

LA SCULPTURE RUPESTRE EN FRANCE

(de la préhistoire à nos jours)

Actes du colloque de Brantôme, 14 août 1988



ÉDITÉ PAR
LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHEOLOGIQUE
DU PÉRIGORD

18, rue du Plantier - 24000 PÉRIGUEUX

SUPPLÉMENT AU BULLETIN TOME CXVI ANNÉE 1989

Le directeur de la publication : Dominique AUDRERIE
S.H.A.P. 18, rue du Plantier - 24000 PERIGUEUX
Imprimerie Joucla - Périgueux
Commission paritaire N° 63667

7127



SHAP1007127

LA SCULPTURE RUPESTRE EN FRANCE

(de la préhistoire à nos jours)

Actes du colloque de Brantôme, 14 août 1988

LA SCULPTURE RUPESTRE EN FRANCE

(de la préhistoire à nos jours)

Actes du colloque de Brantôme, 14 août 1988

ÉDITÉ PAR
LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHEOLOGIQUE
DU PÉRIGORD

18, rue du Plantier - 24000 PÉRIGUEUX

SUPPLÉMENT AU BULLETIN TOME CXVI ANNÉE 1989

La sculpture rupestre en France

La sculpture rupestre creuse et modèle, par taille directe, la surface des rochers, des falaises et des parois d'abris, de grottes ou de souterrains.

Elle permet de représenter les formes en relief sur le plan de la roche.

Elle est pratiquée depuis 30.000 ans. Ses supports, ses techniques, ses thèmes et ses motivations sont très variés.

Le présent volume regroupe l'ensemble des communications présentées au Colloque sur la sculpture rupestre en France (en l'abbaye de Brantôme, Dordogne, le 14 août 1988), organisé par la Société historique et archéologique du Périgord, avec l'aide des Amis de Brantôme.

La France n'a pas l'exclusivité de la sculpture rupestre. Le sphinx de Gizeh et les temples d'Abou-Simbel en Egypte, les énormes sculptures des Olmèques au Mexique et les multiples temples d'Asie en témoignent.

Mais ces *Actes du Colloque de Brantôme* sont, à notre connaissance, la première monographie consacrée à ce thème d'archéologie préhistorique et historique en France.

Société historique et archéologique
du Périgord

N.D.L.R. — Etymologiquement, l'art *pariétal* désigne les graphismes exécutés sur les parois, les voûtes, voire le sol des abris et des grottes ; l'art *rupestre*, les graphismes que porte la surface des rochers.

L'étymologie semble, de fait, bien précise. Pour E. Littré, citant Corssen, le rocher, du latin *rupes*, « se rattache à *rumpere*, et signifie proprement : roche brisée, éboulis » (Littré E. *Dictionnaire*... 1874, p. 1784).

Mais, dans nombre de cas, la nature rupestre ou pariétale de certaines œuvres, gravées, sculptées ou même peintes sur des blocs (immeubles ou quasi immeubles), est difficile à préciser. Ce bloc est parfois un rocher appartenant à la roche encaissante, mais le plus souvent, c'est un fragment, plus moins volumineux, détaché naturellement de la paroi ou de la voûte d'un abri ou d'une grotte. Et il n'est pas facile de dire si l'œuvre a été exécutée sur un tel support avant (*art pariétal*) ou après (*art rupestre stricto sensu*) son détachement de la paroi ou de la voûte (Delluc B. et G. *Colloque de Périgueux 1984* (1989), p. 21-31).

C'est sans doute pour cela que, peu à peu, surtout, nous semble-t-il, depuis la thèse d'A. Laming-Empeire (La Signification de l'art rupestre paléolithique, Picard, Paris, 1962), en raison de son titre même et de son contenu, de nombreux auteurs usent de l'adjectif *rupestre* pour désigner à la fois l'art des parois et celui des rochers (en un mot l'art qui n'est pas mobilier, « portable » suivant la terminologie anglo-saxonne). Ainsi, par exemple M. Brézillon (*Art des Cavernes*, Paris, 1984, p. 30), entre autres préhistoriens et même H. Breuil, en 1953, à propos de la grotte de Niaux (*Préhistoire, Spéléologie arégeoises*, 1953, double page h.-t., *in fine*).

Nous renonçons donc à appeler le présent volume : *La Sculpture rupestre et pariétale*. Mais, à propos de l'art des blocs, on tentera, lorsque cela est possible, de préciser l'origine du bloc et le moment d'intervention du sculpteur sur ce support (note de B. et G. Delluc).

© S.H.A.P. 1989. Tous droits réservés. Reproduction, adaptation, traduction : se renseigner auprès du Conseil d'administration de la société.

Une réalité, une signification qui rend l'image inoubliable

Nous sommes dans un site singulier, monumental et un peu froid qui présente, sous des formes les plus intéressantes pour la France, non un habitat rupestre mais un décor taillé dans le roc, où le mélange de ce qui relève de la nature — grotte naturelle — et de ce qui a été élaboré par l'homme, construit, devient saisissant. Le choix du thème pour la rencontre de cette année ne concerne ni la continuité, ni l'analogie, mais ce que l'on peut imaginer de commun entre les manifestations bien connues et si remarquables de l'art rupestre préhistorique d'une part, et ce qui, dans la suite des arts, s'est produit un peu dans tous les sens sur le mode sculpté comme on l'a rapporté cet après-midi. Qu'y-a-t-il de commun ? Des produits de l'activité humaine extrêmement dispersés présentent certaines constantes qui tiennent peut-être au travail un peu fruste ou « naïf », plus ou moins raboté par le temps et ramené à une même apparence, un peu fondue. Il y a une question importante, remarquable, derrière ces sujets d'enquête qui semblent, au départ, arbitraires : prenons d'abord le cas de ces sculpteurs « folkloriques », improvisés, dont on ne sait pas très bien quel a pu être leur métier, mais qui ont décidé de se consacrer à la sculpture : le cas du palais du Facteur Cheval, par exemple (classé Monument Historique) dans la vallée du Rhône : phénomène spécifique de notre civilisation. Il y en a d'autres, comme aux Etats-Unis. A Los Angeles, on peut visiter ce qu'on appelle les *Watts Towers* : c'est un monument où des statues, des éléments figurés, sont fabriqués à l'aide d'entassements de boîtes de conserve. Exemple typiquement américain à élaboration spécifique : toutes ces boîtes que l'on gaspille et tous ces résidus de la civilisation moderne sont réutilisés. Le cas du Facteur Cheval n'est pas moins typique avec son accumulation de céramiques et de fragments.

La différence avec ce que nous avons à étudier, c'est qu'ils composent des murs et des tours, de moulures, de reliefs, sans travailler à partir d'un élément de nature existant déjà, précisément une grotte : mais il s'agit de récupération de choses perdues et nous avons affaire à un amalgame, une accumulation de motifs empruntés ici et là ; c'est un ensemble fabriqué à

partir de n'importe quoi, un genre d'invention qui suppose l'obstination de quelqu'un — on dira volontiers qu'il était un peu dérangé — le travail d'un solitaire qui suit ses obsessions et travaille par addition d'éléments. Aucun d'entre nous ne peut croire que c'est là ce que nous trouvons dans les grottes paléolithiques ; nous n'y trouverions pas l'équivalent des travaux du Facteur Cheval ou de l'auteur de l'ouvrage de Brantôme. Mais le problème est de connaître la motivation, et la finalité poursuivie. Ce que nous pouvons seulement souligner, et ce qui constitue le point central de notre réunion, c'est le *pouvoir symbolique immédiat* de la sculpture.

Il y a là une notion anthropologique générale, quelque chose d'assez caractéristique de l'espèce humaine car il n'y a guère de civilisation où l'on ne voie se manifester ce pouvoir symbolique. Il se manifeste soit de manière positive et ostentatoire, soit de manière enveloppée. Il y a des sociétés où l'on construit des mâts, des pôles peints, articulés, organisés, de manière à intensifier la fonction d'emblème ; ailleurs, comme dans les temples de l'Antiquité ou, comme nous l'avons fait dans la civilisation chrétienne, dans nos églises, il y a les figurations sacrées, tenues pour des idoles quand on leur résiste et qu'on attribue une valeur dangereuse à la statuaire. Tout ceci est apparu assez clairement dans beaucoup des observations qui ont été faites. Mais un autre aspect se joint à celui-là : c'est le caractère spécialement fascinant de la sculpture rupestre : dans les civilisations du Proche-Orient, on aurait pu citer l'Inde avec Ajanta où il y a des temples monolithiques avec une sculpture appropriée sont l'objet d'une dévotion et pour nous, d'une fascination de la sculpture rupestre. Dans les civilisations du Proche-Orient, on aurait pu citer l'Inde avec Ajanta où il y a des temples monolithiques avec une sculpture appropriée ; ils sont l'objet d'une dévotion et pour nous, d'une fascination tout à fait extraordinaire. Y avait-il quelque élément de ce genre dans les créations que nous avons peu à peu regroupées dans le domaine de la préhistoire ? Peut-être.

La sculpture des grottes est donc particulièrement intéressante : la grotte ou la crypte — qui est l'évocation d'un tombeau, d'un hypogée — est toujours quelque chose qui inquiète et qui attire. Vous vous rappelez certainement qu'un chroniqueur du nom de Belleforêt, au XVI^{ème} siècle, dans sa *Description de la France*, une espèce de tableau général, un peu touristique, du pays, a été amené à parler d'une grotte qu'on a identifiée depuis comme celle de Rouffignac. Ce chroniqueur parle de longs souterrains avec des cultes païens signalés — mais il ne précise pas — par des statues de divinités ; il s'agit de sculptures rupestres, probablement de morceaux isolés, qui ont donc l'air de statues détachables mais prises dans le bloc, consacrées à Diane, Vénus et autres divinités. Donc des recoins mystérieux, un peu diaboliques et cette coloration a toujours marqué les sites de ce type ; cette association vit peut-être toujours dans notre subconscient, dans notre approche des choses. En ce sens, nous sommes au fond toujours plus près de l'humanité préhistorique, paléolithique même, néolithique certainement, que nous ne le pensons. L'épisode de la sculpture rupestre dans le monde, qui nous a retenus aujourd'hui, reste doté d'un très grand rayonnement.

Quelques problèmes de méthode ont été évoqués incidemment et je voudrais les reprendre. Les personnes, mêmes cultivées, qui n'ont pas eu de contact avec le Périgord, quand elles entendent parler de la préhistoire s'en forment une idée comme un chapitre étrange de l'histoire humaine, tellement lointain et tellement peu intelligible que nous en sommes à jamais séparés par la coupure des siècles. Ce qui a été brillamment et solidement étudié aujourd'hui, nous aide à comprendre quelque chose qui, pour nos disciplines, est important : si l'on tient compte de la différence des matériaux, la démarche intellectuelle pour l'étude de ces vestiges n'est pas différente de celle que nous pouvons pratiquer pour les sculptures de la Renaissance ou des monuments de l'âge classique.

Dès ce qui nous apparaît comme l'origine, la figuration met en jeu un type d'énergie fabricante qui se reconnaît à travers les siècles.

On a parlé de la question *style-chronologie* : c'est un point à développer. Tous nos collègues préhistoriens — je pense à mon collègue et ami Leroi-Gourhan — étaient très attentifs à cette confusion possible, à la naïveté qui consiste à croire qu'il suffit d'aligner comme les points successifs d'une même évolution, les faits de style, pour créer du même coup une armature chronologique. Un collègue américain a écrit un livre à ce sujet, intitulé *The Shape of time* (« La forme du temps ») à propos de l'art précolombien ; il y étudie la chronologie de ces civilisations disparues uniquement grâce à la céramique. Il explique pourquoi il faut faire cette chronologie et pourquoi il faut éviter d'en être dupe en durcissant l'articulation des stades que nous sommes bien obligés de constituer ; ce sont des grilles qui ne coïncident pas forcément avec les âges définis par la succession des puissances sociales, des empires...

Ce qui a été dit sur *contexte-support* est également important. Il faut se méfier des objets — ceux qu'on voit dans les musées — des collections. Pourquoi ? L'objet isolé est vite paré de légendes, de fictions qui exagèrent sa singularité ; l'objet restitué à son milieu, à son élément, replacé dans le contexte s'illumine aussitôt autrement.

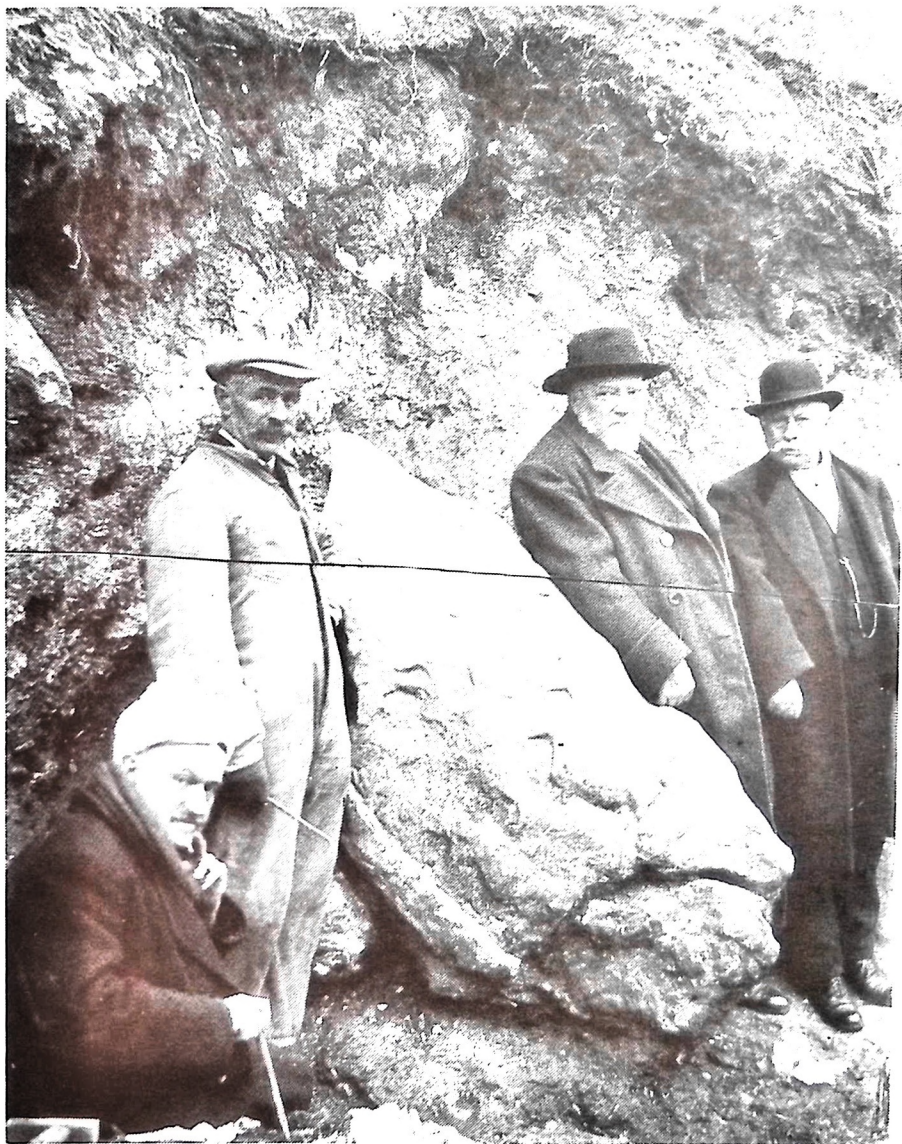
Considérons pour finir deux points qui sont plutôt des interrogations. J'ai été un peu surpris que l'on n'ait pas été amené à discuter du problème *face-profil* dans la figuration humaine. Il y a 15.000 ou 20.000 ans on a modelé des figures humaines ou animales, en les détachant dans l'espace ; mais ce type de représentation est très différent de ce qu'on observe avec les merveilleux animaux peints que tout le monde connaît et qui nous apparaissent à plat et de profil. Quant à l'image vue de face, il faut toujours songer au caractère « omineux », fascinant, que possède l'image frontale : le Zeus d'Olympie, le Pantocrator byzantin. Quant il s'agit d'une sculpture, le problème prend une grande portée parce qu'il commande l'emplacement et la disposition de l'objet.

La dernière question concerne le grand problème de la *sélection iconographique*, le choix des animaux lorsqu'il s'agit d'animaux, le choix des figures humaines lorsqu'on peut en identifier une. Nous avons entendu parler d'une gamme de représentations féminines depuis la petite fille jusqu'à la femme âgée, la mère de famille qui a eu une quarantaine d'enfants

ou une vingtaine d'enfants, comme ce devait être le cas dans la préhistoire. Jusqu'ici cette question peu étudiée reste, je crois, à examiner. On connaît mieux la manière dont a été faite la sélection des animaux. Mais il y a tout de même un problème assez remarquable à garder présent à l'esprit. Pourquoi tant de femelles et si peu de figurations de mâles par comparaison ? Pourquoi tant d'animaux qui probablement — c'est une question que nous ne cessons de nous poser — n'étaient plus tellement en circulation dans les vallées, dans les forêts ? Et si ce n'étaient pas toujours ceux de la vie quotidienne ? Y avait-il déjà une mythologie peinte et sculptée ?

Leroi-Gourhan a eu une réaction très juste en désignant la beauté, la qualité des formes, par exemple dans l'extraordinaire cheval frémissant de Comarque. Observation qui n'est pas inutile, car d'un seul coup, à 12.000 ou 14.000 ans de distance, quelque chose nous est présent, quelque chose qui, pour nous au sein d'une civilisation aussi différente que possible, se remplit immédiatement d'une réalité et d'une signification, qui rend l'image inoubliable.

André CHASTEL
Membre de l'Institut



Bourdeilles, le Fourneau du Diable (12 décembre 1924). Les membres de la Société historique et archéologique du Périgord, de g. à dr. : Louis Didon, Denis Peyrony, le marquis de Fayolle, Maurice Féaux. D. Peyrony avait découvert le bloc sculpté durant le mois de septembre précédent.

La sculpture rupestre préhistorique : une étude désormais méthodique

Nous tenons à remercier la Société historique et archéologique du Périgord et les Amis de Brantôme de nous avoir invité à présider ce colloque. Je suis un peu surpris personnellement d'avoir à conclure : je ne suis pas un spécialiste de l'art rupestre paléolithique et il est difficile de tirer les conclusions d'une réunion durant laquelle tant de chercheurs spécialisés ont apporté des documents si intéressants.

On peut constater qu'au cours des dernières années, l'étude de l'art préhistorique a beaucoup évolué et que nous sommes entrés dans une période d'inventaire et de relevé. Le relevé des œuvres est devenu un travail extrêmement rigoureux, fastidieux certes, besogneux, mais qui est nécessaire. Lorsque l'on aura élaboré un relevé très complet, exhaustif, très précis de ces œuvres préhistoriques, les discussions, les interprétations seront plus aisées et s'appuieront sur une base solide. Il faut donc utiliser une méthodologie rigoureuse et avoir un sens aigu de l'observation.

Cette méthodologie a été présentée tout au long des communications de ce colloque. Dans leur dernière communication, Brigitte et Gilles Delluc nous ont présenté la méthode qu'ils ont mise au point pour lire et restituer les gravures et les sculptures pariétales. Il est extraordinaire de pouvoir observer, sur une publication, le détail des traits gravés ou sculptés grâce à cette technique de relevé que ces chercheurs ont mise au point. Donc un inventaire et un relevé rigoureux des œuvres sont la base de toute étude ultérieure et ils doivent suivre une méthodologie de plus en plus précise avec des techniques d'observation et de relevé tout à fait nouvelles. La terminologie de la gravure et de la sculpture obéit à des règles précises, dont la connaissance et l'usage sont indispensables pour une observation et une description correctes des œuvres étudiées, comme l'a montré la communication de Michel Garcia.

Des approches nouvelles, comme celle du Dr J.-P. Duhard, sont extrêmement importantes, car elles permettent d'avoir un éclairage tout à fait nouveau, une interprétation très originale des figures préhistoriques et, en particulier, des figures féminines gravettiennes, vieilles de 25.000 ans. On est loin de la conception traditionnelle des « vénus stéatopyges aurignaciennes ». Le Dr Duhard a montré tout ce que l'on pouvait tirer d'une observation scientifique de ces sculptures, en faisant appel à des techniques

pluridisciplinaires, et, en particulier aux connaissances du médecin spécialiste de la femme.

D'autres observations, tout à fait dignes d'intérêt, ont été présentées par B. et G. Delluc, dans le cadre de la sculpture rupestre avant Lascaux. Ils ont mis en évidence qu'il ne fallait pas paralléliser rigoureusement les styles (en particulier ceux définis par le Pr André Leroi-Gourhan) et la chronologie. Il peut y avoir un décalage entre styles et chronologie. Cela, quand on le dit, paraît évident, mais encore fallait-il le dire. Jusqu'à présent, on a peut-être trop essayé de faire cadrer chronologie et style. Cela est valable pour le grand art quaternaire de la fin des peuples chasseurs, mais aussi pour l'art post-paléolithique et certainement encore plus pour cet art du Néolithique et de l'âge des Métaux. Et il est certainement délicat voire dangereux de comparer des styles et d'en déduire des conclusions chronologiques. Des études récentes effectuées tout autour du bassin méditerranéen montrent que l'évolution des styles — la typologie — n'est pas forcément liée à une chronologie.

Quelle est la signification de l'art paléolithique et post-paléolithique ? Ils relèvent évidemment de motivations différentes. Il est certainement plus difficile d'interpréter l'art paléolithique, car la mémoire de nos civilisations ne remonte pas au-delà des premiers peuples pasteurs-agriculteurs. Une observation très intéressante a été faite par B. et G. Delluc qui opposent l'art des cavernes obscures à l'art des habitats, en plein air, à la lumière du jour. Ils ont peut-être une signification tout à fait différente. Durant le Magdalénien, comme on l'a vu, la sculpture rupestre est bien représentée, avec des œuvres admirables comme celle de la Chaire à Calvin présentées en détail par Jean-Marc Bouvier, et comme celles des abris sculptés d'Aquitaine à la description desquels s'est attaché Alain Roussot ; parmi eux le Cap Blanc et les grottes de Domme occupent des places fondamentales.

Jean Abelanet a parlé de l'art post-paléolithique, art qui a certainement une signification religieuse qui peut être mieux appréhendée par les archéologues modernes. Cet art se raccroche, cependant, à la mémoire de nos civilisations, notamment à celles des pays de la Méditerranée judéo-chrétienne.

Il serait certainement intéressant, dans les années futures, de faire, ici ou ailleurs, un colloque sur cet art post-paléolithique en confrontant les données des archéologues et aussi celles des spécialistes de l'histoire des religions. Mais, pour parler des périodes plus récentes, le Pr. A. Chastel est bien plus savant que moi et fera une approche beaucoup plus spécialisée sur cette évolution de l'art préhistorique vers l'art proto-historique et l'art historique.

Henry de LUMLEY
Professeur au Muséum National
d'Histoire Naturelle.
Directeur de l'Institut
de Paléontologie Humaine.

La sculpture pariétale préhistorique Technologie et terminologie

par Michel A. GARCIA

Dans un dessein quelque peu provocateur, le terme « technologie » figure dans le sous-titre de cette communication ; c'est en effet une gageure que de tenter d'établir la catalogue des techniques qui ont présidé à la mise en œuvre des documents graphiques ou plastiques préhistoriques (Delporte 1979).

Alors que l'égyptologue ou l'assyriologue peuvent se référer à de véritables bandes dessinées qui mettent en scène artisans et artistes à l'ouvrage, voire à des écrits, le préhistorien ne peut se livrer qu'à des hypothèses sur les seuls éléments tangibles mais fragmentaires à sa disposition : les œuvres elles-mêmes avec, en de rares exceptions, le contexte matériel qui les accompagne.

Dans ce court survol que je me propose de faire, ici, ma démarche sera plutôt comparable à celle de l'ichnologue qui, au travers des empreintes et des traces du vivant et de ses objets, essaye de reconstruire l'être qui les a générées. Parfois cela peut aller jusqu'à retrouver gestes et comportements.

Dans l'approche des œuvres pariétales, nos seuls outils d'appréciation et d'interprétation sont notre pratique des arts plastiques, notre connaissance des supports et milieux des œuvres ainsi que de l'anatomie des « modèles » auxquels se réfèrent les figurations réalistes. Est-ce assez pour établir une description raisonnée des pratiques artistiques et des moyens qu'elles utilisaient, c'est-à-dire une *technologie* ?

Mon propos sera donc limité à la confrontation de quelques données matérielles : une double expérience, celle du terrain du préhistorien et du plasticien.

Si les œuvres en trois dimensions sont privilégiées, des incursions dans tout le domaine artistique préhistorique sont nécessaires. D'emblée, je me refuse à considérer les arts du volume comme parent pauvre, ce qui a longtemps été le fait des préhistoriens de l'art qui admettaient comme postulat l'idée que l'homme n'aurait acquis le statut d'artiste qu'après s'être dégagé des « gribouillis » (tracés digitaux, etc.) puis de la confection d'œuvres en relief.

Cette conception que je caricature délibérément est une transcription littérale du schéma wölfflinien archaïsme-classicisme-baroque-dégénérescence — adapté aux 400 siècles qu'a duré « l'art des cavernes » dans une séquence chronologique continue, considérée dans un espace unique « l'occident eurastique ». Tout naturellement les œuvres en volume ont été situées commodément dans les périodes les plus anciennes — souvent à tort — car considérée comme art mineur, la sculpture devait nécessairement être primitive en regard des créations picturales ou gravées associées naturellement à une plus grande élévation — développement de la pensée.¹

Citons ici des textes à l'appui de cette conception ; ils ont trait à la période solutréenne, célèbre à deux titres : la florissante sculpture pariétale et l'extraordinaire qualité de son outillage lithique...

De Graham Clark dans « Les chasseurs de l'âge de pierre » :

« La technique de la sculpture atteint un véritable sommet bien que le style demeure archaïque, ainsi les sculptures du Roc de Sers ont des corps énormes par rapport aux têtes et aux sabots, convention qui malgré son caractère primitif exprime admirablement la force et l'élan du bison ».

De François Bordes dans « Le paléolithique dans le monde » :

« Cette brillante culture solutréenne qui a porté la taille du silex à l'un de ses sommets disparut dans des conditions mystérieuses... Si le solutréen est un des zéniths de la taille de la pierre, le Magdalénien le plus inférieur est un des « nadirs ».

Curieux tout de même que cette sculpture à son sommet soit tenue pour archaïque dans son expression et que ces admirables objets de silex témoignent d'une civilisation — primitive — disparue.

Ne serait-ce pas que l'on considère les œuvres en volume comme des travaux d'artisans habiles certes mais encore loin du niveau des grands artistes qui leur ont succédé.

Il n'est pas question ici de récuser le terme d'artiste dont on pare volontiers le Paléolithique (Magdalénien surtout) ; admettons une fois pour toutes qu'il y a œuvre de plasticien dans toute manifestation pariétale supposée sous-tendue par une idée artistique, religieuse ou culturelle.

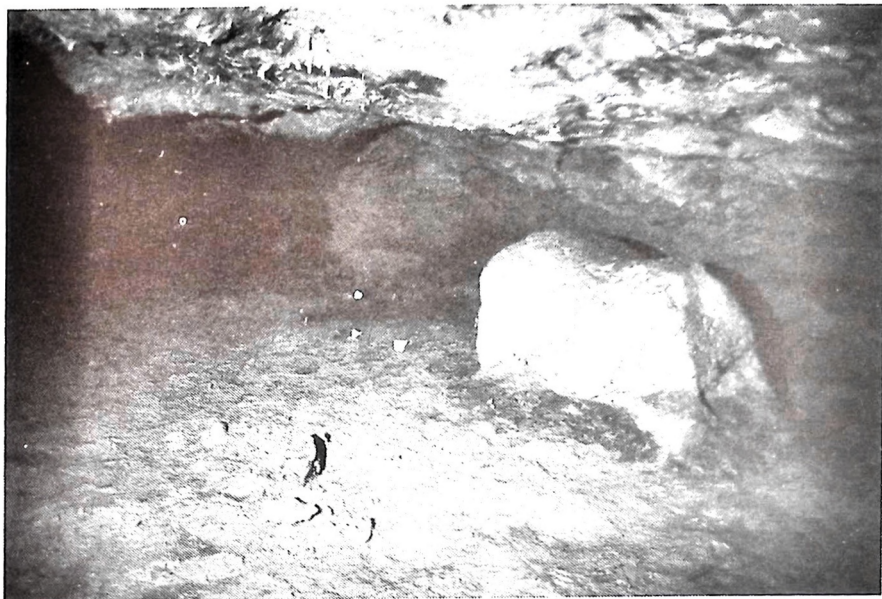
C'est sans doute en raison de cette attitude en regard des reliefs que ça n'est que très récemment que l'on a commencé à s'intéresser à leur mode d'exécution (Delluc 1978, Delporte 1976, Roussot 1973, Pales 1969), alors que l'étude des techniques de taille des outils a toujours passionné les chercheurs (Coutier, Bordes, Tixier).

Mieux valait sans doute parler de signification et de styles des œuvres d'art que de trivial labeur.

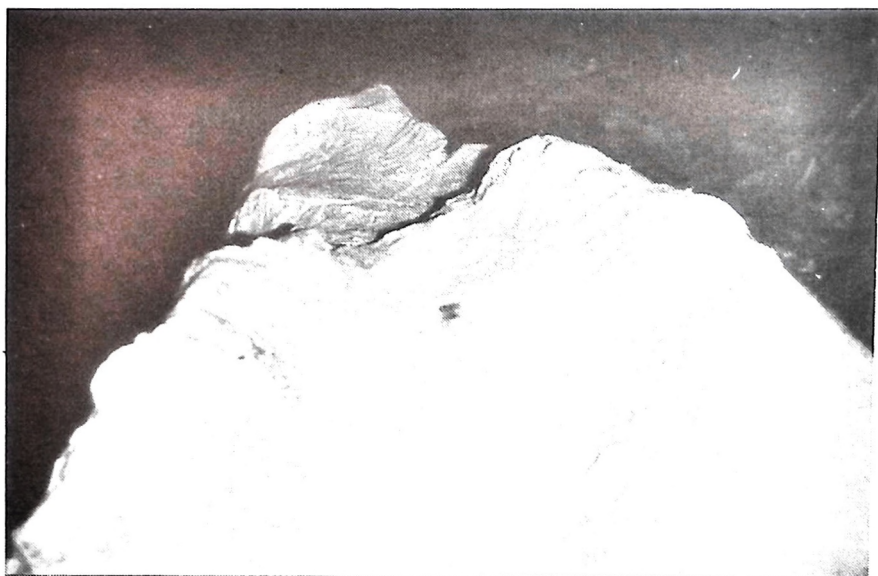
Cela transparait dans la terminologie de l'art paléolithique consacré presque exclusivement à l'iconographie.

1. P. Ucko (1987) par une approche très minutieuse des premières œuvres paléolithiques s'est penché sur ce postulat et les conséquences qu'il a eu pour les études de l'art préhistorique. Aussi brillante et sensible que soit sa démonstration, par le fait qu'elle n'apporte pas de preuves tangibles et manifestes, P. Ucko ne parvient pas à démythifier-démystifier complètement la théorie d'une évolution, explication unitaire.

Mais il est symptomatique là encore que ne soit pas pris en compte l'aspect technologique des œuvres d'art, y compris dans l'exposé d'Ucko sur ses travaux personnels à Hormos de la Peña, comme en témoignent ses relevés où prédomine une préoccupation iconographique.



Montespan (Haute-Garonne) : l'ours acéphale.



*Montespan (Haute-Garonne) : Exemple de « *Lusus naturae* », ressaut rocheux à hauteur d'homme faisant face aux « hauts reliefs des Félins », simulant assez bien une tête d'ours des cavernes.*

De Suzanne de Saint-Mathurin dans « Bas-relief et plaquette de l'homme magdalénien d'Angles sur l'Anglin » :

« Nous ne nous étendrons pas sur la technique... des pics massifs récoltés dans la couche ont probablement été employés pour la taille directe du grand profil, le calcaire oolithique est une pierre tendre et il est peu probable que le tranchant ait dû être souvent ravivé, les burins à biseaux devaient servir à graver les détails de la figure et du vêtement ».

Qu'apporte l'étude technique de l'art pariétal ?

En premier lieu, le simple fait qu'elle requiert un contact réel prolongé avec les œuvres mérite d'être souligné, tant d'œuvres ont été mal interprétées pour n'avoir été² étudiées que sur des photographies souvent de mauvaise qualité.³

La typologie actuelle ne peut se passer de l'étude technologique qui met en évidence les chaînes opératoires conduisant à la réalisation de l'outillage lithique. Cette étude prend en compte l'ensemble des rebuts de débitage quand ils existent mais aussi et surtout les stigmates témoignant des étapes successives de réalisation de l'objet (Tixier, Inizan, Roche, 1980).

Le préhistorien de l'art est plus désarmé que celui qui étudie les outils. En effet, il lui manque les déchets de la taille, ou abattis, et ne peut prendre en considération que les traces laissées sur les parois sculptées. En revanche, les sculpteurs préhistoriques, s'ils ont souvent utilisé les formes naturelles de la roche encaissante, n'ont généralement pas entamé la totalité de celle-ci, ce qui permet une juste évaluation du travail de taille, qu'il s'agisse de l'abattage des fonds périphériques ou de l'importance de l'épannelage initial.

C'est avec impatience que nous attendons l'étude exhaustive du site d'Angles sur l'Anglin qui offre à nos yeux le plus bel ensemble des techniques de sculpture de l'art pariétal préhistorique allant du bas-relief écrasé au demi-relief en passant par le relief surgravé. En outre, on y trouve des témoignages des séquences du travail du sculpteur, comme ces pattes de bouquetin dont l'ébauche épannelée a été laissée en place sous les membres mis en harmonie avec l'ensemble (Garcia, 1987).

Par ailleurs, avec H. Duday, nous étudions depuis 1985 les traces dans l'argile de la grotte de Montespan (Haute-Garonne), ce qui nous a conduit à mener des fouilles autour des modelages d'ours et de « félins » qui font la célébrité de cette caverne. La découverte cette année d'outils ayant servi au modelleur nous laisse espérer une approche technologique très concrète de ces sculptures injustement décrites comme des accumulations de glaise dans le but d'ériger des « mannequins » (Leroi-Gourhan, 1954).

Ainsi, par de nouvelles découvertes et par un intérêt accru des préhistoriens pour ces voies de la recherche qui n'apparaissent plus aujourd'hui terre à terre, arriverons-nous par une connivence plus grande à explorer un domaine encore plus vaste de l'art rupestre préhistorique, voire à mieux connaître ses motivations.

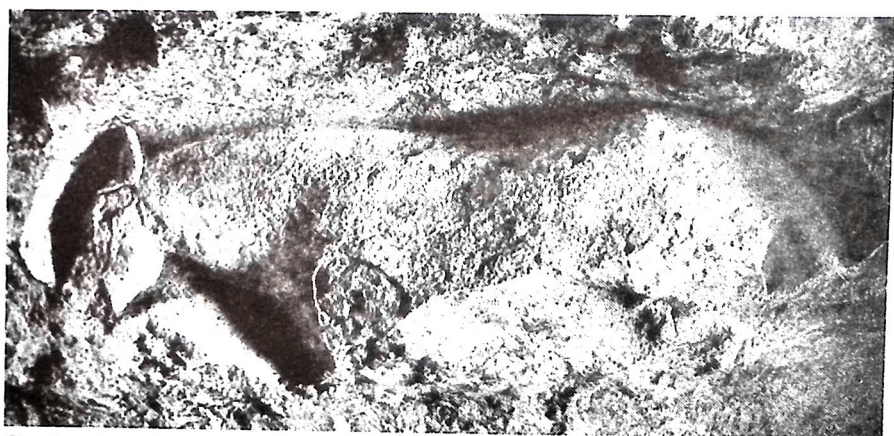
M.A.G.

2. L'art gravé et peint est sur ce plan beaucoup plus favorisé (Lorblanchet 1985, Apellaniz 1985).

3. En cela cette réflexion rejoint celle admise à présent sur l'enregistrement des données à la fouille d'un gisement (Leroi-Gourhan, Brézillon, Duday).



La Vénus de Laussel.



Cheval mesurant 2 m 15 de long, dont le poitrail est en saillie de 0 m 35

BIBLIOGRAPHIE

- APELLANIZ J.M., 1984. La méthode de détermination d'auteur appliquée à l'art pariétal paléolithique, *l'Anthropologie*, 88, n° 4 : 531-538.
- DELLUC B. et G., 1978. Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne), *Gallia Préhistoire*, 21, p. 213-438, 96 fig.
- DELLUC B. et G., 1983. Les grottes ornées de (Dordogne) : La Martine, le Mammouth et le Pigeonnier. *Gallia Préhistoire*, t. 26, n° 1, 7-80, 52 fig., annexes.
- DELPORTE H., 1976. Typologie et technologie de l'art paléolithique mobilier. In : Colloque XIV. UISPP, IX^e Congrès, 37-53.
- DELPORTE H., 1979. L'image de la femme dans l'art préhistorique. Picard, Paris, 320 p.
- GARCIA M.A., 1987. La sculpture préhistorique pour une technologie. Colloque int. d'Art Mobilier Paléolithique, pré-actes, Foix 1987, 301-310, 6 fig.
- LEROI-GOURHAN A., 1954. L'éveil de la plastique. Université du style primitif. In : P. Francastel. *Les sculpteurs célèbres*, Paris, Mazenod, 13-18, 7 fig.
- LORBANCHET M., 1980. Peindre sur les parois des grottes « Revivre la préhistoire ». *Les dossiers de l'archéologie*, n° 46, 33-39, ill.
- PALES et TASSIN DE SAINT-PEREUSE M., 1969. Les gravures. Félin et ours. Delmas, Bordeaux, 272 p., 34 fig, 61 pl.
- ROUSSOT A., 1973. Contribution à l'étude de la frise pariétale du Cap Blanc. *Santander Symposium*, 87-116, 4 fig.
- TIXIER J., M.L. INIZAN, H. ROCHE, 1980. préhistoire de la pierre taillée. I. Terminologie et technologie. C.R.E.P., Valbonne, 120 pp., 47 fig.
- UCKO P., 1987. Débuts illusoires dans l'étude de la tradition artistique. *B.S.P.A. Préhistoire Ariégeoise*, t. XLII, 15-82, 29 fig.
-

LEXIQUE

Relief. — C'est l'expression plastique d'un objet ou d'un être vivant dans une matière solide dure ou meuble. La troisième dimension est rendue par apport, retranchement ou déformation de cette matière de façon à suggérer ou imiter le volume du modèle. Le terme de sculpture qui autrefois était réservé à la taille de la pierre est à présent employé pour tout le domaine des arts du relief.

