d'œuvres préhistoriques. De l'analyse de la sculpture préhistorique à la pratique des arts plastiques, il y a en effet « *une double expérience* » (Garcia, 1989, p. 17), celle du chercheur et celle du plasticien. C'est pourquoi ma position n'est pas celle de "l'expérimentateur", au sens classique et archéologique du terme, car celui-ci cherche principalement à reproduire l'objet de son analyse sans avoir forcément développé un savoir-faire particulier, mais celle du "sculpteur" avec une expérience technique et une approche fondée sur la sensibilité artistique. En ce sens les buts diffèrent. Cet aller-retour entre l'analyse de l'art préhistorique et la pratique d'un art personnel constitue donc une base sensible par laquelle la démonstration du principe de construction d'une représentation utilisant les formes de son support peut être faite. Tout en soutenant la légitimité et la validité des paramètres de recherche sus-cités, la présentation de quelques-unes de mes pièces sculptées et gravées va permettre d'illustrer ce qui est mis en jeu dans ce principe de construction, c'est-à-dire un processus d'ajustement entre la pensée, l'image à représenter (et de ce fait préconceptualisée), et les particularités morphologiques de la surface recevant cette image.

C'est dans cette optique, principalement basée sur l'approche spatiale de l'artiste vis-à-vis des formes rocheuses, et à partir de ce que j'ai pu observer sur les œuvres préhistoriques sculptées et gravées sur parois et sur blocs, que se déroule cette démonstration située à mi-chemin entre l'art et la science. L'idée de réaliser une image préconceptualisée pour servir cette démonstration ne représente en aucun cas une certitude absolue, car le parti pris est de considérer la représentation paléolithique comme telle (préconceptualisée), mais reste en soi une voie de recherche. Comme l'a pertinemment exprimé M. Lorblanchet (1995, p. 223) à propos de l'expérimentation, « *Elle peut étayer des hypothèses en montrant non la réalité des faits envisagés, mais leur faisabilité* ». En définitive, l'application de ce principe de

construction d'une figuration trouve son écho dans ce « *long dialogue entre la forme imaginée et la matière* » (Vialou, 1991, p. 241).

1.1.2. *Les matériaux exploités, avantages et limites*

L'impossibilité de trouver des parois rocheuses totalement identiques à celles utilisées pour les œuvres préhistoriques exclut une démarche basée sur la réalisation de parfaites répliques. De plus, il est problématique de disposer d'une paroi de grotte, d'abri-sous-roche, ou de falaise, et de l'investir sans éveiller chez autrui le désir de se livrer à quelques "amusements". Les mêmes inconvénients concernent les blocs immeubles. Pour pallier ces problèmes, la démonstration de cette technique de mise en relief a donc été effectuée sur des blocs et sur des plaques de calcaire ou de grès qui présentent, comme sur les parois, une morphologie et des reliefs caractéristiques de l'effet de l'érosion sous toutes ses formes (cf. fig. 17 et 18, p. 49). L'abondance et le côté transportable de ces matériaux ont facilité l'organisation de ce travail.

Malgré l'obtention d'un résultat graphique miniaturisé par les limites du support et par la taille des reliefs, les mêmes paramètres de construction que s'il s'agissait d'une œuvre pariétale préhistorique ont pu être appliqués sur des figurations issues de mon imagination. En effet, la réalisation d'un sujet nécessairement fictif (pour les raisons citées ci-dessus), ainsi que l'utilisation d'une surface aussi réduite que celle d'un bloc, d'une plaque ou d'une dalle, ne modifie pas la procédure de mise en place du tracé d'une figuration dans la mesure où, comme sur paroi, il s'agit de rechercher activement les reliefs "participants". L'ajustement d'une figuration préconçue avec les formes d'une paroi ou d'un bloc nécessite donc le même type de projection mentale ; il y a simplement dans le second cas une compression des plans et un changement d'échelle. Cette réduction graphique place la pratique de la sculpture dans un contexte fiable sur le plan de l'observation technique et permet de faire des parallèles avec les œuvres préhistoriques. Toutefois, la surface d'un bloc ne peut fondamentalement pas se substituer à celle d'une paroi pour plusieurs raisons :

– la première concerne ses possibilités d'orientation dans le cas où le bloc est mobile. Cela permet effectivement d'orienter l'espace graphique et de donner au sculpteur une perception des formes et des choix de cadrages différents (Vialou, 1984b), voire plus diversifiés que pour une zone de paroi fixe. La mobilité d'un bloc associée à la mobilité du sculpteur permet donc une approche spatiale multidirectionnelle de ses surfaces.

– la deuxième raison concerne l'utilisation éventuelle de ses contours, ce qui tend à faire disparaître visuellement les formes du support au profit des formes de la figuration. Ce point différencie nettement une oeuvre sur bloc d'une œuvre pariétale qui est au contraire toujours visuellement attachée au fond de la paroi.

– enfin, un troisième aspect intéresse la variabilité de la lumière naturelle et ses effets sur les reliefs dont voici un aperçu succinct.

Le bloc : il y a deux manières d'aborder les surfaces d'un bloc. 1) Afin de faire ressortir certains reliefs, un bloc mobile peut être orienté vers la lumière naturelle avec plus ou moins d'inclinaison et de rotation (fig. 131). Sa mobilité permet à l'opérateur de jouer avec les effets de cette dernière. La valeur des reliefs change effectivement en fonction de l'angle lumineux. De ce fait, une lecture extrêmement variée de ses surfaces est possible sans que le

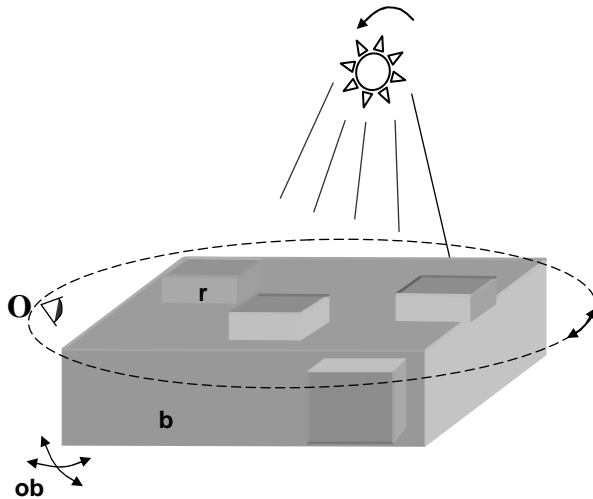


Fig. 131 – Effets de la lumière naturelle sur un bloc rocheux **b**. Selon l'orientation **ob** du bloc vers la lumière **L** la valeur des reliefs **r** change ou peut être maintenue. L'opérateur **O** peut avoir un point de vue fixe ou se déplacer sur 360°. *Schéma J. Brot.*

ne lui permettent de recevoir la lumière naturelle qu'en fonction d'un déplacement de la source lumineuse sur 180 degrés. La paroi subit les variations de l'intensité lumineuse du cours de la journée et des saisons. Son effet sur les reliefs est perçu par le sculpteur d'un point de vue fixe ou dans un déplacement longitudinal (fig. 132). Selon l'angle qu'il forme avec la paroi le plafond d'un abri reçoit la lumière avec plus ou moins d'intensité. S'il est à 90 degrés, elle est rasante. Si son angle est plus ouvert, elle est directe. Si le plafond est assez large pour se mouvoir, il permet, comme sur les blocs, des points de vue sur 360 degrés.

le sculpteur n'ait à bouger lui-même. Selon le besoin de l'opérateur, il est possible de maintenir une valeur de relief, avec un angle privilégié de vue, en suivant le mouvement de l'angle lumineux par le déplacement du bloc. Il s'agit d'un contrôle de l'effet de la lumière.

2) Sur un bloc immobile il n'y a pas de contrôle de l'effet de la lumière. La valeur des reliefs ne peut être que changeante. Les effets produits par le parcours naturel du soleil sur les formes de la roche sont perceptibles d'un point de vue fixe ou, pour une plus grande variabilité, accompagnés du déplacement de l'opérateur autour du bloc.

La paroi : sa verticalité et son immobilité

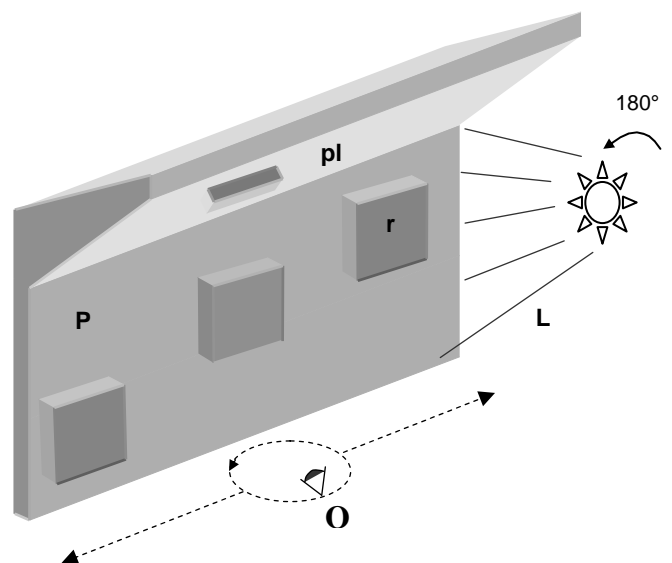


Fig. 132 – Effets de la lumière naturelle sur une paroi rocheuse verticale **P** et sur son plafond **pl**. Les reliefs **r** sont éclairés en fonction d'un trajet à 180° de la source de lumière **L** et sont perçus par rapport au déplacement longitudinal de l'observateur **O** pour la paroi et à 360° pour le plafond. *Schéma J. Brot.*

En résumé, le bloc se différencie de la paroi par son éventuelle mobilité, par le contrôle de l'effet de la lumière qui est multidirectionnelle et par la possibilité d'un déplacement de l'opérateur sur sa périphérie. Dans le cas de parois de grottes, l'effet de la lumière est contrôlable puisque celle-ci est nécessairement artificielle, donc réglable en intensité et en

mobilité. Elle joue donc un rôle essentiel. Elle est déterminante pour le choix des reliefs et pour l'emplacement de l'œuvre sur la surface rocheuse. Comme je l'ai dit plus haut, cette distinction entre parois et blocs mobiles ou immeubles ne modifie pas le type et la fonction des éléments naturels liés à l'organisation d'une figuration. Dans les deux cas, ces éléments interviennent soit pour le cadrage, soit pour la substitution partielle ou intégrale d'un élément anatomique, soit pour la disposition en liaison avec un accident morphologique et topographique (Sauvet et Tosello, 1998). Ils impliquent, pour réaliser une image structurée sur bloc, que celui-ci soit mobile ou immeuble, une observation poussée et méticuleuse qui ne diffère pas de celle qui peut être exercée sur une zone de paroi. Cette affirmation est soutenue par les observations que j'ai pu faire au sujet de certains blocs sculptés et gravés allant de l'Aurignacien au Magdalénien final. Il s'agit de la Ferrassie, de Laussel³⁵, du Fourneau-du-Diable, de Roc-de-Sers, des Champs-Blancs, de Laugerie-Haute et de quelques plaquettes gravées de Limeuil (fig. 133).

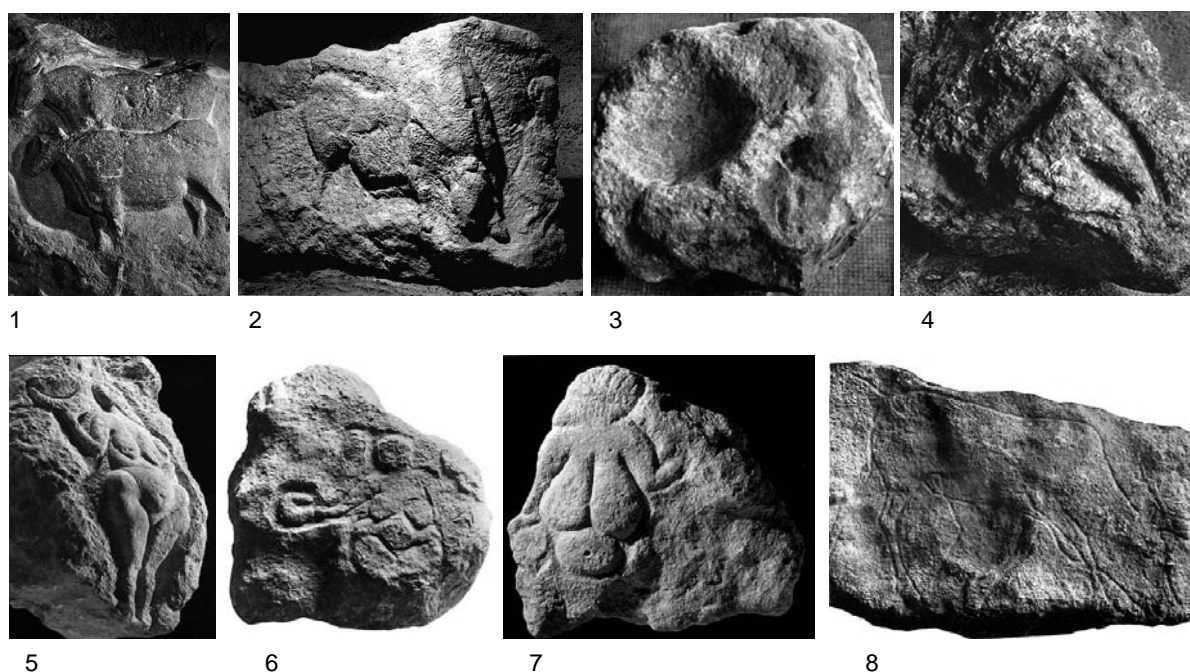


Fig. 133 – Blocs sculptés et plaquette gravée. 1 – Le Fourneau-du-Diable ; 2 – Roc-de-Sers ; 3 – Laugerie-Haute ; 4 – La Ferrassie ; 5, 6, 7 – Laussel ; 8 – Limeuil. Photos 1 et 2, J. Vertut ; 3, Ph. Herdeig et Weider ; 5, 6 et 7, A. Roussot ; 8, M. Maisonneuve.