Bas-relief. — Terme générique des reliefs dont la troisième dimension n'atteint jamais la moitié du volume réel du modèle. Dans le bas-relief les parties en saillie sont les auxiliaires du contour qui reste l'essentiel de la figuration — en ce sens le bas-relief est proche des techniques graphiques et picturales.

Relief à l'égyptienne (ou dans le creux). — Le sujet après avoir été inscrit dans une profonde incision périphérique est modelé par travail de la lèvre interne du sillon de gravure. C'est une forme de bas-relief engagé dont le plan des parties en saillie est en continuité ou un peu abaissé par rapport au nu originel (plan initial) : la lèvre extérieure de la gravure du contour reste abrupte et accroche fortement les ombres.

Bas-relief écrasé ou basse-taille. — C'est un relief bas de très faible épaisseur (cf. médaille, monnaie, etc.).

Relief exhaussé méplat. — Surrection du motif ou de la figure principale obtenue par abaissement exopériphérique du fond, avec lequel il n'y a pas continuité ; les arêtes du plan d'épargne surélevé par rapport au fond sont vives et il n'y a pas modelage.

Relief exhaussé semi-méplat. — Il s'agit du même type de relief mais les contours et la surface du plan épargné sont légèrement modelés. Dans ces deux types de bas-relief, le fond peut être abaissé perpendiculairement ou en cuvette ; dans le cas de modelage on parlera de surélévation du plan sujet.

Demi-relief ou demi-bosse. — Bas-relief figurant la moitié du volume vrai du sujet.

Haut-relief. — Relief adhérent généralement au fond, égal à plus de la moitié du volume réel du sujet.

Ronde-bosse ou bosse ou « relief ». — relief égal au moins au 3/4 du vrai volume du sujet. Il ne s'appuie pas à un fond mais peut conserver des parties non ouvrées utilisées en support ou renfort.

Relief pictural. — Un effet de profondeur est obtenu par traitement différencié des plans (ex. : sujet en haut relief sur fond paysagiste en bas-relief écrasé).

Dessin. — Rendu des formes en deux dimensions par délinéation des contours et parfois des masses internes.

Gravure. — Dessin en creux par enlèvement ou dépression de matière.

Modelage. — Obtention d'un volume par déformation d'un solide malléable.

Taille. — Obtention des formes en volume par découpe d'un matériau dur.

Taille directe. — Taille d'après nature d'imagination sans le recours à une esquisse intermédiaire modelée. En général le sculpteur dessine sur la pierre au fur et à mesure de la taille.

Épannelage. — Taille d'un bloc selon les grands plans du solide inscrivant de façon approchée la sculpture définitive. L'épannelage se fait d'abord en « piquant » à la « pointe » ce qui fait éclater de petits blocs puis en régularisant avec les « gradines ».

Mise en forme. — Après l'épannelage, les formes sont dégrossies à la gradine. La surface de débauche offre un aspect « brettelé ».

Finition. — La forme définitive est obtenue par coupe franche au ciseau et par usure à la râpe.

Bouchardage. — 1. Action de briser l'épiderme d'une pierre avec un marteau à pointes de diamant (boucharde). 2. Traces laissées par cette opération.

2. Traces laissées par cette opération.

Piquer. — Ebaucher une pierre avec une pointe (ou broche) en provoquant des éclatements superficiels.

Bretteler. — Couper une pierre avec un outil tranchant à dents (pied de biche (2 dents), gradine (4 à 5 dents). Les brettelures sont les raies engendrées par cet outil.

Abattre. — Séquence de la taille succédant à l'épannelage où les arêtes sont supprimées en approchant de la forme définitive.

Abaisser. — Enlever de l'épaisseur sur la partie saillante d'un relief en matériau dur. Dans un bas-relief mettre en valeur les premiers plans par amoindrissement du fond ou des figures d'arrière-plan.

Refouiller. — Approfondir un trou ou une entaille sans traverser le matériau.

Gruger. — Briser avec une boucharde les parties en pierre trop dures pour être attaquées au ciseau.

Bûchement. — Destruction au marteau d'un relief de pierre.

Epaufrure. — Brisure ou arrachement sur l'arête d'une saillie.

Gélivure. — Fente dans une pierre après de fortes gelées.

Gerçure. — Petite fente.

Grain. — Impression visuelle produite par des éléments structuraux d'un solide.

Pierre à grains fins : éléments de 0,2 à 0,8 mm.

Pierre à grains grossiers : calcaire coquiller ou à entroques.

- Veine.** — Partie d'un matériau dur, lisse, qui se distingue des parties voisines.
- Pore.** — Orifice intersticiel dans les calcaires non complètement cimentés.
- Lit.** — Surface de séparation naturelle parallèle à la sédimentation.
- Banc.** — Couche de roche sédimentaire limitée par deux lits consécutifs.
- Craon.** — Poussière de pierre produite par le travail à l'extraction ou à la taille.
- Buste.** — Représentation de la partie supérieure du corps humain.
- Panneau.** — Surface continue portant un décor.
- Frise.** — Panneau nettement plus large que haut.

N.D.L.R. — Quelques définitions utiles supplémentaires sont données par Mme Baudry (Définitions des termes de sculpture, in : *Principes d'analyses scientifiques. La sculpture. Méthodes et vocabulaire*, Ministère de la Culture, Imprimerie nationale, Paris, 1978, 765 p., ill.). Les voici : **relief gravé** (le plan d'épannelage est intact, le plus souvent de part et d'autre des traits de gravure) ; **fond** (plan le plus reculé, plat ou concave ou convexe, sur lequel se détachent les formes en saillie) ; il se distingue donc bien du panneau ; le premier a un **rebord** saillant et rentrant, le second, une **bordure** ; **champ** (surface limitée du fond de laquelle se détache gravure ou bas-relief) ; **taille en creux** ou **d'épargne** (dégagement des formes en dégageant le plan du fond, lui-même plat ou en cuvette) ; **aviver** (donner des saillies plus vives) ; **évider** (abaïsser) ; **efflorescences** (s'effleurir) ; quand la surface tombe en poussière) ; **exfoliation** (départ de petites plaques ou croûtes) ; **alvéolisation** (formation d'alvéoles arrondies dans la surface altérée) ; autres accidents (**éraflure, salissure, brisure...**).

La définition des termes de carrières et de tailleries a été codifiée il y a quelques décennies (norme NF B 10001, septembre 1945). On classe désormais les surfaces traitées par la taille en fonction de la rugosité décroissante de la surface obtenue. Cette taille sera : **pointée** (aspect piqueté), **talottée** (aspect martelé), **bouchardé** (avec traces de cet outil), **égrisée** (par frottement avec un grès ou du sable, à l'eau), **adoucie** (avec de fines rayures de 0,05 mm de profondeur), **polie mate** (sans rayures apparentes), **polie brillante** (aspect en miroir). Enfin la dureté de la pierre est également codifiée et classée par ordre de dureté croissante (de 2 à 19 ou de A. à R). Ainsi, par exemple, le calcaire crétacé est de dureté de classe 6 environ ; le calcaire jurassique de classe 17 ou 18, le grès d'Alsace de classe 17, le granit de classe 19. Ces caractères physiques de la roche interviennent certainement dans l'aspect des traits (par exemple les traits très fins à section angulaire du Quercy ou de certains galets) et dans la répartition de la sculpture rupestre paléolithique (rareté dans le Quercy) (Delluc, 1983, p. 216-218) (note de B. et G. Delluc).

Sculpture rupestre : traduction graphique des informations recueillies

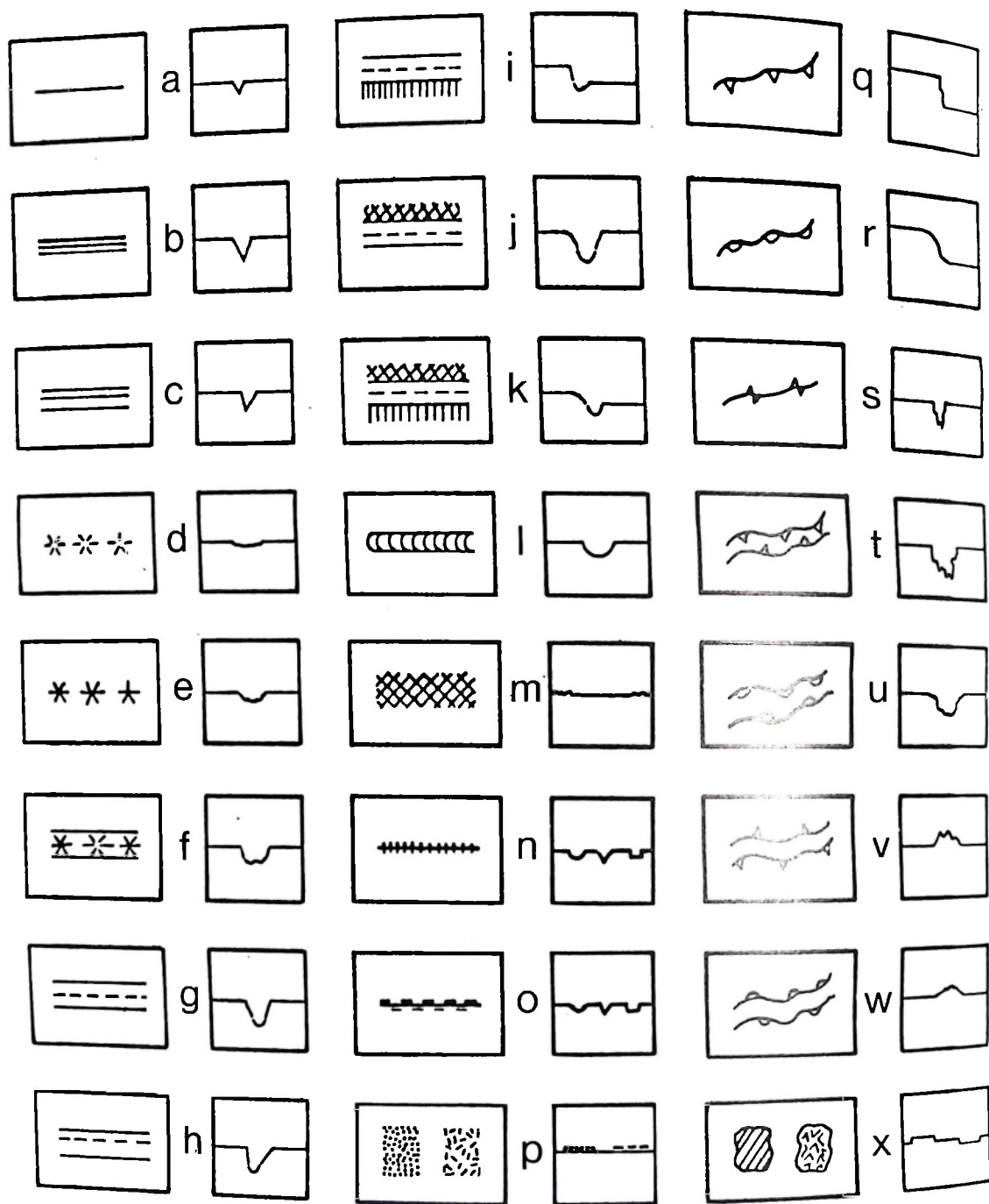
par Brigitte et Gilles DELLUC

Il y a une quinzaine d'années, nous avons proposé de procéder à une sorte de cartographie analytique des surfaces ornées des blocs aurignaciens (Delluc, 1975 publié en 1978, p. 216-217), tenant compte à la fois de l'observation de la technologie des tracés et des données de l'expérimentation (traits gravés et sculptés par percussion), en essayant de dépasser le stade du simple relevé synthétique et de donner tout son sens à la phrase de notre maître André Leroi-Gourhan : « le dessin est utilisé ici comme un simple procédé d'analyse, pour aider la lecture en isolant les traits caractéristiques ; la saveur du document doit reposer sur la reproduction photographique (Leroi-Gourhan, 1965, P. 336). Ces relevés analytiques obligent l'observateur (ou mieux encore les observateurs, si l'on travaille à double insu) à suivre minutieusement tous les traits gravés ou sculptés (et les autres accidents), à vue et à l'aide de photographies, à se poser sans cesse le problème de leur nature typologique (et corollairement de leur origine technologique), à mesurer leurs dimensions, à faire des sections des traits et des surfaces, à choisir une traduction conventionnelle pour chaque type.

On fait ainsi, au prix d'une observation prolongée et minutieuse, l'économie d'un texte descriptif long, répétitif et de rédaction malaisée. Ce procédé, qui rappelle un peu celui appliqué à l'art mobilier par A. Marshack depuis 1970, a été étendu sans difficulté à l'étude des grottes ornées du Périgord (Comarque, Domme, art pariétal archaïque d'Aquitaine, Saint-Cirq. Delluc, 1981, 1983, 1984, 1985, 1988). Avec l'aide de M. Lejeune (pour les accidents naturels) et F. Soleilhavoup (pour les altérations de surface), ces conventions graphiques ont pu être complétées (Delluc *et al.* 1986).

Voici quelques exemples de relevés analytiques d'œuvres sculptées, avec les indications des conventions graphiques utilisées.

B. et G.D.



Conventions de relevé analytique : a, trait fin à section angulaire ; b, trait large à section angulaire ; c, trait large angulaire asymétrique ; d, impacts de piquetage peu visibles ; e, impacts de piquetage visibles ; f, trait recticurviligne à un bord abaissé ; g, trait recticurviligne à un bord abaissé ; h, trait recticurviligne asymétrique ; i, trait à section recticurviligne ; j, trait à section recticurviligne à un bord modelé ; k, trait à section recticurviligne à un bord modelé et un bord abaissé ; l, trait à section courbe ; m, égrissage ; n, trace moderne ; o, trace animale ; p, pigment noir (à gauche), pigment rouge (à droite) ; q, bord de relief vif ; r, bord de relief mousse ; s, fissure étroite ; t, fissure large à bords aigus ; u, sillon à bords mous ; v, crête aiguë ; w, bourrelet mousse ; x, enclave rocheuse de nature différente (à gauche), nappe de calcite (à droite).

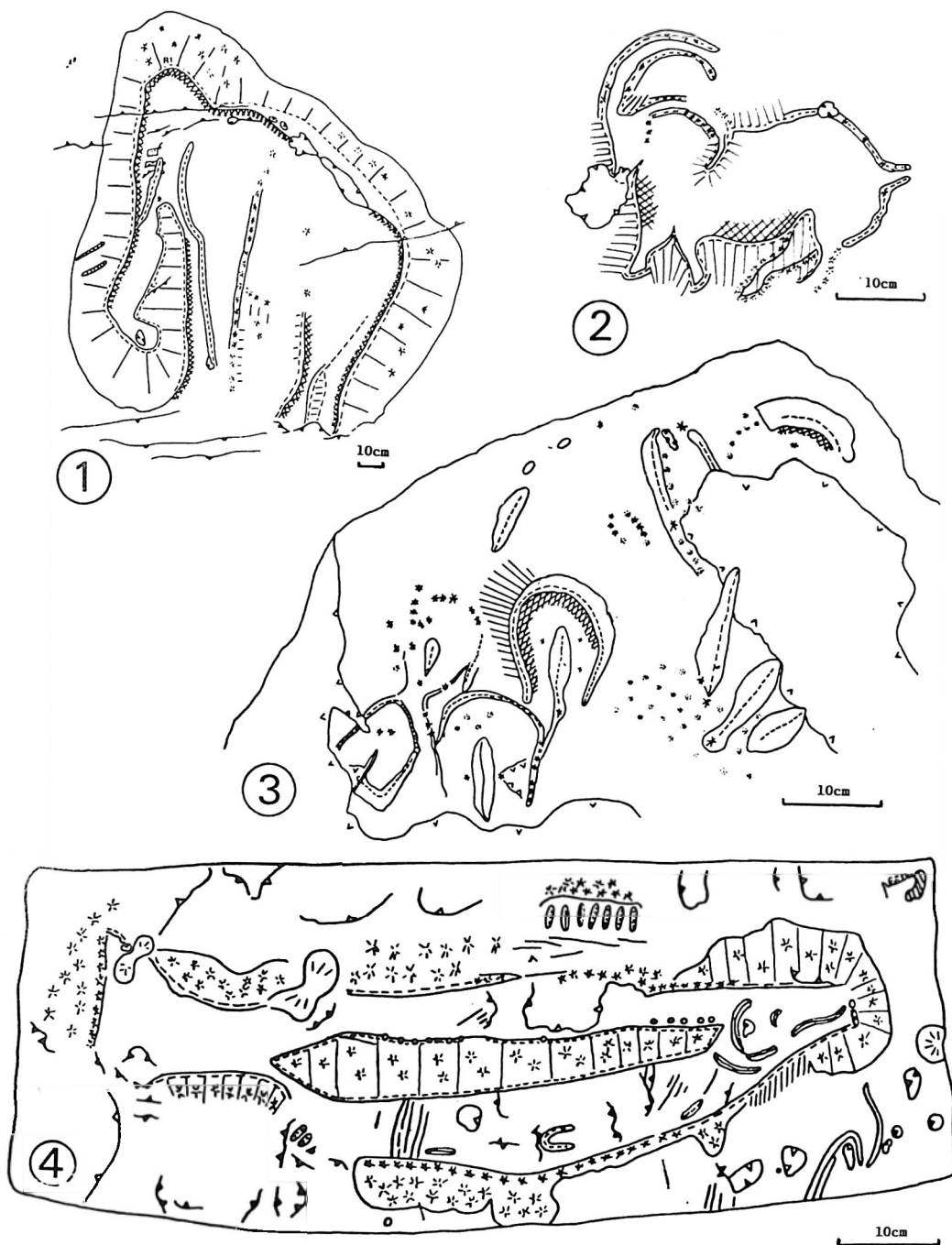


Fig. 1 — Relevé analytique du mammouth de la grotte du Mammouth (Domme, Dordogne)
 Fig. 2 — Relevé analytique du bouquetin de la cave troglodytique Pataud ou abri Movius (Les Eyzies, Dordogne)
 Fig. 3 — Relevé analytique du bloc 6 de l'abri Cellier (Tursac, Dordogne)
 Fig. 4 — Relevé analytique du salmonidé de l'abri du Poisson (Les Eyzies, Dordogne)

BIBLIOGRAPHIE

- DELLUC, B. et G. (1978) Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne), *Gallia-Préhistoire*, 21, p. 213-438, 96 fig. (thèse soutenue en 1975).
- DELLUC, B. et G. avec la collaboration de J. Chaline, J. Evin, B. Galinat, Arl. Leroi-Gourhan, C. Mourer-Chauviré, Th. Poulain et F. Schweingruber (1981) La grotte ornée de Comarque à Sireuil (Dordogne), *Gallia-Préhistoire*, 24, p. 1-97, 56 fig.
- DELLUC, B. et G. avec la collaboration de E. Bazile-Robert, B. Galinat, F. Guichard et M. Ozanne (1983) Les grottes ornées de Domme : La Martine, Le Pigeonnier et Le Mammouth, *Gallia-Préhistoire*, 26, p. 7-80, 52 fig.
- DELLUC, B. et G. (1984) Lecture analytique et relevé synthétique, *L'Anthropologie*, 88, n° 4, p. 519-529, 8 fig.
- DELLUC, G. (avec la collaboration de B. Delluc) (1985) *L'art pariétal préhistorique de l'époque archaïque en Aquitaine*, thèse de 3ème cycle, Paris VI, 905 p., 160 pl. et ill., à paraître (n° spécial de *Gallia-Préhistoire*).
- DELLUC, B. et G., LEJEUNE M. et SOLEILHAVOUP, F. (1986) *Lecture analytique des supports rocheux et relevé synthétique (supplément)*, *L'Anthropologie*, 90, n° 4, p. 801-804, 3 fig.
- DELLUC, B. et G., LEJEUNE M. et SOLEILHAVOUP, F. (1986) *Lecture analytique des supports rocheux et relevé synthétique (supplément)*, *L'Anthropologie*, 90, n° 4, p. 801-804, 3 fig.
- DELLUC, B. et G., et GUICHARD, F. (1988) La grotte ornée de Saint-Cirq (Dordogne), *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 84, n° 10-12, p. 364-393, 34 fig.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965) *Préhistoire de l'Art occidental*, Mazenod, Paris, 482 p., 739 ill., 804 fig.

La sculpture rupestre avant Lascaux

par Brigitte et Gilles DELLUC

L'art pariétal paléolithique utilise comme support les parois rocheuses des abris et des grottes ; on peut en rapprocher les graphismes portés par les blocs calcaires, plus ou moins immeubles, découverts dans les gisements. Il se distingue donc de l'art des objets portables (ou art mobilier).

Il apparaît il y a environ 30.000 ans et disparaît il y a environ 10.000 ans. La période archaïque d'avant Lascaux, qui nous intéresse ici, représente à peu près les deux tiers de cette trajectoire mais elle ne rassemble que très peu d'œuvres (à peu près le tiers des sculptures paléolithiques pariétales connues). Elle voit se succéder les Aurignaciens, les Gravettiens et les Solutréens.

Les graphismes pariétaux de ces hommes s'expriment grâce à trois procédés : la peinture (au trait ou en à-plat) ; la gravure (finement incisée ou vigoureuse) ; la sculpture enfin. Cette dernière consiste à évoquer ou à représenter des formes en relief, formes dont le volume adhère au fond du support pariétal, sur lequel elles se détachent. En d'autres termes, elle est animée par le souci de restituer la troisième dimension par soustraction de matière et avec incorporation du support dans la figuration.

Dix œuvres permettront ici de décrire la sculpture pariétale antérieure à Lascaux. Mais il convient de faire quatre remarques préalables, d'ordre numérique, topographique (et chronologique), technologique et stylistique.

Remarques préalables

1^o) Ces dix œuvres résument à peu près tout ce que l'on connaît de la sculpture d'avant Lascaux. La sculpture pariétale, durant cette douzaine de millénaires, n'excède guère une vingtaine d'œuvres (Delluc, 1978, 1985). Il sera donc difficile de fonder des conclusions pertinentes sur un *échantillonnage aussi réduit*, réparti sur un laps de temps aussi long. On notera, en outre, que les gisements de Laussel et du Roc de Sers (qui ont fourni chacun une série de blocs sculptés) ne sont évoqués ici que par une seule œuvre, choisie par nous comme représentative du site. Cette rareté des

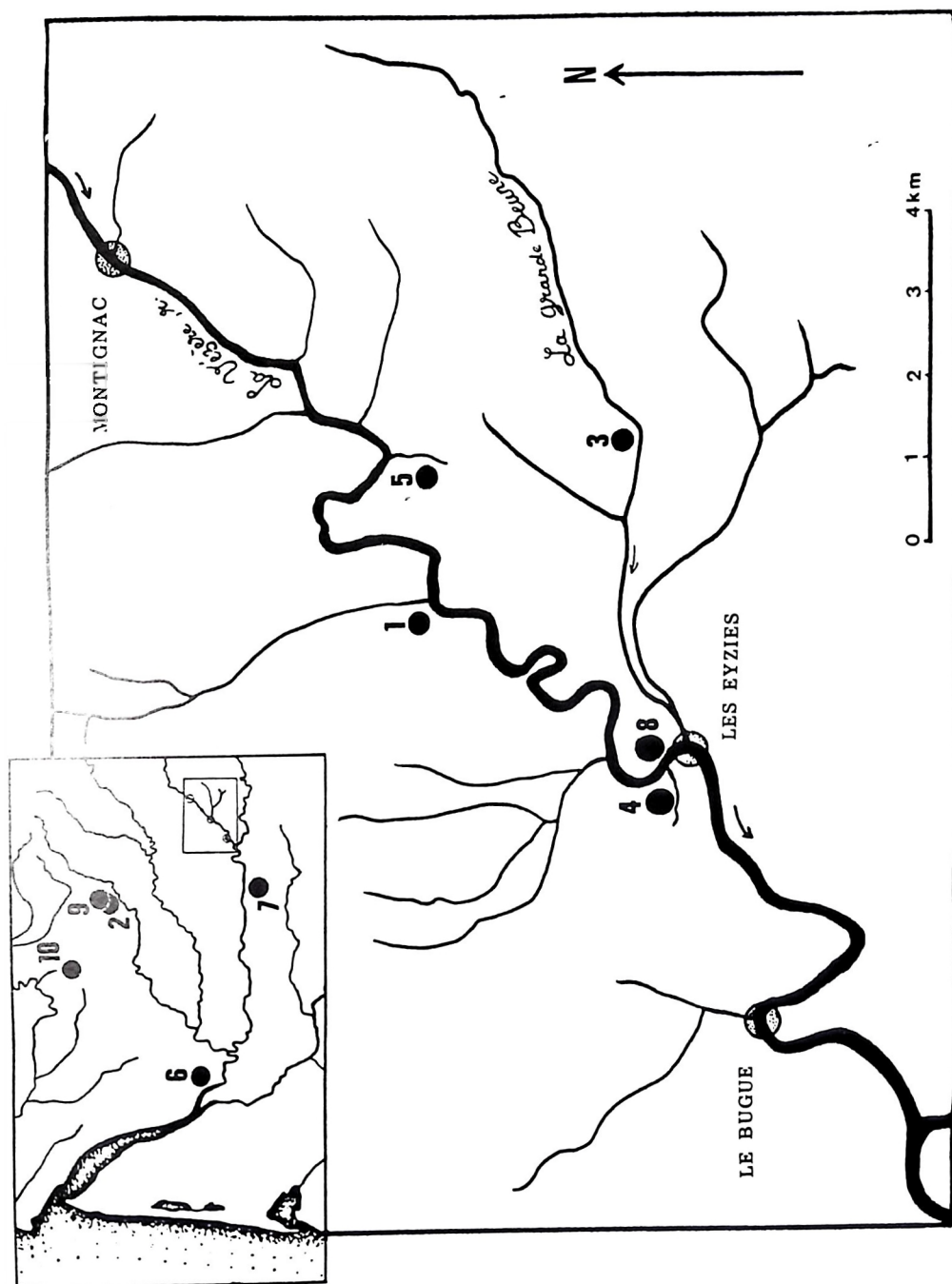
œuvres antérieures à Lascaux concerne également les peintures et les gravures pariétales et l'art mobilier (à l'exception de la ronde-bosse, c'est-à-dire des statuettes figurant des humains ou des animaux) ; elle contraste avec la richesse de l'explosion artistique magdalénienne.

2°) La sculpture sur rocher calcaire est une activité laborieuse, requérant, comme le montre l'expérimentation (Delluc, 1978, 1985), du temps et de la lumière. Les œuvres sculptées se rencontrent donc quasi exclusivement dans les *sites de plein air*, les habitats, éclairés par la lumière du jour, comme l'a montré A. Laming-Empeaire dans sa thèse (Laming-Empeaire, 1962). Dans de tels sites, on ne retrouve habituellement pas (ou plus) une organisation des figures, contrairement à ce qui se passe dans les grottes ornées (Leroi-Gourhan, 1965 ; 1969-1982 ; Vialou, 1985), et les signes géométriques sont rares. Comme si l'art de plein air, au vu de tous, s'opposait à celui des grottes ornées, caché sous terre, domaine de la peinture et de la gravure fine.

A notre sens, *tout se passe comme si* c'était l'invention, ou du moins l'usage plus répandu, des lampes à suif (objets retrouvés essentiellement dans des horizons magdaléniens) qui faisait naître, il y a 17.000 ans, à l'époque de Lascaux, parallèlement à l'art des habitats qui perdure (Cap Blanc, Angles), l'art religieux des cavernes sanctuaires. Ces deux modes d'expression graphique, qui n'ont sans doute pas exactement la même signification, coexisteront ensuite durant le Magdalénien. Ce schéma ne va pas sans d'inévitables distorsions : les grottes ornées archaïques de la Croze à Contran, de Pair-non-Pair (avec un exceptionnel élément sculpté) et de Gargas, témoignent, bien avant Lascaux, d'une organisation thématique du décor karstique. En revanche, la découverte récente d'une série de petites grottes profondes dans le haut Périgord, rapportables à l'extrême fin du Magdalénien, ne modifie pas ce schéma : elles sont exemptes de sculptures.

3°) Sur le plan *technologique* (Barrière, 1972 ; Baudry, 1978 ; Delporte, 1973 ; Garcia, 1987), dans le domaine chronologique envisagé ici, la sculpture le plus souvent rencontrée est le bas-relief : les formes, en saillie, adhérant au fond, plat ou non, représentent moins de la moitié du volume réel de l'objet. D'autres types de sculptures, plus rares, s'observent dans quelques cas que nous envisagerons au chapitre descriptif. D'une manière schématique — du moins à notre sens — le contour sculpté d'une figure paraît dériver du contour gravé : le bord externe du trait de gravure (habituellement à section recticurviligne, en U, aux flancs plus ou moins obliques) est abaissé largement ; le bord interne est aménagé par piquetage, usure voire polissage, pour faire disparaître l'angle le raccordant à la surface endographique. La surface de la figure est ainsi mise en relief. L'observation des traits gravés ou des éléments sculptés, jointe aux données de l'expérimentation sur supports rocheux analogues, permet habituellement de reconstituer le geste de l'artiste qui agissait avant tout par percussion au pic lancée ou posée ; elles conduisent à exécuter des relevés analytiques cartographiés (Delluc, 1978 ; 1984 ; Delluc *et al.*, 1986).

Dès l'Aurignacien, toutes les techniques graphiques (peinture, gravure et sculpture) sont attestées. Il est donc assez illusoire de vouloir s'aider de



La sculpture avant Lascaux. 1 — Abri Cellier. 2 — Les Bernous. 3 — Laussel. 4 — Abri du Poisson. 5 — Abri Labattut. 6 — Pair-non-Pair. 7 — La Cavalle. 8 — Abri Mauvius ou Cave Pataud. 9 — Le Fourneau du Diable. 10 — Roc de Sers.

l'observation technologique pour préciser l'attribution chronologique des œuvres. Mais, à cette époque archaïque, des preuves archéologiques viennent souvent aider cette démarche.

La sculpture pariétale ne résume pas tout l'œuvre sculpté des hommes d'avant Lascaux. Dès l'Aurignacien, ils façonnent de petites rondes bosses (phallus de Blanchard, statuettes animales de R.F.A.) et, durant le Gravettien, ils sculptent de nombreuses statuettes féminines en Europe voire modelent dans l'argile de petites figurines (Dolni Vestonice).

4°) Sur le plan *stylistique* enfin, il est remarquable que, malgré le faible échantillonnage dont nous disposons (mais en prenant en compte les caractères stylistiques des œuvres gravées et peintes, contemporaines, des mêmes sites), il existe comme une mise en place progressive, sans hiatus évident, du message graphique qui s'exprimera si clairement à Lascaux, avec notamment des animaux traités d'une façon conventionnelle (maladroits puis de plus en plus élaborés) : animaux à gros ventre et petite tête ; membres, trop courts le plus souvent, s'animant peu à peu ; détails périgraphiques et endographiques se précisant très lentement. Mais il est également remarquable que les représentations humaines, partielles (vulves et phallus) ou plus ou moins complètes, témoignent d'une évolution en quelque sorte inverse, allant d'un réalisme manifeste à une simplification aboutissant aux silhouettes humaines élémentaires qui apparaissent à Roc de Sers et à Lascaux et aux images vulvaires du Magdalénien, faites d'un simple triangle incomplet fendu.

C'est ce que nous allons tenter de montrer à l'aide de dix exemples datés de l'Aurignacien, du Gravettien ou du Solutréen, classés suivant l'ordre chronologique. Cette datation repose ici sur des preuves ou des présomptions archéologiques (et non seulement sur des analogies stylistiques).

Les observations

Fig. 1 — *Images vulvaires*. Abri Cellier (Tursac, près le Moustier, Dordogne). Aurignacien. Gros bloc sculpté en bas-relief, associé à des traits gravés vigoureux ou finement incisés. Adaptation de l'ensemble à la convexité du support (dièdre). Tous les intermédiaires entre l'image rudimentaire et l'image réaliste modelée, liés en arabesque. Sculpteur n'ayant pas changé de position au cours des principales opérations.

Fig. 2 — *Mammouth*. Grotte des Bernous (Bourdeilles, Dordogne). Aurignacien probable. Paroi naturellement éclairée à l'entrée d'une petite grotte. Aménagement d'un accident naturel de la roche par un piquetage minutieux pour modeler la bosse dorsale ; le reste du contour est obtenu par un trait piqueté et à section recticurviligne vigoureux. Représentation figurative synthétique sans détails. Transition entre relief naturel (jouant le rôle d'un apport naturel de matière) et bas-relief. Plus loin, sur la même paroi, deux autres représentations animales gravées (rhinocéros, ours).

Fig. 3 — *Femme à la corne*. Grand abri de Laussel (Marquay, Dordogne). Gravettien probable. Très gros bloc immeuble dans un habitat. Bas-relief cerné par un large trait à bord externe très abaissé et bord interne



Fig. 1 -- Images vulvaires. Abri Cellier (Dordogne).



Fig. 2 -- Mammoth. Grotte des Bernous (Dordogne).



Fig. 3 — Femme à la corne. Grand abri de Laussel (Dordogne).

modelé plus abrupt (taille d'épargne ou de réserve du fond formant cuvette) ; quelques traits de gravures à section angulaire (détails internes) ; vestiges de pigment rouge. Utilisation d'un bombement naturel du rocher pour la saillie de l'abdomen. Traitement du sujet : figuratif analytique à éléments enchaînés, avec représentation d'une lipodystrophie et d'une ptose mammaire ; surface du visage non aménagée. Un signe en Y gravé sur la cuisse gauche. Trois autres images féminines sculptées sur blocs, d'un traitement analogue. Autres représentations gravées sur blocs (images sexuelles et animales).

Fig. 4 — *Poisson (salmonidé)*. Abri du Poisson (Les Eyzies, Dordogne). Gravettien. Plafond d'un abri naturellement éclairé. Bas-relief méplat (taille d'épargne périphérique ; surface interne naturellement plane), avec quelques traits gravés pour les détails et des vestiges de pigment rouge (badigeon général). Image cestoïde longitudinale creusée à bords abrupts. Représentation figurative analytique (détails de la tête). Deux anneaux rocheux enjambent le trait de contour près de la queue. Thème exceptionnel. Au voisinage, vestiges de gravure et de peinture.

Fig. 5 — *Cheval*. Abri Labattut (Sergeac, Dordogne). Gravettien. Gros bloc ou fragment de paroi dans un habitat. Tête et poitrail dégagés en bas-relief par taille d'épargne, ventre à bord interne modelé, associés à des traits de contour gravés à section recticurviligne ou piqueté ; vestiges de pigment rouge. Figure synthétique sans détails, tête allongée, membres juxtaposés. Silhouette rudimentaire, contrastant avec les détails des gravures sur les galets à grain fin provenant pourtant du même niveau (Delluc S., 1987). Vestiges de figurations pariétales peintes de même style dans le même niveau.

Fig. 6 — *Cheval* (dit *Agnus dei*). Grotte de Pair-non-Pair (Prignac-et-Marcamps, Gironde). Gravettien. Paroi de grotte sous un puits de lumière. Tracé à contours gravés par piquetage, avec traits à section recticurviligne, crinière soulignée par une large bande piquetée ; bord interne de l'abdomen et bord postérieur de la cuisse limités par une inhabituelle taille à l'égyptienne (bord interne largement abaissé et bord externe abrupt) ; vestiges de pigment rouge. Représentation figurative synthétique comme les autres sujets de la grotte, mais port inhabituel de la tête (à l'image de la figure susjacente, elle-même conditionnée par un relief naturel). Autres tracés au voisinage : deux longs membres munis de sabots, qui appartenaient à un tracé disparu ; trompe de mammoth. La grotte contient d'autres représentations animales vigoureusement gravées par piquetage.

Fig. 7 — *Mammoth*. Grotte de la Cavaille (Couze, Dordogne). Gravettien (?). Paroi de grotte naturellement éclairée. Tracé grave avec des traits larges et usés. Surface ponctuellement abaissée entre le membre postérieur et la queue les dégageant en léger relief. Représentation figurative synthétique sans détails (sauf la récurrence de la trompe) ; entrejambe en arche très archaïque. Autres figures gravées analogues : avec parfois abaissement de la surface endopérigraphique en une sorte d'intaille (mammoth, cheval, bovin, image vulvaire).

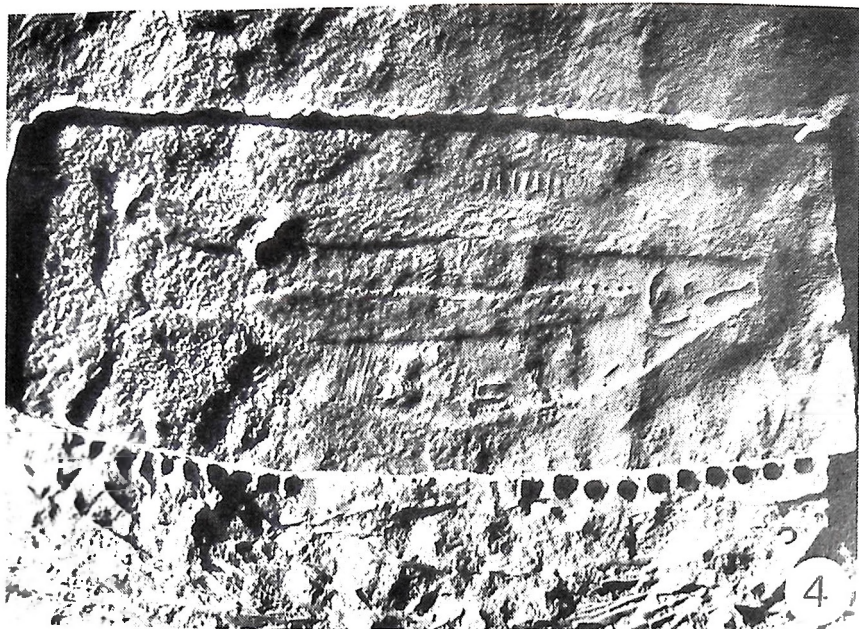


Fig. 4 — Poisson (salmonidé). Abri du Poisson (Dordogne).

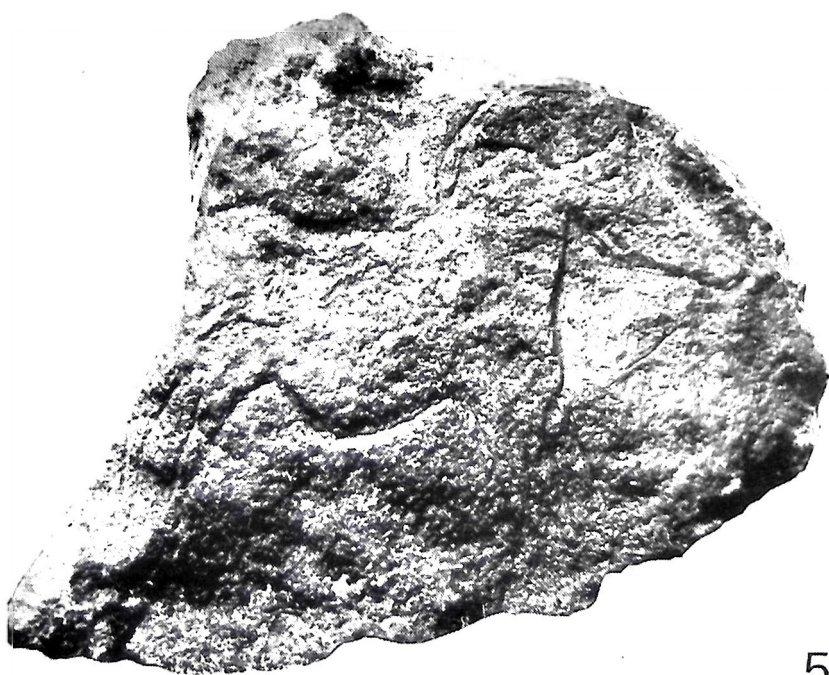


Fig. 5 — Cheval. Abri Labattut (Dordogne).



Fig. 6 — Cheval dit *Agnus dei*. Grotte de Pair-non-Pair (Gironde).



Fig. 7 — Mammouth. Grotte de la Cavaille (Dordogne).



Fig. 8 — Bouquetin. Abri Movius ou cave Pataud (Dordogne).

Fig. 8 — *Bouquetin*. Abri Movius ou cave troglodytique Pataud (Les Eyzies, Dordogne). Solutrén moyen (?). Plafond d'abri naturellement éclairé. Bas-relief avec quelques éléments du contour faits d'un simple trait vigoureusement gravé (croupe, corne supérieure). Corps hypertrophié par rapport à la tête et aux membres animés ; membres antérieurs juxtaposés ; membres postérieurs paraissant figurés en perspective. Représentation figurative synthétique.

Fig. 9 — *Ensemble sculpté*. Gisement du Fourneau du Diable (Bordeilles, Dordogne). Solutrén supérieur. Très gros bloc immeuble dans un habitat. Bas-relief prédominant ; quelques autres tracés (traits piquetés). Face adjacente du bloc également sculptée. Animaux (bovins surtout et chevaux) à corps très gros et membres courts ; effet de perspective sur les deux bovins principaux : l'un est vu derrière l'autre. Représentations figuratives synthétiques. Une image vulvaire gravée à large sillon médian.

Fig. 10 — *Cheval*. Gisement de Roc de Sers (Sers, Charente). Solutrén supérieur. Gros bloc dans un habitat. Bas-relief classique : « incision dissymétrique profonde » du contour et « modelé anatomique » (Delporte, 1984, p. 578-582). Représentation figurative synthétique d'un animal à l'abdomen météorisé, aux membres courts avec des sabots ; effet de perspective : réfection de la tête : à droite, membre de bovin isolé. Une demi-douzaine d'autres blocs à sculptures analogues associés (chevaux, bison, sanglier, bouquetins, hommes).

Ces exemples montrent que :

- les hommes maîtrisent les techniques de la sculpture dès leurs premiers graphismes (mise en relief partielle d'une vulve du gros bloc de Collier des Aurignaciens) ;

- la mise en peinture des sculptures est attestée très tôt (à Laussel, au Poisson, à Pair-non-Pair, durant le Gravettien) ;

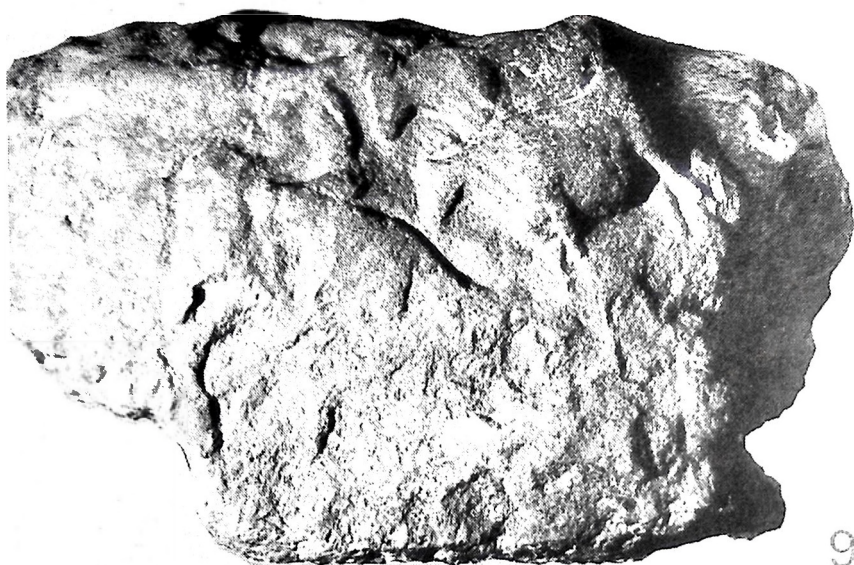
- le style des œuvres sculptées évolue en parallèle avec celui des œuvres gravées ou peintes, en tenant compte des contraintes propres à cette technique et des effets spéciaux qu'elle permet d'obtenir ; la nature du support joue un rôle important.

B. et G.D. *

* U.A. 184 du C.N.R.S. (Musée de l'Homme, Paris)

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAIN, J. (1979) L'industrie lithique et osseuse de Lascaux in *Lascaux inconnu* (12° suppl. Gallia-Préhistoire), p. 87-120, fig. 69-93 et pl. II.
- ALMAGRO BASCH, M. (1981) Los grabados de trazo multiple en el arte cuaternario español, *Altamira Symposium 1979*, p. 27-70, 37 fig.
- ARCHAMBEAU, M. (1984) *Les figurations humaines pariétales périgourdines. Etude d'un cas : les Combarelles*, thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Provence.
- BARRIERE, Cl. (1972) Les techniques de la gravure à Rouffignac, *Travaux de l'Institut d'art préhistorique de Toulouse*, n° 12, p. 11-153, fig.
- BARRIERE, Cl. (1982) *L'art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cent Mammouths*, Picard, Paris, 205 p., 519 fig.



9

Fig. 9 — Ensemble sculpté. Le Fourneau du Diable (Dordogne).



10

Fig. 10 — Cheval. Le Roc de Sers (Charente).

- BARRIERE, Cl., CARAYON, M. ABADIE, M., GALOFRE, M. (1986) Lexique d'art préhistorique. Premières propositions, *Travaux de l'Institut d'art préhistorique de Toulouse*, 28, p. 163-208, ill.
- BAUDRY, Mme (1978) Définitions des termes de sculpture. Principes d'analyse scientifique. La sculpture. Méthodes et vocabulaire, in *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France*, Ministère de la Culture, Paris, 765 p., ill.
- BEDNARIK, R.G. (1986) Parietal finger markings in Europe and Australia, *Rock art Research*, 3, p. 30-61, 12 fig.
- BEGOUEN, R. et CLOTTES, J. (1981) Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, les Trois-Frères, le Tuc d'Audoubert), in *Altamira symposium 1979*, p. 157-187, 10 fig., 4 pl. et 2 plans.
- BREUIL, H. (1952) *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Centre d'études et de documentation préhistoriques, Montignac, 419 p., 530 fig., 1 pl. h.-t.
- CAPITAN, L., BREUIL, H., PEYRONY, D. (1910) *La caverne de Font de Gaume* (Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques), imp. Chêne, Monaco, 271 p., 244 fig, 66 pl. h.-t.
- DELLUC, B. et G. (1978) Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne), *Gallia-Préhistoire*, 21, p. 213-438, 96 fig.
- DELLUC, B. et G. (1984) Lecture analytique des supports rocheux gravés et relevé synthétique, *L'Anthropologie*, 88, n° 4, p. 519-529, 8 fig.
- DELLUC, G. (avec la collaboration de B. Delluc) (1985) *L'art pariétal préhistorique de l'époque archaïque en Aquitaine*, thèse de doctorat de 3ème cycle en préhistoire, Paris VI, 905 p., ill. à paraître (n° spécial de *Gallia Préhistoire* CF2).
- DELLUC, B. et G., LEJEUNE, M. et SOLEILHAVOUP, F. (1986) *Lecture analytique des supports rocheux et relevé synthétique (supplément)*. *L'Anthropologie*, 90, n° 4, p. 801-804. 3 fig.
- DELLUC, S. (1987) Les galets gravés de l'abri Labattut (Sergeac, Dordogne), *Sarlat et le Périgord* (actes du 39ème congrès de la Fédération historique du Sud-Ouest, Sarlat 1986), S.H.A.P., Périgueux, p. 203-223, 12 fig. (*B.S.H.A.P.*, n° spécial).
- DELPORTE, H. (1973) Les techniques de la gravure paléolithique, *Estudios dedicados al Pr. Dr. Luis Pericot*, Universidad de Barcelona, Instituto de arqueologia y prehistoria, p. 119-129, 3 fig.
- DUHARD, J.P. (1989). Le réalisme physiologique des figurations féminines du paléolithique supérieur en France, thèse de l'Université de Bordeaux (6 juillet 1989), *Anthropologie-Préhistoire*, 622 p., 22 tabl., ill.
- FLAMAND, G.-B.-M. (1921) *Les pierres écrites (Hadjrat-Mektoubat)*. *Gravures et inscriptions rupestres du Nord africain*, Masson, Paris, 434 p., 167 fig.
- GARCIA, M.-A. (1987) La sculpture préhistorique. Pour une technologie, *Préactes du colloque international d'art mobilier paléolithique. Foix, le Mas d'Azil 1987*, p. 301-309.
- JORDA CERDA, F. (1956) Notas sobre tecnicas y cronologia del arte rupestre paleolitico de Espana, *Speleon*, VI, n° 5, p. 197-224, 9 fig.
- JORDA CERDA, F. (1964) Sobre technicas, temas y etapas del arte paleolitico de la region cantabrica, *Zephyrus*, XV, 25 p. (tiré à part).
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962) *La signification de l'art rupestre paléolithique. Methodes et applications*, Picard, Paris, 424 p., 50 fig., 24 pl.
- LEFEBVRE, G. (1966) Etude typologique des bas-reliefs préhistoriques du Constantinois, *Libyca*, XIV, p. 337-353, 22 fig.
- LEFEBVRE, G. (1970) *Typologie de la technique des gravures rupestres pré et protohistoriques de l'Algérie non saharienne*, fiches typologiques africaines, 10ème cahier (fiches 294-323). C. de rech. anthrop., préhist. et ethno., Alger.
- LEROI-GOURHAN, A. (1943, nouvelle édition, 1971) *L'homme et la matière*, édit. Albin Michel, Paris, 367 p., 577 fig.
- LEROI-GOURHAN, A. (1954) L'éveil de la plastique, Universalité du style primitif in P. Fancstel, *Les sculpteurs célèbres*, Paris, Mazenod, p. 13-18, 7 fig., cité par M. Garcia.

- LEROI-GOURHAN, A. (1965) *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 482 p., 739 ill., 804 fig.
- LEROI-GOURHAN, A. (1969-1982) Préhistoire. Cours au Collège de France (notes de J. de Chaballier et de B. Delluc) et résumés in *Annuaire du Collège de France*, 70ème à 82ème années.
- LEROI-GOURHAN, A. (1984) *Introduction à l'art pariétal paléolithique*, édit. Jaca Book, Milan, 78 p., 28 fig., 132 pl.
- LORBLANCHET, M. (1973) La grotte de Sainte Eulalie à Espagnac (Lot), *Gallia-Préhistoire*, 16, p. 3-62 et 233-325, 116 fig., 5 tabl.
- MARSHACK, A. (1972) *Les racines de la civilisation. Les sources cognitives de l'art, du symbole et de la notation chez les premiers hommes*, Plon, Paris, 415 p., 225 fig.
- MORIN-JEAN, (1933) *Les artistes préhistoriques*, Henri Laurens édit., Paris, 127 p., 24 fig.
- PALES, L. (1969) *Les gravures de la Marche. 1. Félins et ours*, publ. de l'Université de Bordeaux, Delmas, 136 p., 61 pl. h.-t.
- PERPERE, M. (1984) Les instruments de l'artiste, in *Les premiers artistes, derniers chasseurs de la préhistoire*, Dossiers Histoire et archéologie, n° 87, p. 41-44, ill.
- PLENIER, A. (s. d.) *L'art de la grotte de Marsoulas*, thèse de doctorat de 3ème cycle, publiée dans les Travaux de l'Institut d'art préhistorique de Toulouse, 296 p., ill.
- ROUSSOT, A. (1985) Inventaire typologique des industries de Laussel (tabl. inédits de Jean Bouyssonie), *Bull. Soc. préhistorique française*, 82, p. 15-19.
- ROUZAUD, F. (1978) *La paléospéléologie. L'homme et le milieu souterrain pyrénéen au Paléolithique supérieur*, Archives d'écologie préhistorique de Toulouse, n° 3, 168 p., 76 fig.
- TABORIN, Y. (1975) Art paléolithique in *Les arts de la préhistoire dans le monde*, n° 13010, p. 1-24, fig.
- VIALOU, D. (1979) Grotte de l'Aldène à Cesseras (Hérault), *Gallia-Préhistoire*, 22, p. 1-85, 30 fig.
- VIALOU, D. (1986) *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*, XXIIème suppl. à *Gallia-Préhistoire*, Ed. du CNRS, Paris, 417 p., 243 fig., LV tabl.
- VIALOU, D. (1987) *L'art des cavernes. Les sanctuaires de la préhistoire* (coll. Science et découvertes), édit. du Rocher, 117 p., 28 fig.

CODICILLE

En réponse aux remarques de notre ami Alain Roussot sur les problèmes de style, nous souhaitons préciser l'état actuel de notre réflexion. Nous ne rejetons pas la notion de style mais nous nous méfions des déductions chrono-stylistiques systématiques. De plus en plus nous sentons bien qu'il faut apporter quelques modifications aux définitions des styles de l'art paléolithique émises par A. Leroi-Gourhan il y a un quart de siècle.

La meilleure connaissance de l'art rupestre à ses débuts (arts aurignacien et gravettien, aujourd'hui mieux connus et dont notre maître nous avait confié l'étude : art du Solutréen inférieur depuis la découverte de la grotte de Bidon), la datation - par l'archéologie - des œuvres de Lascaux, la découverte récente d'une tendance à la schématisation dans quelques grottes de l'extrême fin du Magdalénien sont, pour nous, les moteurs principaux de cette nécessaire mise à jour.

Une démarche prudente consiste, à notre sens, à utiliser tout d'abord un cadre très large faisant référence à Lascaux (car Lascaux est aujourd'hui la grotte la plus riche, la mieux datée et la mieux connue : 1° avant Lascaux ; 2° au temps de Lascaux ; 3° après Lascaux. A l'intérieur de ce cadre, nous tentons (non sans difficultés) de redistribuer, selon des arguments *archéologiques* de datation, les divers documents rupestres. Mais il est des sites qui ne peuvent pas encore servir de références, malgré tout leur intérêt, en Quercy par exemple.

En d'autres termes, cela revient pour nous à tenter de définir plus de catégories chronologiques, avec leur style ou sous-style chronologique respectif, en prenant en compte la datation archéologique et la situation géographique et topographique des sites, sur lesquelles il est légitime de s'appuyer.

Ce souci de préciser peu à peu, prudemment, l'enquête stylistique s'applique à la fois à l'art des abris et des blocs et à celui des sanctuaires souterrains (dont la signification nous paraît différente). Nous souhaitons éviter des comparaisons stylistiques et nous demeurons tout à fait dans la continuité de notre maître André Leroi-Gourhan.

La sculpture rupestre magdalénienne en Aquitaine

par Alain ROUSSOT

Deux millénaires avant Lascaux, lorsqu'apparaît le Magdalénien, l'art paléolithique existe déjà depuis quinze millénaires, et la sculpture pariétale depuis 10 000 ans. Ces premières œuvres rupestres sont déjà assez nombreuses, élaborées dans leurs techniques, variées dans leurs thèmes et, tout au moins pour celles du Solutrén, complexes dans leurs compositions.

Aboutissement d'une longue tradition, ces sculptures, comme les gravures et peintures magdalénennes, correspondent à « l'âge d'or » de l'art paléolithique. On pourrait en croire l'étude plus facile, mais à y regarder d'un peu plus près, elles apportent peu d'éléments nouveaux à la compréhension de l'art quaternaire et, de nos jours, on n'en sait guère plus sur le sujet qu'il y a quelques décennies.

Certes, la description analytique des œuvres s'est précisée, codifiée, de nouvelles trouvailles ont enrichi le bestiaire figuré, par exemple d'un beau mammoth sculpté à Domme. Mais la datation de certaines œuvres reste tout aussi imprécise, et leur signification aussi mystérieuse, malgré les travaux de A. Leroi-Gourhan.

Chaque site a cependant apporté sa contribution à la connaissance de cette forme d'art, comme le montrera l'historique et l'inventaire de la dizaine de sites reconnus à ce jour ¹.

Nous ne traiterons pas ici de la sculpture sur blocs, catégorie très justement individualisée par A. Laming-Emperaire entre l'art mobilier vraiment mobile (pléonasme volontaire) et l'art pariétal, immeuble par nature. Cette catégorie est ambiguë : on la rapproche souvent du pariétal pour la qualité des matériaux (généralement le calcaire), les dimensions des figures, la technique mise en œuvre, mais certains documents se rapprochent aussi bien des plaquettes gravées de l'art mobilier véritable. Des blocs sont pratiquement inamovibles ; d'autres ont cependant pu être déplacés, dispo-

1. Afin d'abrégier la bibliographie de cet article, seules seront détaillées les références qui ne figurent pas dans *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques*, Paris, Ministère de la Culture — Imprimerie Nationale, 1984.

sés dans l'habitat ou le sanctuaire, comme au Roc de Sers, peut-être même au Fourneau du Diable, à une période antérieure. Par ailleurs, tous les intermédiaires de dimensions, donc de poids, sont possibles entre le véritable art mobilier « portable », selon l'expression anglo-saxonne, et l'art sur blocs difficiles à transporter. La série de Limeuil en est un bon exemple, avec quelque 200 documents allant de plaquettes de moins de 20 cm de long à des blocs ou plaques de plus de 50 cm, à la rigueur encore transportables. Le relais typologique est pris par la série de La Marche où certains blocs encore plus volumineux seraient difficilement transportables par une seule personne, bien qu'encore déplaçables.

Il faut aussi distinguer les blocs sculptés tombés par la suite de la paroi, de ceux qui furent sculptés après leur chute. A cet égard, et contrairement à ce que nous affirmions en 1970, nous pensons maintenant que le petit bison en bas-relief trouvé par R. Peyrille sous l'abri de Cap Blanc n'est pas un élément de la frise pariétale, mais qu'il a été exécuté sur un bloc placé par hasard ou à dessein au pied de la paroi. Il en est de même de celui mis au jour en avant de la frise de La Chaire à Calvin (Bouvier, 1984 et dans ce volume).

Nous ne traiterons pas non plus de l'utilisation des reliefs naturels ayant servi de supports à des figurations peintes ou gravées ; ils procèdent d'une démarche intellectuelle et technologique toute différente, même si parfois le résultat ressemble à s'y méprendre à une sculpture, comme c'est le cas d'une tête de félin de Gabillou ou de l'arrière-train d'un cheval de Font de Gaume. Les exemples en sont nombreux, d'Altamira au Périgord, et ont fait l'objet d'une étude de M. Lejeune (1981 et 1985).

Nous laisserons de côté les œuvres incisées ou partiellement modelées dans l'argile, un bison de La Calévie, un félin de Font de Gaume, des chevaux d'Erberua, sculptés sur placage d'argile : même si l'apparence peut être comparable, la technique mise en œuvre est toute différente.

En revanche, nous évoquerons des figurations gravées, parfois colorées, dont certaines parties ont été traitées en gravure assez profonde et modelée pour atteindre à la sculpture, comme aux Combarelles ou à Font de Gaume. Nous ne les incluerons toutefois pas dans notre inventaire spécifique.

HISTORIQUE ET INVENTAIRE DES SITES (figure 1).

Les découvertes de sculptures pariétales se sont régulièrement échelonnées tout au long du XX^e siècle. Tous les sites, sauf un, sont localisés dans le bassin aquitain (au sens géologique) et sa frange pré-pyrénéenne (Isturitz). Seul Angles-sur-l'Anglin se trouve sur la bordure jurassique au sud du bassin parisien et appartient au bassin hydrographique de la Loire par l'Anglin, la Gartempe, la Creuse et la Vienne.

Abri du Cap Blanc à Marquay, Dordogne (fig. 2 à 4).

En octobre 1909, R. Peyrille, qui fouillait l'abri depuis peu pour le compte de J.-G. Lalanne, médecin bordelais, aperçoit les premières sculptu-

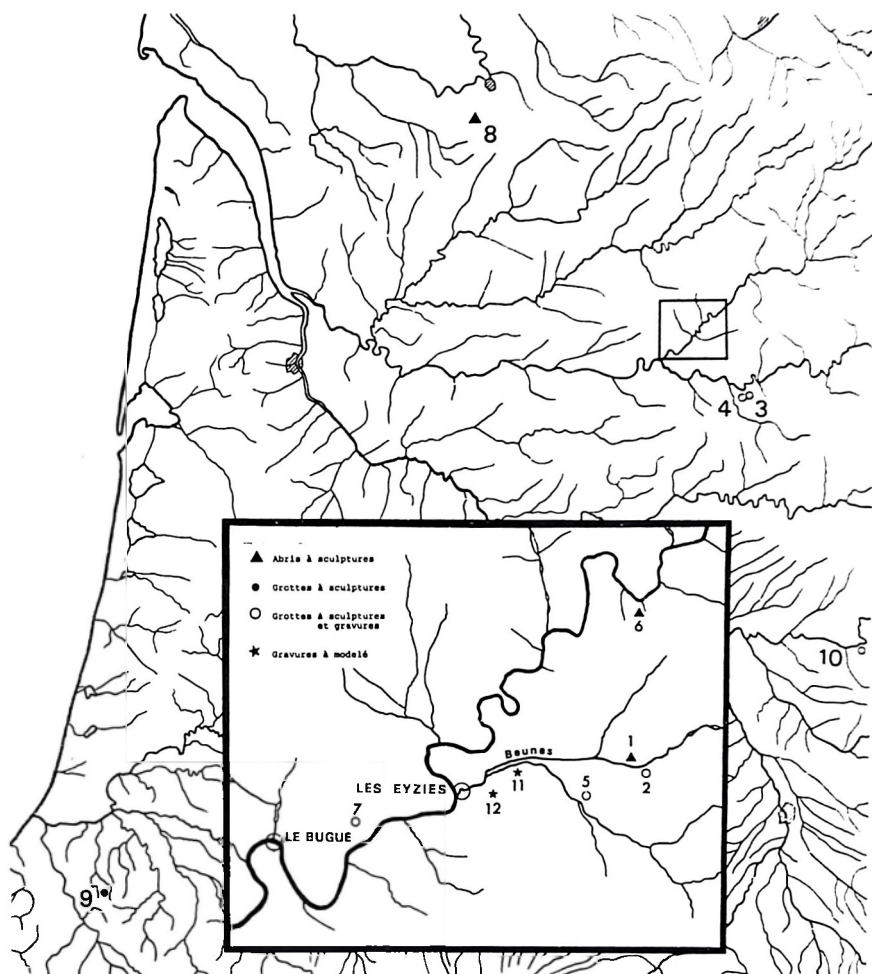


Figure 1. Cartes des sites à sculptures d'Aquitaine. 1, Cap Blanc. 2, Comarque. 3, Mammouth. 4, Pigeonnier. 5, Nancy. 6, Reverdit. 7, Saint-Cirq (Dordogne). 8, La Chaire à Calvin (Charente). 9, Isturitz (Pyrénées-Atlantiques). 10, La Magdeleine (Tarn). 11, Combarelles. 12, Font de Gaume (Dordogne).



Figure 2. Abri du Cap Blanc. Photographie d'ensemble prise en 1910. La flèche au centre marque l'emplacement de la petite tête de cheval détachée de la paroi peu après ; la flèche de droite indique le bloc portant un bison sculpté.



Figure 3. Abri du Cap Blanc. Cheval central outrageusement retouché au charbon et, derrière lui, petite tête de cheval détachée de la paroi en 1910 (cliché coll. Lalanne, Musée d'Aquitaine).

res pariétales. En trois mois, la totalité de la frise est mise au jour sur près de 14 mètres de longueur (à l'exception d'une petite portion à l'extrême gauche, dégagée plus tard). Les deux couches archéologiques reconnues à l'époque sont attribuées au Magdalénien, Magdalénien III, précisera H. Breuil par la suite. Latéralement, D. Peyrony en 1930, A. Roussot et J. Tixier en 1968-1969, ont reconnu des traces de Magdalénien supérieur, dont certains éléments d'ailleurs se trouvent dans la collection Lalanne. Malgré les réserves exprimées par nous en 1970, il est cependant raisonnable d'attribuer les sculptures au Magdalénien moyen.

Celles-ci, en haut et bas-relief, s'organisent en une frise monumentale essentiellement composée de chevaux, environnés d'autres animaux de détermination souvent moins explicite ; on y reconnaît cependant deux petits bisons². Un troisième (aujourd'hui au Musée d'Aquitaine) avait été sculpté sur un bloc d'1 m 20 de long gisant au pied de la paroi à l'entrée de l'alcôve. Des traces d'ocre rouge, encore visibles sur toute la frise, et des observations lors de la découverte laissent penser que l'ensemble était coloré.

Ici, nous avons donc une frise sculptée en haut et bas-relief, sans ajouts gravés, sur la paroi d'un abri intensément occupé au Magdalénien moyen marqué aussi par une sépulture à la base de la première couche d'occupation.

Grotte d'Isturitz, Pyrénées-Atlantiques

En 1913, E. Passemard entreprend des fouilles dans la Grande salle, dite Salle d'Isturitz, autour d'un gros massif stalagmitique d'environ 4 mètres de diamètre. La même année, il découvre les célèbres bas-reliefs sur le côté nord de ce massif, c'est-à-dire face à l'ancienne entrée paléolithique, maintenant obstruée.

Dans une première publication (1918), Passemard ne décrit pas moins de 17 figures d'espèces variées ! En 1944, il réduit sa liste à 9 animaux. H. Breuil (1952) ne mentionne que 5 figurations, décrites d'après photographies. Pour A. Leroi-Gourhan, il y en a 8, et plus récemment (1984), G. Laplace et I. Barandiaran en retiennent 6, plus un signe pectiniforme ou quadrangulaire (tableau I). L'animal le plus visible et le moins contestable est un renne de 85 cm de long, le seul renne sculpté en Aquitaine. La seconde figuration acceptée de tous est un ours, sans doute aussi le seul en son genre.

Passemard avait constaté que le sol solutréen n'atteignait pas les œuvres pariétales, mais que celles-ci étaient en partie recouvertes par les niveaux magdaléniens. Faut-il en conclure que ces œuvres sont solutréennes,

2. A. Leroi-Gourhan (1965) signale trois petits bisons sculptés sur deux des grands chevaux de la frise, confortant ainsi ses vues sur l'association cheval — bison. F. Hours, qui lui avait signalé ces vestiges, n'a pas pu nous démontrer leur existence lors d'une visite au Cap Blanc. A. Leroi-Gourhan lui-même nous avait avoué « qu'il n'y mettrait pas sa tête à couper » (Santander, 1970). Au reste, il y a bien deux autres petits bisons sculptés sur la paroi, et un troisième sur le bloc au pied de celle-ci. L'association cheval — bison est donc sauve.

PASSEMARD 1944	BREUIL 1952	LEROI-GOURHAN 1965	LAPLACE BARANDIARAN 1984
Renne	Renne	Renne	Renne (n° 1)
Biche et flèche ? (à gauche) Cervidé (à droite)	Cerf Cerf		2 bouquetins ou 2 rennes (n° 2) ou 2 cerfs
2 animaux			Cheval (protomé) (n° 6)
Cheval incomplet	Renne	Renne	Bouquetin (n° 4)
Capridé (tête)	Cheval (tête)	2 chevaux	Signe pectiniforme ou quadrangulaire (n° 5)
Mammouth (tête)		Mammouth ?	
Ours	Ours	Ours	Ours (n° 3)

Tableau I. Détermination des sculptures d'Isturitz selon divers auteurs. *De haut en bas du tableau* : les trois figures du panneau de gauche, puis celles du panneau de droite, de haut en bas du massif. La tête de mammouth mentionnée par Passemard se situerait en fait entre les deux ensembles ; nous ignorons si le mammouth ? indiqué par A. Leroi-Gourhan lui correspond.

alors qu'en 1922 le fouilleur lui-même les datait du Magdalénien ? Vu l'ancienneté et l'imprécision des fouilles, A. Leroi-Gourhan estime que la datation « reste flottante à l'intérieur du Magdalénien moyen et au bord du Magdalénien récent », à cause du style des figures et de la présence du Renne, plutôt représentatif des dernières phases du Magdalénien.

Isturitz est un bon exemple, et le premier connu, de sculptures en grotte, d'ailleurs assez éloignées de l'entrée (35 mètres), mais peut-être encore éclairées par la lumière du jour si l'entrée était à l'époque assez large. C'est aussi un bon exemple de flottements successifs dans la détermination des espèces figurées et la corrélation avec l'une ou l'autre des deux occupations majeures de cette salle. Il est intéressant de signaler que plusieurs sculptures mobilières, généralement en grès, ont été découvertes dans les couches solutréennes et magdaléniennes du gisement. Parmi elles, certaines sont des bas-reliefs sur plaquettes évoquant, en miniature, le renne de gauche du massif stalagmitique.

Grotte de Comarque aux Eyzies-de-Tayac-Sireuil, Dordogne

Cette petite grotte fut découverte en août 1915 par l'abbé Breuil, Pierre Paris et ses fils, au pied de la falaise portant le château médiéval du même nom, sur la rive gauche de la Grande Beune, presque en face du Cap Blanc qui est sur la rive opposée.

L'étude récente de B. et G. Delluc a permis d'inventorier une cinquantaine de figurations, de vestiges et de signes. La sculpture n'y apparaît d'ailleurs qu'en faible proportion (2,6 % des tracés), plutôt comme des accents rajoutés au dessin de figures gravées plus ou moins vigoureusement. Certains sujets utilisent aussi le modelé naturel de la roche.

La plus célèbre sculpture est la tête d'un cheval en bas-relief, qualifiée par A. Leroi-Gourhan de « figure absolument bouleversante ». Huit autres chevaux ou équidés et deux bouquetins ont été reconnus. Parmi les sept animaux fragmentaires, il pourrait y avoir un bison. S'y ajoutent deux têtes humaines, dont une bestialisée, deux ou trois silhouettes gynoïdes, quatre ou cinq vulves et plusieurs signes, croix, traits doubles ou simples.

L'intérêt de cet ensemble est la symbiose qui existe entre la gravure plus ou moins profonde et la sculpture proprement dite qui n'a ici qu'une modeste part. Comme au Cap Blanc, dominent les chevaux, mais avec un environnement exceptionnel de figures vulvaires, gynoïdes, humaines, et plusieurs signes.

Des vestiges archéologiques, surtout des restes osseux, ont été retrouvés dans des poches et recoins de la cavité. Selon B. et G. Delluc, ils correspondent à un véritable habitat, situé vers l'entrée, mais dont l'essentiel aurait disparu par suite d'une vidange naturelle. Si le matériel lithique n'est guère caractéristique, la faune comporte 91,46 % de Renne pour 492 fragments osseux déterminables³, plus un peu de grand Bœuf, de Bouquetin, de Renard polaire et de Lièvre variable. L'étude des pollens situerait

3. Calcul établi sur le nombre de restes déterminables (492 restes) et non sur le nombre minimum d'individus (23). Dans ce dernier cas, le pourcentage du Renne serait de 76,66.

l'occupation de la grotte à la fin du Dryas I (Arl. Leroi-Gourhan), soit à la fin du Magdalénien III ou plutôt au début du Magdalénien IV (B. et G. Delluc). Deux datations 14 C à $13\,370 \pm 340$ et $12\,710 \pm 200$ B.P. complètent la connaissance du site, le seul pour lequel nous ayons autant d'informations ⁴.

Grotte Nancy aux Eyzies-de-Tayac-Sireuil, Dordogne

La découverte des œuvres pariétales fut faite par les mêmes auteurs, à la même date que pour Comarque. A l'entrée de la grotte, bien éclairé par la lumière du jour, est un cheval en bas-relief très érodé, incomplet, d'un dessin assez sommaire, fortement ensellé, qui utilise sans doute le modèle naturel de la roche. Une seconde « sculpture » décrite par H. Breuil n'est pour nous qu'une bosse naturelle de la paroi partiellement cernée d'un sillon gravé. Trois gravures, un bison, un bouquetin et un cheval, sont dans la troisième salle de la cavité, à 30 mètres de l'entrée (le cheval a été découvert en 1964 par A. Chauffrassie). Un sondage effectué au niveau du porche et dans la première salle ne nous a pas révélé de couche d'occupation, pas plus que les volumineux déblaiements entrepris ensuite par le propriétaire.

La datation précise de ces œuvres est problématique, mais reste sans doute dans le cadre du Magdalénien.

Abri Reverdit à Sergeac, Dordogne

Dans cet abri, connu et fouillé depuis 1878, c'est vers 1923 que Marcel Castanet reconnut des vestiges de bas-reliefs sculptés sur la voûte, vestiges très dégradés et émoussés, voire écaillés, peu explicites. Il devait y avoir une petite frise d'animaux dont on distingue seulement un cheval, un bison, la ligne dorsale probable d'un autre bison et le volume présumé d'un troisième. Plus à droite, une tête qui selon A. Leroi-Gourhan « peut être interprétée comme carnassier » ne nous convainc guère.

A. Reverdit puis F. Delage ont fouillé, sous l'abri et en avant de celui-ci, un gisement grossièrement subdivisé en deux couches principales attribuées au Magdalénien III, situation comparable à celle du Cap Blanc (5), mais ici le Bison serait prépondérant, le Cheval minoritaire.

Abri de la Chaire à Calvin à Mouthiers-sur-Boëme, Charente (fig. 5 et 6).

Anciennement connu, fouillé depuis le XIX^e siècle, le site a révélé ses œuvres rupestres en juin 1927 quand les fouilles de R. David ont atteint la paroi droite de l'abri. Le panneau sculpté mesure près de trois mètres de long et se compose de trois éléments qui furent diversement interprétés.

4. Dans l'*Atlas des grottes ornées*, une coquille a échappé à la correction. Il faut bien lire 12 710 et non 12 760. Il serait d'ailleurs bien utile de publier un jour la somme des *errata* de cet important ouvrage afin de le rendre encore plus profitable.

5. La rondelle décorée en os, attribuée à l'abri Reverdit par plusieurs auteurs à la suite de F. Delage (qui serait donc un indice de Magdalénien IV) ne provient pas de cet abri mais de celui de La Tuilière, près du Moustier.



Figure 4. Abri du Cap Blanc. Agrandissement de la photographie d'ensemble (fig. 2), montrant le bloc sculpté d'un bison en bas-relief, à l'entrée du renfoncement de l'abri dit « l'alcôve ».