Pour conclure, l'enjeu essentiel de l'expérimentation ou plus justement de la pratique de la sculpture est de comprendre comment les reliefs naturels sont perçus, comment ils interviennent et quelle place ils prennent au sein d'une figuration. Cela permet d'appliquer et de vérifier la validité des paramètres de mise en place de manière analogue à une œuvre préhistorique. L'analyse de l'interaction entre les sujets représentés et les reliefs naturels utilisés donne une compréhension sur la manière dont l'espace a été perçu puis délimité par le fait graphique.

³⁵ Le bloc n° 5 était immeuble, il a été scié pour permettre son transport au musée d'Aquitaine (Roussot, 2000).

1.1.3. *Les outils*

Le type d'outillage employé ne fait pas partie de cette étude, mais l'utilisation d'outils identiques à ceux des artistes préhistoriques permet de saisir certaines contraintes liées à la forme des supports rocheux et à leur dureté. Pour ces réalisations, l'emploi de burins et de ciseaux modernes en acier, ainsi que le confort d'une percussion obtenu par pneumatisme, n'auraient pas permis de comprendre à quel point la nature de l'outil et son mode d'utilisation influent sur le style de l'œuvre (Fritz, 1999), sur son rendu, ainsi que sur sa procédure de construction. Les gestes et les méthodes qui se rattachent aux performances de l'outillage permettent donc une réelle confrontation avec la matière. Par conséquent, c'est avec des outils de silex taillés par mes soins et semblables aux outils trouvés sur certains gisements d'art préhistorique (fig. 134) que j'ai procédé à l'élaboration de sujets gravés et sculptés.

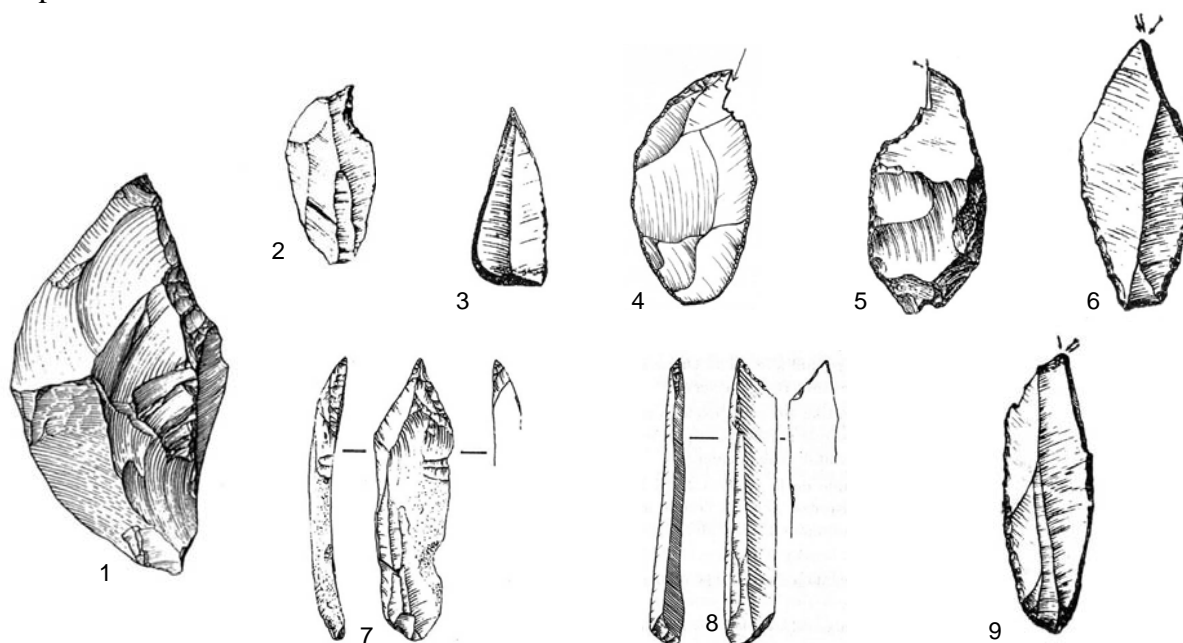


Fig. 134 – Matériel lithique. Abri Reverdit : 1, pic. Gisement de Limeuil : 2, perçoir ; 3, lamelle de coup de burin ; 5, bec de perroquet ; 6 et 9, burins. Gisement de la Madeleine : 4, bec-de-perroquet. Grotte de Comarque : 7 et 8, perçoir. Dessins : 1, 2, 3, 5, 6, 9 - J. Bouyssonie ; 4 - A. Rigaud. 7 et 8 - B. et G. Delluc.

1.1.4. *Le thème*

Dans le domaine de l'expérimentation, le choix d'un sujet de représentation, tout comme le choix d'un type de support, peut se faire par rapport à un « cadre référentiel » fourni par le matériel archéologique (Fritz, 1999, p. 26). Mais, pour faire la démonstration de la construction d'une figuration par l'utilisation des reliefs naturels, le choix de tel ou tel sujet de représentation n'a pas de réelle importance puisqu'il s'agit avant tout d'illustrer un procédé technique avec ce que cela implique de comportemental. Aussi, la décision de représenter le corps féminin est subjective, elle ne répond pas à une problématique posée par

l'archéologie. Elle correspond à une sensibilité artistique et ne privilégie nullement la démonstration qui va suivre.

Toutefois, j'ai choisi le thème du corps féminin parce qu'il n'a jamais cessé d'être au cœur de l'art préhistorique (Vialou, 1996). L'image de la femme est présente, à certains moments, dans plusieurs périodes du Paléolithique supérieur (Aurignacien, Gravettien et Magdalénien) et sur tous les types de supports (parois de grottes et d'abris-sous-roche, blocs rocheux immeubles et mobiliers, fragments d'ivoire, de calcite, de calcaire, de stéatite, de bois de renne, d'os ; terre cuite et même sur dents de cheval). Elle a été réalisée par toutes les techniques (gravure, peinture, sculpture en bas-relief et en ronde-bosse), de face et de profil, et dans des dimensions allant de quelques centimètres à sa taille réelle. L'importance accordée à la représentation de la femme par les premiers artistes, comme l'attestent les premières manifestations graphiques vulvaires sur les blocs Aurignaciens de la Vézère, en font un sujet de prédilection.

Un autre aspect attrayant de la représentation féminine concerne la diversité des formes et le manque de réalisme (Delporte 1979). La mise en valeur exagérée des régions abdomino-pelvienne et mammaire ainsi que le traitement quasi-systématique du corps par hypertrophie, caricature et schématisation à différentes époques, différencie la représentation féminine de la représentation animale qui, au contraire, par la continuité de son naturalisme sur la durée de l'art paléolithique, traduit la volonté de l'artiste d'imiter la nature (Vialou, 1996). Loin d'être une fantaisie de l'artiste, cette défiguration volontaire de l'image de la femme a été vue par H. Delporte (1979, p. 311) comme « [...] un système de déformations orientées ». Ce système pourrait être « [...] une sorte d'écran symbolique au réel, au vivant » (Vialou, 1996, p. 62), dans lequel « *L'image de la femme ne saurait être la femme elle-même* » (Vialou, 1995, p. 40). Comme tous les sujets représentés dans l'art paléolithique, le thème du corps féminin correspond à une tradition dans laquelle il faut voir un ou plusieurs symboles, dont le plus lisible incarne le siège de la vie. Il se peut en effet que l'humanité ait été « *représentée de façon préférentielle par la femme et le monde vivant traduit par les animaux* » (Delporte, 1979, p. 312).

En ce qui concerne la démonstration actuelle, ma connaissance de l'anatomie féminine par la pratique régulière du dessin d'après modèle vivant, ainsi que la possibilité de s'y référer aisément en restant dans un champ d'observation fiable et réaliste, ont également orienté ce choix. L'étude approfondie du modèle et la maîtrise de l'art de sa représentation m'ont donné la possibilité d'élaborer un style graphique où des états morpho-physiologiques ont pu être traduits par la simplification et la déformation du sujet. Quelques lignes bien placées ne nécessitent pas en effet de copier formellement la réalité physique pour exprimer toute la dimension de son essence. C'est pourquoi l'approche naturaliste d'un sujet vivant est incontournable pour l'observateur s'il veut avoir une compréhension claire des formes stylisées (Paillet, 1998), c'est-à-dire des particularismes liés à des parties anatomiques et à

leurs fonctions physiologiques, ou même comportementales. A mon sens, c'est par la capacité de l'artiste préhistorique à synthétiser la réalité anatomique, pour des raisons sans doute culturelles et symboliques, que la représentation paléolithique a pu trouver une partie de ses fondements stylistiques.

C'est donc dans cet état d'esprit, par référence au réel, que j'ai pu faire ce choix thématique qui se prête particulièrement bien à une expression plastique des plus créatives et des plus diversifiées en raison des formes extrêmement variées du support rocheux.

2 – L'APPROCHE ARTISTIQUE

2.1. Exploitation du support

2.1.1. *Types d'utilisation*

Comme pour la gravure et la sculpture archéologique pariétale, la mise en place et la construction d'une figuration sur bloc ou sur plaque fait intervenir les deux types d'utilisations des formes naturelles du support : *l'utilisation indirecte et l'utilisation directe* (cf. p. 72). L'utilisation indirecte qui comprend, le dessin morpho-analogique, la liaison morpho-topographique, et l'ombre projetée, ne fait pas usage de cette dernière car les ombres produites par la lumière naturelle sur des surfaces aussi réduites que celles des blocs ne sont pas suffisamment révélées pour servir de moyens de création plastique.

2.1.2. *Potentialité du support et mise en place du sujet*

Il a déjà été dit qu'une surface rocheuse offre une infinité de possibilités d'exploitation et que chacune d'elles dépend de l'idée de la représentation en projet. En ayant à l'esprit une thématique bien déterminée, mais sans que celle-ci ne soit pour autant précisée dans ses moindres détails, il est en effet possible de trouver sur chaque surface de paroi ou de bloc les éléments naturels qui permettent sa construction.

Prenons comme premier exemple ce bloc de calcaire (fig. 135) et analysons succinctement les figures **a b c d** qui ne correspondent qu'à des projections mentales. Ces figures n'ont pas été réalisées mais simplement tracées au crayon. Il ne faut donc pas y voir une finalité en soi mais une proposition d'interprétation tant sur le plan de leur mise en place que sur celui de leur conceptualisation. Les différents stades qui se rapportent à la réalisation de la figure **e** seront ensuite plus approfondis.

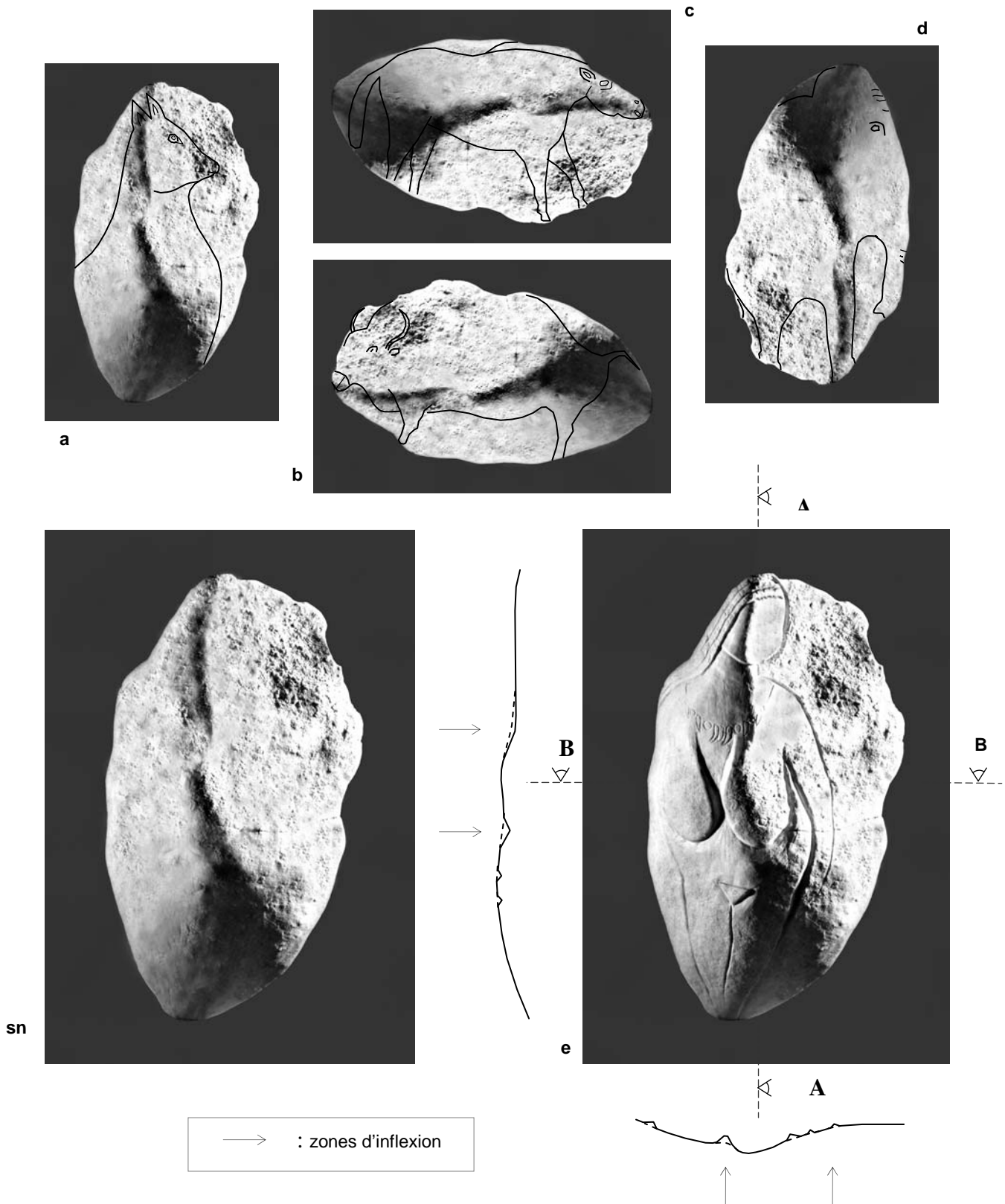


Fig. 135 – Diversité de représentations (a, b, c, d, e) pour une même forme de support naturel (sn).
a) Capridé ; **b)** Bison ; **c)** Cheval ; **d)** Mammouth ; **e)** Femme sculptée et gravée en coupe verticale
 AA et horizontale BB. *Photo P. Chamayou, adaptée J. Brot.*

Les figurations fictives et synthétiques a, b, c, d

Description du support : sur la largeur, mais seulement sur la moitié de sa hauteur, le bloc est concavo-convexe. Sur l'autre moitié, il est convexe.