Figure 5. Abri de La Chaire à Calvin. Partie droite de la frise (photo A. Roussot).



Figure 6. La Chaire à Calvin. Détail de la tête du cheval de droite. On cherchera vainement une tête de bison sous-jacente (photo A. Roussot).

Pour R. David (1929), il y aurait, de gauche à droite, un bovidé sans tête à ventre gravide, un équidé également gravide, puis une scène d'accouplement de chevaux, très explicitement rendue par un dessin de M. Isola, interprétation accréditée par H. Breuil en 1952.

En 1962, A. Laming-Empeire interprète différemment cette frise. Elle accepte comme bovidé l'animal de gauche, comme cheval, peut-être pas gravide, celui du centre, mais elle voit dans les deux animaux de droite un cheval superposé à un bovidé « reconnaissable à sa bosse dorsale et à la forme de l'arrière-train ». Le croquis qu'elle publie fait outrageusement fi de la réalité.

L'année suivante, D. de Sonnevile-Bordes s'insurge contre l'interprétation précédente et revient à la vision d'une scène d'accouplement de chevaux. Pour elle, l'animal acéphale de gauche pourrait aussi bien être un cheval ou une jument, dont la tête se placerait au-dessus de celle du cheval central, en une scène d'animaux se flairant.

A. Leroi-Gourhan nuance quelque peu la description de A. Laming-Empeire, et la complique. Il décrit comme aurochs l'animal de gauche, dont les éléments « ne peuvent correspondre ni à un cheval ni à un bison ». Il ne discute pas le cheval central, mais voit à droite un bison dont « la bosse et la tête ont été resculptées en encolure, tête et pattes de cheval », sur lequel a été retailé un autre cheval plus petit.

Enfin en 1976, J.-M. Bouvier « rejette absolument la détermination « bison », même retailé ». Il accepte les deux équidés superposés, sans dissimuler que « les postures figurées ne sont pas précisément celles de l'accouplement et que les deux animaux ne sont pas figurés à la même échelle ».

Ces diverses interprétations de la frise de Mouthiers appellent deux morales, sinon deux conclusions. La première est que certaines figures paléolithiques échappent à une détermination rigoureuse et précise. La seconde est que certains préhistoriens, entraînés par la conviction d'une théorie, peuvent de bonne foi (du moins nous l'espérons) déformer et trahir la vérité pour démontrer leur thèse.

D'ailleurs, il nous faut avouer que l'existence d'un plus petit cheval superposé à celui de droite ne nous semble personnellement guère évidente : le relevé des creux et des reliefs qui devraient dessiner ce second équidé, étalon ou pas, se limite à une éventuelle patte antérieure recourbée ; la ligne qui dessinerait le ventre paraît plutôt naturelle et se prolonge d'ailleurs en arrière de la figure ; le dessin de la « tête » a pratiquement disparu en 1974 après nettoyage de la paroi pour en éliminer les algues. Y avait-il vraiment deux figurations superposées à La Chaire à Calvin ? ⁶

Signalé par F. Bordes et décrit par D. de Sonnevile-Bordes, repris et curieusement complété par A. Leroi-Gourhan, un bison aurait existé à 1,40

6. Nos observations sur place remontent à 1976. Depuis, nous avons examiné un assez bon moulage exposé au Musée national de Préhistoire aux Éyzies. Très peu patiné, il privilégie l'observation de la sculpture sans être gêné par les diverses colorations superficielles de la paroi. Là encore, nous n'avons pas trouvé de relief probant justifiant un deuxième cheval. Une vérification contradictoire par plusieurs collègues serait souhaitable sur le site.

mètre à gauche de la frise. Une fois la paroi nettoyée, cette « figuration » s'est évanouie au profit de quelques reliefs naturels. En revanche, une tête de cheval d'un bon modelé, avec un œil et une oreille gravés, existe bien à gauche du panneau, mais elle est figurée inversée, tête en bas (cf. Bouvier dans ce volume). Elle est apparue clairement après le nettoyage de la paroi ; nous l'avons photographiée en mai 1976, mais non publiée, laissant ce soin aux responsables du site.

Une certaine imprécision marque la datation de cet ensemble, car si l'occupation du site doit pour l'essentiel être rapportée au Magdalénien supérieur, les auteurs qui ont décrit les sculptures hésitent à les rapporter à cette période, sans doute par comparaison stylistique avec des œuvres plus anciennes, du Magdalénien moyen.

Grotte de Saint-Cirq-du-Bugue, Dordogne

Bien que très accessible, ouverte dans la falaise dominant le village, et proche d'un abri du Magdalénien moyen fouillé en 1935-1936 par L. et H. Kidder, cette cavité n'a été reconnue comme site d'art pariétal qu'en 1952-1953. D'abord, dans la première salle largement ouverte sur l'extérieur, furent aperçus des vestiges sculptés et profondément gravés, puis l'année suivante, des gravures à l'entrée de l'étroite galerie en diacase qui prolonge la cavité.

La seule véritable sculpture, très dégradée par des aménagements troglodytiques, est un bison sans tête ni avant-train, sur le bord antérieur de la paroi droite. Ses pattes postérieures sont traitées en perspective, dans l'attitude de la marche. Les autres figurations sont plutôt des gravures larges et profondes, hormis deux pattes et la ligne de ventre d'un animal indéterminé, et un cheval dont le relief des pattes a été obtenu par piquetage alentour. Selon B. et G. Delluc (1988), la sculpture ne représente que 8 % de la technique mise en œuvre, pour 90 % de gravure vigoureuse.

Les gravures de la diacase sont très différentes. Cette grotte associerait donc deux styles d'époques distinctes correspondant à deux « sanctuaires » : le premier, à sculptures, dans la partie antérieure, plus ancien que le second qui est dans la zone obscure de la grotte.

Il ne semble pas y avoir eu d'habitat véritable dans la grotte, dont la relation avec l'abri proche n'est pas établie. Ce dernier est attribué au Magdalénien III-IV, et il est amusant de noter qu'il y a été trouvée une petite tortue sculptée en calcaire.

Grotte de La Magdeleine à Penne, Tarn

Il n'est pas abusif de prendre en compte cette grotte de la vallée de l'Aveyron, puisqu'elle se situe sur les causses du Bas-Quercy, sur la bordure jurassique orientale du bassin aquitain.

Les œuvres pariétales reconnues en juin 1952 sont au nombre de quatre⁷. Deux femmes sont sculptées dans une attitude qui « reflète une

7. Une autre figuration féminine a été plus récemment reconnue, mais elle est encore inédite ; son étude est en cours (renseignement oral de J. Clottes). Voir également J.-P. Duhard (dans ce volume).

nonchalante liberté dont il n'existe pas d'autre exemple » (A. Leroi-Gourhan). De fait, on ne pourrait leur trouver d'équivalent que dans l'art rupestre saharien, bien postérieur, l'art oriental ou l'art moderne. Quelles qu'aient été les intentions du sculpteur, la lascivité de ces femmes est troublante, malgré la médiocrité du traitement de leurs têtes, plutôt évoquées que réellement sculptées.

Le cheval de la paroi droite est figuré immobile, les quatre pattes raides, légèrement décalées. La gravure profonde des contours lui donne un relief qu'accentue le modelé naturel de la paroi. Le bison de la paroi gauche est plus finement gravé, de lecture plus difficile, mais dessiné dans une attitude très dynamique, la patte antérieure projetée en avant, la postérieure repliée : il est manifestement de sexe mâle.

Les quatre figurations sont disposées de part et d'autre de cette grotte peu profonde : sur la paroi droite, le cheval et une femme, sur la gauche, le bison et la seconde femme. La première femme est séparée de 2,50 mètres et un angle de la paroi du cheval qui fait face à l'entrée, alors que le bison est juste en avant de l'autre femme. En toute rigueur, l'association de la femme et du bison est plus intime que celle de la femme et du cheval. Les deux figures féminines sont disposées symétriquement de part et d'autre du large couloir qui prolonge le porche, toutes les deux la tête orientée vers l'intérieur de la cavité (il y a une imprécision à ce sujet dans l'*Atlas des grottes ornées*).

Le produit des fouilles anciennes, inédit et perdu, ne permet pas de savoir s'il y avait là un véritable habitat. Les avis concordent pour attribuer ces œuvres à un Magdalénien contemporain d'Angles-sur-l'Anglin (Magdalénien III).

Grotte du Pigeonnier à Domme, Dordogne (fig. 7)

Les œuvres sculptées et gravées, découvertes en 1978 par plusieurs inventeurs, sont toutes groupées dans les 15 premiers mètres de cette cavité longue de plus de 40 mètres, dans la zone éclairée autrefois par la lumière extérieure. Toutes sauf une — un cheval acéphale gravé — sont sur la paroi droite.

Le panneau principal, endommagé par des retailles d'époque historique, est constitué de trois figures. Leur relief est obtenu par approfondissement du fond, aboutissant à un relief méplat ou semi-méplat.

La figure de gauche est un grand herbivore acéphale déterminé comme cheval par B. et G. Delluc, à cause de vagues sabots ovales équipant deux des quatre pattes ; mais l'arrière-train, un peu maigre et anguleux, nous surprend pour un équidé. Ce qui reste de l'animal de droite est de même tracé, sans sabots indiqués. Derrière celui-ci se glisse, comme au second plan, un petit animal dont la tête serait cachée par la queue et la cuisse de la sculpture de droite. Les pattes arrières en ciseau évoquent la marche ; est-ce un petit bœuf ou un jeune cheval ? Plus loin sont un signe ovale à pôle



Figure 7. Grotte du Pigeonnier à Domme. Frise sculptée de la paroi droite (photo N. Aujoulat).

inférieur échancré, des traits, et un petit mammoth en gravure profonde donnant l'illusion du relief.

Le style de ces figures sculptées incomplètes est assez difficile à caractériser. Plus que vers le Fourneau du Diable ou le Roc de Sers, nous chercherions volontiers des termes de comparaison dans l'art magdalénien, peut-être même assez évolué. Mais l'absence de couche archéologique dans cette grotte ne permet guère de certitude.

Grotte du Mammoth à Domme, Dordogne (fig. 8).

Dite aussi Grande grotte de Saint-Front, elle fut découverte la même année que la précédente, tout à côté.

Elle tient son nom de l'exceptionnel mammoth sculpté sur la paroi gauche à 16 mètres de l'entrée, dans une zone qui pouvait être éclairée par la lumière du jour venant du porche orienté à l'ouest. Deux autres vestiges sculptés (un animal indéterminable et un membre ? d'un autre) sont situés plus profondément dans cette cavité longue de 50 mètres, ponctuée aussi de gravures peu déterminables, sauf un autre mammoth.

L'intérêt de cette grotte tient à la présence d'un excellent mammoth sculpté, très élaboré dans son dessin et son modelé, et de grandes dimensions. (1,30 m de hauteur pour figuration, 1,60 pour le champ sculpté).

Il n'y a pas de contexte archéologique caractéristique : je ne suis pas sûr que les pointes de la Gravette et les burins de Noailles ramassés par des spéléologues dans la région viennent de cette cavité. Seul le style des figurations pourrait permettre une proposition chronologique. A l'exception du mammoth, les figurations sont trop sommaires, partielles ou dégradées, pour être pertinentes. Le mammoth sculpté n'a pas d'équivalent dans l'art pariétal. Sa transposition graphique ne dépasserait pas la série des mammoths gravés ou peints d'un Magdalénien assez évolué, comme aux Combarelles, à Bernifal ou à Rouffignac mais c'est là plus une impression personnelle qu'une démonstration scientifique !

Pour la grotte du Pigeonnier comme pour celle du Mammoth, B et G. Delluc avaient proposé il y a quelques années une datation relativement ancienne dans le style III, et se référaient plutôt aux grottes du Quercy dans leur phase solutréenne. Tout récemment (*in litt.* du 10 mars 1989), ils nous ont annoncé qu'ils ne traiteraient pas de Domme dans l'article de ce volume consacré à « la sculpture rupestre avant Lascaux », et d'ajouter : « Cela revient très vraisemblablement au Magdalénien. Vous avez raison ». Certes, cet accord correspond à notre sentiment, exprimé d'ailleurs avec prudence, et sans qu'ils soit possible de démontrer sa justesse. Le cas des grottes de Domme illustre bien les difficultés qui sont les nôtres pour attribuer certaines œuvres importantes et spectaculaires à telle ou telle culture ou civilisation.



Figure 8. Grotte du Mammouth à Domme. Grand mammouth sculpté. A noter, à gauche de la figure, des formes naturelles de la paroi qui évoquent une tête de mammouth dont l'œil est un profond creux quadrangulaire. Ce *lusus naturae*, visible sous tous les éclairages, a-t-il été observé par les Paléolithiques ? (photo A. Roussot).

Teils sont les dix sites à sculptures connus à ce jour dans le bassin aquitain⁸. Pour être complet, il faut y rajouter les grottes des Combarelles et de Font de Gaume, connues depuis 1901, bien qu'elles ne figurent pas habituellement dans les inventaires de sculptures pariétales. Ici, le modelé obtenu par accentuation du contour gravé et de quelques détails, est relativement discret, mais efficace, pour mettre en relief certains éléments des figurations : à Font de Gaume les têtes des deux rennes affrontés, des têtes, pattes et cuisses de certains bisons gravés et peints, aux Combarelles, des têtes de chevaux ou celle du félin numéro 52 de Breuil (fig. 9).

* *
*

Le rapide survol qui précède appelle quelques commentaires qui mériteraient ailleurs de plus longs développements.

REPARTITION GEOGRAPHIQUE

Pas plus que la répartition des œuvres pariétales ne se superpose à celle des œuvres mobilières, la carte des sites à sculptures (fig. 1) ne correspond à l'aire de diffusion de l'art pariétal. En effet, tous sont limités au quart sud-ouest de la France, de la Vienne aux Pyrénées-Atlantiques. Le plus septentrional, est, comme on l'a dit, sur le versant sud du bassin parisien, tous les autres sont dans le bassin aquitain : un en Charente, sept en Dordogne, un dans le Tarn, un dans les Pyrénées-Atlantiques.

Aux époques précédentes, l'aire géographique était encore plus réduite, puisque les sculptures solutréennes sont restreintes à la Charente et au Périgord, et celles du Périgordien supérieur au seul Périgord, avec une concentration particulière dans la région des Eyzies. On assiste donc là à une concentration rétroactive.

DATATION

Il faut rappeler que l'abbé Breuil avait l'habitude d'attribuer au Magdalénien III la plupart des œuvres sculptées sans contexte archéologique précis, par comparaison et assimilation à celles du Cap Blanc où l'on avait fouillé dès 1909 des « foyers » du Magdalénien moyen. Ainsi a-t-il daté les sculptures de Comarque, celles de Nancy et le bas-relief, « très évanoui » d'un gros bison du « vieux Magdalénien » de la grotte de La Grèze, vestige que nous avons préféré ne pas inclure dans notre inventaire. A l'abri

8. Nous ne citons pas ici la grotte de Vézac et son double signe réniforme en bas-relief adouci. En effet, dans l'*Atlas des grottes ornées*, Vézac est attribué à une période antérieure au Magdalénien, à cause de la présence de mains négatives et de (lointaines) analogies entre ces signes sculptés et des cercles ou ovales échancrés des grottes du Lot, à cause aussi de la proximité d'un habitat du Périgordien supérieur.

On pourrait discuter cette proposition chronologique, sachant que toutes les mains peintes ne sont pas limitées aux périodes les plus anciennes, et que les deux signes de Vézac n'ont en fait guère d'équivalent dans l'art pariétal ou mobilier du Périgordien supérieur et du Solutréen. Il ne faudra donc pas oublier ces vestiges dans une possible discussion plus approfondie.



Figure 9. Grotte des Combarelles. Tête du félin n° 52. Le pointillé correspond aux parties traitées en modelé (relevé A. Rousset).

Reverdit comme à Angles-sur-l'Anglin, les couches d'occupation appartiennent bien, elles aussi, au Magdalénien III et, comme nous l'avons dit, nous abandonnons pour le Cap Blanc les réserves que nous avons exprimées.

A Comarque, les restes d'occupation récoltés dans la grotte et les analyses qui en ont été faites ont permis de dater l'habitat, donc très vraisemblablement les œuvres pariétales, de l'extrême fin du Dryas I, soit à la fin du Magdalénien III ou plutôt, selon B. et G. Delluc, du début du Magdalénien IV. Mais si l'on s'accorde (?) à situer le Magdalénien IV dans l'oscillation tempérée (tout étant relatif) de Bölling, nous pourrions encore être à l'extrême limite du Magdalénien III, autour de 13.000 B.P.

A La Chaire à Calvin, les fouilles qui ont suivi plus récemment celles de P. David et l'étude détaillée des industries et de la faune, permirent de rapporter l'occupation principale de l'abri à un Magdalénien supérieur sans harpons (sauf un trouvé anciennement). Un bloc sculpté a été trouvé devant la frise dans la couche 6, soit à la base de l'occupation de cette époque. La datation stylistique de A. Leroi-Gourhan, très nuancée et prudente (style III ou IV ancien) semble ici infirmée par l'archéologie. Au reste, la qualité de la tête du cheval de droite ne nous surprendrait pas à un stade avancé du Magdalénien.

Pour les autres sites, il est délicat de préciser, confirmer ou infirmer les datations proposées. A Isturitz, on ne peut que se fier aux indications anciennes de Passemar qui restent sujettes à caution puisque lui-même contredit ses propres relations de fouilleur. A Nancy, au vu des quelques silex récoltés, nous ne pouvons que proposer un Magdalénien indéterminé. A Saint-Cirq, il n'y a pas de lien direct entre l'habitat sous abri et la grotte ornée distante d'une trentaine de mètres. A Domme, les quelques vestiges recueillis ne donnent pas la clef pour préciser une datation.

La chronologie basée sur le style ne saurait elle-même être toujours pertinente, surtout dans le domaine particulier de la sculpture, à cause du faible nombre de documents recensés et du caractère particulier de cet art dont la technique d'exécution est plus contraignante et difficile que la gravure ou la peinture.

CARACTERES TECHNOLOGIQUES

Lorsque commence le Magdalénien, la sculpture a depuis longtemps acquis ses lettres de noblesse et sa pleine maîtrise technique, comme le prouvent la Vénus de Laussel ou le poisson de Gorge d'Enfer, plus anciens de dix milliers d'années. Entre temps, sur les blocs du Fourneau du Diable ou du Roc de Sers, les Solutréens ont su associer plusieurs animaux, ou des animaux et des humains, en des compositions d'un relief parfois vigoureux.

Maîtrisant la technique, Périgordiens et Solutréens ont parfaitement su rendre les formes, les volumes et les attitudes des sujets qu'ils sculptaient, de Laussel au Roc de Sers et sans doute à l'abri Pataud. Dans ce domaine, les Magdaléniens n'ont guère innové, sauf pour la vigueur du relief dans le cas particulier du Cap Blanc.

Le coloriage de sculptures, signalé à Angles-sur-l'Anglin, à la Chaire à Calvin, au Cap Blanc, se pratiquait déjà à Laussel, à l'abri du Poisson, peut-être aussi au Roc de Sers. L'utilisation de la gravure pour compléter l'œuvre sculptée existe depuis le Périgordien ; on la retrouve au Magdalénien à Comarque avec des figurations dont seule une partie est traitée en sculpture, le reste étant gravé plus ou moins profondément.

Un trait plus particulier semble-t-il au Magdalénien est le traitement de gravure à modelé, comme nous l'avons signalé aux Combarelles et à Font de Gaume.

THEMES, ASSOCIATIONS ET COMPOSITIONS

Dans le tableau II, nous avons totalisé les sujets représentés dans tous les sites à sculptures pariétales attribuables au Magdalénien (styles III et IV confondus) en suivant les déterminations les plus récemment proposées, y compris celles affectées d'un point d'interrogation. Nous avons d'abord établi l'inventaire des seules sculptures d'Aquitaine ; il comporte sans doute quelques imprécisions, car il est des figures qui passent insensiblement de la gravure large et profonde à la sculpture véritable. La seconde liste additionne les œuvres sculptées et les œuvres gravées des mêmes sites ; on peut les supposer synchrones, faisant partie du même ensemble, du même sanctuaire, de la même organisation (pour Saint-Cirq, nous n'avons recensé que les figures de la première salle). La troisième liste est celle des figures énumérées à Angles-sur-l'Anglin (1984), en totalisant les 24 sculptées et les 4 gravées existant encore sur la paroi. Enfin, nous avons extrait d'un inventaire publié en 1965 par A. Leroi-Gourhan les nombres des représentations (individus) gravées, peintes et sculptées correspondant à 22 sites du Périgord, donc pour la plupart magdaléniens.

Les chiffres et pourcentages de ce tableau appellent quelques commentaires.

1. Parmi les seules sculptures, on notera la prédominance du Cheval dont Le Cap Blanc, Comarque et Mouthiers sont responsables. Viennent ensuite plusieurs bisons, deux bouquetins, un mammouth (deux si on prend en compte le petit de la grotte du Pigeonnier), un seul renne, un seul « animal rare », l'ours d'Isturitz.

2. Si l'on compare l'inventaire des seules sculptures à celui des sculptures et gravures regroupées, les proportions d'espèces animales représentées ne varient guère. Il semble que la gravure vienne compléter la sculpture par addition d'espèces identiques.

3. Les proportions d'espèces animales des sites aquitains diffèrent notablement de celles d'Angles-sur-l'Anglin. Trois espèces s'opposent : le Cheval (42,55 et 17,85), le Bison (17,02 et 39,28) et le Bouquetin (4,25 et 28,55). Cette divergence géographique peut être intéressante, sachant que la plupart des sites aquitains sont plus ou moins contemporains du site septentrional.

4. On constate aussi que les animaux représentés dans les sites à sculptures sont, en proportion, à peu près dans le même ordre que pour l'ensemble des

TABLEAU II

	AQUITAINE S		AQUITAINE S + G		ANGLES/ANGLIN S + G		PERIGORD 22 SITES S + G + P	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Cheval	20	42,55	31	44,28	5	17,85	304	34,98
Bison	8	17,02	10	14,28	11	39,28	151	17,37
Animal indéterminé	4	8,51	9	12,85				
Herbivore	3	6,38	4	5,71				
Bouquetin	2	4,25	4	5,71	8	28,57	58	6,67
Cervidé	2	4,25	3	4,28	1	3,57	39	4,48
Mammoth	2	4,25	3	4,28			145	16,68
Cervidé ou Capriné	2	4,25	2	2,85				
Aurochs	2	4,25	2	2,85			60	6,90
Ours	1	2,12	1	1,42			23	2,64
Renne	1	2,12	1	1,42	1	3,57	57	6,55
Félin					2	7,14	15	1,72
Total figures	47		70		28		869	

Tableau II. Animaux des sites à sculptures d'Aquitaine, d'Angles-sur-l'Anglin, et de 22 sites ornés du Périgord (commentaires dans le texte).

S : sculptures. G : gravures. P : peintures. N : nombre d'individus.

La liste des animaux est ici dans l'ordre de leurs proportions dans les sites aquitains. Les espèces non représentées dans les sites à sculptures ne sont pas mentionnées ici, mais elles ont été prises en compte dans le total et les calculs pour les 22 sites du Périgord.

22 sites périgourdins à gravures, peintures et sculptures, avec cependant quelques différences de pourcentages et deux exceptions importantes à la règle. Les chevaux sculptés sont nettement plus nombreux que dans l'inventaire global, alors que les bisons, les bouquetins et les cervidés sont à peu près équivalents. Une grande différence apparaît pour les mammouths, à cause de « l'inflation » écrasante de la grotte de Rouffignac ; et pourtant, les mammouths du Périgord ont été sous-évalués par A. Leroi-Gourhan, car si l'on additionnait tous ceux de Rouffignac, de Bernifal, de Font de Gaume et des Combarelles, le total dépasserait 200 figurations, et non 145 comme dans son inventaire. Il y a 57 rennes recensés par lui en Périgord, pour un seul sculpté en Aquitaine, à Isturitz, soit une notable différence de pourcentage. Les aurochs, qui représentent 6,90 % dans l'ensemble des 22 grottes, sont presque absents parmi les sculptures. Le seul « animal rare » est l'ours d'Isturitz, alors que les félins et les ours totalisent 4,36 % de l'ensemble, à cause surtout de la grotte des Combarelles puis de celle de Lascaux.

5. Pour les humains, anthropomorphes, figures gynoïdes, vulves, les nombres sont trop faibles pour donner lieu à des conclusions statistiques pertinentes. Notons seulement la faible représentation des humains sculptés (les deux femmes de La Magdeleine, plus une inédite), les autres figurations étant toutes gravées, et toutes à Comarque.

6. Il en est de même pour les signes, à l'exception d'un seul, sculpté ou profondément gravé à Isturitz, alors que 19 environ sont gravés à Comarque, et 3 dans les grottes de Domme.

Tantôt les sculptures sont isolées (Comarque, Nancy, grotte du Mammouth), tantôt associées en panneau (Isturitz) ou en frises (Le Cap Blanc, Le Pigeonnier, La Chaire à Calvin, et bien entendu Angles-sur-l'Anglin). Ici encore, une étude fine des corrélations entre les animaux figurés serait nécessaire, après une vérification sérieuse des déterminations d'espèces dans certains cas.

Par exemple, au Cap Blanc, nous acceptons que deux petits bisons soient associés aux grands chevaux de la frise monumentale, sans pour autant en connaître le rôle dans la composition, mais réfutons les deux ou trois autres rajoutés par Leroi-Gourhan dans sa description et son croquis (1965). De même, nous restons très sceptique sur l'existence d'une tête de carnassier à l'extrémité gauche de la frise du Cap Blanc et à l'extrémité droite de celle de Reverdit. En revanche, au Cap Blanc, nous acceptons volontiers le bison retailé sur le premier cheval de gauche, quoique moins élaboré que sur le croquis de Leroi-Gourhan ; il en existe des exemples évidents à Angles-sur-l'Anglin. Enfin, l'existence d'un bison à droite de la frise de la Chaire à Calvin, sur lequel on aurait retailé un cheval, puis un second, n'entraîne pas notre adhésion.

TOPOGRAPHIE DES SCULPTURES PARIETALES

Les sculptures rupestres magdaléniennes occupent les parois et les voûtes d'abris sous roche ou de grottes plus fréquemment qu'aux époques précédentes, où existait surtout de l'art sur blocs. Dans les grottes, les

sculptures sont plutôt assez proches de l'entrée, mais lorsqu'elles sont accompagnées de gravures, celles-ci peuvent être plus profondes (Nancy, Domme). Dans un seul cas, à Comarque, des sculptures ne sont pas éclairées par la lumière du jour, à cause de la configuration de la cavité, mais elles ne sont pas à plus de vingt mètres de l'entrée. Dans les autres cas, elles sont à l'entrée de la grotte ou dans son axe, donc correctement éclairées, au moins à certaines heures de la journée.

L'argument souvent avancé pour expliquer ces localisations est le long temps nécessaire à l'exécution des sculptures, comparé à celui des gravures ou des peintures. L'argument est logique mais un peu fragile quand on sait que les Magdaléniens maîtrisaient parfaitement les moyens mobiles d'éclairage (lampes et torches), et qu'il suffit de 500 grammes de suif pour faire fonctionner une lampe durant 24 heures. On sait aussi qu'ils n'ont pas hésité à séjourner plusieurs heures sous terre pour atteindre les tréfonds de certaines vastes cavernes (Rouffignac, Niaux, par exemple) et y exécuter des gravures ou des peintures. On peut calculer le temps minimum nécessaire à l'exécution d'un panneau peint ou gravé, comme l'a expérimenté M. Lorblanchet (deux heures pour le panneau noir de Pech Merle), mais nous ignorons le temps réellement passé sous terre, et à quelle vitesse ils ont œuvré ; il pouvait y avoir une certaine lenteur rituelle : les artistes magdaléniens des galeries de Pech Merle ou de Rouffignac n'étaient peut-être pas les *taggers* du métro new-yorkais... Cependant, il est de fait que les sculptures rupestres sont toutes à l'extérieur ou peu éloignées dans les cavités, et nous n'avons pas d'autre explication à proposer que celle évoquée traditionnellement.

La localisation des sculptures pariétales (et sur blocs) nous amène à constater que toutes celles qui sont sous abris sont en relation étroite avec un habitat ; c'était déjà le cas au Périgordien supérieur et au Solutréen. D'autres sculptures figuraient dans des grottes habitées, comme à Isturitz ou à Comarque. Nous ignorons si les grottes de Domme et celle de Saint-Cirq ont été occupées (il a pu y avoir vidange naturelle ou artificielle du remplissage ancien). Celle de Nancy n'était pas habitée.

Cette relation entre l'art pariétal sculpté, parfois gravé ou peint, et l'habitat est en fait plus fréquente qu'on ne le croit durant tout le Paléolithique supérieur, comme nous l'avons déjà évoqué (Roussot, 1984). Elle peut être directe : l'art est dans l'habitat lui-même, comme sous les abris ou dans certaines grottes, de Pair Non Pair à Teyjat. Elle peut être indirecte : l'habitat occupe l'entrée d'une cavité recelant des œuvres pariétales plus ou moins éloignées vers le fond de la cavité, comme à La Mouthe, aux Combarelles.

L'art pariétal n'est donc pas toujours limité à des « sanctuaires chthoniens », aux entrées secrètes, réservés à de rares « initiés » comme on l'avait pensé. Même s'il fut sacré ou religieux, il est souvent en étroite relation avec tout le groupe humain dans sa vie quotidienne, domestique, comme ce fut d'ailleurs le cas pour de nombreuses religions dans l'histoire de l'humanité.

Ces remarques posent le problème de la signification des œuvres sculptées, comme de celles gravées ou peintes sur parois ou sur blocs, quand

elles sont intimement liées à l'habitat, et à l'inverse le problème de la signification des œuvres, rarement sculptées, des « grottes-sanctuaires » non habitées. Si « l'homme des cavernes » vivait rarement dans celles-ci, « l'art des cavernes » s'immisçait souvent dans les habitats et les abris.

Le colloque de Brantôme était présidé par un éminent historien d'art, le professeur André Chastel. Il nous permettra sans doute d'affirmer que si nous ignorons quand, comment et pourquoi ces œuvres ont été réalisées, nous en restent leur beauté, leur qualité d'exécution, la complexité de leurs thèmes, le mystère de leur sens. Je sais quelqu'un pleurant d'émotion devant la frise du Cap Blanc, et d'autres face aux bisons d'argile du Tuc d'Audoubert ou aux fresques de Lascaux. Car les Paléolithiques étaient *aussi* des artistes ; il ne faut pas l'oublier, et parfois s'en contenter quand on se heurte aux insondables mystères qui vont « au delà du visible immédiat », selon une expression de l'abbé Breuil.

CODICILLE

Lors de la discussion suivant notre communication, B. et G. Delluc nous ont reproché de vouloir trop faire coïncider style et époque, style et culture ou encore style et civilisation⁹, en citant les propos de Marcel Mauss : « On prendra garde qu'il n'y ait pas nécessairement de relation directe entre style et civilisation. L'étendue d'un style ne correspond pas nécessairement à l'étendue d'une civilisation : c'est une indication, ce n'est pas forcément une preuve. Rien n'est plus dangereux que ces inférences ». Beau sujet de dissertation qui exigerait un long développement et une sérieuse discussion car notre préoccupation qui est, bien, nous l'affirmons, de superposer dans la mesure du possible style et phase culturelle, n'est pas aussi naïve qu'il semble. Ici se pose le problème de l'abord d'une œuvre d'art (ou d'un ensemble) par l'archéologue plus que par l'historien d'art, les deux pouvant se compléter et se rejoindre *in fine*, nous l'espérons.

Une œuvre gravée, peinte ou sculptée, mobilière ou pariétale, est, par son origine, attachée à un groupe culturel et elle appartient au temps et à l'espace des hommes de ce groupe. Au reste, la phrase de Mauss (l'étendue d'un style ne correspond pas nécessairement à l'étendue d'une civilisation) peut signifier aussi que plusieurs styles peuvent se succéder à l'intérieur d'une même civilisation, et pas nécessairement qu'un même style peut chevaucher deux civilisations. Dans l'histoire de l'art — et je dirais volontiers des « quat'z arts » — on ne connaît guère d'œuvre qui ne soit pour l'essentiel caractéristique d'une civilisation, d'une culture, et de leurs subdivisions : dynasties, règnes, régimes, républiques, etc. Cette œuvre correspond donc à une période définie sur une aire géographique déterminée.

Les experts distinguent un meuble de style Louis XV d'un autre de style Louis XVI, et mieux un meuble Louis XV d'époque Louis XV d'une copie du XIX^e ou XX^e siècle. L'abbaye d'Encalcat, de style roman, a été bâtie au

9. Dans notre esprit, le terme de *civilisation* s'appliquerait par exemple au Solutréen ou au Magdalénien, et le terme de *culture* à leurs subdivisions, telles que Badegoulien, Magdalénien III, Magdalénien IV, etc. Ce n'est là, bien entendu, qu'une convention de langage.

XX^e siècle ; dans mille ans, il sera utile de le reconnaître : même en l'absence de documents écrits, l'archéologue du futur trouvera bien quelques détails ou attributs qui lui permettront de distinguer un monument de style et d'époque romans du XII^e siècle languedocien, de celui-là de style roman mais d'époque postérieure.

Peut-il en être de même pour les temps préhistoriques ? Par exemple, le style III défini par Leroi-Gourhan couvre une période allant du Solutréen au Magdalénien ancien (Badegoulien et Magdalénien II ?), soit quatre millénaires environ et deux civilisations bien différentes l'une de l'autre par leurs origines et leurs technologies. Est-il vraiment abusif de chercher à attribuer une œuvre à l'une plutôt qu'à l'autre civilisation ? N'y a-t-il pas de subtiles différences qui nous permettraient de distinguer le style III solutréen du style III magdalénien ? Peut-être faudrait-il renuméroter les phases stylistiques, ou mieux les abandonner et rapprocher plus étroitement les œuvres d'art des phases culturelles définies par les industries lithiques et osseuses, phases auxquelles la paléontologie, la palynologie, la climatologie et le radiocarbone apportent leur éclairage (avec encore, il est vrai, pas mal d'imprécisions, voire d'incohérences).

Dans la mesure du possible, le devoir de l'archéologue est d'étudier l'homme et ses productions dans un cadre chronologique aussi précis que possible. Sinon, les travaux de nos prédécesseurs, les *Lartet*, *Mortillet*, *Breuil*, *Leroi-Gourhan*, ne sont qu'*aes sonnans et cymbalum tinniens*, et les nôtres aussi.

Pendant cinquante ans, pratiquement seul, Breuil a établi une chronologie de l'art paléolithique, parallèlement à celle des « subdivisions du Paléolithique supérieur », définie pour l'essentiel en 1912, rééditée en 1937, et pas totalement abandonnée de nos jours. Après Breuil, A. Leroi-Gourhan a très justement pris l'initiative de réviser la chronologie de l'art, d'en proposer un découpage stylistique puis chrono-stylistique. Dans ce cadre, il a replacé certains sites ou certaines œuvres que Breuil et d'autres avaient abusivement trop vieillis. Lascaux en est l'exemple le plus flagrant, et la juste vision de Leroi-Gourhan a été confirmée et précisée quelques années plus tard lors de la parution du *Lascaux inconnu*.

Qu'en est-il actuellement ? D'abord, on a l'impression que certains fidèles de Leroi-Gourhan ont maintenant tendance à nuancer sa pensée, mais dans un sens restrictif, et mettent en cause son découpage chrono-stylistique. Critiquant, souvent à juste raison, la valeur chronologique ou stylistique de certains documents, nos collègues et nous-même avons du mal à définir de nouvelles méthodes pour faire progresser les connaissances acquises. Deux colloques successifs, d'art pariétal puis d'art mobilier, ont tenté de cerner les problèmes qui se posent ; un troisième colloque permettrait-il de trouver une solution ?

Diviser l'art paléolithique en trois phases : avant Lascaux, à l'époque de Lascaux, après Lascaux, comme le proposent B. et G. Delluc, procède d'une démarche prudente, certes, mais un peu sommaire et ambiguë. Nous aurions un art d'avant Lascaux, de l'Aurignacien au Badegoulien, qui

s'étalerait sur quelque quinze millénaires. Celui du temps de Lascaux serait « épinglé » sur la date de 15.000 ans B.C., à un stade d'ailleurs mal défini du Magdalénien, car le Magdalénien II proposé par les auteurs du *Lascaux inconnu* ne nous satisfait guère. L'art d'après Lascaux couvrirait les cinq à six millénaires suivants. Cette scansion simplifie bien des problèmes, mais n'en résout pas d'autres et nous semble trop globaliser l'évolution de l'art et des cultures artistiques. N'est-elle pas aussi une démission, un aveu d'impuissance ?

Par ailleurs, par leur « style » et d'autres caractères à définir, certaines œuvres d'art ne pourraient-elles pas devenir elles-mêmes de bons « marqueurs » chronologiques et culturels pour apporter une contribution non négligeable à la datation de certains sites ou de séries industrielles, provenant parfois de fouilles anciennes ? Certes, la difficulté consiste à définir les paramètres caractéristiques d'une œuvre, ou plutôt d'un groupe représentatif d'œuvres.

Le terme de style et sa définition lexicographique manquent de rigueur, donc pour nous de précision scientifique, et l'on ne pourra se contenter des seuls critères stylistiques.