Sur sa hauteur, il est plano-convexe ; la zone d'inflexion se trouve sur le premier tiers et possède une double bosse en son milieu dont la gauche est légèrement plus basse que celle de droite (voir coupe **AA** et **BB**). Une autre zone d'inflexion plus légère délimite ce relief sur sa hauteur.

La périphérie du bloc est ponctuée de décrochements, de sinuosités et d'un coude à l'angle très ouvert.

Figure a

Initialisation : la forme plano-convexe du support sur sa verticalité et convexo-concave sur l'horizontale a permis de visualiser un protomé avec le poitrail en vue de face et la tête en vue de profil.

Construction : inspiré de celui sculpté sur bloc à Angles-sur-l'Anglin (Vienne), le protomé de ce jeune capridé utilise essentiellement le jeu des convexités pour sa mise en place. Le poitrail ressort en volume du fait de son emplacement sur la partie la plus bombée du bloc. Comme dans la réalité anatomique le cou et la tête sont en retrait par rapport à la masse du corps parce qu'ils sont placés sur la partie plane, exactement sur la zone d'inflexion. Le museau utilise la zone concave ce qui le met aussi en retrait par rapport au crâne.

Figure b

Initialisation : un segment du bord sinueux du bloc ainsi que la convexité transversale rendent possible l'implantation d'un bison en profil gauche.

Construction : l'animal fait référence à celui de la grotte de la Mouthe (Dordogne). Les formes irrégulières du bord du bloc permettent de placer le mufle, le chanfrein, le front, la corne, la voussure dorsale et les reins de ce bison. L'avant-train est placé sur la partie plane, le ventre sur la partie bombée, ce qui donne le volume, et l'arrière-train sur le dernier quart s'amenuisant de cette convexité. Les pattes antérieures et postérieures prennent appui sur le bord opposé du bloc.

Figure c

Initialisation : la forme du coude sur le bord du bloc autorise la mise en place de ce cheval en profil droit, avec la tête presque dans l'axe de la ligne dorsale.

Construction : le décrochement bien marqué du bord rocheux permet le placement du chanfrein, du front et de la crinière de cet équidé. L'arrière-train utilise la convexité du bloc.

La cuisse, la croupe et le flanc ressortent donc en volume. L'épaule est placée au bord de la zone d'inflexion, ce qui lui donne une masse musculaire, et l'encolure et la tête sur la partie plane, ce qui marque bien l'amincissement de ces parties dans leur réalité anatomique. Le membre antérieur gauche est en réel arrière-plan et donne de la perspective du fait qu'il est placé dans la zone concave du bloc.

Figure d

Initialisation : la forme générale du contour du bloc a permis d'y ajuster un mammouth en profil droit et aux dimensions disproportionnées.

Construction : ce proboscidien, inspiré de celui représenté dans la grotte Chabot (Gard), occupe la totalité de la surface du bloc. La forme des trois-quarts de la périphérie du bloc rend possible cette implantation couvrante. L'arrière-train, qui est placé dans la zone concave, contraste avec la partie antérieure qui occupe les convexités ; cela donne du mouvement et une allure massive à l'animal.

Dimensions et reliefs mis en jeu des figures a, b, c, d : chaque figure trouve ses dimensions en fonction d'une cohérence graphique vis-à-vis des reliefs qu'elle utilise. Par exemple, les dimensions du cheval de la figure (c) sont proportionnelles au relief naturel employé pour la crinière. Ce relief est d'ailleurs initiateur de la figuration tout comme l'est la zone d'inflexion pour le capridé de la figure (a) et comme l'est aussi la forme suggestive du contour rocheux pour le mammouth de la figure (d).

Dans chaque figure, les convexités donnent du volume à différentes parties anatomiques tout en servant d'axe pour leur construction. Par leur polyvalence, ces reliefs sont dispositeurs et potentiels.

Remarques : ces quatre exemples montrent clairement que la remarquable potentialité du support correspond à une adéquation entre le type de projet à réaliser et une perception dynamique de l'espace. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'évidence dans les formes rocheuses, il s'agit surtout d'une recherche active de la part de l'opérateur. Si ces figurations étaient sculptées, les reliefs de la roche seraient parfaitement intégrés à l'image. Aux yeux de l'observateur il pourrait alors sembler évident que ces reliefs étaient particulièrement prédestinés ou même suggestifs pour réaliser tel ou tel type d'animal. Comme l'expérience le montre, il n'en est rien.

La représentation féminine (fig. 135e)

La réalisation de cette image féminine, comme toute autre image, se déroule en suivant une chaîne conceptuelle (fig. 136). Cette dernière commence par le besoin initial de communiquer une idéologie, un symbole, une émotion, une réalité physique ou sociale qui se transpose ensuite en une préconceptualisation de l'image avec ses propriétés essentielles à signifier. Sa concrétisation implique une analyse et une sélection des formes du support

dans lesquelles les formes de la figuration vont se définir par la visualisation. L'aboutissement de cette chaîne débouche sur une image imprégnée du besoin initial qui se traduit par un style véhiculant puissance émotionnelle, savoir-faire, et culture.

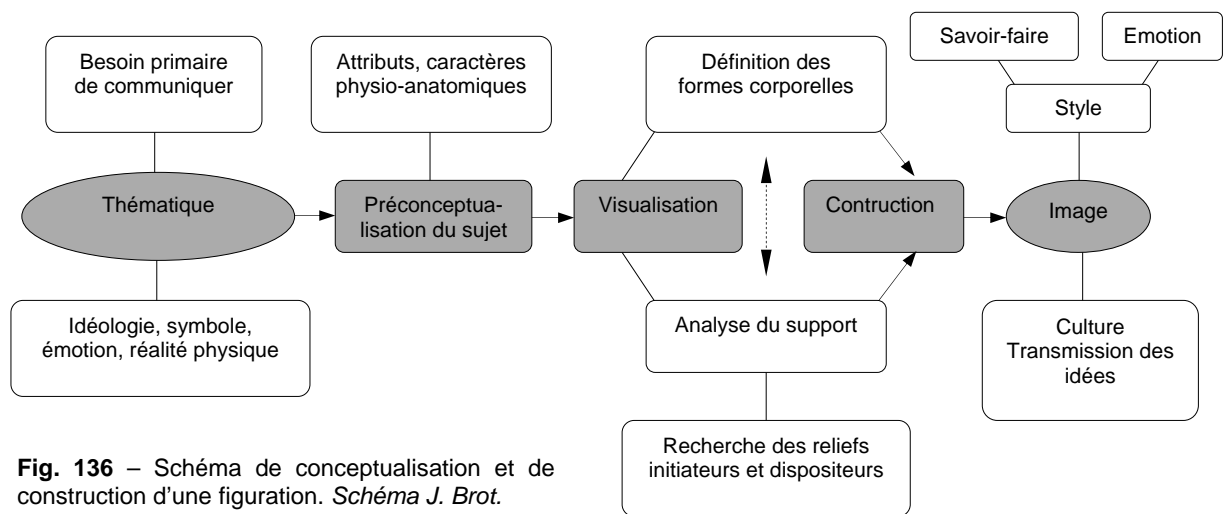


Fig. 136 – Schéma de conceptualisation et de construction d'une figuration. *Schéma J. Brot.*

1ère phase, thématique et préconceptualisation du sujet : dans le cas présent, mon intention est de représenter un corps nu ayant vécu ou en train de vivre des états physiologiques se rapportant à la gestation. Cela induit notamment, s'il y a grossesse, de figurer un ventre proéminent, des hanches larges dues aux dépôts de graisses, des seins gonflés et lourds, ou pendants s'il y a eu répétition des grossesses. Eventuellement, la vulve peut être apparente quand il s'agit de traduire un corps en position gynécologique ou d'accouchement (Duhard, 1989 et 1995).

Pour l'instant, cette image, qui est au stade de la préconceptualisation, ne peut être intégralement et précisément définie dans ses formes corporelles et dans son attitude tant que la morphologie du support, à laquelle sa construction est assujettie, n'aura pas été l'objet d'une observation poussée.

2ème phase, initialisation, visualisation du sujet et repérage des reliefs : l'idée étant d'effectuer l'image d'un corps féminin préconceptualisé avec ses principales caractéristiques physio-corporelles indiquant la gestation, la seconde étape consiste à rechercher sur la surface rocheuse les formes susceptibles d'être utilisées. A la base, il se peut qu'il y ait un ou plusieurs reliefs particulièrement appropriés, soit pour leur ressemblance avec des parties ou des volumes anatomiques, soit pour le potentiel d'exploitation qu'ils offrent. Ceux-ci seront donc initiateurs de la figuration car c'est à partir d'eux que va se développer sa construction générale avec, dans un deuxième temps, la

recherche des reliefs dispositeurs. Ces derniers, par leur position, vont orienter le tracé graphique, ils donneront à la représentation ses dimensions et sa forme définitive.

Néanmoins, cette analyse du support demande de pouvoir imaginer des situations exceptionnelles (Sauvet et Tosello, 1998), c'est-à-dire de voir dans les reliefs la possibilité de placer son sujet dans une posture inhabituelle qui ne fait pas forcément référence au connu, car il est en effet impossible de trouver dans un espace limité les éléments naturels ayant une position spatiale et une morphologie qui pourraient exactement coïncider avec une image trop définie par rapport à des critères de normalité. C'est seulement avec cette conception libre de l'espace et dégagé de l'idée d'une représentation conformiste du corps féminin qu'il est possible d'adapter son image préconçue à la morphologie souvent tourmentée des surfaces.

L'effort d'imagination que nécessite la visualisation d'un sujet dans de telles conditions correspond à une sorte de psychologie de la forme dans laquelle il faut considérer la capacité d'adapter aux reliefs non pas une image mentale formelle, ce qui n'est pas concevable puisque aucun relief ou aucun ensemble de reliefs ne peut correspondre, mais l'idée et le sens de cette image. Dans la multiplicité de ses formes contraignantes le support propose. Son espace est ouvert, il est par nature sans indication, et l'artiste, par le filtre de sa culture (*op. cit.*) et par son appréhension personnelle, en dispose.

Cette figuration féminine gravée et sculptée en bas-relief a été *initialisée* par la possibilité de sculpter des seins volumineux avec un sillon mammaire assez dégagé à partir de la double bosse située entre les deux zones d'inflexion. L'emplacement central de ce relief sur la surface rocheuse permet également de tracer un corps dans des dimensions proportionnelles sur la surface qui lui est périphérique.

La forme et la situation spatiale de plusieurs autres éléments naturels sur le bloc (fig. 135sn) permettent de *visualiser* une image féminine de forte corpulence, en vue de face et en station verticale, avec un déhanchement sur son côté gauche, la tête tournée à gauche également, les seins lourds et tombants, le droit plus bas, le bras droit épousant le bord du bloc, les jambes serrées jusqu'à la base du support. Il n'y a ni main ni pied, ni détail du visage. Le corps est en volume et dans des proportions cohérentes par rapport à la réalité anatomique.

3ème phase, construction de la figuration : une fois l'image mentale ainsi déterminée il faut mettre en corrélation les reliefs naturels entrant dans sa composition par le tracé graphique. C'est précisément par la manière dont ces reliefs seront aménagés et mis en "liaison" par le trait sculpté, gravé ou peint que va apparaître un "style graphique". La quantité de matière enlevée, la profondeur des incisions, le modelage des bords, l'aspect des traits, leur souplesse et leur rigidité, s'ils sont pleins, déliés, ou les deux à la fois, la recherche et la précision des détails, le degré de finition de l'ensemble, le contexte culturel et l'idée à exprimer, sont autant de facteurs de style.

La tête et l'épaule droite, doublées par une longue chevelure striée, ont pu être ajustées sur le coude parfaitement adapté du bord supérieur gauche du bloc.

Dans le prolongement de ce coude le côté antéro-latéral du bras droit, avec ses muscles deltoïde, triceps et supinateur, est représenté par le bord légèrement sinueux du bloc.

Le tracé du côté postéro-latéral est absent. Les lignes du flanc droit et du flanc gauche sont tracées, de l'aisselle jusqu'à la cheville, de chaque côté de la convexité transversale et à une hauteur bien déterminée sur les *lignes de relief* (cf. fig. 26, p. 57), ce qui confère un certain volume au corps de la figuration.

Le déhanchement du flanc gauche est dû, d'une part à la position basse du sein droit³⁶ par rapport à celui de gauche, ce qui est anatomiquement logique, et d'autre part, au passage de son tracé dans la concavité déjà sus-mentionnée dans la description du support.

La poitrine, les épaules, le cou, et la tête en profil droit sont en retrait par rapport au volume des seins en raison du fait qu'ils utilisent la partie plane en arrière plan, ce qui, là encore, est cohérent si l'on se réfère à la réalité anatomique.

Le triangle pubien n'utilise aucun relief naturel, il est sculpté en bas-relief au bord de la convexité verticale.

Le cintre transversal du bloc donne la possibilité d'ornez avec véracité la poitrine de cette représentation féminine d'une fine parure.

Dimensions : l'emprise du tracé de la figuration sur la hauteur du bloc est totale et absolument logique par rapport à la configuration des éléments naturels du support. En effet, la dimension entre le sommet de la tête et le départ des seins correspond à la distance comprise entre la double bosse et le bord adapté du bloc. La distance entre les chevilles et le haut de l'abdomen correspond à l'espace disponible entre la base du bloc et la base de la double bosse. Cet espace n'a d'ailleurs pas permis de réaliser les membres inférieurs dans des proportions convenables. La largeur du tronc est définie par la largeur des seins, elle-même dépendante de la forme et de la dimension du relief ayant servi à leur exécution. La longueur des seins coïncide avec l'espace compris entre les deux zones d'inflexion.

Reliefs mis en jeu (fig. 137) : la double bosse des seins, autour de laquelle est construite la figuration, est un relief initiateur. Par sa morphologie, elle est légèrement suggestive. Le bord coudé où s'intègrent l'arrière de la tête et l'épaule est un relief suggestif de ces parties anatomiques, il est aussi dispositif du tracé graphique. Le bord sinueux du bloc est dispositif du bras droit. Toute la partie plane utilisée par la poitrine, le cou et la tête est dispositrice de ces parties. Comme l'a démontré le positionnement des figurations **a, b, c, d**, la convexité transversale est un relief potentiel ainsi qu'un relief central et directeur en raison de l'articulation de la figuration sur son axe vertical.

³⁶ La position basse du sein droit n'apparaît pas sur la photo (fig. 135 e) du fait de sa prise de vue en légère perspective.

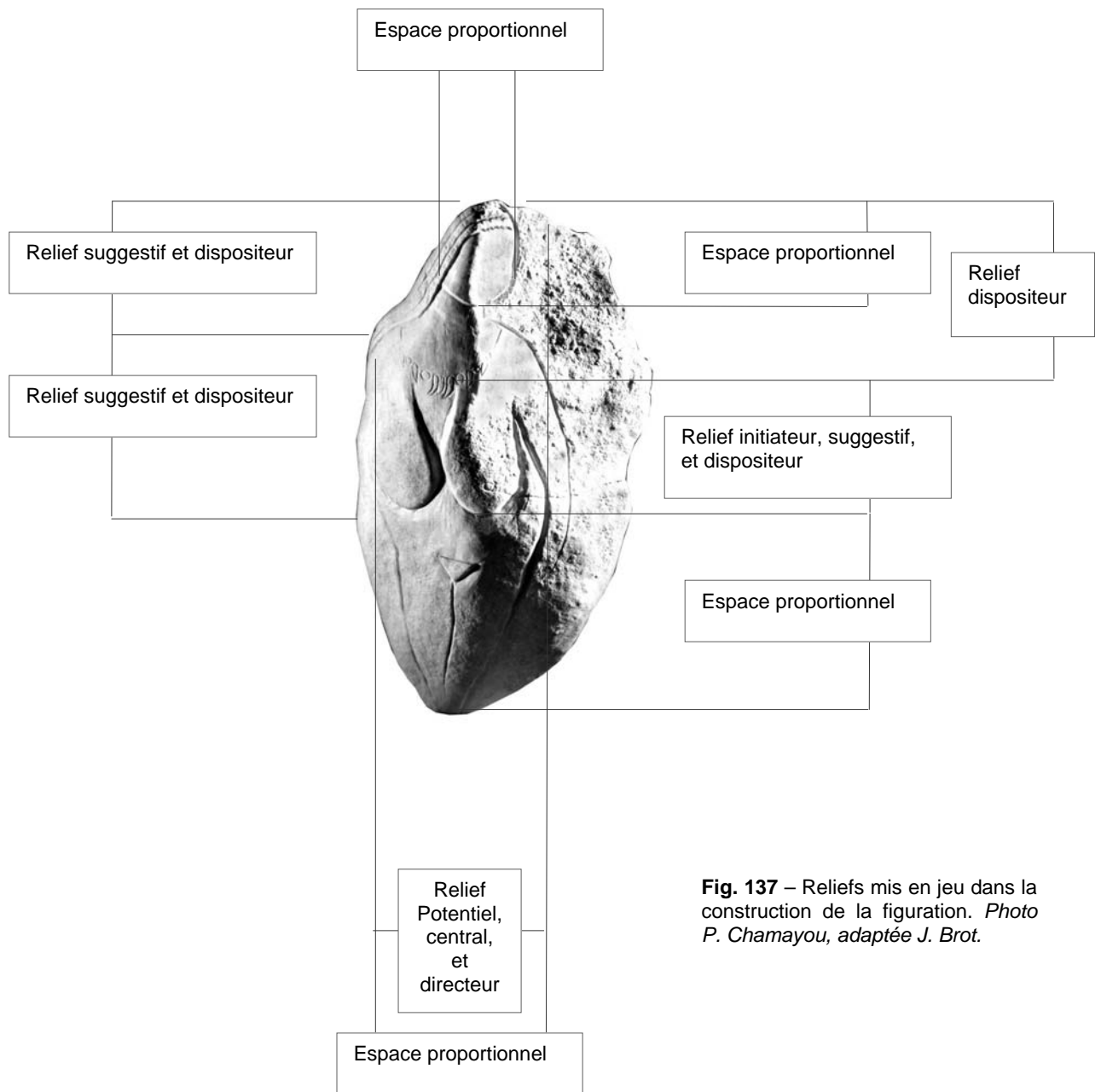


Fig. 137 – Reliefs mis en jeu dans la construction de la figuration. *Photo P. Chamayou, adaptée J. Brot.*

Afin d’illustrer davantage les conséquences plastiques et stylistiques de la forme du support sur une figuration et pour bien marquer l’importance de la potentialité d’un support et de ses particularités morphologiques passons à un second exemple où le contour du bloc n’entre pas, cette fois-ci, dans la construction.

La femme gravide

Comme pour le bloc précédent, celui-ci donne la possibilité d'y faire figurer n'importe quel type de projet. Son orientation sous des angles différents (fig. 138 **a**, **b**, **c**, **d**) montre la potentialité de ses formes, ce qui a permis l'implantation d'une image féminine préconceptualisée (fig. 138 **e**).

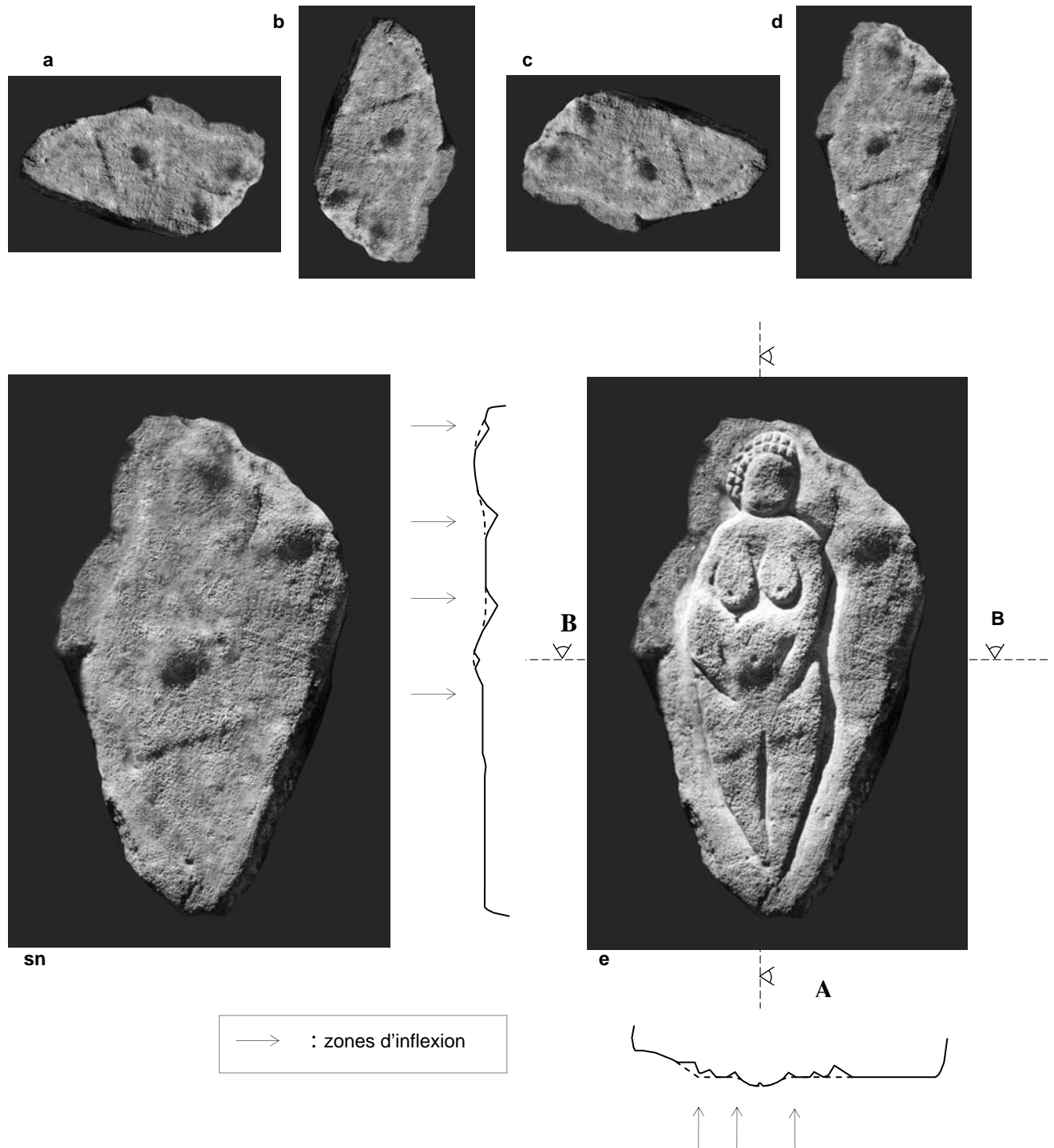


Fig. 138 – Implantation d'une représentation féminine (**e**) sur le support naturel (**sn**). *Photo J. Brot.*

Description du support : de forme losangique ce bloc de grès a un grand côté rectiligne. Les trois autres sont sinueux. Sur sa hauteur, il est de morphologie plane ; sur sa largeur il est également plat, mais il se termine par une courte déclivité à gauche. Sa surface, qui est traversée obliquement par un étroit et léger creux rectiligne, possède trois bosses de morphologie similaire. Deux d'entre-elles sont situées sur le bord droit supérieur du bloc et sont séparées par une légère fissure. La troisième bosse se trouve en dessous de celle de gauche et en plein centre de la surface rocheuse. Un très petit trou est perceptible à la base du bloc.

Préconceptualisation du sujet : cette représentation a le même contenu thématique que la représentation féminine précédente.

Visualisation du sujet et repérage des reliefs : la morphologie du support actuel permet de visualiser une figuration en volume, plutôt svelte, en station verticale, la tête orientée de trois-quarts, et un ventre gravide de quelques mois. Comme son homologue, les proportions sont cohérentes et les jambes sont serrées. Il n'y a également ni main ni pied mais cela correspond plus à un choix stylistique qu'à une contrainte du support.

Initialisation de la figuration : la possibilité de réaliser une image de femme en début de grossesse provient de la forme douce et symétrique de la bosse et de sa situation spatiale au centre de la surface rocheuse (fig. 138 **sn**). La posture verticale de la figuration est indiquée par l'emplacement de la bosse sus-jacente qui va servir à réaliser la tête. Cette bosse est en position axiale et verticale par rapport à celle du ventre.

Construction : la tête quadrillée par une coiffe est sculptée en vue de trois-quarts en raison de la forme légèrement asymétrique de la bosse qu'elle utilise. Les seins placés très haut sont de petite taille, ce qui correspond à une grossesse peu avancée.

Les membres supérieurs sont sculptés de part et d'autre du ventre qu'ils ensèrent, comme dans le vivant. Cette gestuelle abdominale (Duhard, 1995) ne correspond ici qu'à la traduction de l'état physiologique du sujet et non à une contrainte du support. Le nombril est pointé sur l'endroit le plus proéminent de la bosse du ventre.

Les membres inférieurs sont serrés. Le droit est en arrière plan et en légère flexion par rapport au gauche qui est tendu. Cette posture et ce mouvement sont liés à un cadrage vis-à-vis de la forme losangique du support ainsi qu'à l'ajustement de la cheville droite sur le trou très réduit à la base du bloc.

Du cou aux chevilles, un trait sculpté continu forme chaque côté du corps. Par rapport au trait du flanc gauche qui est un détournement oblique (fig. 139 **a**), celui de droite (**b**) est parallèle au plan de la roche, ce qui donne un effet d'aplanissement du fond environnant (Barrière, 1993a). La morphologie de cette zone de dégagement est due à son emplacement à la jonction du plan de la roche et de la déclivité sur le bord gauche du bloc. Cet

emplacement n'est pas hasardeux, il est en relation avec les proportions du corps qui sont dépendantes de la situation et de la largeur de la bosse naturelle du ventre.