Nous avons expérimenté cette démarche pour tenter de caractériser un ensemble homogène de gravures de la fin des temps glaciaires (du Morin, de La Borie del Rey et du Pont d'Ambon). Nous avons dressé une liste de 27 attributs qui se réfèrent à la technologie, à la morphologie zoologique, à la thématique, enfin à ce que l'on peut quand même appeler le style. Nous avons calculé les proportions de ces divers caractères et leurs corrélations dans l'ensemble donné, n'en retenant que 18 sur 27 qui restent pertinents pour rapprocher ces documents. Pourrait-on appliquer cette démarche à d'autres « populations » d'œuvres paléolithiques ?

A.R.

BIBLIOGRAPHIE

BOUVIER J. M. (1984). Bloc sculpté magdalénien de La Chaire à Calvin (Mouthiers, Charente). *Éléments de Pré et Protohistoire européenne. Hommage à Jacques-Pierre Millotte*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, 299 — Paris, Les Belles-Lettres, 1984, p. 181-188, 4 fig.

DELLUC B. et G. (1983). Les grottes ornées de Domme (Dordogne) : La Martine, Le Mammouth et Le Pigeonnier. *Gallia Préhistoire*, t. 26, 1983, p. 7-80, 52 fig.

DELLUC B. et G. (1984). La grotte de Comarque à Sireuil (Dordogne). Faune figurée et faune chassée. *Société d'études et de recherches préhistoriques. Les Eyzies*, bulletin 34, 1984, p. 53-56, 3 fig.

DELLUC B. et G. et GUICHARD F. (1987). La grotte de Saint-Cirq (Dordogne). *Bulletin de la Société préhistorique française*, t. 84, 1987, p. 364-393, 34 fig.

DELLUC B. et G., MORALA A. et PLISSON H. (1988). Quelques objets des grottes de Saint-Front de Domme (Dordogne). *Bulletin de la Société Historique et archéologique du Périgord*, t. 2115, 1988, P. 11-20, 7 fig.

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, 1981, 274 p., 26 pl. h.-t.

LEJEUNE M. (1985). La paroi des grottes, premier « mur » support artistique et document archéologique. *Art et Fact*, Liège, numéro 4, 1985, p. 15-24, 37 fig.

ROUSSOT A. (1984). Rouffignac (Dordogne). Sanctuaires et habitats. *Découverte de l'art des grottes et des abris*. Périgueux, 1984, p. 48-49.

ROUSSOT A. (1984). Les premiers bas-reliefs de l'humanité. *Les dossiers Histoire et Archéologie*, numéro 87, octobre 1984, p. 73-76, 6 fig.

Les sculptures magdaléniennes de la « Chaire à Calvin » (Mouthiers, Charente) Lectures complémentaires

par Jean-Marc BOUVIER

Le cadre géologique et géographique

Le tertre sur lequel a été fondée la ville d'Angoulême est un pointement de calcaires d'âge turonien (crétacé supérieur). La même formation affleure largement et sans pendage marqué, au Sud et à l'Est de la ville. Sa puissance totale est de l'ordre de 25 m et, seul ou surmonté du Coniacien et du Santonien, il détermine directement les paysages de cette partie de l'Angoumois. C'est au Turonien que correspondent les fronts de falaises qui limitent les nombreuses vallées courtes des affluents de rive gauche de la Charente. La vallée des Eaux Claires, près de Puymoyen, en est parfaitement représentative. Par place, ces falaises ont été érodées en abris-sous-roche, dont l'évolution a pu, ça et là, recouper des conduits karstiques de faible extension. Ainsi, les Préhistoriques ont-ils trouvé les structures topographiques qui leur convenaient. Leurs activités et fréquentations sont notamment identifiées à Puymoyen (Moustérien de type Quina), aux Rois (Aurignaciens, à plusieurs reprises), aux Vachons (Périgordien supérieur), à la Combe-Roland (Solutrén supérieur). Puis des Magdaléniens s'implantent dans le vallon d'un affluent de la Boême où s'ouvre un vaste abri. Qu'une telle énumération implique au moins un épisode de chaque civilisation majeure du Paléolithique moyen et supérieur ne doit surtout pas être interprétée comme reflétant des occupations permanentes. Des fréquentations répétées, même nombreuses, n'impliquent nullement la continuité. En fait, et compte tenu des durées correspondantes, il faut douter que lors de leur implantation (saisonnière ?) dans les abris, les Préhistoriques aient eu la moindre indication d'occupations antérieures. Et encore plus que de telles informations auraient pu influencer sur leurs choix. Il est plus prudent d'envisager une succession de sélections indépendantes les unes des autres, s'effectuant de toute manière dans des contextes topographiques différents d'un épisode à l'autre et évidemment tous différents du paysage actuel, le seul que les Paléolithiques n'aient assurément pas vu. Je n'insiste lourdement que

parce qu'il arrive encore parfois que les choix préhistoriques soient référés au paysage actuel, ses gués pratiques et ses sources fraîches... L'archéopoesie a des charmes tenaces mais irrémédiablement fallacieux.

L'abri de la Chaire à Calvin (fig. 1)

Les discontinuités des rythmes sédimentaires dans la mer turonienne se traduisent lithologiquement par des joints sub-horizontaux qui déterminent des bancs décimétriques et métriques. Le galbe des voûtes et des parois en est tributaire. Relayant les érosions cryoclastiques banales en contexte péri-glaciaire, la lithologie particulière du Turonien détermine des cassures en bloc, par décompression et fracturation. Les blocs d'effondrement sont anguleux et parfois très volumineux (plusieurs mètres cubes). En conséquence, la voûte, dans sa portion antérieure, affecte l'esprit d'un amphithéâtre inversé au lieu du galbe émoussé que donnent les calcaires coniaciens plus homogènes et plus épais du Périgord noir et, en Charente, de la région de Villebois-Lavalette (La Quina).

Dans son extension actuelle, l'abri offre encore 75 m² sous surplomb rocheux, latéralement bien délimités. Soit notablement plus que les autres abris de la même région. Par ailleurs, les déterminismes climatiques de la morphogenèse des abris-sous-roche aboutissent à une nette asymétrie de la cavité. Dans toute sa partie droite, la voûte est très oblique et ce n'est que dans la partie gauche (recevant l'insolation vespérale et donc subissant les amplitudes thermiques majeures) que l'érosion cryoclastique a déterminé des portions de parois pratiquement verticales. C'est sélectivement la partie que les Préhistoriques ont ornée.

Les fouilles successives ont montré une forte occupation paléolithique non seulement de l'abri lui-même mais aussi du talus qui s'étend largement en avant, au moins jusqu'à son ennoyage sous le colmatage tourbeux holocène qui a évidemment limité les recherches. Les vestiges archéologiques et paléontologiques collectés sont très homogènes et rapportables à du Magdalénien moyen puis supérieur. La faune chassée suggère un contexte de steppe. Elle est dominée par le Cheval avec contribution de l'Antilope Saïga. En Périgord, la présence de cette espèce est limitée au Magdalénien moyen mais en Charente et en Gironde, dans un paysage moins accidenté, son extension chrono-climatique pourrait être plus large (F. Prat et F. Delpech).

Les sculptures (Fig. 2)

A Mouthiers, les premières recherches à finalité archéologique ont eu lieu dès 1865 (A. Trémeau de Rochebrune) mais le repérage des sculptures n'est intervenu que beaucoup plus tard, au double motif que ce n'était pas la curiosité spécifique des premiers fouilleurs et surtout que la frise était largement masquée par le remplissage sédimentaire. Pierre David fouillait diverses zones du gisement depuis plusieurs années lorsque, en juin 1927, l'éclairage cru mais fuyant d'une trame d'orage lui révéla les premiers



Fig. 1 : Vue générale de l'abri avec restitution de la sculpture rupestre
(dessin Michèle Quercy)

éléments de reliefs artificiels sur la paroi rocheuse. Le délai de ce repérage rappelle ce qui s'était déjà passé à l'Abri du Poisson, aux Eyzies, dans un contexte pourtant très sensibilisé à l'art pariétal (Bouvier, 1978). Et la visite que Pierre David venait juste de faire de la grotte à gravures de Pair-non-Pair (Gironde) dans les jours précédents lui a été fort utile, éventuellement décisive, lors de ce repérage initial.

Les bas-reliefs ont été largement décrits dans leur lecture zoologique et d'autant plus qu'une polémique a fort agité le microcosme des préhistoriens à propos de l'identification d'un accouplement d'équidés (David, 1929 et 1947 ; Sonnevile-Bordes (1963) présenté comme un bison (Laming-Emperaire, 1962, p. 219) ou comme un « bison »... [dont] la bosse et la tête ont été resculptées en encolure, tête et pattes antérieures de cheval, enfin un cheval plus petit, aux antérieurs jetés en avant, a été retailé dans la partie moyenne et postérieure du bison » (Leroi-Gourhan, 1965, p. 286). L'examen serein de l'original, relayé par l'étude privilégiée sur empreinte et moulage, revient inmanquablement à la lecture initiale d'accouplement. Toutefois, le pression des théories est si forte que c'est le relevé fallacieux qui vient encore d'être reproduit (Bahn et Vertut, 1988, fig. 105) bien que le cliché juxtaposé souligne nettement la falsification.

Une autre lecture s'avère instructive, grâce au bon état de conservation des œuvres de gauche notamment. La technologie de l'artiste est clairement identifiable et il s'agit d'une *percussion tranchante* attestée par des traits obliques parallèles de 2 à 3 cm, correspondant chacun au détachement d'un copeau de calcaire par choc sécant. Le vecteur efficace de ce geste peut être un outil massif de silex, le pic, dont l'extrémité est un court tranchant. Un exemplaire, à tranchant esquillé par usage, a été recolté lors des fouilles (1969) dans le niveau archéologique 6, le plus ancien de la séquence humaine. La phrase initiale du travail du sculpteur n'est plus identifiable lorsqu'elle fut suivie d'un polissage par l'artiste lui-même ou d'une érosion naturelle ultérieure. La couverture probablement rapide de l'œuvre par les sédiments a évité l'érosion. Délibérément ou non, le polissage de finition n'a pas été pratiqué partout. Et nous en tirons profit documentaire.

Le plus souvent dans un site orné, même classique, les travaux liés à la conservation aboutissent à la découverte de nouvelles œuvres passées jusque là inaperçues. A la Chaire-à-Calvin, c'est le processus inverse et il a été possible de reclasser en *lusus naturae* une « figure » partielle à la suite de l'intervention de botanistes et microbiologistes (MM. Dupuy, Grossin et Trottet, Université de Poitiers) effectuée sous couvert de la Direction des Antiquités Préhistoriques.

En effet, une portion de paroi, dans le même registre que la frise classique mais plus au fond de l'abri avait parue sculptée en arrière-train de bison, en profil gauche (Sonneville-Bordes, 1963, p. 186 et pl. XII, cliché Alain Roussot). Des proliférations végétales cerclées d'une croûte concrétionnées affectaient bien la forme générale d'un corps de bison, à l'échelle voisine des autres figurations. Mais après vaporisation d'Hyamines, la résorption du couvert végétal d'Algues bleues (*Gloecapsa*) et de Mousses (*Eucladium*), a totalement enlevé l'image du Bison proposée. En fait, les



Fig. 2. Equidé central.

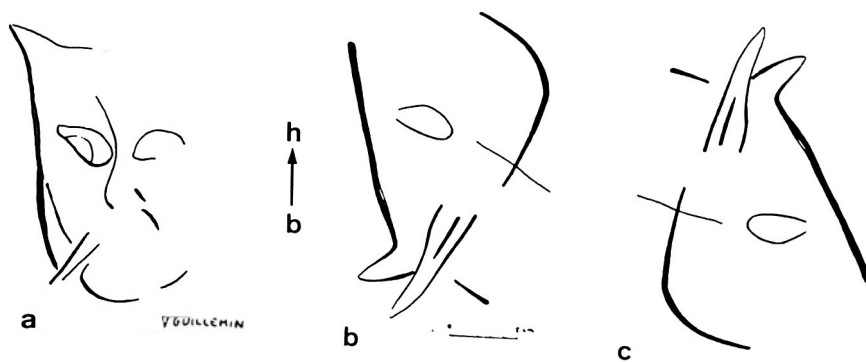


Fig. 3 : La tête inversée. a) relevé en « félin, vu de face »
 b) relevé M. Crémadès
 c) le même, pivoté de 135°

végétaux transcrivaient des exsudations d'eaux d'infiltrations, elles-mêmes tributaires des reliefs naturels ainsi soulignés. La concordance visuelle en était renforcée. Mais absolument aucune incision, même légère, ne délimite la protubérance naturelle ayant fortuitement le galbe d'un arrière-train de bison. C'est bien un jeu de la nature et les Magdaléniens n'y ont rien ajouté qui en fasse une œuvre d'art. C'est l'absence d'intervention humaine et surtout pas l'absence de tête qui est le critère démarquant de l'œuvre d'art.

Décidément, il n'y a aucun bison dans le bestiaire figuré à Mouthiers. Et cela isole un peu plus cette ornementation du reste de l'art paléolithique.

Datation

Une originalité de la frise de la Chaire à Calvin était la couverture sédimentaire qui l'a longtemps masquée. On peut même admettre que cette couverture comme au Cap Blanc ou à Angles-sur-l'Anglin a été décisive pour « stériliser » localement l'évolution de l'abri et éviter la destruction naturelle des sculptures. Mieux encore, ce remplissage a permis la conservation de pigments rouges qui les complétaient, qui ont été observés lors du dégagement et ont ensuite rapidement disparu. Enfin, ce remplissage étant fossilifère, il a fourni les premiers arguments d'attribution chronologique des œuvres.

Au motif principal que des outils expressément rapportables au Solutréen supérieur (pointes à cran typiques affinées par retouche à la pression après traitement thermique) ont été collectés dans l'abri, c'est d'abord au Solutréen que la frise a été attribuée. Les éléments rupestres du bas-relief découverts au Roc de Sers (Charente) simultanément furent, eux aussi, rapportés au Solutréen. Et implicitement, les deux documents s'apportaient une sorte de garantie mutuelle...

Les outils solutréens sont effectivement présents mais aucune fouille n'a pu mettre en évidence une *occupation* solutréenne du site, distincte de l'intense occupation magdalénienne. Par contre, une recherche sélective des déchets solutréens caractéristiques (par tamisage granulométrique sous l'eau) fut tenacement négative, obligeant à admettre que les outils solutréens ont été apportés *tout taillés* par les Magdaléniens après glane dans d'autres sites (La Combe-à-Roland, Le Placard ?). Et ces outils solutréens correspondent à une sélection rigoureuse. Pas d'outils ordinaires (grattoirs, burins...) mais seulement des armatures spectaculaires (pointes à cran, feuilles de laurier).

Toute la démonstration de datation s'appuie sur le fait que la frise était masquée par un remplissage sédimentaire recelant sans remaniement les vestiges magdaléniens, industriellement homogènes. Le processus sédimentaire en est parfaitement daté (Bouvier et Debénath, 1969). Des ossements constituant les restes de gibier synchrones ont donné lieu à datation radiométrique physiquement fiable (Ly 1998, *Radiocarbon*, vol. 25, n° 1, p. 115) : il y a 66 % de probabilités que le niveau 6, début de l'occupation humaine, soit comprise entre 15.000 et 15.880 B.P.

Or, une partie importante du remplissage provient de la desquamation et de la fracturation des voûtes et parois. Parce qu'elle est en place, la frise ne peut donc être antérieure au Magdalénien moyen. Cela élimine absolument un âge solutréen. Il en est de même pour le bloc isolé, noyé dans le remplissage sédimentaire et archéologique. L'autre limite chronologique est tout aussi nette. Couverte par les sédiments, la frise leur est obligatoirement antérieure. La zone ornée de la paroi n'étant plus accessible après le Magdalénien moyen, la frise ne peut pas être d'âge Magdalénien supérieur. Il est rare (L'abri du Poisson, aux Eyzies) qu'une œuvre d'art pariétal paléolithique soit aussi rigoureusement datée, sur arguments naturalistes patents.

Il n'empêche que l'attribution au Solutréen est encore parfois abusivement citée (Bahn et Vertut, 1988, p. 159). Certes, le challenge à l'ancienneté est une tentation forte. N'y succombons pas quand même pas toujours !

La tête inversée (Fig. 3 a, b, c)

Un peu à droite et en bas de l'animal acéphale, une arête vive, verticale, courte et rectiligne avait depuis longtemps retenu l'attention. Yves Guillien y voyait le stigmatisme caractéristique de l'enlèvement d'une plaquette de gel et s'en servait d'exemple lorsque, guidant des personnes ou des groupes sur le site, il évoquait la contribution des phénomènes péri-glaciaires dans la morphogénèse des abris-sous-roche. C'est dire que des centaines de préhistoriens, géologues ou géographes ont, au fil de dizaines d'années, regardé cette portion de paroi sans y discerner la moindre intervention graphique humaine.

Récemment (Duport, 1983), cette zone a été interprétée comme une figuration de tête de félin, vue de face. Un relevé fortement sollicité ajoute ce qu'il faut de traits pour étayer cette proposition (fig. 3-a). Les photographies multiples et détaillées des relevés plus récents (M. Crémadès, fig. 3-b) s'opposent absolument à la lecture « félin » tout en confirmant l'intervention humaine.

La proposition la plus fortement argumentée est celle d'une *tête de cheval tournée vers le haut*. Au prix d'une rotation de 135° , le même relevé (fig. 3 — c) correspond à une tête succincte mais élégante, très comparable à celle des autres équidés de la frise. Cette lecture a été envisagée au rang de possibilité (Lévêque et Vandermeersch, 1984).

Le quasi-retournement haut-bas nous déconcerte car il est exceptionnel sur parois verticales (Ricol, 1973). On sait combien les graphismes pariétaux paléolithiques sont *prémédités et surtout prévus* (au sens le plus étymologique). Des figures comme des ensembles ont été assurément et entièrement « mis en page » avant le premier trait. S'explique ainsi que des figures aient pu être commencées par n'importe quel élément, du périmètre comme de détail (œil, oreille, corne ou autre) et que le résultat n'en soit pas affecté.

Mais s'affranchir ainsi de la référence à la verticalité la plus commune comporte deux difficultés consécutives, chacune apparemment redhibitoire.

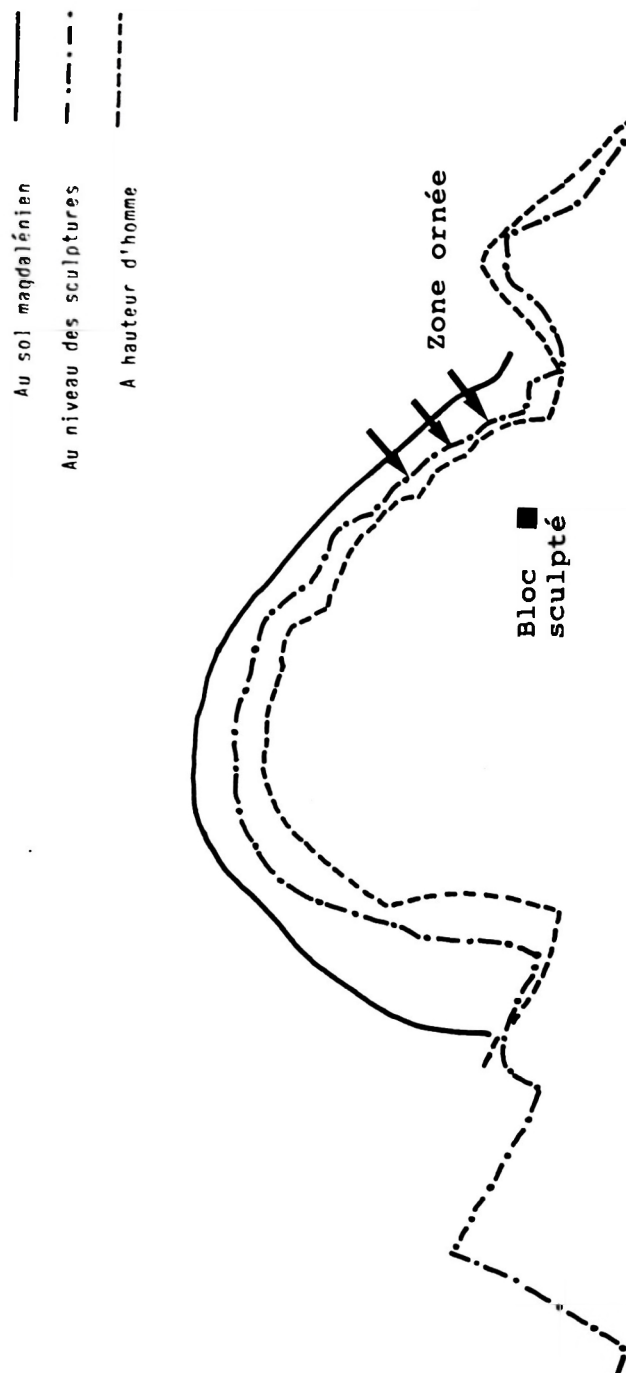


Fig. 4 : Plan de l'abri. Les sculptures sont limitées à la partie la plus verticale de la paroi, la mieux éclairée, la plus accessible et finalement celle dont l'ornementation était la plus efficacement spectaculaire.

Lors de l'élaboration d'abord, lors de la lecture ensuite. Grâce à une totale intellectualisation des sujets relayée par une grande maîtrise gestuelle, le dessin sans contrôle visuel serait à la portée de l'artiste paléolithique. Des comportements contemporains évoquent un peu cette aptitude. Notamment celui de Cabu, caricaturiste, qui parfois *dessine dans sa poche* pour ne pas alerter ses modèles plus ou moins consentants. Celui aussi des découpeurs de silhouettes dont les ciseaux à broderie virevoltent dans le papier noir sans que l'artiste quitte son sujet des yeux.

« La mise en page » (Fig. 4)

Une empreinte au plâtre de la partie principale de la frise a été prise en octobre 1967. Une copie (3,30 m de longueur et 0,90 m de hauteur) en a été ensuite tirée qui, après mise en teinte, est dorénavant exposée au Musée national de Préhistoire, aux Eyzies. Depuis lors, le creux a été détruit. Le moulage est étroitement limité à la partie travaillée et ne renseigne nullement sur l'insertion topographique des bas reliefs.

La coupe donnée par L. Duport (1983, pl. VIII) suggère que la frise aurait été sculptée sur un pendant de la paroi, séparé de la roche encaissante par une large fissure remontante. Il n'y a rien et les alarmes que les exsudations et circulations d'eaux d'infiltration font peser sur la conservation de l'ornementation attestent de la totale solidarité de la partie travaillée avec le massif. La coupe est fautive.

Comme évoqué au titre des facteurs de creusement et d'évolution morphologique des abris-sous-roche, la voûte est fortement asymétrique. C'est bien la seule zone presque verticale de la paroi qui a été ornée, comme s'il y avait eu souci de lisibilité des œuvres, et même désir efficace de leur conférer un caractère spectaculaire. L'adéquation est trop exacte entre la zone travaillée et les délimitations morphologiques de la paroi naturelle pour ne pas prêter au Préhistorique ce soin de « mise en espace ».

La relation au support, dans sa géométrie, s'avère même contraignante puisque les figures sont verticalement confinées dans un registre étroit. Ce qui peut expliquer la posture non naturaliste de l'étalon dans la scène d'accouplement. Lui donner la position normale très érigée aurait obligé à un énorme travail d'une portion très oblique de la paroi. Et nous n'avons aucun droit à exiger du Préhistorique la fidélité zoologique, surtout lorsque, comme ici, la référence visuelle est fugace et brève.

Néanmoins, le formidable degré de liberté qui découlerait des caractéristiques évoquées de l'art paléolithique n'a pas été fréquemment utilisé par les Préhistoriques. Les animaux en position « anormale » par rapport à la gravité universelle sont presque exceptionnels en art pariétal (Ricol, 1973). Il y a donc d'autres exigences. Et contradictoire avec cette attitude, nous avons noté le souci de lisibilité et de mise en scène du reste de la frise.

Le bloc effondré (Fig. 5)

Les fouilles conduites par P. David avec les motivations, méthodes et techniques du début du siècle aboutirent au dégagement d'un bloc effondré



Fig. 5 : Bloc isolé orné d'une représentation de félin.



Fig. 6 : Empreinte d'un œil du félin sur bloc, montrant clairement le dessin triangulaire de la pupille.

volumineux, pesant plusieurs quintaux. Le 25 août 1929, alors que la frise était déjà connue depuis 3 ans, des modifications d'origine humaine y furent identifiées aux alentours d'une extrémité sensiblement pyramidale à trois plans. Il s'agit de la figuration par sculpture de deux yeux circulaires. La transcription de ces yeux est originale. Un large sillon circulaire les délimite, réservant au centre un ménisque convexe figurant le globe oculaire. L'originalité majeure est d'avoir incisé chacune de ces portions de sphère d'une cavité peu profonde mais *triangulaire*. Aucune pupille au monde n'affecte cette forme mais cet artifice est la seule façon efficace « d'orienter le regard » de la figure sculptée. (fig 6). En cela, l'art est bien produit d'artifices.

Tel qu'il est conservé, le bloc a encore une autre originalité, géologique celle-là : chacune des trois faces de la pyramide est une surface de nature différente, sûrement identifiable. L'une est un joint de la stratification initiale, une autre correspond à une diaclase structurale résultant des contraintes subies par la masse rocheuse. La dernière enfin est une portion de voûte banale d'abri sous-roche. C'est la seule qui était accessible aux Préhistoriques avant que le bloc s'effondre. Les autres surfaces étaient latentes et n'ont été matérialisées qu'avec la chute. Puisque le travail de sculpture s'y étend, *il est prouvé que l'ornementation a été effectuée au sol, sur bloc*. Pour une fois, on sait discerner ce cas d'un délitage de voûte ornée, également possible. Il s'agit bien, ici, d'art rupestre, littéralement sur rocher. (Bouvier, 1984)

Une photographie ancienne montre le bloc prismatique en place, avant qu'il ne soit découpé pour enlèvement de la partie ornée et destruction de l'autre partie jugée brute. Outre la localisation initiale précise de la pièce maintenant déplacée, ce document a permis que soit tentée la mise en relation avec la voûte actuelle. Un moulage a été ramené sur place et orienté selon la nature des 3 faces (le joint de sédimentation horizontal, la diaclase verticale et la portion de voûte oblique). Aucun contact n'a pu être établi mais il ne s'agit pas d'un échec : l'érosion cryoclastique s'est encore exercée sur l'abri, après la chute du bloc. En cette zone, la voûte actuelle n'est assurément pas celle que les Magdaléniens ont connue.

Conclusions

L'ensemble sculpté de la Chaire-à-Calvin reconsidéré dans son propre environnement apporte des informations fort diverses mais également précieuses sur la pratique de la sculpture pariétale et rupestre au Paléolithique.

D'être correctement daté du Magdalénien moyen est peut-être sa caractéristique majeure. Pour cela, les arguments géologiques et radiométriques seront toujours préférables aux appréciations stylistiques. Et nous retiendrons fermement la phase 15.000 - 15.880 B.P.

En sa composition ensuite, cet ensemble est remarquable. La thématique est exclusivement naturaliste, animalière. Sans aucune contribution abstraite. Les animaux figurés sont communs (équidés) et rares (félins) complets et partiels. En ce cas, on a une représentation acéphale délibérée et une tête

isolée. Le quasi-retournement de cette dernière évacue toute tentative de raccord. Selon le principe de la synecdoque, chacune de ces figures partielles vaut figure complète homologue.

La tête inversée vient opportunément nous rappeler la liberté potentiellement illimitée des artistes préhistoriques. L'homogénéité technique mais surtout thématique et de composition de la fraction qui nous est parvenue doit transcrire la pesanteur des contraintes sociales simultanées.

Plus exceptionnelle encore est la figuration d'accouplement animal. Ailleurs, le Paléolithique s'en était tenu aux instants immédiatement précédents de la parodie amoureuse (Tuc d'Audoubert, Grotte de la Mairie à Teyjat). Même s'il s'agit d'une réalité comportementale commune, sa figuration comporte un aspect narratif statistiquement absent de l'art paléolithique. Ce qui augmente l'intérêt des exceptions sans porter la moindre atteinte à l'observation générale...

Autres caractères, éventuellement liés : dans un abri largement occupé pour des fonctions communes de la vie paléolithique (élaboration d'outillages lithiques et osseux, construction de foyers, préparation du gibier, travail culturel de matières rares, ici de la stéatite, etc), l'art pariétal est étroitement associé à de l'art rupestre, élaboré au sol, en plein habitat, après l'effondrement accidentel du bloc-support. Cette conjonction multiple doit être soulignée (cf contribution de A. Roussot, ce même ouvrage).

Ainsi, les sculptures de la Chaire-à-Calvin, replacées dans leur contexte, peuvent nous approcher un peu plus de ce qui nous attire tous : une meilleure compréhension du phénomène artistique au Paléolithique.

J.-M.B. *

avec la collaboration
de Michèle Crémadès

Institut du Quaternaire
U.A. 133, C.N.R.S.
Université de Bordeaux I
33045 Talence Cedex

BIBLIOGRAPHIE

- BAHN (P.) et VERTUT (J.) — 1988. Images of the Ice Age *Windward* (Leicester), 240 p., 122 fig.
- BOUVIER (J.M.) — 1969. La Chaire à Calvin (Mouthiers, Charente) Données et problèmes *Livret-guide A 4* (Berry, Poitou, Charentes) 8ème Congr. INQUA, p. 95-102, 1 fig.
- BOUVIER (J.M.) — 1976. La Chaire à Calvin. *Livret-guide Sud-Ouest, Un. int. Sc. pré et protohist.* 133-136.
- BOUVIER (J.M.) — 1978. Petite histoire de la Préhistoire. Le Poisson, Otto Hauser et les autres. *Bull. Soc. Et. et Rech. Préhist. Les Eyzies*, t. 27, p. 55-58.
- BOUVIER (J.M.) — 1984. Bloc sculpté magdalénien de la Chaire-à-Calvin. *Eléments de Pré et Protohistoire Mélanges Millotte. Ann. litt. Univ. Besançon*, p. 181-188, 4 fig.

- BOUVIER (J.M.) et DEBENATH (A.) — 1969. La Chaire à Calvin (Mouthiers, Charente) Etude sédimentologique *Quaternaria* (Rome), t. 11, p. 215-226, 17 fig.
- DAVID (P.) — 1929. Frise de l'abri sous roche dit de la Chaire à Calvin *Ass. fr. Avanç. Sc.*, Le Havre, 53ème sess., p. 478-482, 3 fig.
- DAVID (P.) — 1947. La Chaire à Calvin (Commune de Mouthiers, Charente) *Bull. Soc. préhist. fr.*, t. 44, p. 31-32, 1 fig.
- DAVID (P.) — 1963. Sculptures paléolithiques de l'abri de la Chaire à Calvin *Ann. Paléontol.*, t. 49, p. 173-177, 2 fig.
- DUPORT (L.) — 1983. Les sculptures magdaléniennes de la Chaire à Calvin. *Oudin et Beaulu*, impr. Poitiers, 47 p., 20 pl.
- LAMING-EMPERAIRE (A.) — 1962. La signification de l'art rupestre paléolithique. *A. et J. Picard*, éd., Paris, 424 p., 50 fig., 24 pl.
- LEROI-GOURHAN (A.) — 1965. Préhistoire de l'Art occidental. *Mazenod* éd. Paris, 482 p., 739 fig., tabl. cartes, annexes.
- LEVEQUE (F.) ET VANDERMEERSCH (B.) — 1984. Abri sous roche de la Chaire à Calvin. *L'Art des cavernes Atlas des Grottes ornées paléolithiques françaises*. Impr. nat., p. 576-577, 1 fig.
- RICOL (D.) — 1973. Les animaux en position « anormale » dans l'art pariétal paléolithique. *Cah. Rech. préhist. U.E.R. Art et Archéol. Univ. Paris 1*, t. 1, p. 29-35, fig. tabl.
- SONNEVILLE-BORDES (D. de) — 1963. Etude de la frise sculptée de la Chaire à Calvin. *Annales de Paléontologie (Vertébrés)*, t. 49 p. 179-193, 3 fig., 12 pl.

Les figurations féminines sculptées de l'art rupestre paléolithique en France

par Jean-Pierre DUHARD *

Vénus était une divinité romaine, empruntée au panthéon grec, responsable de la fécondité de la Nature et régnant sur l'Amour ; son nom est encore synonyme de beauté. Ignorant si les « vénus » paléolithiques étaient des images de cette déesse ou correspondaient à l'idéal esthétique des humains d'alors, nous éviterons de recourir à ce terme, lui préférant celui de figurations féminines.

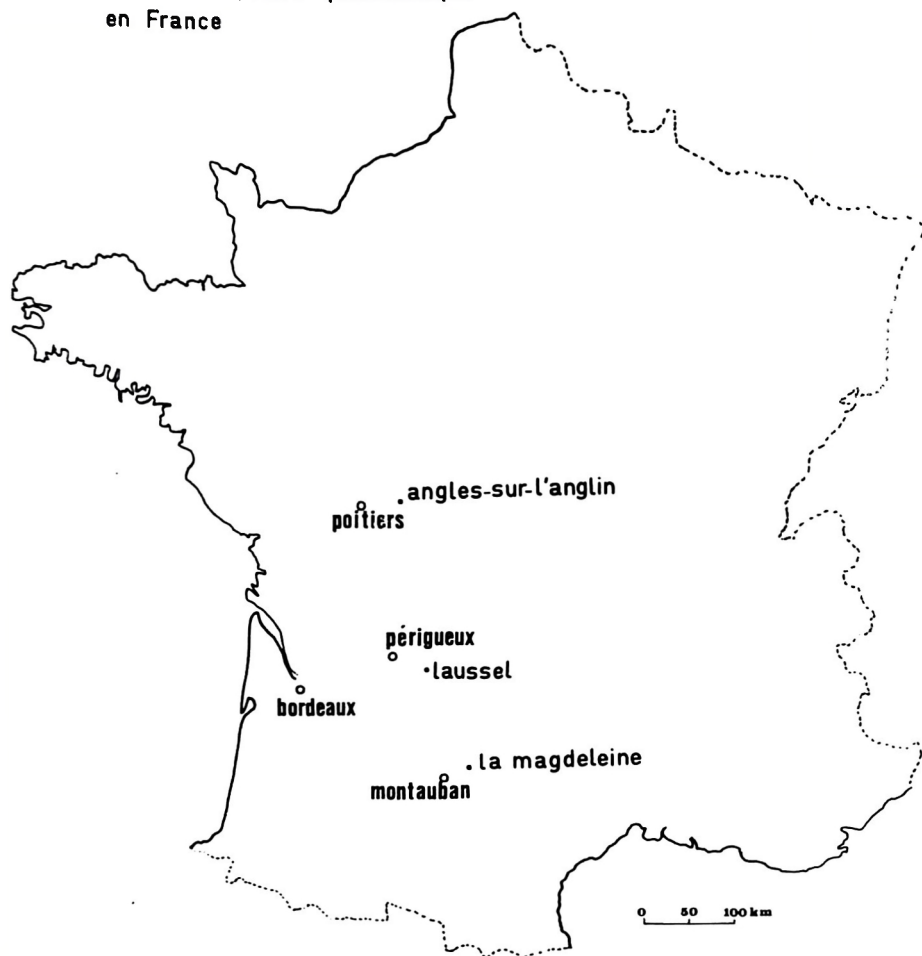
Nous avons recensé en France 130 figurations féminines dans l'art paléolithique, dont seulement 6 % sculptées sur parois : 8 exactement, en incluant la nouvelle figure découverte dans la grotte de la Magdeleine-des-Albis, et dont ce sera ici la première présentation. Ces figures se répartissent en trois sites : Laussel, en Dordogne, attribué au Périgordien supérieur (ou Gravettien), avec la « femme à la corne », Angles-sur-l'Anglin, dans la Vienne, bien daté du Magdalénien III, et la Magdeleine des Albis, dans le Tarn, attribué au Magdalénien moyen... Il n'y a pas d'autre site connu, ni en France, ni ailleurs et notre pays est, là encore, privilégié à cet égard.

Alors que plusieurs milliers d'années nous séparent du Magdalénien moyen et qu'un temps aussi grand sépare ce dernier du Périgordien supérieur, nous sommes en présence dans ces deux civilisations de corps féminins dénudés nous paraissant familiers, car ils ressemblent à ceux de nos contemporaines, et chez lesquels nous sommes en mesure, comme pour ces dernières, d'apprécier une partie de leur vécu féminin, ce que nous appelons leur « identité physiologique », à travers leur morphologie.

Sa nature féminine, son âge et ses fonctions spécifiques (gravidité, parturition, allaitement) conditionnent grandement les caractères morphologiques du corps de la femme. Même pour un œil profane, il est facile de reconnaître le corps d'une jeune fille pubère de celui d'une adolescente ou d'une femme mûre, mère de famille.

(*) Gynécologue, docteur ès Sciences.

**Figurations féminines sculptées
de l'art rupestre paléolithique
en France**



1. Plan de situation des sites rupestres paléolithiques français à figurations féminines sculptées.

On peut de la même façon reconnaître, sans être spécialiste, des seins de fillette, d'adolescente, de jeune femme à sa première grossesse ou de femme ayant nourri plusieurs enfants et, si l'on regarde l'abdomen, on distinguera sans peine celui qui est gravide de celui qui ne l'est pas. Ces modifications sont des constantes physiologiques indépendantes de la race, mais caractéristiques de notre espèce et il ne fait nul doute que les femmes gravettiennes ou magdaléniennes passeraient parfaitement inaperçues sur les plages naturistes au milieu de nos contemporaines.