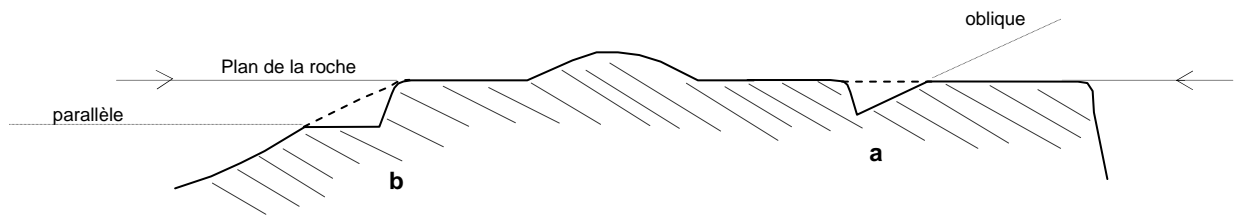


Fig. 139 – Femme gravide en coupe BB (cf. fig. 138 e) et morphologie des zones de dégagement du corps. **a)** dégagement oblique ; **b)** dégagement aplani. *Schéma J. Brot.*

Dimensions : la distance entre la bosse frontale de la tête et le nombril concorde avec l'espace compris entre les points les plus proéminents de chacune des bosses utilisées pour placer ces parties anatomiques. La distance entre le nombril et les chevilles correspond à la distance entre la proéminence de la bosse du ventre et le petit trou. La hauteur totale de la figuration correspond à la quasi-hauteur du bloc, mais c'est l'emplacement de la bosse du ventre qui détermine partiellement de part et d'autre les distances abdomen-tête et abdomen-chevilles. La largeur du corps est proportionnelle à la dimension de la bosse du ventre.

Reliefs mis en jeu (fig. 140) : la bosse centrale est un relief initiateur de la figuration. La bosse de la tête est un relief dispositeur du tracé de la figuration. Le petit trou est un relief dispositeur discret. Par définition, tous les reliefs présents sur le support sont potentiels.

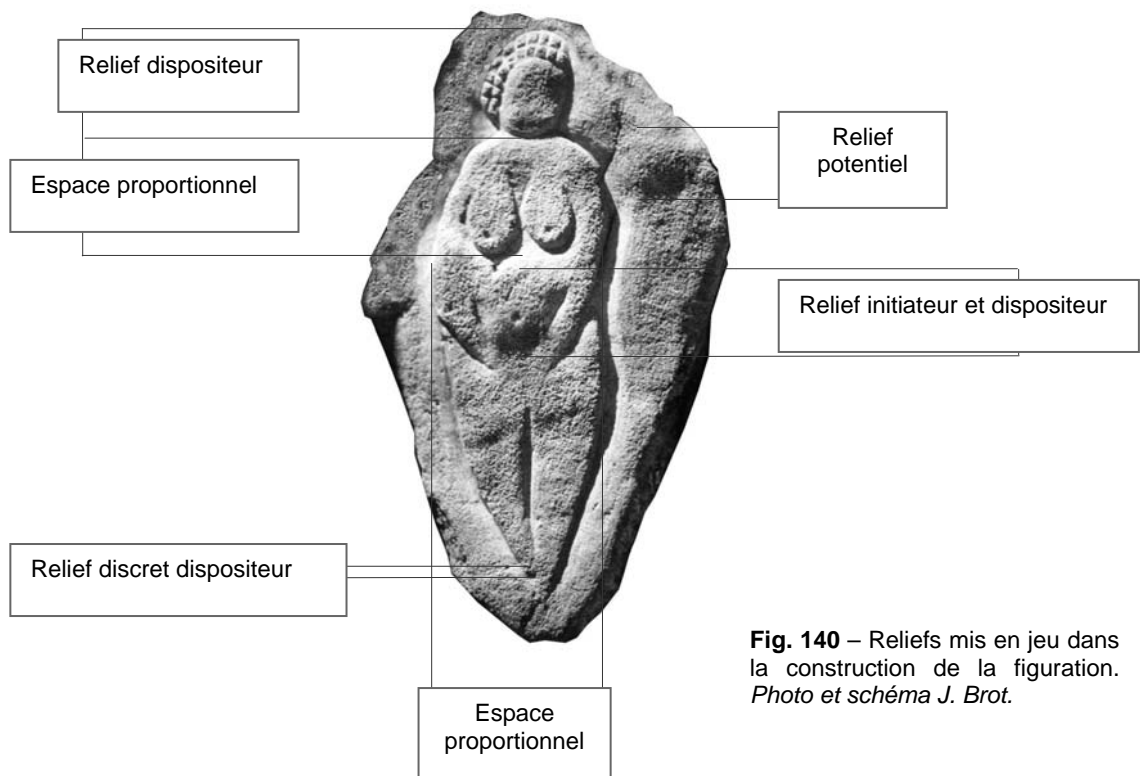


Fig. 140 – Reliefs mis en jeu dans la construction de la figuration. *Photo et schéma J. Brot.*

2.2. Processus psychotechnique

Remarques et conclusion : cette représentation, comme la précédente et comme l'ont été les figures **a**, **b**, **c**, **d** (fig. 135) dans chacune des espèces qu'elles représentent, correspond évidemment à la volonté d'implanter une image féminine, mais au départ, le support n'indiquait aucune forme spécifique. Seule l'observation de la morphologie de la roche a permis d'y trouver les reliefs nécessaires à une réalisation cohérente et conforme à l'image préconceptualisée. A partir du moment où la surface rocheuse ne s'impose pas à soi comme un espace figé par les seules notions de verticalité et d'horizontalité mais comme un champ d'exploration où tous les éléments naturels qui s'y trouvent sont multidirectionnels et dont le principal outil reste l'imagination, il est alors possible d'adapter des éléments anatomiques à des formes de reliefs qui ne sont pas particulièrement prédestinées. Il en ressort une production qui n'est pas monobloc mais qui est constituée de ces divers éléments, ainsi qu'un style original lié aux formes contraignantes du support.

Alors qu'ils sont informés, dissimulés et répartis sur la surface rocheuse, les reliefs sont révélés et prennent un sens particulier dès qu'ils sont délimités par le tracé graphique. En définitive cet acte graphique relève d'une expérience psychique (Giedon, 1965) car, c'est par la prise de position de l'artiste, par une confrontation du mental face à un espace et à des formes indéfinies au départ, que le concept de l'image s'ajuste à la forme du support. Ce processus psychotechnique (fig. 141) s'applique aussi aux œuvres préhistoriques (*op. cit.*).

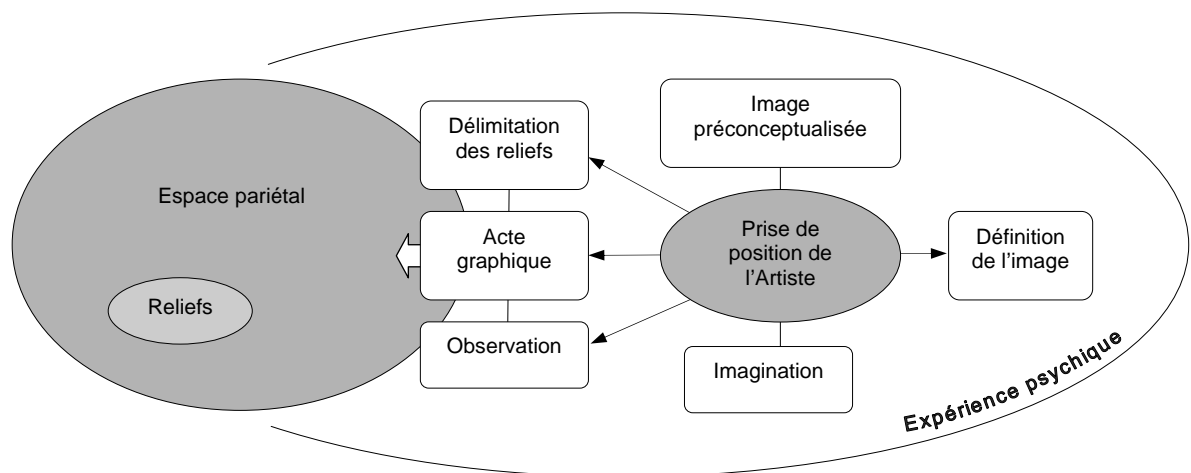


Fig. 141 – Processus psychotechnique. Définition de l'image par la prise de position. *Schéma J. Brot.*

La mobilité du bloc, il est vrai, permet de faire concorder l'image mentalisée avec davantage de possibilités que sur une paroi fixe mais il faut observer, dans la démonstration présente, le principe de construction des figurations. La mise en corrélation des reliefs par le tracé graphique, et les répercussions qu'elle a sur le style, la posture, les dimensions et les proportions de l'image, constituent la spécificité principale de l'utilisation des reliefs naturels, que cela se produise sur bloc ou sur paroi.

CONCLUSION GÉNÉRALE



Résultats et perspectives

L'étude technologique des figurations sculptées et gravées sur paroi, telle qu'elle a été menée pendant cette recherche, apporte des éléments inédits sur l'usage des reliefs naturels pendant le Paléolithique supérieur. Le désir de faire la démonstration concrète d'un usage parfaitement maîtrisé des formes naturelles pour la création d'œuvres tridimensionnelles par les artistes préhistoriques initia le présent travail, car j'avais perçu dans celles-ci un aspect très structuré lors de la visite de plusieurs grottes ornées.

L'analyse de cette catégorie de réalisations n'a pris en compte que leur procédure de construction, c'est-à-dire ce qui se rapporte au choix et à l'assemblage des formes naturelles par le tracé graphique. Les gestes techniques de l'acte de graver ou de sculpter, avec ce que cela implique de spécialisation, de savoir-faire et d'enchaînement gestuel, n'ont donc pas fait l'objet d'investigation scientifique. Les notions de schémas mentaux concernent davantage le principe de structuration des figurations que les séquences gestuelles de mise en forme. Le choix de ce secteur d'analyse n'est pas anodin. Il me paraissait indispensable d'avoir une approche méthodique sur un fait constaté de longue date, mais sans que ce dernier n'ait été pour autant soumis à un examen de type technique.

L'examen de la morphologie des œuvres appartenant au corpus de sites présentés dans ce manuscrit montre de manière explicite que l'utilisation des formes rocheuses est une des composantes majeures des représentations pariétales sculptées et gravées pendant toute la durée de l'art paléolithique et que, a priori, la forme de ces reliefs n'implique pas de déterminisme dans la thématique existante. Certes, l'imaginaire, sans que l'on puisse dire s'il est individuel ou collectif (Sauvet et Tosello, 1998), a sa part dans ces créations, puisque pour les réaliser il faut les visualiser et que pour visualiser il faut pouvoir imaginer.

Les œuvres d'Angles-sur-l'Anglin, comme celles de la Chaire-à-Calvin, de Cap Blanc, de Pataud, des Combarelles, ou encore de Pair-non-Pair, établissent largement, par la manière dont la roche a été exploitée, que la construction de chaque sujet a été calculée en fonction de l'idée préconçue d'une représentation et des particularités morphologiques des parois. Seul le mammoth de Domme, sculpté en analogie à des formes rocheuses évocatrices, et la tête sculptée du grand cheval de Comarque, reliée à une masse rocheuse suggérant un équidé couché en vache, ou encore les chevaux peints sur draperie stalagmitique de Font-de-Gaume, pourraient laisser penser à un emploi opportuniste des formes de la paroi. Néanmoins, cette suggestivité n'apparaît que par rapport au placement du trait gravé, sculpté ou peint. Ces interventions graphiques semblent davantage liées à des préoccupations d'ordre culturel qu'à une simple et relative suggestivité des parois. En d'autres termes, comme le révèle la démonstration technique proposée dans ces pages, il est probable que l'artiste sculptait ce qu'il avait décidé de faire selon son idée, son projet, et qu'il ne se laissait pas guider uniquement par les formes évocatrices de la cavité.

La démarche analytique menée dans ce travail est comparable à la façon dont l'hémisphère gauche du cerveau analyse la réalité perçue en la fragmentant en ses divers éléments pour ensuite les réarranger de manière compréhensible. Chaque œuvre du corpus a en effet été décomposée en ses éléments constitutifs de manière à faire la distinction entre la place et la forme initiale de chaque relief et la conséquence de l'apport graphique. La différenciation des formes naturelles entrant dans la composition d'une figuration permet de comprendre, d'une part ce qui détermine sa morphologie, et d'autre part ses modalités de construction. Elle renseigne également sur les formes originelles de la paroi, ce qui a favorisé mes essais de restitution de celle-ci.

La dissociation des éléments constitutifs de la figuration paléolithique enrichit considérablement la lecture que l'on peut en faire. Elle autorise en effet à s'approcher du moment de la conceptualisation de cette dernière, c'est-à-dire juste à l'instant où le sculpteur, face à la paroi vierge, s'apprête à définir par son tracé les éléments qui vont entrer en jeu. Ce regard pré-iconographique donne ainsi une notion sur la démarche artistique du sculpteur et sur sa perception de l'espace. L'œuvre ne peut donc pas être considérée comme un volume isolé qui se détache de la surface rocheuse si elle est sculptée, ni comme une surface endographique différenciée de la paroi s'il s'agit d'un trait de gravure modelé, mais comme un assemblage d'éléments naturels en intime liaison avec leur support. L'image n'est alors plus dépendante d'une quelconque suggestivité de la paroi mais d'une volonté affirmée et dynamique dans la réflexion et dans la prise de position de ce que l'on a communément pris l'habitude de nommer un artiste.

L'essentiel de mes objectifs a été de rechercher les moyens qui ont servi à matérialiser cette prise de position et leurs conséquences sur la plastique de la figuration. Il a fréquemment été rappelé que l'emplacement et la forme des zones de dégagement sur les surfaces rocheuses, l'utilisation relative des zones d'inflexion, la position des reliefs naturels dans l'espace pariétal et leur combinaison par le tracé graphique, sont les principaux éléments qui permettent de saisir le principe de construction et de mise en volume des figurations. Il est alors aisé de comprendre que le volume, les dimensions, l'attitude ou le mouvement des représentations sont fortement liés au choix des reliefs et à leurs assemblages. Cette analyse et la validité de ses paramètres sont soutenues par la démonstration sur la sculpture expérimentale et artistique dans laquelle est présenté, à partir de la potentialité du support, comment il est possible de mettre en forme et de manière cohérente un sujet préconceptualisé. Un usage opportuniste des formes naturelles de ces blocs rocheux n'aurait assurément pas permis une production aussi structurée et c'est bien sur cette dernière qualité, malgré quelques disproportions volontaires occasionnelles, que s'appuient l'aspect naturaliste et la si forte présence des représentations préhistoriques.