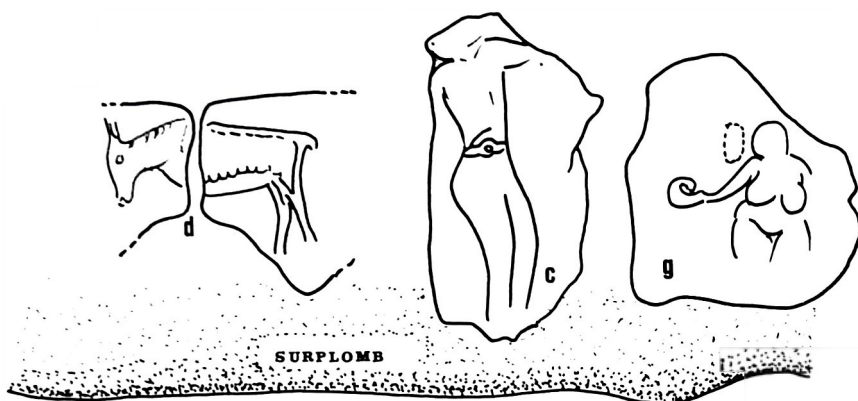
« Anatomie et physiologie, nous écrivait en janvier 1988 le regretté Dr Pales, peuvent avoir des significations différentes entre eux et nous. Il arrive que les formes dessinées par les artistes préhistoriques aient un sens qui nous échappe parce que nous n'avons pas une vision comparable des contours et des volumes ».

Nous ne partageons pas son avis : il serait bien étrange que le hasard seul soit responsable des similitudes morphologiques observées entre les corps féminins paléolithiques représentés et ceux que nous livre l'étude clinique. Ayant le privilège de pouvoir comparer femmes actuelles et femmes figurées paléolithiques, nous pouvons dire de ces dernières qu'elles sont réalistes, non pas au sens de réalisme anatomique, absolument fidèle au modèle, comme pourraient l'être une photographie ou un moulage, mais au sens de réalisme physiologique, avec reproduction de caractères morphologiques permettant de reconnaître si la femme est gravide ou non, a nourri ou pas, est svelte ou obèse. C'est selon cette approche que nous allons étudier ces huit figurations rupestres sculptées de femmes paléolithiques.

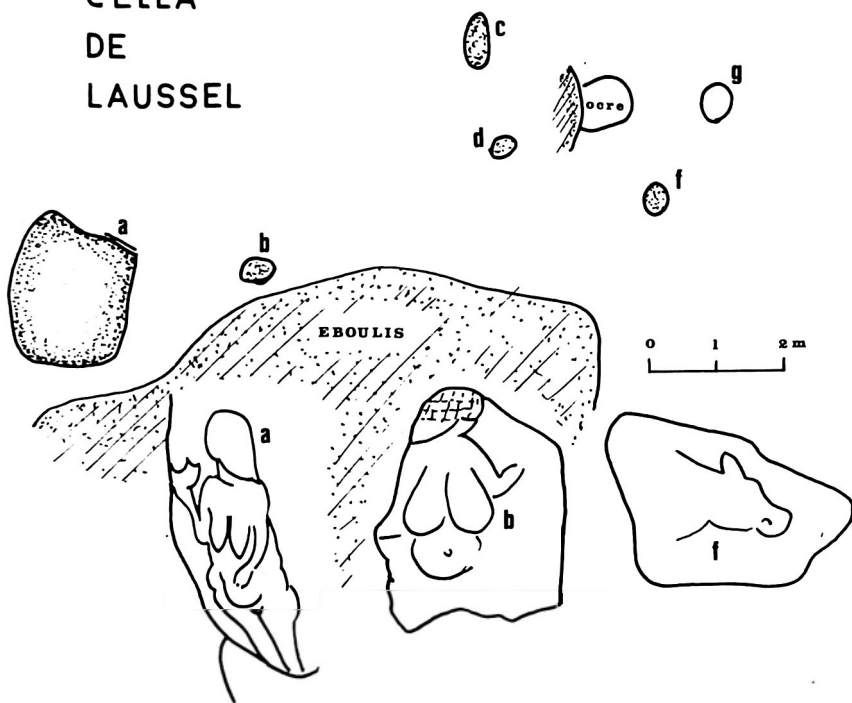
Laussel

Le site de Laussel se trouve dans la vallée de la Beune, un affluent de la Vézère, à quelques kilomètres des Eyzies, en face de l'abri du Cap Blanc. Il a été fouillé au début du siècle par une équipe d'ouvriers appointés par le Dr Lalanne, du Bouscat, et dirigés par M. Peyrille. C'est en 1911, comme l'a précisé le Dr Delluc dans sa thèse, qu'a été découverte « la femme à la corne », sculptée sur un bloc rocheux d'environ 4 m³, immeuble par nature, et situé entre falaise et éboulis, dans un espace d'environ 8 m sur 12 m, regroupant plusieurs œuvres sur blocs plus petits, où l'abbé Jean Bouysonnie a voulu voir une cella-sanctuaire.

Le bloc actuel, réduit à des dimensions plus modestes (54 x 36 cm) est conservé dans les réserves du nouveau Musée d'Aquitaine où nous avons pu l'examiner grâce à l'obligeance de son conservateur M. Alain Roussot. Haute de 46 cm, la figure est représentée debout, les cuisses jointes et les jambes légèrement écartées. Le corps n'est nullement figé dans son attitude : a) la tête est tournée vers l'épaule droite, regardant la corne et vue de profil, la chevelure retombant sur le cou et derrière l'épaule gauche ; b) le bras droit est écarté du thorax, l'avant-bras fléchi et la main, ébauchée, soutient une corne de boviné incisée de 13 traits ; c) de ce côté l'épaule est plus haute que l'autre, en raison de l'écartement du bras, et ce mouvement soulève le sein dont le pôle inférieur est plus haut situé que le gauche : c'est un exemple



'CELLA' DE LAUSSEL



Répartition des bas-reliefs dans la "cella" du grand abri de Laussel (selon le Dr Lefèvre): a "femme à la corne", b "femme à la tête quadrilobée", c "l'homme" ou "l'archer", d "Vénus berlinoise".

2. La « cella » de Laussel.

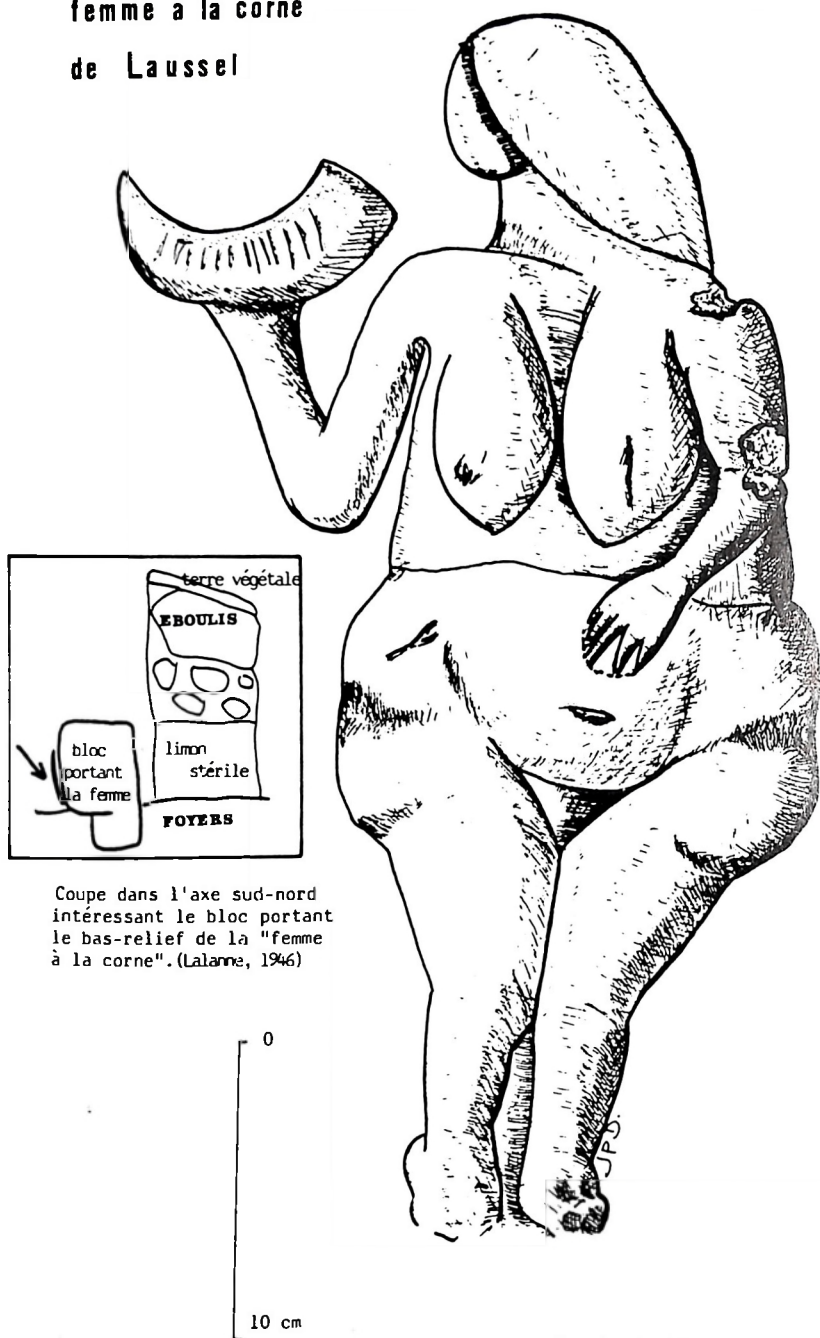
remarquable de réalisme kinésique, comme en montrent d'autres œuvres sculptées, à Laussel notamment ; d) le bras gauche est appliqué contre la face antéro-latérale du thorax, l'avant-bras demi-fléchi, et la main repose à plat sur le ventre, au-dessus de l'ombilic.

Si le triangle pubo-génital est bien représenté, nullement couvert de poils, comme avait cru le voir le Dr Lalanne, on notera par contre l'absence de fente vulvaire : la figure n'est pas sexuée. Les seins, de peu d'épaisseur, sont larges et longs avec un pôle inférieur triangulaire : c'est un aspect caractéristique de la femme qui a nourri longtemps où la ptose du sein et la migration du mamelon vers le bas déterminent cette forme particulière.

La taille est épaisse, plus large que les épaules, et marquée à la fois par une inflexion dans les contours latéraux du corps et un sillon transversal, interprété par Leroi-Gourhan comme une ceinture, mais où nous voyons plutôt la conséquence d'un embonpoint certain. Le massif pelvien est ample, avec un diamètre bi-trochantérien largement supérieur à celui des épaules, comme cela doit être chez la femme, mais avec ici une exagération due à l'importance des dépôts adipeux. Outre dans l'épaississement de la taille, l'adiposité du sujet figuré se manifeste dans l'importance donnée aux bourrelets des hanches, soigneusement différenciés l'un de l'autre, et correspondant anatomiquement, le supérieur au dépôt iliaque et définissant la stéatocœle, l'inférieur au dépôt trochantérien (ou fémoral) et caractérisant la stéatotrochanterie. Cette disposition des graisses est typiquement féminine, comme l'ont montré Louis Cornil et Jean Vague, et elle est favorisée par la gravidité et la sédentarité. Le Dr Lalanne, bon aliéniste sans doute, mais mauvais anatomiste, avait commis quelques erreurs dans la description de cette femme : il orientait la tête vers sa gauche, expliquait le relief inférieur des hanches par la saillie de la tête du fémur (alors qu'il s'agit du grand trochanter) et la considérait comme stéatopyge, alors que les fesses ne peuvent, naturellement, être appréciées sur un sujet vu de face !

Il avait par contre bien observé la convexité naturelle du bloc rocheux sur la face servant de support à la figure, encore bien visible sur le bloc réduit. Il ne fait pas de doute qu'elle explique pour partie le renflement du ventre mais, comme l'a très bien montré l'étude technique de M. Delporte, celui-ci résulte également d'un modelage volontaire en relief de cette partie du corps. L'abdomen n'a évidemment pas la saillie et le volume de certaines figurations en ronde-bosse, ou même de la seconde figure d'Angles, mais nous pensons qu'il s'agit pourtant d'un abdomen grévise et pas simplement d'un ventre gras. Notre conviction s'appuie sur plusieurs arguments : a) la convexité du support qui ne nous semble pas fortuite (le sculpteur aurait pu l'aplanir, la figure n'étant pas très grande et le calcaire coniacien relativement tendre) ; b) le différentiel de relief existant entre l'abdomen d'une part, les hanches et la taille d'autre part, dû à la saillie médiane de l'abdomen selon nous, et qui n'existe pas chez la femme obèse où l'augmentation de volume est diffuse ; c) la gestuelle abdominale de la main gauche, qui nous paraît une façon d'attirer l'attention sur cette région ; d) les treize marques de la corne, que nous avons décrites comme un possible calendrier obstétrical, concourant à l'histoire complexe de la figure.

femme à la corne
de Laussel



Coupe dans l'axe sud-nord
intéressant le bloc portant
le bas-relief de la "femme
à la corne". (Lalanne, 1946)

Dessin de l'auteur d'après
l'original et photographies
personnelles.

Physiologiquement, nous interprétons cette figuration comme celle d'une femme à obésité gynoïde, gravide et multigeste, aux seins déformés par l'allaitement, et elle nous paraît tout à fait réaliste en ce sens, assez pour trouver aisément une correspondance dans les modèles humains actuels.

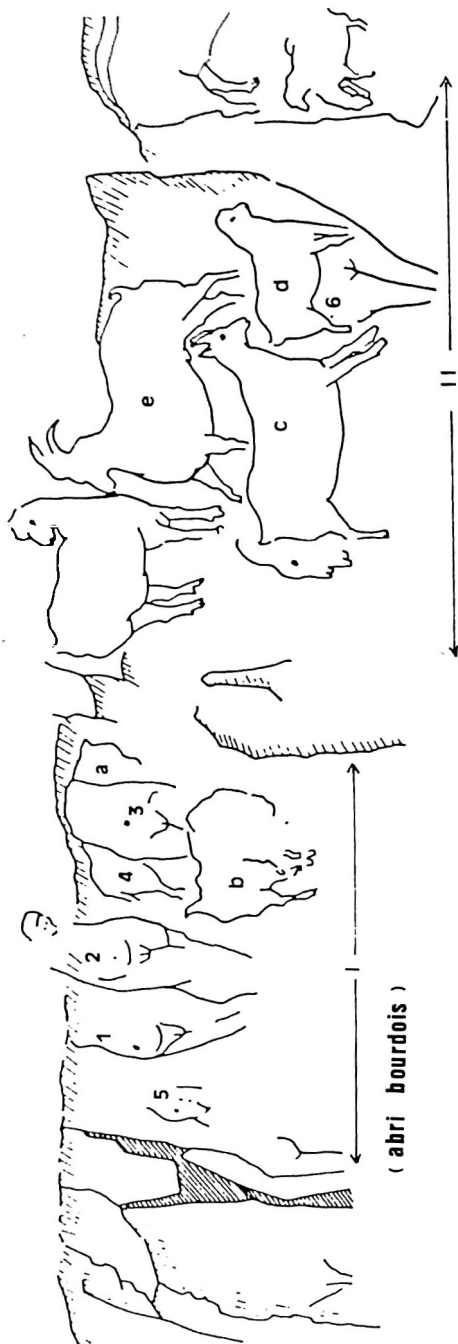
Anatomiquement, par contre, on ne peut soutenir que la figure soit réaliste, des détails étant négligés et les proportions du corps non respectées : les doigts font défaut à la main droite, les traits du visage sont absents et les pieds à peine ébauchés ; si l'on prenait la hauteur de la tête comme module pour déterminer le canon de ce corps, on trouverait une valeur de 10, caractérisant un sujet de très haute stature, ce que contredit la brièveté anormale des membres inférieurs, avec une distance pubis-sol inférieure d'environ 25 % à la normale, comme l'avait déjà fait observer le Dr Pales. Il existe une brièveté comparable du membre supérieure gauche qui, étendu ne dépasserait pas le niveau iliaque, alors que la main atteint normalement le milieu de la cuisse, comme ce pourrait être le cas pour le droit ; pour respecter la vérité anatomique, le sculpteur aurait dû mettre le coude gauche en abduction : il ne s'est pas arrêté à ce détail, l'important était plutôt de placer la main sur le ventre.

André Leroi-Gourhan défendait l'idée d'une construction géométrique des figurations sculptées gravettiennes, avec inscription des seins, de l'abdomen, des hanches et du pubis dans un cercle, et de l'ensemble du corps dans un losange. Cette théorie géométrique rendrait compte de l'exagération du diamètre des hanches et du raccourcissement des membres inférieurs, de la tête et du thorax. Le Dr Pales a très vigoureusement combattu cette idée, encore fort répandue, et il faut redire qu'elle n'a aucun fondement malgré son apparente rigueur : c'est le losange qui s'inscrit dans la figure, et non l'inverse et, s'il y a convention, elle réside davantage dans la mise en évidence des caractères morpho-physiologiques féminins que dans la tentative d'inclusion du massif abdomino-pelvien dans un cercle ou du corps dans une quelconque figure géométrique. Nous ajouterons que le corps humain présente naturellement une construction structurée, ce qu'avait démontré Vitruve, il y a 20 siècles, en inscrivant l'homme, membres étendus et écartés, dans deux formes parfaites, le cercle et le carré, et que le sculpteur a pu, intuitivement, percevoir cette harmonie architecturale et tenter de la reproduire dans ses œuvres, mais à sa manière, ce qui fait qu'aucune règle ne peut être déduite de l'étude des proportions des corps figurés par différents artistes, en différents lieux, sous différents genres.

Angles-sur-l'Anglin

Nous avons eu le grand plaisir, en juin 1987, de faire la connaissance de Mlle Suzanne de Saint-Mathurin, spécialement venue nous accueillir à Poitiers, d'où nous sommes partis, avec M. François Lévêque, visiter l'abri Bourdois, en amont du Roc-aux-Sorciers. C'est là qu'elle mit au jour, en 1950, avec Miss Garrod, une frise exceptionnelle associant des figures humaines et animales sculptées en bas-relief. Au retour de la visite, pendant que nous partagions le déjeuner auquel elle nous avait conviés, je lui fis part

abri du roc-aux-sorciers
(angles-sur-l'anglin)



FRISE DE L'ABRI BOURDOIS (relevé S. de Saint-Mathurin) :

I - Troisième panneau aux bas-reliefs féminins et aux deux bisons

1- Première femme ; 2- Seconde femme ; 3- Troisième femme ; 4- Veuve isolée

5- Relief anthropomorphe

a- Bison sus-jacent, et b- Bison sous-jacent à la seconde femme

II - Panneau aux sept bouquetins

6- Quatrième femme

c- Bouquetin (femelle) ; d-Bouquetin (jeune) ; e- Bouquetin (mâle)

4 La frise humaine et animale de l'abri Bourdois (Angles-sur-l'Anglin).

de mes premières impressions et de l'interprétation que je faisais de ces corps féminins. Fin 1987 je lui fis parvenir un texte accompagné de dessins tirés de mes clichés et observations en sollicitant son accord pour une publication dans l'*Anthropologie*, qu'elle me donna immédiatement, avec la générosité et le désintéressement qui ne sont pas les moindres qualités de cette grande dame.

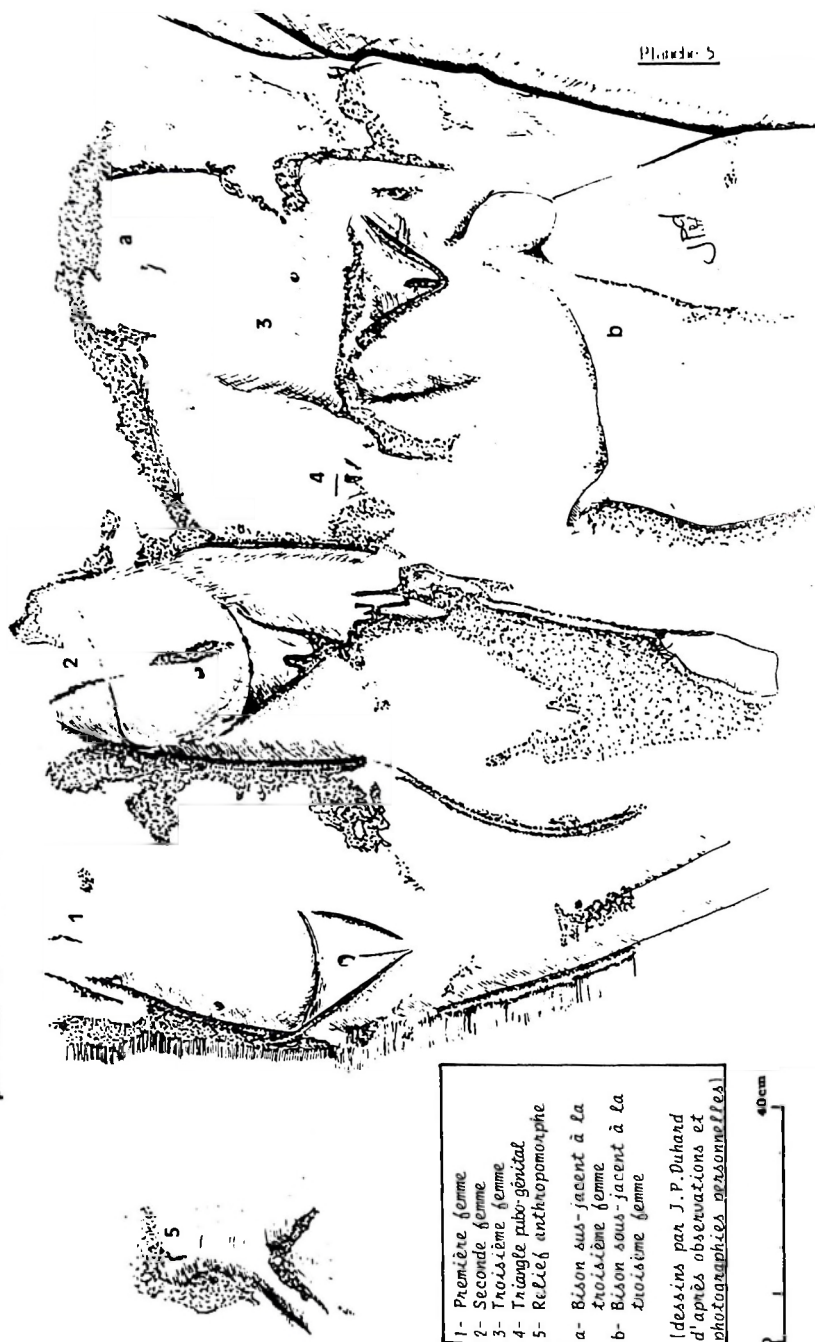
C'est sur le troisième panneau que se trouve le premier groupe de 3 figures, la 4ème appartenant à celui dit « des bouquetins ». Le relief anthropomorphe situé à gauche du premier groupe ne nous semble pas intentionnel : on peut voir une pseudo-figure avec un tronc cylindrique et des membres inférieurs écartés, mais il s'agit en réalité d'un de ces reliefs naturels de la paroi, dont a su tirer partie le sculpteur pour exécuter les figures féminines voisines.

La première figure, représentée debout de la base du thorax aux chevilles mesure 120 cm et son corps est tourné d'environ 30° vers sa droite, comme l'indique le déplacement dans ce sens de l'ombilic et du triangle pubo-génital. Le ventre est légèrement bombé dans sa partie inférieure avec un repli hypogastrique et un sillon de même nom nettement creusé ; la hanche visible est large contrastant avec des membres minces et évoquant une surcharge adipeuse fémorale. Sa morphologie est celle rencontrée chez les multipares, les grossesses et l'âge relâchant la sangle abdominale et rembourrant les hanches.

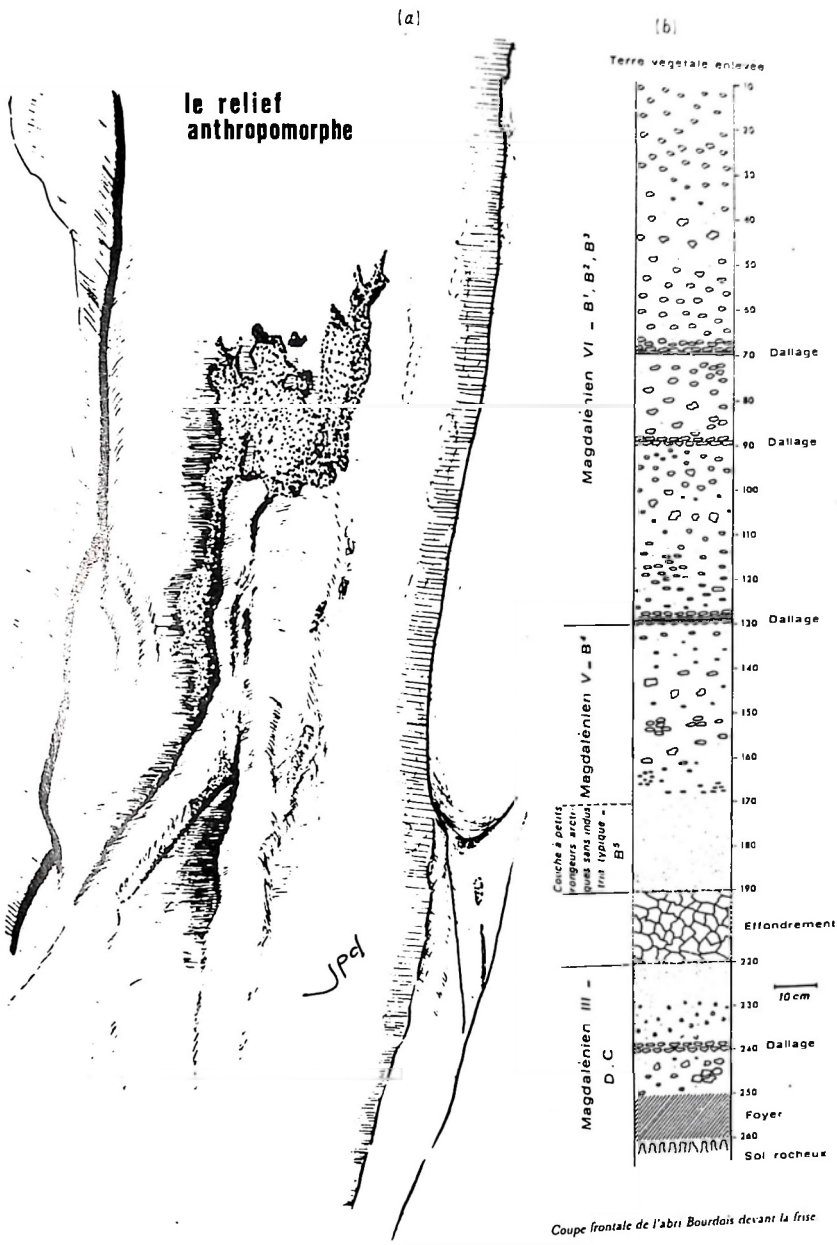
La seconde figure est représentée de face, de la taille à mi-cuisse et, comme la précédente, pratiquement grandeur naturelle, ce qui est un exemple unique dans les représentations féminines sculptées. L'abdomen, volumineux, pointe en avant et en haut, avec une saillie tout à fait évocatrice d'un état gravide, ce que n'avaient pas manqué de relever Mlle de Saint-Mathurin et de confirmer le Pr Vallois. Ce dernier estimait la grossesse à trois mois, ce qui nous paraît en-deçà de la réalité : cette femme svelte est enceinte d'au moins 6 à 7 mois. A. Laming-Emperaire faisait allusion à une mutilation subie par la figure, sur la foi d'une pseudo-balafre verticale para-ombilicale gauche : il s'agit en réalité d'une fissure naturelle de la paroi, que l'on retrouve sur le bord interne de la cuisse gauche. Pas davantage que les autres cette figure n'est vêtue, ni ne porte d'indications de vêtements, alors que « l'homme à la fourrure », trouvé dans la cave Taillebourg voisine semble bien avoir la tête coiffée d'un bonnet et le corps engoncé dans un vêtement. On peut trouver différentes raisons à cette nudité des corps : esthétique, érotique, d'identification, pour se différencier des animaux (l'humain est un animal nu)... ; nous pensons qu'il y a un langage des formes et que ces corps sont dénudés pour révéler des détails anatomiques permettant d'identifier, outre le sexe du sujet, son identité physiologique et sa fonction.

La troisième femme est également de face et inscrite entre la ligne ventrale d'une part et la ligne dorsale d'autre part de deux bisons superposés. Du fait du relief naturel de la paroi, son ventre, centré par la cupule conique de l'ombilic est plat, mais la région pubo-hypogastrique est concave. Assez sommaire et réutilisant le dessin du bison supérieur, cette figure ne

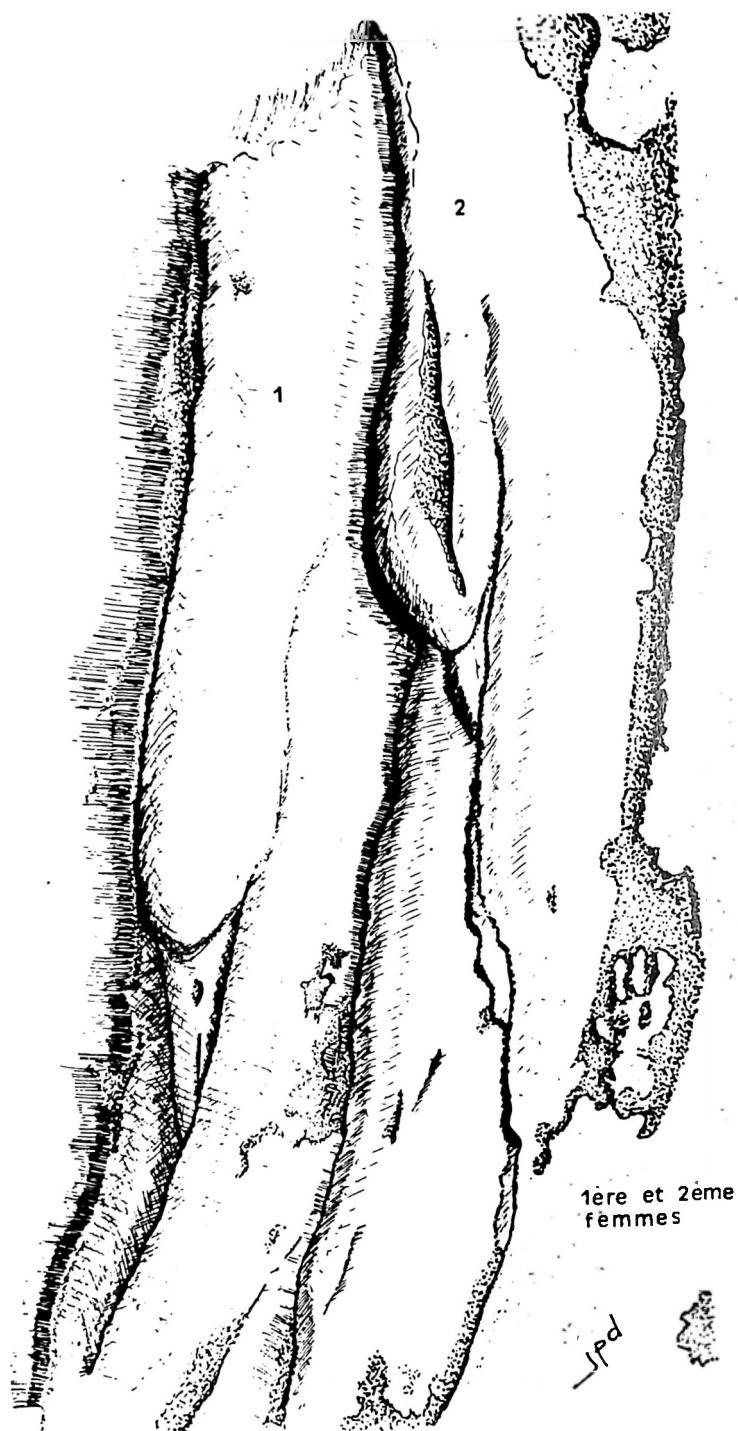
panneau aux femmes et aux bisons



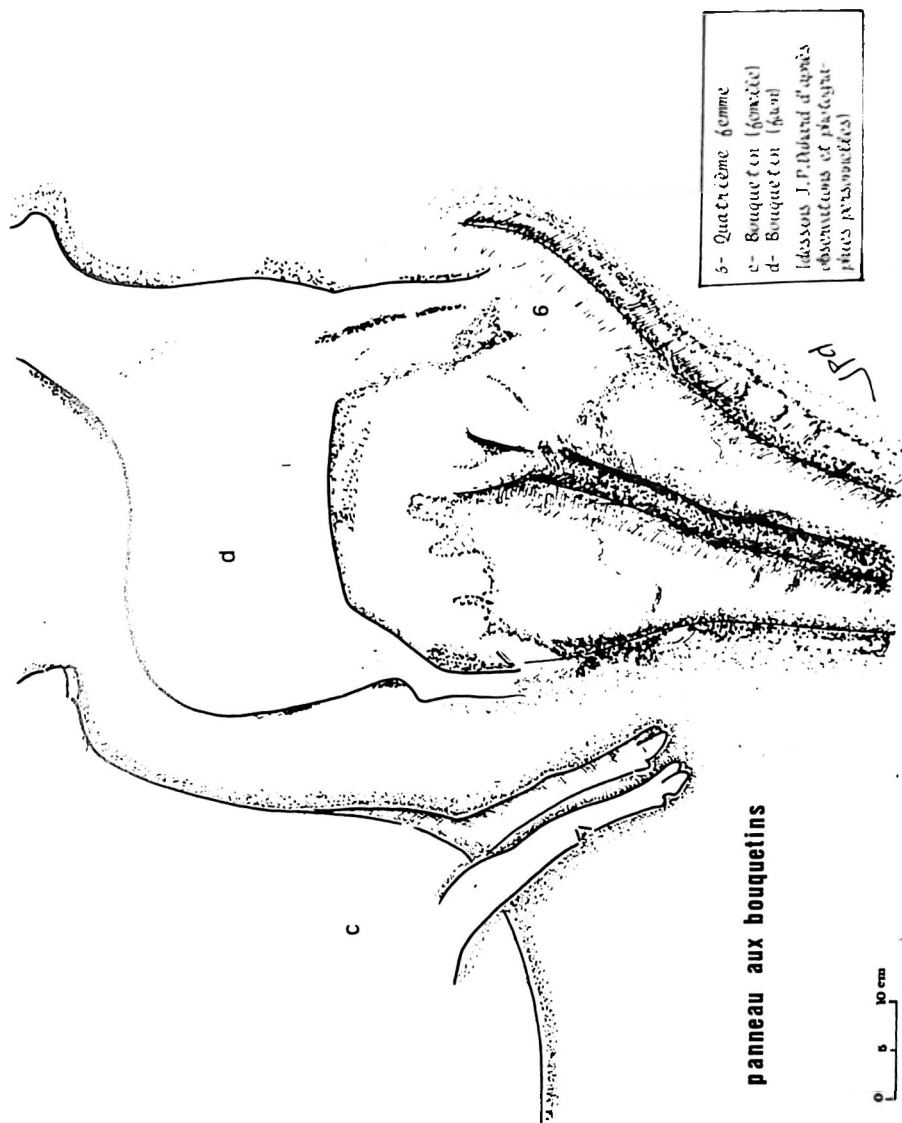
5. Panneau aux femmes et aux bisons.

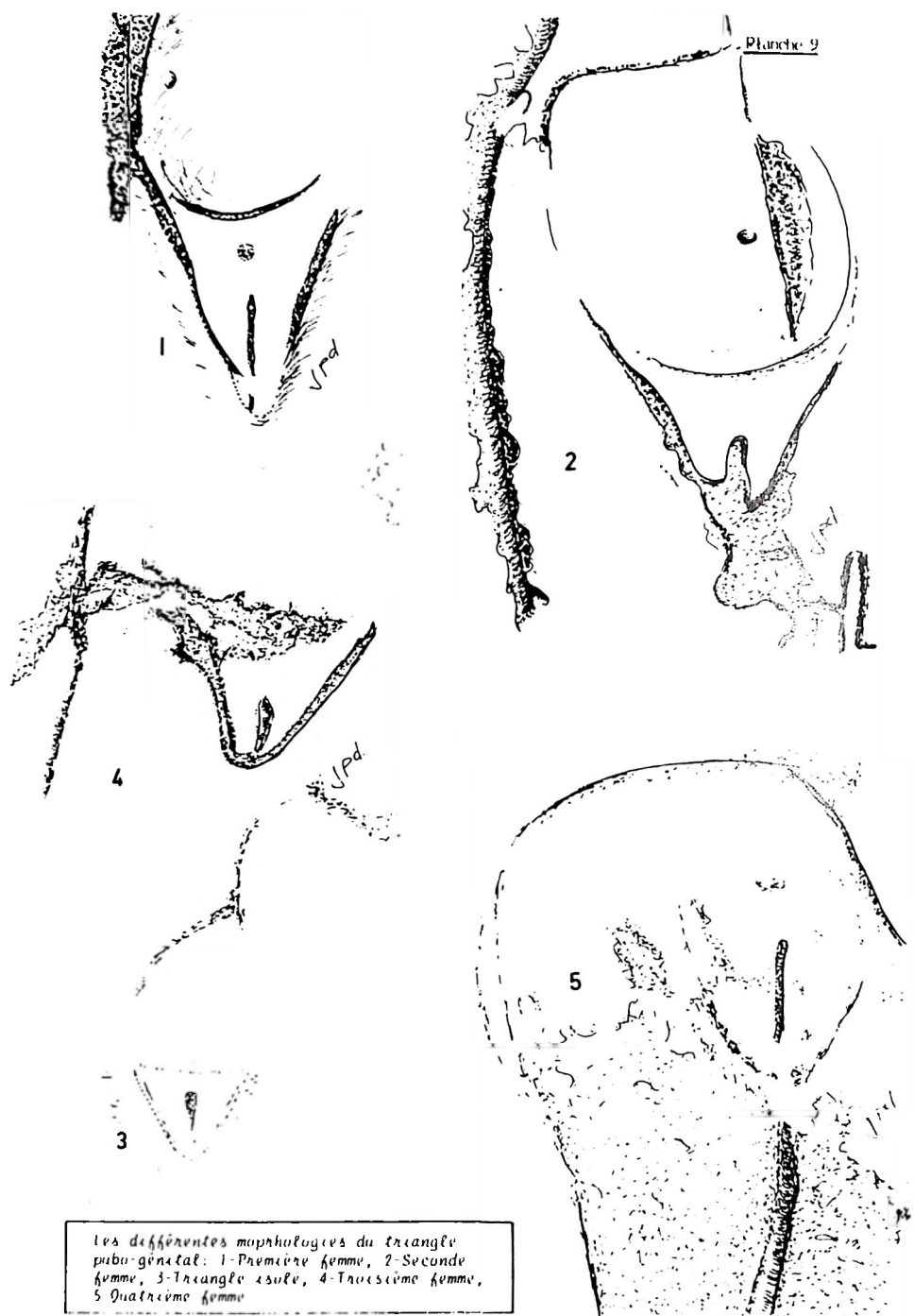


6. Le relief anthropomorphe avec couple stratigraphique du gisement.



7. La première et la seconde figure.





9. Détail des organes génitaux externes des figures d'Angles.

permet pas une étude morphologique précise, mais paraît être svelte. Nous signalons l'existence d'une vulve isolée entre la seconde et la troisième femme, surchargeant la partie inférieure et médiane de la cuisse du bison supérieur, et nous semblant être une image génitale féminine, comme on en voit à l'Aurignacien.

La quatrième figure n'est représentée que partiellement, de face, de l'hypogastre aux chevilles et mesure 60 cm de haut. Elle se trouve à la partie inférieure du panneau au sept bouquetins, immédiatement au-dessous du ventre du faon. Les bouquetins semblent avoir été exécutés postérieurement à une frise initiale de bisons, comme les 3 femmes du troisième panneau, et la 4^{ème} femme dans un dernier temps car sa hanche gauche est surchargée par les antérieurs du faon et sa hanche droite inscrite dans la concavité de la patte postérieure. Le bassin est large, les jambes légèrement écartées sont minces, les cuisses s'évasent vers le haut, dessinant le classique contour en « culotte de cheval » de la stéatotrochantérie. Ce dépôt fémoral des graisses est physiologique : se constituant pendant la grossesse il est destiné à fournir une source supplétive d'énergie au moment de l'allaitement.

Si elles sont dépourvues de tête, de membres supérieurs et de seins, ces quatre figures sont par contre sexuées. En vue frontale chez la femme adulte debout, seule la partie antérieure de la fente vulvaire est visible, plus ou moins masquée par la pilosité sexuelle. Ici il n'y a nulle indication de pilosité sexuelle, comme cela est la règle au Paléolithique, et l'on peut donc voir la fente vulvaire, partiellement chez la seconde figure où elle est ouverte, entièrement chez les trois autres, avec un aspect linéaire et fermé chez les 1^{ère} et 4^{ème} et entrouvert chez la 3^{ème}. L'aspect triangulaire de la région pubo-génitale avec une fente aussi haute est celui d'une vue périnéale, et non pubienne des organes génitaux externes féminins, en d'autres termes celui offert par une femme en posture gynécologique. Nous voyons dans cet aspect périnéal, également retrouvé à l'Aurignacien, à la Ferrassie notamment, un bon exemple du réalisme intellectuel de Luquet.

Le réalisme physiologique de ces figures nous incite à proposer une interprétation, également physiologique, de l'ensemble. La seconde, avec son gros ventre et sa vulve ouverte, pourrait être une femme enceinte à terme en début d'accouchement ; la troisième, avec son ventre creux et sa vulve entrouverte, évoque une récente accouchée : les première et quatrième enfin, des femmes non gravides et multipares.

La Magdeleine des Albis

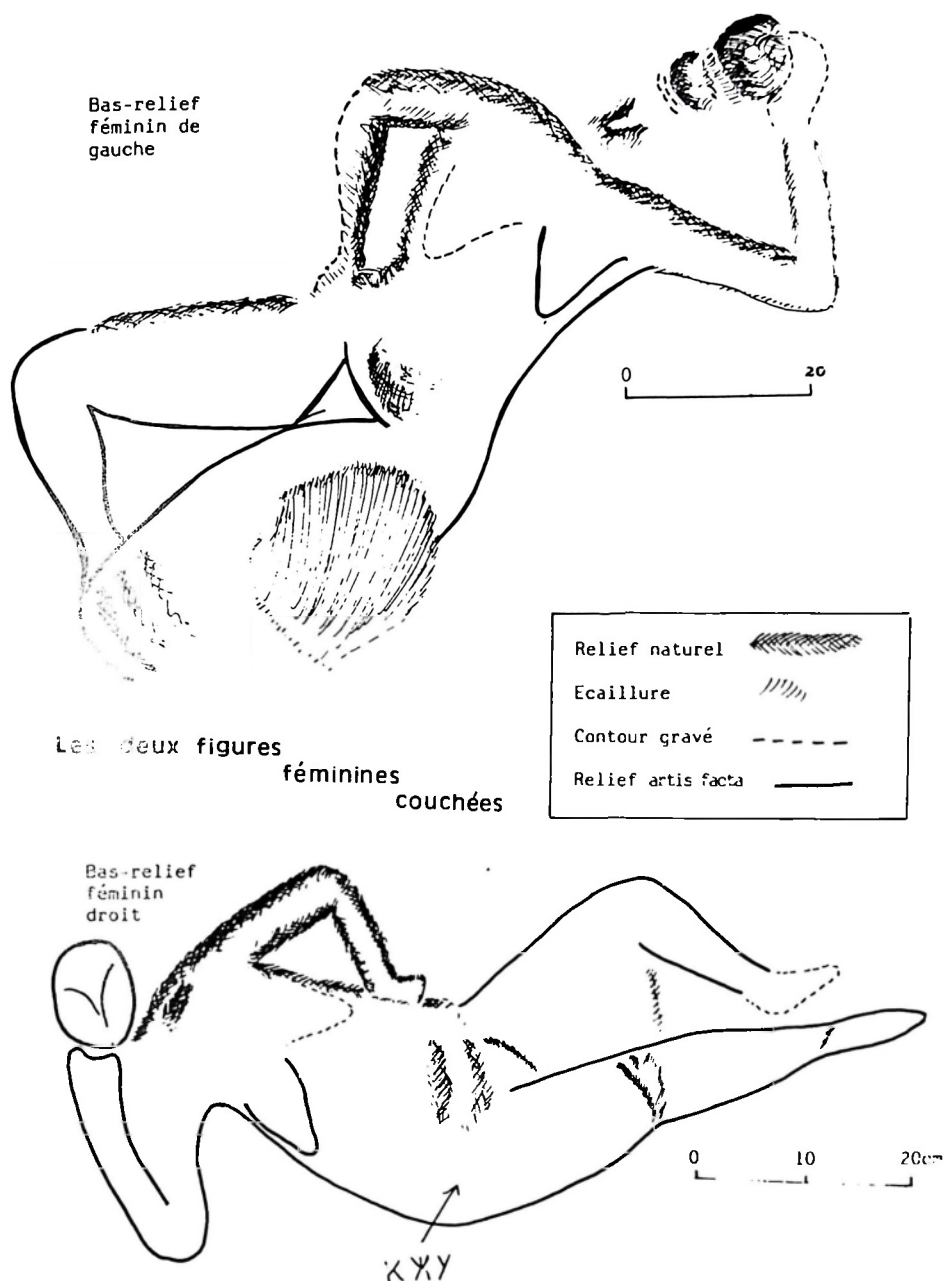
La grotte de la Magdeleine-des-Albis, en bord d'Aveyron, était connue depuis longtemps : Trurat y avait trouvé quelques objets de l'Age du Renne dès 1881, mais il fallut attendre le 22 juin 1952 pour qu'Henri Bessac, invité de son cousin M. Soulié, qui nous en a rappelé les circonstances, découvrit deux figurations féminines couchées, accompagnées d'un cheval et d'un bison. Deux ans après celle du Roc-aux-Sorciers, la découverte fit grand bruit et accourir beaucoup de savants, le « style » inhabituel des figures suscitant de nombreuses controverses sur leur authenticité et leur datation.

La littérature nous livre de nombreux relevés graphiques de ces figurations, dont bien peu sont fidèles, exceptés peut-être ceux de Jelinek, Giédion ou Ucko, malgré l'indication d'un second sein dont l'existence nous paraît douteuse. Nos premiers relevés, d'août 1987 ont été vérifiés sur les photographies de M. Mazaleyrat et par deux nouvelles visites, en septembre 1987 avec M.J. Lautier et en juillet 1988 avec le propriétaire, M. Soulié.

La figure de gauche, située à 7,50 m de l'entrée et 2 m au-dessus du sol actuel, mesure 102 cm du sommet de la tête au genou. La tête est en extension et paraît reposer dans la paume de la main gauche, bras en abduction, avant-bras demi-fléchi. L'autre membre est également en abduction-flexion, la paume de la main reposant sur la hanche. Le membre inférieur droit est demi-fléchi, et les cuisses semblent écartées, dégageant le sommet du triangle pubo-génital où se voit l'amorce de la fente vulvaire. La jambe gauche n'est pas figurée : comme l'indique l'arrondi du genou, elle devait être fléchie, peut-être sous la cuisse et aurait pu alors disparaître avec la chute d'une écaillure de la paroi rocheuse ; le volume cruro-fessier est parfois reproduit avec exagération : cela nous paraît résulter d'une erreur de lecture, conséquence du défaut secondaire de la paroi à ce niveau. Le réalisme kinésique est assez remarquable : il n'existe aucune faute dans la mise en place du corps et le relief naturel a été utilisé au maximum : ainsi sur l'abdomen, le modelé pariétal offrait une saillie arrondie dans la région hypogastrique, saillie se trouvant déjetée vers le bas comme elle le serait chez une femme à sangle musculaire relâchée occupant une posture identique. La forme du sein, triangulaire laisse penser que le modèle a eu des enfants et les a nourri. En mettant les membres en extension, on pourrait vérifier que le canon du corps, en prenant la tête comme module est de 10, que les membres supérieurs sont raccourcis et que le milieu du corps se situe vers l'hypogastre, traduisant un raccourcissement des membres inférieurs.

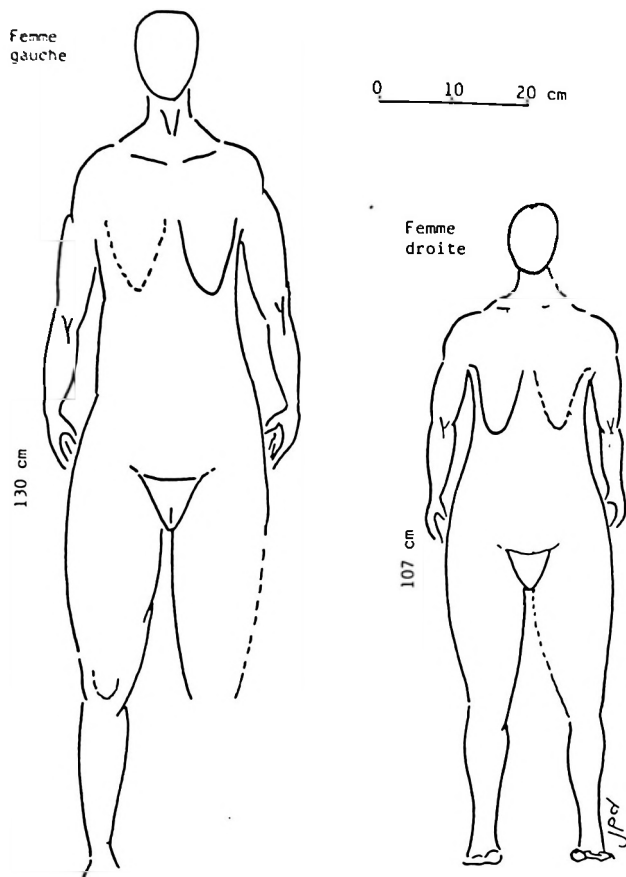
La figure de droite, placée vis-à-vis, mesure 96 cm de long. Le corps est allongé, légèrement tourné vers la droite, le membre inférieur homolatéral en extension, l'autre en demi-flexion, les cuisses paraissant écartées. Le membre supérieur est en abduction-flexion, le dos de la main reposant dans le creux de la taille. La tête est représentée de face, le menton appuyé sur la main. L'avant bras droit est en flexion complète sur le bras en abduction et le coude semble supporter le haut du corps. Un seul sein triangulaire est figuré en léger bas-relief sur l'hémi-thorax droit ; la présence d'un sein à gauche est incertaine. Il n'y a pas de fente vulvaire.

Nous voyons dans ces figurations des femmes sveltes, aux seins allongés et triangulaires de nourrices, à l'abdomen non gravide, mais présentant des plis cutanéograsseux plus marqués dans la partie basse et déclive de l'abdomen, comme le veulent la posture et la physiologie, ces plis étant d'observation commune chez la femme qui a eu des enfants. La stature apparente de la figure de gauche est de 30 % supérieure à l'autre, ce qui a fait dire qu'il pourrait s'agir de la mère et de la fille ; mais leur habitus identique de femme-pare permet d'exclure cette hypothèse : l'inégalité de dimensions de ces deux figures vient simplement des différences offertes par



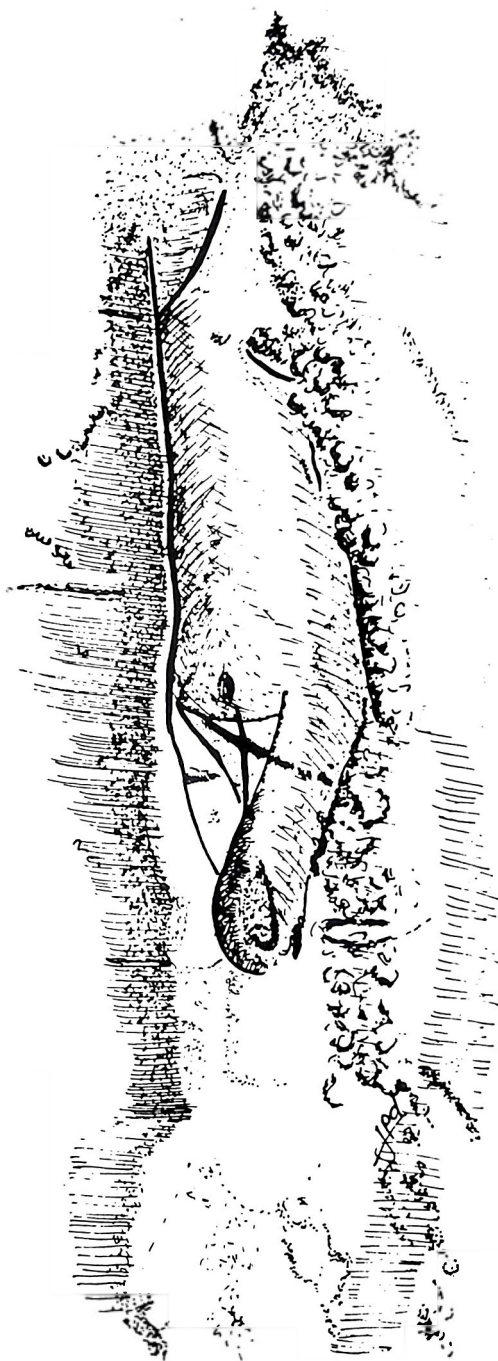
(Relevé J.P. Duhard du 28-09-87)

10. Les deux figures féminines couchées de la Magdeleine-des-Albis.



Essai de reconstitution en pied des deux bas-reliefs féminins

- en prenant la hauteur de la tête comme module de base, le Canon utilisé par l'artiste magdalénien serait de 10. Dans l'art historique et contemporain un tel canon est utilisé pour représenter des héros, des saints, des personnages légendaires ou hors du commun.
- le centre du corps est déplacé vers le haut et se situe vers le milieu de l'hypoastre; il y a donc allongement du tronc, et particulièrement de l'abdomen
- la hauteur du cou est exagérée sur le sujet de gauche du fait de son extension.
- les mains tomberaient trop haut, au-dessus des trochanters.



La figuration féminine debout de la Magdeleine (dessin J.P.Duhard d'après relevé personnel et photographie P.Mazaleyrat)

12. La figuration féminine debout de la Magdeleine-des-Albis.

le relief naturel de l'une et l'autre paroi. Pour terminer, signalons la présence de trois signes gravés sur la hanche visible de la figure de droite, dont un en « Y », comme chez la « femme à la corne de Laussel ».

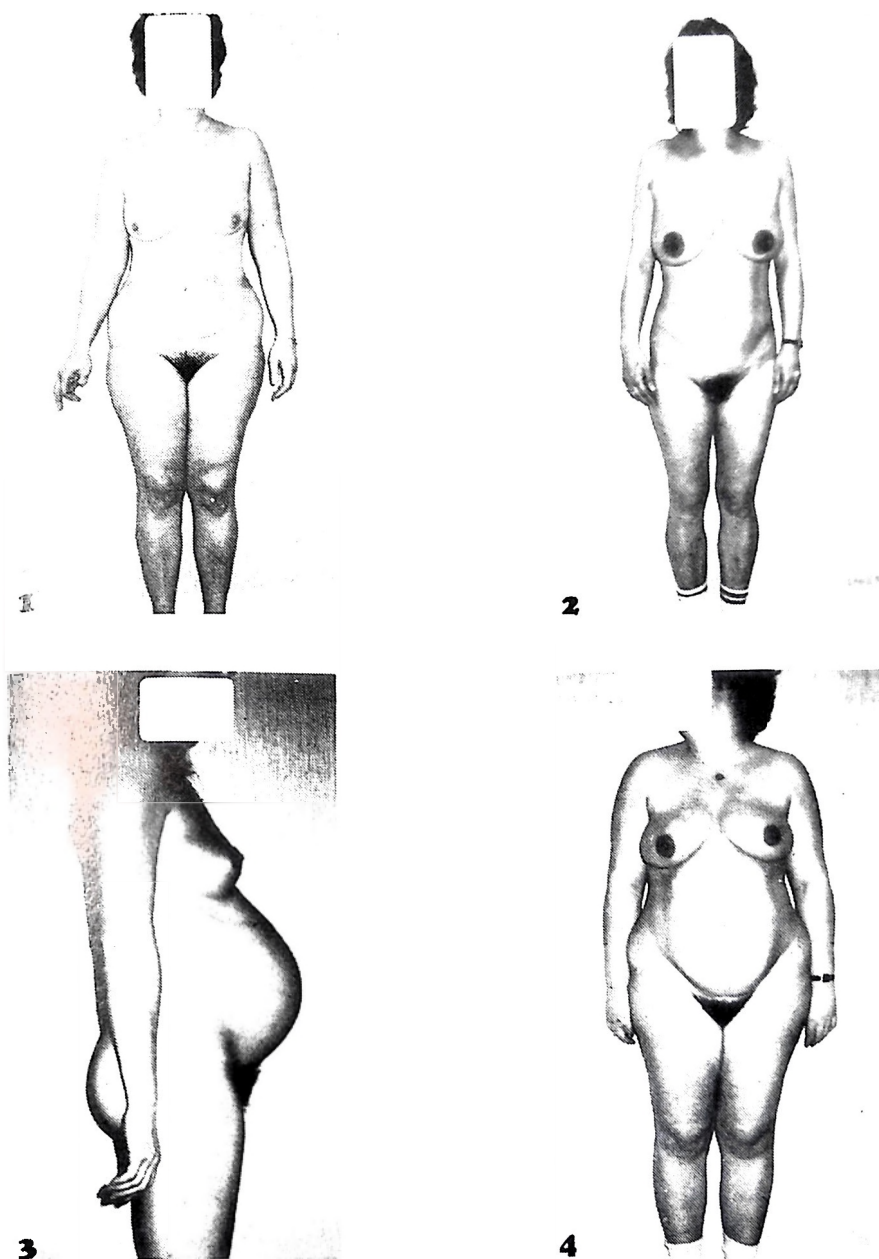
C'est la première fois qu'est présentée la figuration féminine debout de la Magdeleine-des-Albis ; nous avons cru la découvrir le 28 septembre 1987 avec M. Jean Lautier, en même temps que deux autres chevaux sous celui de Bessac, mais apprîmes par la suite que M. Petit nous avait devancés de quelques semaines. Située à droite de l'entrée, au-dessus d'un diverticule qu'offre la grotte, elle est à 2,50 m du sol actuel et mesure 48 cm de haut. Cette troisième femme est représentée debout, du haut du thorax aux genoux, sans tête, membres supérieurs ni jambes. Le bassin est tourné d'environ 30° vers la droite du corps, la cuisse gauche demi-fléchie venant en partie masquer la droite. Sur un triangle pubo-génital large, la fente vulvaire remonte haut, dépassant le sillon hypogastrique. A la partie supérieure droite du thorax un trait oblique pourrait figurer un sein, cependant qu'à gauche, un trait plus bas situé semblerait être l'indication du rebord costal. Comparativement au segment crural, le tronc paraît démesurément long, comme pour les deux autres figures auxquelles cette convention la relie. La figure est celle d'une femme svelte, sans trace d'adiposité, avec un abdomen légèrement bombé en bouclier — ce que l'on remarque mieux en se plaçant sous la figure, à l'entrée du diverticule — et cela est évocateur d'un état gravide.

Conclusion

Les spécialistes de l'art rupestre paléolithique nous reprocherons sans doute, avec raison, de n'avoir fait aucune place dans notre étude aux procédés ou techniques d'exécution des figures ou à leur style ; la cause en est notre incompetence en la matière.

Ce que nous savons, après avoir étudié 36 figurations féminines sculptées du Gravettien et du Magdalénien français, est qu'il ne faut pas chercher, seulement, dans le style ou le mode d'exécution des figures l'explication des similitudes qu'elles présentent, mais plutôt dans les effets communs qu'entraîne pour le corps féminin l'exercice de ses fonctions physiologiques.

Si l'on compare ces trois sites rupestres à figurations féminines sculptées, on ne peut manquer d'être frappé par leurs ressemblances : a) peut-être pour des raisons hydro-géologiques, ils sont installés en bordure d'un cours d'eau : la Beune, l'Anglin et l'Aveyron ; b) les figures sont éclairées par la lumière du jour : en plein-air pour Laussel, entre éboulis et falaise, en abri pour Angles, en grotte pour la Magdeleine ; c) les figures sont groupées dans un espace restreint : à Laussel existait une « cella » également occupée par la « Femme à la tête quadrillée », la « Femme du Musée de Berlin » et « l'Homme » ou « Chasseur », que nous interprétons comme une adolescente ; d) dans chaque site une seule des figures est gravide (« Femme à la corne », seconde figure d'Angles et troisième figure de la Magdeleine) les autres ne l'étant pas mais présentant généralement des morphologies des



13. Modèles cliniques :

- fig 1 : multipare de 35 ans avec seins ptosés, stéatocoxie et stéatotrochantérie,
- fig. 2 : secondigeste svelte de 28 ans à 3 mois de grossesse ; noter l'hypertrophie des seins,
- fig. 3 : primigeste svelte de 27 ans à 7 mois de grossesse ; noter les seins coniques et l'abdomen pointant en haut et en avant,
- fig. 4 : secondigeste obèse de 27 ans à 6 mois de grossesse ; noter la saillie ovoïde médio-abdominale et les dépôts iliaques et fémoraux.

multipares ; e) dans chaque site des animaux leur sont associés : cheval et biche à Laussel ; chevaux, bisons et bouquetins à l'abri Bourdois ; chevaux et bisons à La Magdeleine. Sans vouloir en tirer des déductions, ces faits méritent réflexion : il semble, tant au Périgordien supérieur qu'au Magdalénien, que l'accent ait été mis sur les fonctions de la femme, de reproductrice gravisée ou nourrice surtout, de partenaire sexuelle peut-être.

Au-delà des différences culturelles et des siècles les séparant, « dès lors que les œuvres reproduisent un modèle existant dans la nature, elles ont nécessairement entre elles des traits communs » écrivait le Dr Léon Pales en 1979. Cette phrase nous tiendra lieu de conclusion.

J.-P. D.

BIBLIOGRAPHIE

BESSAC H. — 1972 : L'ensemble aux Vénus gravées de la grotte de La Magdeleine de Penne (Tarn). *27ème Cong. Soc. Sav. de Languedoc-Pyrénées-Gascogne*. Montauban, Actes pp 91-99.

CORNIL L., VAGUE J. — 1946 : Les stéatopygies. Essai d'anthropologie morpho-physiologie. *Biol. Méd.*, vol. XXXV, pp 61-87.

DELLUC G. — 1985 : L'art pariétal de l'époque archaïque en Aquitaine, thèse de doctorat de 3ème cycle en préhistoire, Paris VI (sous presse in *Gallia-Préhistoire*).

DELPORTE H. — 1979 : L'image de la femme dans l'art préhistorique. Picard, Paris, 1 vol.

DUHARD J. — P. — 1988 : Le calendrier obstétrical de la « femme à la corne de Laussel ». *B.S.H.A.P.*, T. CXV, 1ère livraison, pp 23-39.

DUHARD J. — P. — (sous presse 1989) : Peut-on parler d'obésité chez les femmes figurées dans l'art pariétal et mobilier paléolithique ? *B.S.P.A.-P.*

DUHARD J. — P. — (sous presse 1989) : La gestuelle du membre supérieur dans les figurations féminines sculptées paléolithiques. *Rock Art Research, Canberra*, Australie, Vol. 6, n° 1.

DUHARD J. — P. — (sous presse 1989) : Etude morphologique de la femme à la corne en bas-relief de Laussel. *B.S.H.A.P.*

DUHARD J. — P. — (sous presse 1989) : La notion d'identité physiologique, élément de compréhension des figurations féminines paléolithiques. *L'Anthropologie*, Paris.

DUHARD J. — P. — (sous presse 1989) : Les figurations féminines de l'Abri Bourdois à Angles-sur-l'Anglin (Vienne). Essai de lecture morphologique. *L'Anthropologie*, Paris.

DUHARD J.-P. — (sous presse 1989) : Le réalisme physiologique des figurations féminines du Paléolithique supérieur en France. Thèse de doctorat, Bordeaux I.

DUVAL M. — 1903 : L'anatomie artistique. *Alcide Picard et Kahn*, Paris, 1 vol.

GIÉDON G. — 1965 : La naissance de l'art. *Edition de la Connaissance*, Bruxelles, 1 vol.

JELINEK J. — 1975 : Encyclopédie illustrée de l'homme préhistorique. *Gründ*, 1 vol.

LALANNE G. — 1912 : Bas-reliefs à figuration humaine de l'abri sous roche de Laussel (Dordogne). *L'Anthropologie*, T. XXIII, pp. 129-149.

LALANNE G., BOUYSSONNIE J. — 1946 : le gisement paléolithique de Laussel. Feuilles du docteur Lalanne. *L'A.*, T.L., n° 1 à 6.

LAMING-EMPERAIRE A. — 1962 : La signification de l'art rupestre paléolithique. *Picard*, Paris, 1 vol.

LEROI-GOURHAN — 1965. Préhistoire de l'art occidental. *Paris, Mazenod*, 1 vol.

- LEROI-GOURHAN A. — 1971 : Observations technologiques sur le rythme statuaire. La Haye, *Mélanges Lévy-Strauss*.
- LUQUET G. — H. — 1934 : Les Vénus paléolithiques. *J.P.N.P.*, XXXI, n° 5-6.
- PALES L. — 1972 : Les ci-devants Vénus stéatopyges aurignaciennes. Santander. *Simposium internacional de arte rupestre*. Actes.
- PALES L., TASSIN DE SAINT-PEREUSE M. — 1979 : L'abri Durif à Enval (Vic-le-Comte, Puy de Dôme). *Gallia*, T. 22, fasc. 1, pp 115-117.
- REBUFFE-SCRIBE M., ENK L., CRONA N., LONNROTH P., ABRAHAMSSON L., SMITH U., BJORNTORP P. — Regional adipose tissue metabolism during the menstrual cycle, pregnancy and lactation. *J. Clin. Invest.*, 75, pp 1973-76.
- RICE P. C. — 1981 : Prehistoric Venuses : symbols of Motherhood or Womanhood ? *Journal of anthropological Research*, 37, pp 402-414. (communiqué par le Dr P.G. Bahn).
- SAINT-MATHURIN S. de, GARROD D. — 1951 : la frise sculptée de l'abri du Roc-aux-Sorciers à Angles-sur-l'Anglin (Vienne). *L'A.*, T. 55, pp 413-24.
- SAINT-MATHURIN S. de — 1988 : Les sculptures rupestres du Roc-aux-Sorciers. *Dossiers Histoire et Archéologie*, n° 131, pp 42-49.
- UCKO P. — J., ROSENFELD A. — 1972 : Anthropomorphic representations in Paleolithic art. Santander, *Simposium* (Tiré à part).
- VAGUE J., RUBIN Ph., JUBELIN J., VAGUE Ph. — 1974 : Les diverses formes d'obésité. *Triangle Sandoz*, vol. 1, n° 2, pp 41-50.

N.B.L.R. — Une note de J.P. Duhard sur les statuettes féminines paléolithiques concerne une publication dont il a pris connaissance lors du colloque de Brantôme. Certes, ces statuettes, sculptées en ronde-bosse, ne font pas partie par définition de la sculpture **rupestre**. Mais par l'abondante documentation qu'il fournit, ce texte nous paraît compléter la communication du Dr J.P. Duhard et nous le publions ici en annexe.

ANNEXE

A propos du fascicule sur « Les statuettes féminines paléolithiques dites Vénus »

Nous avons découvert tardivement cet opuscule* alors que nous terminions notre travail sur les figurations féminines paléolithiques françaises, et n'avons pu en faire l'analyse ni l'interprétation des figures.

Erreurs de traduction :

Le texte a été traduit de l'espagnol au français, et il semble que certains contresens aient été commis, à moins que des termes impropres n'aient été utilisés par l'auteur. Nous avons notamment relevé :

1° « La graisse de la région fessière avance latéralement, se confondant avec la graisse déposée sur les hanches et les cuisses auxquelles elle s'unit sans former aucune sorte de pli, c'est-à-dire en présentant une solution de continuité... » (p. 6). Une solution de continuité est une interruption, un hiatus, une discontinuité : il y a contradiction avec le sens de la première partie de la phrase.

2° Le créateur de la « Vénus » de Willendorf « mise à part une grande habileté, sut faire preuve d'un réalisme audacieux presque horripilant » aurait dit l'abbé Breuil (p. 15). La citation exacte est : « L'artiste a fait preuve d'une grande habileté, d'un réalisme audacieux, poussé jusqu'à l'horrible ».

3° Sur la statuette de Lespugue, les « jambes vraiment courtes portent sur la partie antérieure une sorte de jupette triangulaire, qui couvre la partie supérieure antéro-postérieure des cuisses » (p. 17). La jupette éventuelle est postérieure et couvre la moitié interne environ de la face postérieure des cuisses et des jambes.

4° Polichinelle, malgré l'apparence est du masculin, aussi bien en français qu'en espagnol (« el Polichinela ») et ne peut être traduit par « La Polichinelle » (p. 18).

5° « Son tronc est large » est-il écrit de la statuette de Sireuil (p. 23). Il est plutôt étroit et long, en espagnol : long se dit « largo », d'où le contresens.

6° Le mot stéatopygie vient du grec « stear, steatos » = « suif » et « pugé » = « derrière », et non pas hanche, comme il est dit p. 4.

(*) Du Pr J.M. Gomez-Tanarena. Opuscule de 44 p. édité dans le cadre des Rencontres internationales pour l'étude des civilisations préhistoriques Asturies-Périgord 1-1978. Imprimerie Love Gyon (Asturias, Espagne).

Termes contestables :

- 1° Dans la terminologie anatomique :
- « La graisse contenue dans le tissu adipeux » (p. 5) : le tissu adipeux, par définition, contient de la graisse, c'est une évidence.
 - « Son ventre et la région abdominale sont proéminents » (p. 24 : statuette de Sireuil) : ventre et abdomen sont des synonymes.
 - « L'épine dorsale ou colonne vertébrale... » (p. 27, statuette de Tursac) : la colonne vertébrale est l'ensemble osseux formé par la superposition des vertèbres, alors que l'épine dorsale est le relief déterminé par la saillie postérieure des apophyses épineuses.
 - « Attributs » est employé à diverses reprises : « sexuels » (pages 4, 11, 29) et « génitaux » (page 15). L'attribut est ce qui est propre à la femme et lié au sexe, de même que la vulve, et appartient aux caractères sexuels secondaires de l'individu. Nous proposons plutôt « organes génitaux externes » en précisant « féminins » ou « masculins », selon les cas.
 - « Scarification ombilicale » (p. 29) n'est pas le terme approprié : une scarification est une incision superficielle, alors que la cicatrice ombilicale résulte de la chute spontanée du cordon ; les autres synonymes sont ombilic ou nombril.
 - « Genuflexion de ses jambes » (p. 24 : statuette de Sireuil) : la genuflexion est l'action de fléchir le genou ; la flexion de la jambe sur la cuisse se fait grâce à l'articulation du genou. Pour décrire la posture Breuil écrivait : « Les membres inférieurs sont fortement ployés ».
 - « Bras » (p. 15) est employé à la place de « membres supérieurs », comme « jambes » (p. 17) à la place de « membres inférieurs » : l'un est le premier segment, l'autre le second du membre.
- 2° Dans la terminologie technique :
- « Les seins... sont soulignés par des excisions profondes » (p. 19 : le Losange de Grimaldi) : exciser est l'action d'enlever en coupant avec un instrument tranchant : excision d'une tumeur, excision du clitoris..., alors qu'inciser est l'action de couper, entailler, fendre. Delporte écrit : les seins sont « détournés par des incisions profondes », ce qui nous paraît être la description correcte du procédé technique employé.
 - La « vulve nous apparaît représentée par une incision profonde » (id.) : la région génitale du Losange de même que celle du Polichinelle ou de la femme au goitre, présente un relief inscrit dans un triangle sous-abdominal et intercrural faisant saillie en avant du plan antérieur des cuisses ; la fente vulvaire est haute, profonde, élargie à sa partie moyenne et le contour évoque bien l'espace internymphéal ; il ne s'agit pas d'une simple incision, mais bien d'un véritable modelage par sculpture.

Erreurs concernant les figurations

- 1° Sur le lieu de découverte :
- La « Vénus impudique » n'a pas été trouvée à Laugerie-Haute, mais bien à Laugerie-Basse par le marquis de Vibraye. La même erreur a été commise par A. Leroi-Gourhan (*Préhistoire...*, 1966) et sur la légende d'une photographie dans une vitrine du Musée du Périgord.
 - Dolni-Vestonice n'est pas en Brno (carte p. 9) mais en Moravie (Tchécoslovaquie), comme Brno.
- 2° Sur les dates de découvertes ou de publication :
- Sur la statuette en stéatite jaune : « L'acquisition par Salomon Reinach... et sa publication presque immédiate... ». « Trois ans après cette découverte, elle sera publiée dans sa presque totalité par... Piette... (1902) ». Dates et lieu de découverte des figurines de Grimaldi demeurent hypothétiques : ce pourrait être entre 1883 et 1895 (Pales : 1972). La statuette en question, acquise en 1896 par Reinach fut publiée par ses soins dans l'*Anthropologie* en 1898 et son authenticité vivement contestée par G. Mortillet.
 - « La trouvaille faite en 1918 » de la première figurine stéatopyge (p. 8) : cette date ne concerne aucune des figurations connues, il semble que ce fut Piette qui introduisit le terme de stéatopyge pour décrire une des statuettes achetées à Julien (1902) : Luquet la baptisera la Polichinelle et en fera le modèle de son type « stéatopyge » (1934).
- 3° Sur la datation des statuettes :
- La « Vénus de Brassempouy » aurait été trouvée dans un niveau du Magdalénien moyen (p. 11) : la Grotte du Pape a été successivement occupée au Moustérien, à l'Aurignacien, au Périgordien supérieur, au Solutréen et au Magdalénien ; Les 10 statuettes connues semblent provenir du niveau Périgordien supérieur. Une seule figurine, désignée comme « navette » par Piette (1897) et « pendeloque » par Chollot (1964) et où nous avons vu une figure féminine schématique, proviendrait du Magdalénien IV.
 - La « Vénus impudique » est attribuée au « niveau Magdalénien III ou IV » (p. 12) : elle provient bien des assises magdaléniennes, mais sa position stratigraphique précise est inconnue. Breuil la datait « probablement du Magdalénien III ou IV », mais son style elliptique (absence de membres supérieurs et seins) nous inciterait à la classer plutôt dans le final.
 - La statuette de Lespuge provient d'un « niveau... identifié comme de l'Aurignacien supérieur » (p. 15) : cette terminologie est un peu obsolète, on préférera parler de Périgordien supérieur ou Gravettien (terme d'ailleurs utilisé dans le tableau p. 44).
- 4° Confusion entre original et pièce reconstituée :
- Les deux clichés (profil droit et face), p. 10) de la « Vénus de Brassempouy » concernent la pièce reconstituée par L. Passemard (1938, pl. I, 3, 4), et qu'a aussi reprise Giédion (1965). Cette nouvelle figurine est bien éloignée des débris recollés tant bien que mal par Piette (MAN 47 333), ne permettant aucune analyse morphologique sérieuse, et surtout pas d'y voir une longinymphie ou un « Mont de Vénus... vaste, triangulaire et peu saillant » !
- 5° Sur la matière des figurines :
- Les figurines de Dolni Vestonice seraient faites d'un « mélange de poudre d'ivoire et de cendres » (légende de la figure en p. 28) ou « d'un mélange de poudre d'os et de silicates » (texte, même page). Selon Delporte elles sont en argile mêlée de poudre d'os et cuites au feu.