Des œuvres modestes de Pair-non-Pair, en passant par tous les stades intermédiaires, à celles raffinées des Combarelles, pourtant distantes d'une douzaine de millénaires, le même principe de construction est conservé. Techniquement parlant, il semble logique que, face

aux formes naturelles de la paroi, les hommes de toutes ces époques de l'art paléolithique aient utilisé des procédés semblables pour l'obtention de la troisième dimension, mais rien n'indique, comme le souligne C. Fritz à propos d'une « *conception formelle stable* » de l'art mobilier magdalénien (Fritz, 1999, p. 202), si le maintien de cette *procédure de construction* est due à une transmission culturelle, transgénérationnelle, ou si cela est naturel, « *commun aux caractéristiques cognitives de l'Homo sapiens sapiens* » (*ibid*).

Au regard des résultats obtenus à l'issue de ces quatre années de recherche, je considère le traitement de l'œuvre d'art par l'utilisation du relief naturel comme une technique de construction à part entière et non comme un moyen aléatoire de mise en volume justifié par la seule suggestivité des formes. La méthodologie qui vient d'être exposée, appliquée sur des gisements d'art où sont exploités les reliefs et la morphologie des surfaces rocheuses, est susceptible de mettre en évidence le caractère intentionnel et calculé de ce "procédé original de construction". Ce dernier, qui apporte des données supplémentaires pour la compréhension de l'art pariétal paléolithique, pourrait être pris en compte pour élucider la place de certaines représentations au sein des dispositifs graphiques. Ces données s'intégreraient dans une démarche logique et cohérente par rapport aux travaux déjà menés par d'autres chercheurs sur la structuration de l'espace pariétal par l'image.

D'autre part, avec cette méthode d'analyse, il est possible de restituer ou du moins d'interpréter plastiquement les œuvres dont il ne reste que quelques vestiges en raison de leur mauvaise conservation ou de leur recouvrement par des œuvres plus récentes. Ce type de travaux a récemment été effectué sur différents vestiges de la frise sculptée d'Angles-sur-l'Anglin. Les résultats, qui ont été matérialisés par des dessins prescrits par G. Pinçon et dont je suis l'auteur, sont prometteurs car s'ils permettent de tenter un déchiffrement de la représentation disparue, ils permettent aussi d'avoir un regard vivant sur des comportements liés à des activités spirituelles. Cette investigation pourrait s'étendre au domaine de la peinture pariétale et même à l'art mobilier sur matériaux rocheux et ouvrir ainsi des perspectives de recherches à l'échelle européenne.

L'idée d'une œuvre, le matériau de sa concrétisation, et les gestes techniques nécessaires à sa réalisation, forment les inséparables éléments du même trio qui montre l'art comme un enchaînement de comportements psychotechniques résultant de la projection culturelle et empirique des peuples artistes. La durabilité de l'emprise des gestes sur la roche restitue les croyances et les symboles paléolithiques, et par leur lecture, nous donne la possibilité d'interpréter et d'apprécier. En cela réside la valeur de la recherche scientifique. Un grand nombre d'aspects matériels de l'art en général ont été traités, mais il est très intéressant et stimulant de constater que le domaine de la création artistique ne peut aboutir à une sorte de produit que l'on pourrait ranger après l'avoir cerné entièrement par l'analyse performante d'un secteur particulier. Par définition, l'art ne saurait justement être l'objet d'une limitation, mais bien au contraire la manifestation universelle, intemporelle, et infinie du psychisme humain.

Bibliographie

- AIRVAUX, J., 2001. Les premiers portraits. *Science et vie*, 1011, p. 128-132.
- ANATI, E., 1989. *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*. Paris, Ed. Albin Michel, 255 p.
- ANATI, E., 1999. *La religion des origines*. Paris, Ed. Bayard, 178 p.
- ARCHAMBEAU, M. et C., 1989. *Les Combarelles*. Parma, Ed. Pierre Fanlac, 31 p.
- AUJOULAT, N., 1993a. Le relevé. L'évolution des techniques. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 317-328.
- AUJOULAT, N., 1993b. La morphologie. La perspective. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 281-288.
- AUJOULAT, N., 1993c. Le relevé. L'outil photographique. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 347-354.
- AUJOULAT, N., 1993d. Thématique de l'art pariétal. Les équidés. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 97-108.
- AUJOULAT, N., GENESTE, J.-M., ARCHAMBEAU, C., DELLUC, M., DUDAY, H., HENRY-GAMBIER, D., 2002. La grotte ornée de Cussac. Le Buisson-de-Cadouin (Dordogne) : premières observations. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 99 (1), p. 129-153.
- AVRILLEAU, S., 1989. La sculpture dans les souterrains aménagés et dans les sites troglodytiques. in : *La sculpture rupestre en France. De la préhistoire à nos jours*. Périgueux, Actes du colloque de Brantôme, Ed. S.H.A.P, p. 133-161.
- BARRIÈRE, C., 1993a. Technologie de l'art pariétal. La sculpture et le modelage. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 275-280.
- BARRIÈRE, C., 1993b. Thématique de l'art pariétal. Les proboscidiens. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 151-156.
- BAUDRY, M.-T., 1978. *La sculpture. Méthode et vocabulaire*. Paris, Impr. Nat., 765 p.
- BÉGOUEN, H., 1939. Les bases magiques de l'art préhistorique, *Scientia*, vol. LXV, p. 206-216.
- BORDES, F., GRAINDOR, M.-J., MARTIN, Y. et P., 1974. L'industrie de la grotte ornée de Gouy (Seine-Maritime). *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 71 (4), C.R.S.M., p. 115-118.
- BOUVIER, J.-M., 1989. Les sculptures magdaléniennes de la « Chaire à Calvin » (Mouthiers, Charente). Lectures complémentaires. in : *La sculpture rupestre en France. De la préhistoire à nos jours*. Périgueux, Actes du colloque de Brantôme, Ed. S.H.A.P, p. 73-85.
- BOUVIER, J.-M., 1993. Généralités. in : *L'art pariétal paléolithique. Technique et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p.7-20.
- BREUIL, H., 1906. L'art à ses débuts. L'enfant. Les primitifs. *Revue philosophique*, 7, p. 161-178.
- BREUIL, H., 1952. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 413 p.

- BREUIL, H., CAPITAN, L., PEYRONY, D., 1924. *Les Combarelles*. Paris, Ed. Masson, 50 pl., 192 p.
- CHALINE, J., 2000. *Un million de générations. Aux sources de l'humanité*. Paris, Ed. du Seuil, 306 p.
- CHAUVET, J.M., BRUNEL DESCHAMPS, E., HILLAIRE, C., 1995. *La grotte Chauvet*. Paris, Ed. du Seuil, 117 p.
- CHEYNIER, A. et BREUIL H., 1963. *La caverne de Pair-non-Pair*. Bordeaux, Société Archéologique de Bordeaux, Documents d'Aquitaine II, 230 p.
- CLOTTE, J. et LEWIS-WILLIAMS, D., 1996. *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Ed. du Seuil, 118 p.
- COHEN, C., 1999. *L'Homme des origines. Savoir et fictions en préhistoire*. Paris, Ed. du Seuil, 311 p.
- COHEN, J., KAHN-NATHAN, J., MASSE, S., TORDJMAN, G., VERDOUX, C., 1975. *De la physiologie à la psychologie. La vie sexuelle*. Argenteuil, Ed. Hachette, 284 p.
- COMBIER J., 1995. Les grottes de l'Ardèche, au centre de nouvelles recherches sur l'art pariétal. *L'art préhistorique. Les dossiers histoire et archéologie*, 209, p. 66-85.
- COMBIER, J., DROUOT, E., HUCHARD, P., 1958. Les grottes solutréennes à gravures pariétales du Canyon inférieur de l'Ardèche. *Mémoire de la Société Préhistorique Française*, t. 5, p. 63-117.
- DAUBISSE, P., VIDAL, P., VOUVÉ, J., BRUNET, J., 1991. *La grotte de Font-de-Gaume*. Périgueux, Ed. Pierre Fanlac, 48 p.
- DALEAU, F., 1896. Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair. *Société Archéologique de Bordeaux*, t. 21, p. 235-250.
- DAVID, P., 1963. Sculptures paléolithiques de la Chaire-à-Calvin. *Annales de Paléontologie*, t. 49, p. 173-177.
- DAVID, C., 2001. La grotte Chauvet. *Le Nouvel Observateur, Dossier exclusif*, mois de Mai, p. 16-25.
- DELLUC, B. et G., 1978. Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne). *Gallia préhistoire*, Paris, Ed. du CNRS, t. 21 (1), p. 214-332.
- DELLUC, B. et G., 1981. La grotte ornée de Comarque à Sireuil. *Gallia préhistoire*, Paris, Ed. du CNRS, t. 24 (1), p. 1-97.
- DELLUC, B. et G., 1983. Les grottes ornées de Domme (Dordogne) : la Martine, le Mammouth et le Pigeonnier. *Gallia préhistoire*, Paris, Ed. du CNRS, t. 26 (1), p. 7-80.
- DELLUC, B. et G., 1984a. L'art pariétal avant Lascaux. *Les premiers artistes. Les dossiers histoire et archéologie*, 87, p. 52-60.
- DELLUC, B. et G., 1984b. Le tableau de chasse. *Les premiers artistes. Les dossiers histoire et archéologie*, 87, p. 26-29.
- DELLUC, B. et G., 1986. La sculpture rupestre avant Lascaux. in : *La sculpture rupestre en France. De la préhistoire à nos jours*. Périgueux, Actes du colloque de Brantôme, Ed. S.H.A.P, p. 29-43.
- DELLUC, B. et G., 1989. Un bouquetin sculpté de style solutréen dans la cave troglodytique Pataud (Les Eyzies, Dordogne). *L'Anthropologie*, t. 90, p. 603-611.
- DELLUC, B. et G., 1997. Dix observations graphiques sur la grotte de Pair-non-Pair (Prignac et Marcamps, Gironde). *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 94 (1), p. 41-50.

- DELLUC, B. et G., Roussot, A., Roussot-Laroque, J., 1990. *Connaître la préhistoire en Périgord*. Luçon, Ed. Sud-Ouest, 128 p.
- DELPORTE, H., 1979. *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris, Ed. A. et J. Picard, 320 p.
- DUHARD J.-P., 1989. Les figurations féminines sculptées de l'art rupestre paléolithique en France. *in : La sculpture rupestre en France. De la préhistoire à nos jours*. Périgueux, Actes du colloque de Brantôme, Ed. S.H.A.P, p. 87-113.
- DUHARD, J.-P., 1995. De la confusion entre morphologie et géométrie dans les figurations féminines gravettiennes et du supposé style gravettien. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 92 (3), p. 302-312.
- FERUGLIO, V., 1993. Technologie de l'art pariétal. La gravure. *in : L'art pariétal paléolithique*. Technique et méthodes d'étude. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 265-274.
- FINE, A., PERRIN, R., SACCO, F., 1994. *Psychanalyse et Préhistoire*. Paris, Ed. P.U.F, Monographies de la revue Française de Psychanalyse, 182 p.
- FREUD, S., 1913. *Totem et Tabou*. Paris, Ed. Payot 1965, 243 p.
- FRITZ, C., 1999. *La gravure dans l'art mobilier Magdalénien. Du geste à la représentation*. Paris, Ed. Maison des Sciences de l'Homme, 216 p.
- GARCIA, M., 1989. La sculpture pariétale préhistorique. Technologie et terminologie. *in : La sculpture rupestre en France*. Périgueux, Actes du colloque de Brantôme, Ed. S.H.A.P, p. 17-24.
- GEORGE, P., 1970. *Dictionnaire de la géographie*. Paris, Ed. P.U.F., 510 p.
- GIBEAULT, A. et UHL, R., 1998. De l'outil à l'oeuvre d'art : l'invention de la symbolisation. *in : Le propre de l'homme. Psychanalyse et préhistoire*. Paris, Ed. Delachaux et Niestlé, p. 13-40.
- GIEDON, S., 1965. *L'Eternel Présent. La Naissance de l'Art*. Bruxelles, Ed. de la Connaissance S.A., 416 p.
- GOODY J., 1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Ed. de Minuit, 274 p.
- GUICHARD, F., 1983. Le cadre hydrogéologique des grottes ornées de Domme. *in : Les grottes ornées de Domme (Dordogne) : la Martine, le Mammouth et le Pigeonnier*. *Gallia préhistoire*, Paris, Ed. du CNRS, t. 26 (1), p. 76-80.
- HUDRISIER, H., 1994. Eclater-voir : virtualité de une à n dimensions. *in : De Lascaux au virtuel. Patrimoine et nouvelles images*. Périgueux, Coéd. CNIP et FOLD, p. 20-25.
- INIZAN, M.-L., REDURON, M., ROCHE, H., TIXIER, J., 1995. *Technologie de la pierre taillée*. Meudon, Ed. CREP-CNRS, 199 p.
- LAMING-EMPERAIRE, A., 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris, Ed. A et J Picard et Cie, 423 p.
- LAMING-EMPERAIRE, A., 1972. Art rupestre et organisation sociale. *in : Santander Symposium*. Madrid, U.I.S.P.P, p. 65-79.
- LE GUILLOU, Y., 2001. Les représentations humaines. *in : La grotte Chauvet. L'art des origines*. Paris, Ed. du Seuil, p. 167-171.
- LEJEUNE, M., 1981. *L'utilisation des accidents naturels dans le tracé des figurations pariétales du Paléolithique supérieur franco-cantabrique*. Mémoire de fin d'études. Université de Liège.

- LEJEUNE, M., 1985. Le mur dans l'art et l'archéologie. *Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de l'état à Liège, Art & Fact*, 4, 24 p.
- LEMOZI, A., 1929. *La Grotte-Temple du Pech-Merle. Un nouveau Sanctuaire préhistorique*. Paris, Ed. Aug. Picard, 184 p.
- LEROI-GOURHAN, A., 1964a. *Les religions de la préhistoire*. Paris, P.U.F 1990, Quadrige, 3^e édition, 156 p.
- LEROI-GOURHAN, A., 1964b. *Le geste et la parole. Technique et langage*. t. I, Paris, Albin Michel, 323 p.
- LEROI-GOURHAN, A., 1965a. *Préhistoire de l'art Occidental*. Paris, Mazenod, 482 p.
- LEROI-GOURHAN, A., 1965b. *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*. t. II, Paris, Albin Michel, 285p.
- LEROI-GOURHAN, A., 1971. *L'homme et la matière*. Paris, Ed. Albin Michel, Nlle. Ed. 1992, 348 p.
- LEROI-GOURHAN, A., 1983. *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire*. Paris, Ed. A. Fayard, 316 p.
- LEROY-PROST, C., 1984. L'art mobilier. Les premiers artistes. *Les dossiers histoire et archéologie*, 87, p. 45-51.
- LORBLANCHET, M., 1993. Le support. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 69-80.
- LORBLANCHET, M., 1995. *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Paris, Ed. Errance, 288 p.
- LORBLANCHET, M., 1999. *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*. Paris, Ed. Errance, 400 p.
- LORBLANCHET, M., 2001. *La grotte ornée de Pergouset*. Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, 188 p.
- LUQUET, G.-H., 1926. *Les origines de l'art figuré*. Paris, Ipek, p. 3-29
- MARTIN, Y., 1972. *L'art Paléolithique de Gouy*. Saint-Etienne-du-Rouvray, Imp. J. Buquet, 153 p.
- MARTIN, Y., 1993a. Technologie de l'art pariétal. Dessin au trait peint ou gravé. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 247-254.
- MARTIN, Y., 1993b. Techniques d'enregistrement. Relevé graphique sur support transparent. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 343-347.
- MARTIN, Y., 2001. Authentification d'une composition graphique paléolithique sur la voûte de la grotte d'Orival (Seine-Maritime). *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris*, Ed. Elsevier, t. 332 (3), p. 209-216.
- MORRIS D., 1997. *Le cheval révélé*. Londres, Ed. Calmann-Levy, p. 1-41.
- MÚZQUIZ PÉREZ-SÉOANE, M., 1998. Techniques, procédés de réalisation, auteurs et visées artistiques des peintures d'Altamira. in : *Altamira*. Espagne, Ed. du Seuil, p. 59-87.
- NINIO, J., 1996. *L'empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*. Paris, Ed. Odile Jacob, 314 p.
- NOUGIER, L.-R., 1963. *La Préhistoire. Essai de Paléolosociologie religieuse*. Ed. Bloud et Gay, 143 p.
- OTTE, M., 1993. *Préhistoire des religions*. Paris, Ed. Masson, 140 p.
- PAILLET, P., 1998. L'art paléolithique : tradition et modernité. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 95 (1), p. 17-21.

- PICARD, J., 1997. Le cheval pommelé de Pech-Merle. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 94 (4), p. 471-481.
- PINCON, G., IAKOVLEVA, L., 1997. *La frise sculptée du Roc-aux-Sorciers*. Paris, Ed. du CTHS, 168 p.
- PINCON, G., 1999, avec le concours de FERUGLIO, V., FUENTES, O., AUZANNE, I., DUJARDIN, V., SCHWAB, C., DE BEAUNE S., MAULNY, A., COCHE, R., SENTIS J., LOURRIOUX, C. *Rapport intermédiaire 1999. Etude et relevés d'art pariétal*, 42 p.
- PINCON, G., 2000, avec le concours de FERUGLIO, V., FUENTES, O., AUZANNE, I. *Rapport 2000. Etude et relevés d'art pariétal*, 39 p.
- RAPHAËL, M., 1945. *L'art pariétal Paléolithique. Trois essais sur la signification de l'art pariétal Paléolithique*. Paris, 1986, Ed. Le Couteau dans la plaie/Kronos, 416 p.
- ROUSSEAU, M., 1967. *Les grands félins dans l'art de notre préhistoire*, Paris, Ed. Picard, 205 p.
- ROUSSOT, A., 1972. Contribution à l'étude de la frise pariétale du Cap Blanc. in : *Santander Symposium*. Madrid, U.I.S.P.P, p. 87-113.
- ROUSSOT, A., 1984a. Les premiers bas-reliefs de l'humanité. Les premiers chasseurs de la préhistoire. *Les dossiers histoire et archéologie*, 87, p. 73-76.
- ROUSSOT, A., 1984b. Abri du Cap Blanc. in : *l'art des cavernes*. Paris, Ministère de la culture, Imp. Nat., p. 157-153.
- ROUSSOT, A., 1989. La sculpture rupestre magdalénienne en Aquitaine. in : *La sculpture rupestre en France. De la préhistoire à nos jours*. Périgueux, Actes du colloque de Brantôme, Ed. S.H.A.P, p. 45-72.
- ROUSSOT, A., 1994a. *L'art préhistorique*, Bordeaux. Sud-Ouest Université, 127 p.
- ROUSSOT, A., 1994b. *Le Cap Blanc*. Bordeaux, Ed. Sud-Ouest, 32 p.
- ROUSSOT, A., 2000. *La Vénus à la corne et Laussel*. Bordeaux, Ed. Sud-Ouest, 32 p.
- ROUX, M.-L., 1994. La contrainte à la représentation. in : *Psychanalyse et préhistoire*. Paris, P.U.F, p. 31-39.
- ROY, C., 1992. *L'art à la source*. Arts sauvages, Arts Premiers, Paris, Ed. Gallimard, 203 p.
- SACCHI, D., 1993. Thématique de l'art pariétal. Les Caprinés, Antilopinés, Rupicaprinés. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 123-136.
- SACCO François, 1994. La grotte ou l'obscurité visitée. in : *Psychanalyse et Préhistoire*. Paris, Ed. P.U.F, Monographies de la revue Française de Psychanalyse, p. 55-70.
- SACCO, F., 1998. Question de style. Face et profil. in : *Le propre de l'homme. Psychanalyse et préhistoire*. Paris, Ed. Delachaux et Niestlé, p. 91-121.
- SACCO, F. et SAUVET, G., 1998. *Le propre de l'homme. Psychanalyse et préhistoire*. Paris, Ed. Delachaux et Niestlé, 213 p.
- SAINT-MATHURIN, S. et GARROD, D., 1951. La frise sculptée de l'abri du Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-l'Anglin (Vienne). Paris, *L'anthropologie*, t. 55 (5-6), p. 413-424.
- SAINT-MATHURIN, S., 1975. Reliefs Magdaléniens d'Angles-sur-l'Anglin (Vienne). *Bulletin des Antiquités Nationales*, 7, p. 24-31.

- SAINT-MATHURIN, S., 1988. Les sculptures rupestres du Roc-aux-Sorciers. *L'art préhistorique. Les grands sites de Poitou-Charentes. Les dossiers histoire et archéologie*, 131, p. 42-49.
- SAURA RAMOS, P., BELTRÁN, A., MÚZQUIZ PÉREZ-SÉOANE, M., BERNALDO DE QUIRÓS, F., LASHERAS CORRUCHAGA, J., 1998. *Altamira*. Espagne, Ed. du Seuil, 179 p.
- SAUVET, G., 1993a. Thématique de l'art pariétal. Le problème de la détermination. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 83-86.
- SAUVET, G., 1993b. Thématique de l'art pariétal. Les signes pariétaux. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p.219-234.
- SAUVET, G., 1993c. La technique et la forme. La composition et l'espace orné. in : *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. G.R.A.P.P, Paris, Ed. du C.T.H.S, p. 297-309.
- SAUVET, G., 1994. Rhétorique de l'image préhistorique. in : *Psychanalyse et préhistoire*. Paris P.U.F, p. 83-115.
- SAUVET, G. et TOSELLO, G., 1998. Le mythe paléolithique de la caverne. in : *Le propre de l'homme. Psychanalyse et préhistoire*. Paris, Ed. Delachaux et Niestlé, p. 55-90.
- SENTIS, J., 2000. *La grotte ornée de Pestillac (Lot)*. Maîtrise de préhistoire, Université de Toulouse-le-Mirail, 268 p.
- SHER A. J., 1998. Les origines de l'art. Une hypothèse, état de la question. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 95 (4), p. 457-465.
- SONNEVILLE-BORDES, D., 1963. Etude de la frise sculptée de la Chaire à Calvin. Commune de Mouthiers (Charentes). *Annales de Paléontologie*, t. 49, p. 179-193.
- SONNEVILLE-BORDES, D., 1967. *La préhistoire moderne*. Périgueux, Ed. Pierre Fanlac, 147 p.
- THIBEAULT, G., BRILLAUD, B., GUISNEL, F., 1994. Fac-similés virtuels au plus près du réel. Analyse de différents systèmes de saisie et de modélisation 3 D de scènes naturelles. in : *De Lascaux au virtuel*. Périgueux, Coédition C.N.I.P. et F.O.L.D, 2, p. 44-49.
- TYMULA, S., 1999. *L'art du Roc-de-Sers (Charente) dans son contexte solutréen*. Thèse de doctorat, Université de Paris I, 2 vol., 845 p.
- VIALOU, D., 1984a. De l'animal à sa représentation.. *Les premiers artistes. Les dossiers histoire et archéologie*, 87, p 87-91.
- VIALOU, D., 1984b. Des blocs sculptés et gravés. *Les premiers artistes. Les dossiers histoire et archéologie*, 87, p 70-72.
- VIALOU, D., 1986. L'art des grottes en Ariège Magdalénienne. *XXIIIe supplément à Gallia préhistoire*, Paris, Ed. du CNRS, 432 p.
- VIALOU, D., 1991. *La préhistoire. L'univers des formes*, Ed. Gallimard, Paris, 431 p.
- VIALOU, D., 1994. Lois et libertés symboliques et stylistiques des Magdaléniens. in : *Psychanalyse et préhistoire*. Paris P.U.F, p. 71-82.
- VIALOU, D., 1995. Lespugue. Femme ou Vénus ? in : *L'art préhistorique. Les Dossiers d'Archéologie*, 202, p. 32-65.
- VIALOU, D., 1996. *Au cœur de la préhistoire, chasseur et artistes*. Paris, Découverte Gallimard, 160 p.

- VIGOUROUX, R., 1997. *La fabrique du beau*. Paris, Ed. Odile JACOB, 441 p.
- VOGT, T., 1984. *Croûtes calcaires : types et genèse. Exemples d'Afrique du Nord et de France Méditerranéenne*. Strasbourg, Université Louis Pasteur, Institut de Géographie Physique en Milieu Tempéré, 228 p.
- WEISSBERG, J.-L., SEGURA, J., HUDRISIER, H., PORADA, S., BARRIERE, J.-B., SAINT-AUBIN, J.-P., THIBEAULT, G., 1994. *De Lascaux au virtuel*. Périgueux, Coéd. CNIP et FOLD, 51 p.
- WHITE, R., 1993. *Préhistoire*. Bordeaux, Ed. Sud-Ouest, 139 p.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Tableau (t) Relevé (r) Photographie (p) Schéma (s) Dessin (d)

Figure 1 : (t) Inventaire des sites à sculptures sur parois et sur blocs.....	25
Figure 2 : (r) Carte de répartition des sites à sculptures en France.....	26
Figure 3 : (t) Localisation et attribution culturelle des sites sélectionnés pour le corpus.....	31
Figure 4 : (p et r) Vue générale et relevé de la frise sculptée de l'abri du Roc-aux-Sorciers.....	32
Figure 5 : (r) Plan de la grotte des Combarelles et situation des gravures.....	33
Figure 6 : (r) Plan de la grotte de Font-de-Gaume et situation des peintures.....	34
Figure 7 : (r) Vue générale de la frise sculptée de l'abri du Cap-Blanc.....	34
Figure 8 : (p et r) Grand mammoth de la grotte de Domme.....	35
Figure 9 : (r) Plan de la grotte de Comarque et situation du grand cheval.....	35
Figure 10 : (p) Bouquetin de la cave Pataud et son relevé analytique.....	36
Figure 11 : (p et d) Vue générale de la frise sculptée de l'abri de la Chaire-à-Calvin.....	37
Figure 12 : (r) Plan de la grotte de Pair-non-Pair et situation des gravures.....	37
Figure 13 : (r) Plan de la grotte de Pestillac et situation des gravures.....	38
Figure 15 : (s) Déplacement circulaire du champ de vision.....	41
Figure 16a et b : (p) Modelage des trois Vénus d'Angles-sur-l'Anglin.....	44
Figure 17 : (t) Eléments de configuration de la morphologie d'une paroi.....	49
Figure 18 : (t) Types de reliefs naturels.....	49
Figure 19 : (d) Technique du bas-relief.....	50
Figure 20 : (d) Technique de la ronde-bosse.....	51
Figure 21 : (d) Figuration fictive utilisant la morphologie de la paroi.....	52
Figure 22 : (t) Types et formes de reliefs dans la sculpture.....	53
Figure 23 : (t) Types de zones de dégagement et principales sortes de modelés.....	54
Figure 24 : (s) Différence de volume créée par le même dégagement.....	55
Figure 25 : (s) Point d'intersection.....	56
Figure 26 : (s) Variabilité de mise en volume et de mise en dimension.....	57
Figure 27 : (s) Spatialisation de la paroi.....	58
Figure 28 : (d) Techniques de percussion.....	60
Figure 29' : (p) Gravure d'auroch de la grotte d'Ebbou.....	63
Figure 29 : (d) Utilisation fictive d'une même forme de relief.....	64
Figure 30 : (s) Projection d'une image mentale prédéfinie sur la paroi.....	65
Figure 31 : (s) Association de reliefs sélectionnés par le tracé graphique.....	66
Figure 32 : (t) Principales fonctions de reliefs.....	70
Figure 33 : (s) Dessins morpho-analogiques de la grotte de Pestillac.....	74
Figure 34 : (s) Vision pyramidale et associative du support et du tracé de la figuration.....	74
Figure 35 : (p) Bison de la Grotte de Font-de-Gaume et réalisation par ombre projetée.....	75
Figure 36 : (p) Liaison avec particularité morphologique (Les Combarelles).....	75
Figure 37 : (p) Panneau du cheval tournant la tête (Le Roc-aux-Sorciers)	76
Figure 38 : (p) Cheval sculpté tournant la tête (Le Roc-aux-Sorciers).....	76
Figure 39 : (d) Cheval tournant la tête en coupe (Le Roc-aux-Sorciers).....	77
Figure 40 : (d) Zone de paroi à l'emplacement des Vénus (Le Roc-aux-Sorciers).....	79
Figure 41 : (p) Panneau des Vénus (Le Roc-aux-Sorciers).....	79
Figure 42 : (p) Vue rapprochée du panneau des Vénus (Le Roc-aux-Sorciers).....	79
Figure 43 : (p) Femme sculptée vue de trois-quarts (Le Roc-aux-Sorciers).....	80
Figure 44 : (d) Vénus Vé2 vue de trois-quarts en coupe (Le Roc-aux-Sorciers)	81

Figure 45 : (p) Triangle pubien de la Vénus Vé2 (Le Roc-aux-Sorciers).....	82
Figure 46 : (p) Corps de femme en vue de trois-quarts.....	83
Figure 47 : (d) Vénus Vé2 en perspective (Le Roc-aux-Sorciers)	83
Figure 48 : (p) Femme sculptée vue de face (Le Roc-aux-Sorciers).....	84
Figure 49 : (d) Vénus Vé3 en coupe (Le Roc-aux-Sorciers).....	85
Figure 50 : (p) Triangle pubien de la Vénus Vé3 (Le Roc-aux-Sorciers).....	85
Figure 51 : (s) Géométrie et façonnage du triangle pubien (Le Roc-aux-Sorciers)	86
Figure 52 : (p) Symétrie de la Vénus Vé2 (Le Roc-aux-Sorciers).....	86
Figure 53 : (p) Vulves aurignaciennes en vue périnéale.....	87
Figure 54 : (p) Femme sculptée superposée aux bisons (Le Roc-aux-Sorciers).....	88
Figure 55 : (d) Vénus Vé4 en coupe (Le Roc-aux-Sorciers).....	89
Figure 56 : (p) Triangle pubien de la Vénus Vé4.....	91
Figure 57 : (p) Triangle pubien réel.....	91
Figure 58 : (p) Triangle pubien de la Vénus de Laussel.....	91
Figure 59 : (p) Tête humaine (Le Roc-aux-Sorciers).....	92
Figure 60 : (s) Ebauche de la tête humaine à partir du relief (Le Roc-aux-Sorciers).....	92
Figure 61 : (d) Paroi vierge à l'emplacement des Vénus (Le Roc-aux-Sorciers)	93
Figure 62 : (d) Mise en place des Vénus (Le Roc-aux-Sorciers)	93
Figure 63 : (s) Mobilité des points de vue sur le panneau des Vénus (Le Roc-aux-Sorciers).....	94
Figure 64 : (p) Panneau des bouquetins (Le Roc-aux-Sorciers).....	96
Figure 65 : (p) Bouquetins sculptés Bo7 et Bo 8 (Le Roc-aux-Sorciers).....	96
Figure 66 : (d) Bouquetins Bo7, Bo 8 et félin Fé2 en coupe (Le Roc-aux-Sorciers)	97
Figure 67 : (p) Zones de dégagement et convexités des Bo7 et Bo 8 (Le Roc-aux-Sorciers).....	98
Figure 68 : (p) Ovibos sculptés (Roc-de-Sers).....	99
Figure 69 : (p) Bœufs sculptés (Fourneau-du-Diable).....	99
Figure 70 : (p) Pattes des bouquetins Bo7 et Bo 8 (Le Roc-aux-Sorciers).....	99
Figure 71 : (p) Pattes du bouquetin Bo 8 (Le Roc-aux-Sorciers).....	99
Figure 72 : (p) Bouquetin Bo4 (Le Roc-aux-Sorciers).....	100
Figure 73 : (p) Pattes du bouquetin Bo4 (Le Roc-aux-Sorciers).....	100
Figure 74 : (d) Félin Fé2 (Le Roc-aux-Sorciers).....	101
Figure 75 : (p) Tête du félin Fé2 (Le Roc-aux-Sorciers).....	102
Figure 76 : (p) Tête humaine Tê2 (Le Roc-aux-Sorciers).....	102
Figure 77 : (p) Tête du félin Fé2 sous un éclairage varié (Le Roc-aux-Sorciers).....	103
Figure 78 : (p) Panneau des chevaux se suivant (Pair-non-Pair)	104
Figure 79 : (d) Cadrage et agencement des chevaux se suivant (Pair-non-Pair).....	105
Figure 80 : (p) Lignes de correspondance entre les chevaux se suivant (Pair-non-Pair).....	106
Figure 81 : (p) Bouquetin et bison implantés sur des concavités (Pair-non-Pair).....	107
Figure 82 : (p) Panneau des chevaux superposés (Pair-non-Pair).....	108
Figure 83 : (d) Reliefs et implantation des chevaux superposés (Pair-non-Pair).....	109
Figure 84 : (r) Panneaux des chevaux (Pair-non-Pair).....	112
Figure 85 : (s) Sections de la grotte de Comarque.....	113
Figure 86 : (p et r) Grand cheval (Comarque).....	114
Figure 87 : (d) Aménagement du grand cheval sur paroi suggestive (Comarque).....	115
Figure 88 : (p) Tête sculptée du grand cheval (Comarque).....	117
Figure 89 : (s) Plan de la zone de galerie du grand cheval (Comarque).....	118
Figure 90 : (p) Cheval couché en vache.....	119
Figure 91 : (p) Aspect des parois (Les Combarelles).....	120
Figure 92 : (p) Mammouth n° 26 gravé (Les Combarelles).....	121
Figure 93 : (d) Implantation du mammouth n° 26 (Les Combarelles).....	122
Figure 94 : (r) Petit mammouth naturel (Les Combarelles).....	124
Figure 95 : (r) Mammouths 24, 25, 26, 26bis (Les Combarelles)	124
Figure 96 : (p) Cheval n° 72 gravé (Les Combarelles).....	125

Figure 97 : (d) Implantation du cheval n° 72 (Les Combarelles).....	126
Figure 98 : (r) Cheval n° 72 (Les Combarelles).....	127
Figure 99 : (p) Morphologie de la paroi (Domme).....	128
Figure 100 : (r) Section de la grotte (Domme).....	128
Figure 101 : (p) Bord rocheux suggestif (Domme).....	128
Figure 102 : (p) Grand mammouth sculpté (Domme).....	129
Figure 103 : (d) Implantation du grand mammouth (Domme).....	130
Figure 104 : (d) Réalisation morpho-analogique du grand mammouth (Domme).....	130
Figure 105 : (r) Mammouth n° 7 (Domme).....	131
Figure 106 : (s) Coupe de la cave (Pataud).....	133
Figure 107 : (s) Exfoliation de l'abri (Pataud).....	133
Figure 108 : (s) Formation d'excavations (Pataud)	133
Figure 109 : (p) Bouquetin sculpté (Pataud).....	134
Figure 110 : (r) Relevé analytique du bouquetin (Pataud).....	134
Figure 111 : (p) Restitution de la paroi et implantation du bouquetin (Pataud).....	135
Figure 112 : (d) Bouquetin aux aguets.....	135
Figure 113 : (p) Excavation et bourrelets rocheux (Pataud).....	136
Figure 114 : (d et p) Divers bouquetins à la tête relevée.....	137
Figure 115 : (p) Alignement de la frise sur un sillon naturel (La Chaire-à-Calvin).....	138
Figure 116 : (p) Vue d'ensemble de la frise (La Chaire-à-Calvin).....	139
Figure 117 : (r) Alignement de la frise sur le sillon naturel (La Chaire-à-Calvin).....	139
Figure 118 : (p) Chevaux se superposant en coupe (La Chaire-à-Calvin).....	140
Figure 119 : (p) Cheval central en coupe (La Chaire-à-Calvin).....	141
Figure 120 : (p) L'animal acéphale en coupe (La Chaire-à-Calvin).....	142
Figure 121 : (s) Paroi en coupe horizontale (La Chaire-à-Calvin)	143
Figure 122 : (p) Vue panoramique et morphologie de l'abri (Le Cap Blanc).....	144
Figure 123 : (p) Cheval n° 2 en coupe (Le Cap Blanc).....	145
Figure 124 : (p) Vue en perspective de la grande niche (Le Cap Blanc).....	145
Figure 125 : (p) Cheval n° 3 en coupe (Le Cap Blanc).....	146
Figure 126 : (p) Cheval n° 5 en coupe (Le Cap Blanc).....	147
Figure 127 : (p) Chevaux se suivant (Font-de-Gaume).....	150
Figure 128 : (p) Grand bouquetin de la grotte de Cougnac.....	151
Figure 129 : (p) Bison de la grande frise (Font-de-Gaume).....	152
Figure 130 : (p) Bison de la grande frise (Font-de-Gaume).....	152
Figure 131 : (s) Effet de la lumière naturelle sur un bloc.....	158
Figure 132 : (s) Effet de la lumière naturelle sur une paroi.....	158
Figure 133 : (p) Blocs sculptés.....	159
Figure 134 : (d) Matériel lithique.....	160
Figure 135 : (p) Sculpture expérimentale et artistique.....	163
Figure 136 : (p) Conceptualisation et construction d'une figuration.....	166
Figure 137 : (p) Reliefs mis en jeu dans la construction d'une figuration.....	169
Figure 138 : (p) Sculpture expérimentale et artistique.....	170
Figure 139 : (p) Femme gravide en coupe.....	172
Figure 140 : (p) Reliefs mis en jeu dans la construction d'une figuration.....	172
Figure 141 : (s) Processus psychotechnique.....	173

Jean BROT
1, Place de la Tour de Môle
30610 SAUVE

Tél. : 04 66 80 10 39
06 76 75 42 90

E mail : brot.jean@wanadoo.fr

Si vous désirez obtenir toutes informations ou accords pour exploiter les images de ce mémoire n'hésitez pas à me contacter.

L'UTILISATION DES RELIEFS NATURELS DANS L'ART GRAVÉ ET SCULPTÉ PARIÉTAL DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR FRANÇAIS

Jean BROT

Soutenance le 25 Mars 2005 à Dijon

Résumé

Pendant toute la durée du Paléolithique supérieur, en Espagne et en France principalement, les artistes ont réalisé des figurations en utilisant les reliefs naturels et la morphologie des parois de grottes ou d'abris-sous-roche. Ce phénomène artistique, qui a toujours préoccupé les préhistoriens, a suscité les interrogations et les interprétations les plus diverses de la fin du XIXe siècle jusqu'à présent : origine de l'art, préoccupations magico-religieuses, organisation spatiale et sanctuarisation de l'espace souterrain, structures pariétales, chamanisme, techno-cultures, etc.

Pendant longtemps, ce que les formes rocheuses pouvaient avoir d'évocateur a été considéré comme la raison d'être de leur usage. Mais cette activité est-elle vraiment liée à la suggestivité des formes ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une démarche artistique pleinement raisonnée en vue de réaliser des sujets préconceptualisés ? Ces questions nous orientent vers deux grandes appréciations. Avec la première, l'abri ou la grotte est investi au hasard des ressemblances avec le réel et cela laisse supposer une utilisation fortuite des reliefs sans recherche de thème ni de volume particulier. Avec la deuxième, l'ensemble de la décision appartient à l'artiste, qui, devant la forme, la multiplicité et la direction des surfaces rocheuses, a la totale liberté d'exprimer sa pensée...

Le présent travail est le résultat de quatre années de recherche sur les procédés de mise en volume d'œuvres sculptées et gravées par l'intermédiaire des reliefs naturels et de la morphologie de la paroi pendant le Paléolithique supérieur français. A l'aide d'une méthode d'analyse basée sur de nombreux paramètres techniques il s'attache à mettre en évidence le caractère réfléchi et méthodique de cette pratique ainsi que ses aspects conceptuels.

C'est à partir d'une trentaine d'œuvres issues de huit gisements, Gravettien, Solutréen, et Magdalénien, répartis en Gironde, en Dordogne, en Charente et dans le Poitou, que cette étude révèle un emploi absolument structuré et maîtrisé d'une procédure de construction qui, bien loin d'être aléatoire, devrait trouver son statut de technique à part entière pour la production de représentations tridimensionnelles. La démonstration, soutenue par la production de sculptures expérimentales et artistiques, apporte des éléments nouveaux qui permettent de comprendre les conséquences de l'intégration des reliefs rocheux au sein d'une figuration. Elle montre pourquoi et comment les œuvres préhistoriques ont les dimensions, le volume et l'attitude qu'on leur connaît. En autorisant l'observateur à s'approcher du moment de leur conceptualisation cette analyse donne les moyens de tenter de pénétrer dans l'univers mental des imagiers paléolithiques.

Mots-clés : paléolithique, art, gravure, sculpture, paroi, roche, potentialité, relief naturel, morphologie, organisation, construction, position, volume, dimension, spatialisation de la paroi, zone de dégagement, zone d'inflexion, espace et tracé graphique, point de vue, approche spatiale, mise en œuvre, préconceptualisation, visualisation, technologie.