— En page 1, trois clichés illustrent la statuette en stéatite jaune de Grimaldi (citée dans le texte) légendée : « figurine de femme en limonite » : c'est bien en stéatite (un silicate de magnésium hydraté) de couleur brun-jaune et légèrement translucide qu'elle est faite, et non en limonite, ou hématite brune (un oxyde hydraté de fer naturel).

6° Sur le nombre des figurines de Grimaldi :

« De Grimaldi purent être étudiées 8 au Musée de Saint-Germain-en-Laye » (p. 17). Ce musée, fort riche par ailleurs, n'en possède que 7. La 8^{ème} connue, la « femme au cou perforé » appartient au Peabody Museum, mais nous en avons offert un moulage au MAN en octobre 1988.

7° Sur la dénomination :

« La célèbre petite tête féminine bien connue sous le nom de « Petit Capuchon » (p. 13) : dans la littérature nous relevons « Tête ayant une coiffure » (Piette et de Laporterie 1894), « Figurine à la capuche » (Piette : 1985, Champion : 1951), « Tête à la capuche » (de Saint-Périer : 1922, Delporte : 1980), ou encore « Dame à la capuche », « Dame de Brassempouy » (Delporte : 1969, alors qu'elle est légendée « Vénus de Brassempouy » sur le timbre émis en 1976, « Petit capuchon » désigne plutôt la coiffe que la figurine, mais chacun peut, après tout, la désigner comme il l'entend et nous-même avons proposé « tête humaine de Brassempouy », ce qui ne préjuge ni de son sexe, ni de la nature de sa coiffure (chevelure ou pièce de vêtement).

8° Sur la « petite taille » de la statuette de Lespugue (p. 15) : c'est la plus grande des statuettes françaises (147 mm) et une des plus grandes parmi les européennes (Savignano : 225 mm. Chiozza : 205 mm. Eliseevitchi : 150 ; à Gagarino la plus grande atteint 127 mm, à Kostienki : 160 et à Malta : 136).

Pilosité et longinymphie, deux séquelles de Piette :

« Chez la Vénus de Brassempouy... le mont de Vénus se voyait vaste, triangulaire et peu saillant, sans les déformations... généralement résultant de la clitoridectomie. De toutes façons, chez les statuettes paléolithiques en question, l'attribut sexuel présente un développement particulier des lignes de duvet » (p. 11.).

« Croyance en un Grand-Mère... que l'on peut imaginer... avec... un pubis généreux de femme initiée qui, même après le rite initiatif bien connu de la clitoridectomie... matérialise certains idéaux de l'homme paléolithique » (p. 36).

Il est fait un surprenant rapprochement entre l'ablation rituelle du clitoris, l'ampleur du mont de Vénus et la longinymphie (« les déformations » décrites par Piette chez la « Poire » ou « Vénus » de Brassempouy : 1895) : il faut affirmer avec force que la longinymphie vue par Piette n'existait que dans son imagination et lui permettait d'argumenter sa thèse de la parenté supposée entre les paléolithiques et les boschimans, mais en ne connaissant le caractère acquis (par manipulation et étirement) de cette hypernymphie, de la des deux et n'est un caractère racial, mais bien un caractère culturel. Nous avons examiné toutes les figurines féminines sculptées françaises : aucune ne présente quoi que ce soit pouvant évoquer une hypernymphie, et, à notre connaissance il en va de même pour les autres figurations eurasiatiques.

À la maternité de l'Hôpital Le Dantec à Dakar, nous avons eu fréquemment à examiner ou à accoucher des femmes excisées : la clitoridectomie isolée n'a aucun retentissement morphologique ou fonctionnel ; l'infundibulation (ablation du clitoris et des petites lèvres) ne se voit pas de prime abord, mais seulement rétrécissement de l'anneau vulvaire. Il est bon de préciser que ces excisions ne modifieraient en rien le mont de Vénus et que son ampleur n'est pas corrélée à l'activité sexuelle.

La présence d'une pilosité corporelle chez les paléolithiques, affirmée notamment par Piette (1895) à propos de la « Poire » et de la « Femme au Renne » et par le Dr Jude (1965) ne concernait pas la région à la Corne de Laussel » (1912). Aucune des figures féminines paléolithiques que nous avons vues ne porte la moindre indice de pilosité sexuelle et ceux qui prétendent le contraire devraient vérifier sur les pièces originales.

Les quelques figures portant les traits incisés sur le corps n'emportent pas la conviction sur leur nature pileuse : on peut y voir, sans davantage de certitude : des vergetures ou des ornements corporels (tatouages, scarifications, peintures), sans crainte d'être démentis par les intéressés.

Le vieux problème de la stéatopygie :

Voici ce qu'en dit l'auteur : elle peut « se définir comme une notable et anormale hypertrophie du tissu cellulo-adipeux, qui se localise particulièrement dans les fesses et à l'occasion sur la face externe et supérieure des cuisses et des hanches ». Elle se caractérise... par un développement exagéré de la région ou coccygienne » (p. 4-5). Le coccyx, partie terminale de la colonne vertébrale formée par la soudure de trois ou quatre vertèbres réduites est dans le prolongement du sacrum et se trouve entre les deux régions fessières, à la partie inférieure du sillon interfessier ; Quelle que soit la variété considérée de stéatopygie, ce sont les fesses dont le volume est augmenté. Dans la forme envisagée par M. Gomez-Tabanera et définie par Passermard (1938) la partie supérieure des fesses part sensiblement à l'horizontale de la région lombo-sacrée et non du « dos », situé entre le cervix et les lombes.

Sans revenir sur la vieille querelle qui fit l'objet de tant de controverses depuis Piette jusqu'aux mises au point de Passermard en 1938, Cornil et Vague en 1946 et Pales en 1972, il faut cependant rappeler qu'au plan physiopathologique, la stéatopygie à développement postérieur (c'est la stéatopygie postérieure, « classique » du Polichinelle par exemple) et la stéatopygie à développement latéral (ou stéatopygie étalée) sont les deux aspects principaux de l'accroissement des dépôts graisseux fessiers (masse grasse inféro-interne et masse grasse supéro-interne). Mais d'autres dépôts graisseux peuvent être affectés : fémoral (stéatotrochantérie), iliaque externe (stéatocoxie) ou cruraux (stéatomélie).

L'auteur souligne la grande fréquence de la stéatopygie chez les femmes (p. 5), et il a raison. Le Pr Jean Vague a montré dès 1947 que la répartition différentielle des graisses selon le sexe résultait des sécrétions hormonales sexuelles, constituant un véritable caractère sexuel secondaire et se faisant élect-

vement au-dessous de l'ombilic ; toutes choses égales par ailleurs, la femme a une masse grasse double de celle de l'homme. Il est naturel que la femme soit grasse et présente de plus grosses fesses que l'homme : c'est une loi physiologique et non raciale (« stéatopygie... caractéristique ethnique », p. 5). Aucune preuve anthropologique osseuse n'existe d'une parenté entre les Boschimans ou Hottentots et les peuplements européens du Paléolithique supérieur (Genet-Varcin).

L'auteur affirme « dans leur totalité après un soigneux réexamen des exemplaires considérés comme tels » les statuettes « ne sont pas stéatopyges » (p. 8), ce qui est pour le moins contestable. Pour au moins deux d'entre elles il y a unanimité des auteurs pour admettre la stéatopygie postérieure (le Polichinelle de Grimaldi et la figurine de Monpazier). Nous inclurons dans le lot des sujets à stéatopygie postérieure les statuettes de Sireuil, Tursac et du Courbet et la « Figurine non décrite » de Grimaldi.

Une phrase nous semble de sens obscur, peut-être à cause de la traduction, ou par méconnaissance du sujet par l'auteur : « C'est pourquoi médicalement la stéatopygie peut être considérée comme un syndrome physiologique, c'est-à-dire que la graisse contenue dans le tissu adipeux qui recouvre le grand fessier est traversée par de nombreuses fibres conjonctives » (p. 5). Un syndrome est l'ensemble des signes caractérisant une maladie ; il ne peut être physiologique. Quant à la seconde partie de la phrase, concernant l'histologie et inspirée de Passermard (citant Fritsch et Royer), elle est sans rapport avec la première.

« ...La stéatopygie... donne à ses possesseurs une scandaleuse exubérance des formes et... une nette accentuation de leurs attributs sexuels... » (p. 4). Le port de grosses fesses est probablement aussi répandu dans la campagne asturienne que dans notre Sud-Ouest français et s'il provoque parfois l'étonnement ou le rire, n'est pas vraiment source d'indignation : « scandaleuse » est peut-être un adjectif exagéré dépassant la pensée de l'auteur. Il est vrai que les attributs sexuels, s'il s'agit toujours des organes génitaux externes, peuvent paraître accentués dans l'obésité gynoïde en raison de l'accumulation de graisse pré-pubienne qui soulève le mont de Vénus et lui donne un plus grand relief ; mais le mont de Vénus n'est pas la vulve stricto-sensu et sa morphologie chez l'obèse ne diffère pas vraiment des femmes moins grasses, outre qu'elle est d'observation difficile en orthostatisme. Les statuettes (éventuellement stéatopyges) à gros ventre et vulve béante sont, selon nous, tout simplement des parturientes.

Selon M. Gomez-Tabarena la Vénus I de Dolni-Vestonice serait stéatomère (p. 28). Nous y voyons plutôt une stéatopygie étalée résultant du développement supéro-latéral de la masse grasse inféro-intérieure de la fesse ; d'épaisseur restreinte, celle-ci rejoint en comblant la fossette rétrotrochantérienne, la masse iliaque et le dépôt fémoral.

Les femmes de Malta seraient « minces, asthéniques », ce qui ferait « rejeter toute assimilation avec de possibles symboles de fécondité » (p. 33). Nous ferons observer que plusieurs de ces femmes minces ont des hanches larges (n° 1, 2, 3, 5, 9, 23 et 29 p. ex.) ; les seins, quand ils sont représentés, sont triangulaires, comme chez les nourrices et, si l'abdomen est plat, la quasi-constance d'une gestuelle abdominale nous incite à y voir un substitut au gros ventre.

Nos points de désaccord sur l'interprétation des figures :

1° La théorie du support est celle qui voudrait que la morphologie du sujet représenté résulte de la forme du bloc de matière ayant permis de le réaliser. Ainsi, la forme du Polichinelle serait due « à ce que le fragment de roche... était trop étroit pour que l'artiste ait pu donner un plus grand volume latéral aux hanches » (p. 19).

La stéatite est un matériau tendre, d'indice de dureté égal à 1, rayable à l'ongle, et cela a permis au sculpteur de creuser profondément le sillon interfessier, en respectant la saillie postérieure des fesses ; on peut penser que c'était intentionnel, sinon il lui aurait été facile de les raboter. La même réflexion peut être faite pour l'abdomen, les seins ou la vulve, qui ont été soigneusement dégagés. M. Gomez-Tabarena ne trouve « pas réaliste » son ventre « de forme ovoïde ». Notre opinion est à l'opposé : cet abdomen volumineux, pointant en avant, associé à une étroitesse des hanches et à une asymétrie axiale du corps, nous évoquent un bassin rétréci asymétrique, comme en provoque la luxation congénitale de la hanche.

2° La parenté entre les statuettes de Tursac et de Sireuil, qui est une idée de Delporte (1979), est reprise par l'auteur (p. 26). Il existe bien des points communs : la matière (calcite), la flexion des membres inférieurs et la double saillie abdominale et fessière ; mais les différences ne sont pas moins grandes : chez la première est privilégiée la saillie abdominale, et la fessière chez la seconde ; l'une est dépourvue de seins, tête et membres supérieurs, l'autre pas (la tête a été brisée) ; l'une présente un appendice périnéal, qui fait défaut à l'autre ; Tursac est de style elliptique, Sireuil de style descriptif. L'établissement d'un supposé lien de parenté est surtout commode pour authentifier et dater la statuette de Sireuil trouvée dans l'ornière d'un chemin, en la rapprochant de celle de Tursac trouvée en stratigraphie par Antoine et Delporte.

3° La gestuelle mammaire, exceptionnelle, est décrite comme conventionnelle : « bras, comiquement petits... repliés sur les seins de façon conventionnelle, comme on le trouve chez la Vénus de Lespugue » (p. 15). La même erreur d'appréciation a été commise par Ducros (1983) : « Presque toutes... ont la même disposition des bras collés au torse et d'avant-bras reposant sur les seins ».

Cette posture « conventionnelle » n'est retrouvée que dans quatre cas : Lespugue, Willendorf-I, Savignano-sul-Panaro (selon Vaultier) et le manche de poignard de Brassempouy, où nous l'avons révélée. Quand les membres supérieurs sont figurés (dans 8 cas sur 10), la gestuelle est abdominale dans 86,5 % des cas et mammaire dans moins de 8 % : cette dernière est donc 11 fois moins fréquente que l'abdominale, où la qualificatif de conventionnel serait applicable à meilleur escient.

4° La théorie du losange d'inscription des figures gravettiennes proposée par A. Leroi-Gourhan, a été vigoureusement combattue par L. Pales (1972, 1976) : ce n'est pas la figure qui s'inscrit dans le losange mais bien l'inverse, et si l'on doit chercher une convention, on la trouverait plutôt dans le raccourcissement des membres et l'allongement du tronc.

5° Les motivations, selon l'auteur qui se réfère aux écrits de ceux qui se sont prononcés sur ce sujet, seraient de quatre ordres : mystique, magique, chamaniste et utilitaire. Il souligne « l'importance que

l'Éternel Féminin a eu dans les sociétés paléolithiques » et voit dans ces statuettes de « Vénus... (un)... symbole de la force de vie ». Notre propos n'est pas de discuter des différentes motivations, bien exposées dans le remarquable ouvrage de Delporte (1979), ch. 8), mais d'apporter quelques éléments de réflexion.

a) Les statuettes féminines paléolithiques offrent un réalisme particulier permettant de reconnaître les effets sur la morphologie de leur corps des événements physiologiques vécus : il est en général possible de déterminer si la femme est enceinte ou non et a eu des enfants ou pas. On peut d'autre part apprécier leur degré d'adiposité, qui paraît corréler à leur parité : une minorité présente une stéatopygie postérieure vraie, les autres une stéatopygie étalée fort commune, que l'on pourrait qualifier de gynoides et constituant un véritable caractère sexuel secondaire féminin.

Il serait erroné de présenter la figure féminine paléolithique type comme une multipare obèse. Si nous considérons les statuettes françaises, il faut d'abord noter qu'il y a davantage de femmes grasses au Gravettien qu'au Magdalénien, mais aussi davantage de femmes gravides et que l'adiposité, dans les deux cultures, est plus importante chez les femmes-gestes que chez les non gravides.

b) La sélection à laquelle se sont livrés tous les auteurs conduit à éliminer un grand nombre de figures, détériorées ou dépourvues de sexe évident et raisonner sur un ensemble supposé représentatif des figures produites (Rice : 1981).

La femme est, du moins en apparence, beaucoup plus fréquemment représentée que l'homme. Mais la majorité des figures sont de profil, orientation ne permettant pas de montrer les organes génitaux externes ; grâce à ses seins et à ses fesses, on parvient à identifier la femme, alors que c'est impossible pour l'homme, qui devient alors un « anthropomorphe » ou un « indéterminé sexuel ».

Il n'est pas habituel de décrire des enfants dans l'art paléolithique. Pourtant il en existe, notamment à la Marche, dans les observations 27 et 35, ainsi qu'à Fontanet (n° 103) et, peut-être, Gonnardsdorf fig. 59b et 87a, Bozinski : 1974). Il nous paraît probable que le lot important des indéterminés sexuels, ou manquant les critères diagnostiques de certitude ou de présomption de détermination du sexe, renferme bon nombre d'enfants ou d'hommes non erectus, ce qui doit amener à formuler avec beaucoup de prudence nos hypothèses d'interprétation.

Les représentations féminines paléolithiques ont inspiré une abondante littérature produite par les auteurs dont la compétence en matière féminine se limitait généralement à celle que tout homme normal peut tirer de sa pratique personnelle et qui, faute d'idées originales se sont souvent copiés entre eux, sans toujours prendre la peine de revenir aux sources et aux œuvres.

Le petit ouvrage du Pr Gomez-Tabanera, éminent préhistorien par ailleurs, pâtit de ces travers : description approximative des figures, avec d'inévitables erreurs aussi bien de lecture que de terminologie ; vérification insuffisante des données puisées dans la littérature ; rabâchement de vieilles antennes comme la pilosité, la stéatopygie ou la stéatopygie. Alors qu'il aurait pu faire un agréable ouvrage de synthèse, sa compilation électroire des textes et idées de ses précurseurs le rend à la fois archaïque et erroné et finalement sans utilité pour celui qui s'intéresse à ces figures.

J.-P. D.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

- 1985 : PIETTE E. La station de Brassempouey et les statuettes humaines de la période glyptique. *L'Anthropologie*. T. VI, n° 2, pp. 129-151.
 1934 : LUQUET C.-H. Les Vénus paléolithiques. *Journal Psych. Norm. Patho.* XXXI^e année, N° 5-6.
 1947 : SACCAZYN DELLA SANTA E. les figures humaines du Paléolithique supérieur eurasiatique. Anvers, *de Sikkel*, 1 vol.
 1976 : PALES L., TASSIN DE SAINT-PEREUSE M. Les gravures de la Marche, II — Les humains. Paris, *Ophrys*, 1 vol.
 1979 : DELPORTE H. L'image de la femme dans l'art préhistorique. Paris, *Picard*, 1 vol.
 1989 : DUHARD J.-P. Le réalisme des figurations féminines du Paléolithique supérieur en France. Thèse de doctorat, Bordeaux I, 1 vol. 622 p.

Aperçus sur l'art rupestre et les figurations religieuses des civilisations néolithiques de l'Europe occidentale

par Jean ABELANET

Les galets peints dits « aziliens » semblent bien être l'ultime témoignage de l'art des chasseurs paléolithiques. Par la suite, aucune œuvre d'art véritable n'est attribuable, en toute sûreté, aux diverses cultures qui, en Europe occidentale, ont couvert le « hiatus » mésolithique.

Aucun témoignage artistique non plus (ni pierres ni os peints ou gravés) chez les divers groupes humains qui, dans le Midi de la France, vers le début du VI^{ème} millénaire, s'affirment comme les premiers pratiquants des techniques néolithiques, domestication, agriculture, usage de la céramique. Leur poterie, dite « cardiale », présente un riche décor obtenu par impression avec un bord de coquille, mais ce décor, même s'il a pu exprimer certaines conceptions symboliques (l'eau, le feu, comme certains l'ont soutenu), ne va pas au-delà de simples motifs ornementaux de bandes et de chevrons¹.

L'art proprement dit va faire une timide réapparition en Occident, vers le milieu du V^{ème} millénaire, dans les cultures du Néolithique moyen, sous forme de quelques rares idoles grossières de pierre ou de terre cuite, de petites dimensions, représentant presque toujours un personnage féminin aux attributs sexuels bien marqués. Laissons de côté la surprenante statue

1. De récentes découvertes viennent cependant de révéler la présence, sur des céramiques à décor cardinal du Néolithique ancien de la région de Valencia (Cova de l'Or, Alcoi, province de Valencia, Espagne), de quelques figurations anthropomorphes (personnages à bras levés) et zoomorphes (cervidés, capridés et peut-être bovidés), qui sont certainement les plus anciens témoignages artistiques du Néolithique occidental (début du VI^{ème} millénaire).

Autre intérêt de premier ordre de ces nouvelles données : elles amènent une révision complète de l'estimation chronologique de l'art, peint sous abri, du Levant espagnol. Si les anciens préhistoriens, comme l'abbé H. Breuil, le pensaient volontiers d'origine paléolithique (continuation de l'art pariétal des cavernes), un consensus semblait s'être fait, parmi les préhistoriens actuels, pour l'estimer, tout au plus, d'âge mésolithique, avec des prolongements dans les périodes postérieures. Mais les susdites figurations cardiales sont tellement proches de celles qui apparaissent dans les abris à peintures de la région de Valencia, qu'il faut se résoudre à attribuer l'art levantin aux premières civilisations d'agriculteurs-éleveurs néolithiques, dont l'économie de subsistance faisait encore la part belle à la chasse (cf. Bernat Martí Oliver i Joaquim Juan Cabanilles : « El Neolític Valencià. Els primers agricultors i ramaders » Servei d'Investigació prehistòrica de la Diputació de Valencia, 1987).

de pierre de Capdenac-le Haut (Lot), qui posait de sérieux problèmes archéologiques, mais dont l'authenticité a été récemment mise en doute. Le Néolithique d'origine danubienne, apparu dans l'Est de la France vers le milieu du Ve millénaire, a véhiculé depuis l'Europe centrale des concepts religieux qui se sont manifestés sous la forme de ces petites statuettes féminines, dont certaines offrent le décor incisé rubané, typique de ce courant danubien. Dès lors, les diverses civilisations du Néolithique moyen vont connaître un type analogue d'idole féminine — Chasséen du Midi de la France, Chasséen du Bassin parisien — sans qu'on puisse déterminer s'il dérive du modèle rubané ou s'il est redevable à d'autres courants culturels non encore reconnus.

Impossible également, pour le moment, de faire la lumière sur les origines de l'art religieux singulier qui accompagne les toutes premières manifestations du mégalithisme occidental, vers les débuts du IV^e millénaire, art rupestre sans pareil en Europe à une date aussi reculée. La plus remarquable découverte de ces dernières années, dans le domaine de l'art néolithique, est, à notre avis, celle faite par Charles Tanguy Le Roux, lors de la restauration du célèbre dolmen à couloir de l'île de Gavrinis (Morbihan). L'auteur a pu démontrer que la dalle de couverture de la chambre, qui portait des gravures en « relief écrasé » sur la face supérieure, donc invisibles puisque recouvertes dès l'origine par l'épaisseur du tumulus, se raccordait idéalement avec celle de la Table des marchands (Locmariaquer), distante de 4 kilomètres, dalle offrant le complément de ces gravures sur la face inférieure, gravures visibles donc depuis toujours au plafond de la chambre funéraire. Ces deux dalles auxquelles on peut encore raccorder un troisième fragment utilisé dans la construction d'un autre dolmen du voisinage, auraient formé un grand menhir de 14 m de long et 3,70 m de large.

Observation de la plus haute importance, qui confirme de façon absolument péremptoire l'authenticité et l'âge de l'art rupestre breton que, jusqu'ici, on pouvait penser d'une époque bien postérieure à l'érection de ces grands monuments.

Autre constatation : les motifs gravés sur cette dalle des dolmens de Gavrinis et de Locmariaquer nous apprennent que le dualisme sexuel, sous lequel était conçue la divinité dans les primitives religions néolithiques du Proche-Orient et d'Europe centrale, était parvenu jusqu'au littoral atlantique. Deux quadrupèdes magnifiquement encornés sont, en effet, visibles sur le menhir reconstituable, les cornes en lyre de l'un d'eux nous invitant à reconnaître des représentations de bovidés. Des figurations de haches les accompagnent, dont le symbolisme s'accorde tout à fait à celui de ces taureaux. Un grand pan du mystère de l'iconographie dolménique bretonne s'éclaire ainsi à la lumière de ce que l'on sait des primitives religions orientales. Principe divin masculin, le Ciel (El, Baal ou Zeus) est conçu comme le taureau puissant dont le mugissement se manifeste dans l'orage et dont la semence, sous forme de la pluie bienfaisante, vient féconder la Terre, mère divine de tous les vivants. Il est significatif que ces représentations de bovidés, uniques à ce jour dans l'art rupestre néolithique de l'Occident, apparaissent gravées sur un menhir, symbole phallique évident.

alors que les représentations symboliques de la Grande déesse ne sont connues, à peu près exclusivement, que sur les piliers des chambres dolméniques, lieux obscurs et souterrains, domaine des morts, véritable matrice de la Terre, où s'élabore la mystérieuse germination des vivants. Quant à la hache polie, dans tous les pays du monde, Europe, Afrique, Asie, dans toutes les traditions, elle n'est pas vue comme une simple œuvre humaine, mais comme la pierre de foudre, tombée du ciel, manifestation de la colère du ciel ou de la puissance fécondatrice du taureau divin.

Le premier art dolménique breton (premier, car il n'apparaît que sur les dolmens à couloir) fournit des images très abstraites, ésotériques, de cette Terre-Mère, protectrice des morts : un simple motif en forme de stèle anthropomorphe, en écusson renversé, muni ou non d'une petite protubérance sommitale (la tête), plus rarement de cheveux ou d'oreilles (d'où l'appellation peu respectueuse d'« idole en marmite » employée par certains archéologues). Un accompagnement de haches, ordinairement emmanchées, rappelle discrètement que son puissant époux lui est associé dans la régénération des morts. (Fig. 1, n° 1, 2, 3, 4).

Autre région où le mégalithisme s'est manifesté précocement de façon spectaculaire : le Portugal. Les populations néolithiques de cette région semblent avoir, à l'origine, méconnu la Grande déesse, dont aucun symbole ne rappelle le culte ; elles ont privilégié un Dieu masculin, certainement puissant fécondateur, comme l'évoquent des menhirs façonnés, d'allure nettement phallique, mais conçu principalement comme dispensateur de la lumière et de la chaleur, le Dieu-Soleil (grand soleil et rayons en zig-zags du beau menhir d'Abelhoa). (Fig. 1, n° 6) Le culte solaire semble une constante des cultes néolithiques ibériques : les symboles solaires y sont abondants aussi bien dans l'art rupestre peint ou gravé que sur les céramiques ; ils ne déborderont au nord des Pyrénées qu'un peu plus tard, lors de la diffusion du premier métal. Des motifs de cupules cerclées deviendront un thème caractérisé de l'art rupestre atlantique.

Une divinité féminine a été cependant vénérée dans le sud de l'Espagne et cela, dès une période assez ancienne dans le néolithique, elle aussi protectrice des morts, puisque présente uniquement dans les sépultures. Les tombes circulaires en pierres sèches de l'Almérien récent (fin du IV^e millénaire — début du III^e) ont livré de petites idoles de pierre à découpe anthropomorphique, que leur évolution ultérieure, dans la civilisation de Los Millares (III^e millénaire), invite à interpréter comme des représentations féminines. La civilisation de Los Millares, qui connaît le métal, a produit soit des cylindres de marbre, soit des os gravés et peints d'un motif aux yeux grands ouverts, surmontés d'une ligne supraciliaire incurvée, à laquelle correspond, sous les yeux, un motif inverse en « moustaches », évoquant peut-être des tatouages faciaux ou scarifications rituelles. Ce thème religieux, pourtant assez peu explicite, a connu un succès immédiat et semble avoir accompagné la diffusion du métal à travers une bonne partie de l'Ibérie. Au Portugal, nous le retrouvons, absolument inchangé, sur des os ou sur des plaquettes de pierre, ou sur des tablettes de schiste découpé, d'aspect plus clairement anthropomorphique (Fig. 2, n° 5, Fig 3 n°

1,2,5,6,8). Ces figurations idoliformes sont bien datées, soit parce qu'elles ont été trouvées dans les sépultures (tholos et hypogées), soit parce qu'elles apparaissent aussi sur des céramiques. Faut-il voir, dans cette idole portugaise en plaquette découpée, le prototype des statues-menhirs du Sud-Est de la France, sur lesquelles on peut remarquer la même importance accordée aux yeux et à la ligne supraciliaire, la présence des scarifications ou tatouages faciaux, la même position des bras (Fig. 3 n° 11,12,13,14). Un tel rapprochement implique soit une directe influence ibérique, soit l'imitation de modèles communs encore ignorés. Un autre rapprochement s'impose avec certains motifs connus dans ce que, depuis l'abbé H. Breuil, on appelle « l'Art schématique ibérique », art dont la datation et la compréhension restaient, jusqu'ici, assez aléatoires. D'indéniables représentations de l'idole à visage tatoué, qui apparaissent dans des abris ou grottes à peintures du sud de l'Espagne, évoquent tellement le motif oculé des susdites céramiques qu'elles ne peuvent que leur être contemporaines, ce qui est un élément précieux de datation pour cet art schématique.

Et, par recoupement, on peut envisager la même datation chalcolithique pour l'art rupestre à l'air libre du Sud et du Nord de l'Espagne, ainsi que du Sud de la France, art schématique gravé qui possède en commun avec cet art schématique peint beaucoup de thèmes symboliques.

L'art religieux ibérique a-t-il influencé l'art rupestre breton dans ses phases évoluées ? On peut le penser. Outre des échanges matériels très nets (objets de cuivre arsenié, d'origine ibérique) dans l'Ouest de la France, sont perceptibles des influences culturelles. La céramique dite de Peu Richard, dans les Charentes, présente un motif oculé, avec la ligne incurvée supraciliaire et le décor en « moustaches », proche de celui des idoles du sud de l'Ibérie. C'est là un jalon intéressant qui permet une interprétation valable du motif en forme de « tables de la loi », connu sur les dolmens bretons de type évolué (dolmens de plan coudé) : avec un peu d'attention, on peut y reconnaître la ligne supraciliaire incurvée et des motifs oculaires, souvent multiples, à l'intérieur de l'écusson, réaménagement probable, à la mode ibérique, de l'idole en écusson de la première période artistique bretonne.

Dans une troisième phase, l'art dolménique breton adoptera, pour évoquer la divine protectrice des tombeaux, le simple motif de seins sculptés en bas-relief, accompagnés d'un collier, thème apparu sur les piliers des allées couvertes du Bassin parisien et dérivé sans doute des statues menhirs du Sud de la France.

Inutile de revenir sur ces statues-menhirs méridionales, qui ont été abondamment étudiées par notre collègue Jean Arnal et par d'autres archéologues ². Il ne nous semble pas inutile cependant de souligner, dans

2. Cf. J. Arnal : « Les statues-menhirs. Hommes et Dieux ». Les Hespérides, Toulouse, 1976. Il serait trop long de fournir ici une bibliographie exhaustive concernant ces questions. Nous renvoyons le lecteur à celle, encore certainement incomplète, que nous avons établie pour notre ouvrage : « Signes sans paroles. Cent siècles d'art rupestre en Europe occidentale ». Hachette, 1986.

ces premiers essais d'une statuaire occidentale, l'importance accordée aux yeux et à la ligne supraciliaire, à la présence occasionnelle sur les joues de traits horizontaux, et même en accent circonflexe, qui doivent bien avoir quelque rapport avec les tatouages ou scarifications des idoles ibériques, ce qui pose le problème de l'origine de cette statuaire du Midi languedocien, vu l'absence absolue (peut-être provisoire) de relais dans les départements de l'Aude, de l'Ariège, ainsi qu'en Catalogne tant espagnole que française.³

J.A.

3. Absence absolue, à ce jour, de toute représentation peinte ou gravée, de toute idole façonnée, de toute statue-menhir, évoquant l'idole oculée, dans cette région occidentale des Pyrénées, où abondent pourtant sur les rochers des motifs anthropomorphes (ordinairement cruciformes), de probable ascendance ibérique.

Figure 1 :

- 1 — Stèle du tumulus du Mané-er-Hroek, à Locmariaquer (Morbihan). Au centre, motif en forme de stèle à appendice apical (dit « en marmite »), symbole probable de la divinité féminine, associé à des haches emmanchées, attributs de la divinité masculine (d'après Z. Le Rouzic).
- 2 — Dalle en forme de stèle du dolmen du Mané-Kérioned (hauteur : 1,40 m). Parmi les signes énigmatiques gravés à l'intérieur de la stèle, on reconnaît des séries de haches emmanchées (d'après Z. Le Rouzic).
- 3 — Dalle support de la Table des Marchands, à Locmariaquer. Deux profondes échancrures latérales accentuent la silhouette de stèle « en marmite ». La disposition symétrique des séries de motifs en crosse semble procéder d'une intention décorative. La crosse, qui apparaît également dans l'art mégalithique du Portugal et sur les statues-menhirs de la France méridionale, pourrait signifier le pouvoir religieux, comme la hache ou le sceptre sont le symbole de l'autorité royale (dessin d'après photographie).
- 4 — Dalle ornée du dolmen de l'Île-Longue, à Larmor-Baden (Morbihan). La silhouette « en marmite », avec ses échancrures latérales et son appendice apical, est nettement marquée. L'indication des oreilles et de la chevelure, qui se prolonge jusque sur les côtés de la dalle, renforce la référence anthropomorphique (dessin d'après photographie).
- 5 — Grand menhir (14 m de long), théoriquement reconstitué à partir de la couverture du dolmen de Gavrinis (Morbihan) et de celles de la Table des Marchands et d'Er-Vinglé. Cette découverte confirme la dichotomie : figurations ésotériques de la Grande déesse uniquement sur les stèles dolméniques (les symboles masculins étant toujours en position secondaire), symboles masculins exclusivement sur les menhirs (ici, deux bovidés aux grandes cornures, une grande hache-charrue et, en bas, des haches emmanchées et des crosses (d'après Ch. T. Le Roux).
- 6 — Le décor — en relief écrasé — du beau menhir d'Abelhoa (Reguengos de Monsaraz, Portugal) indique clairement qu'il est une représentation du dieu du ciel : son allure phallique, le grand soleil du sommet, d'où descendent des bandes de lignes sinueuses et en zig-zag (rayonnement bienfaisant), parmi lesquelles s'inscrit un motif en forme de crosse (dessin d'après photographie).

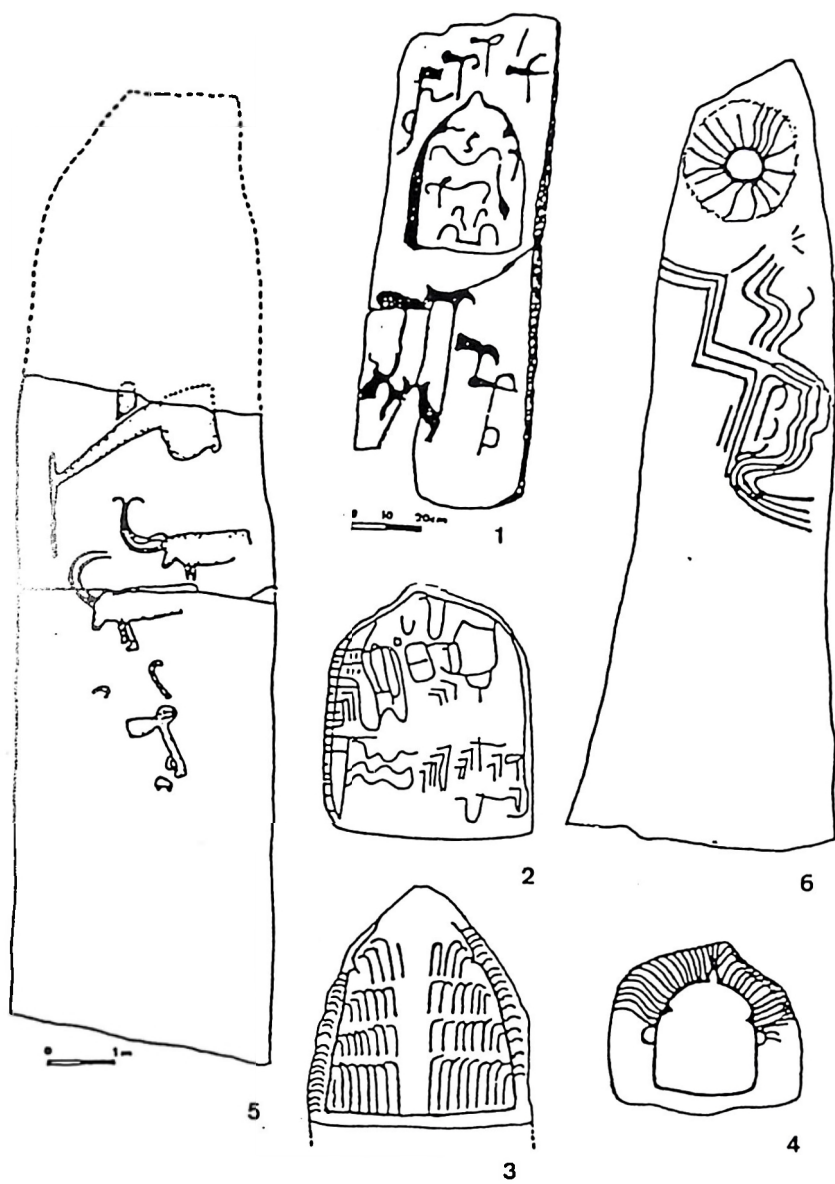


Figure 2 : Images de la Grande déesse ibérique

- 1 — Idole aux bras levés (statuette en pierre). Purchena, Almería (almérien récent : fin du IV^e millénaire-début du III^e av. J.C.) (d'après G. et V. Leisner).
- 2 — Idole cylindrique à visage tatoué (pierre : hauteur : 10 cm). Sierra de Morón, Séville (d'après G. et V. Leisner).
- 3 — Décor développé du n° 2.
- 4 — Idole biconique en terre cuite (hauteur : 7 cm). Los Millares (2600-2000 av. J.C.) (d'après G. et V. Leisner).
- 5 — Idole oculée (os gravé et peint ; hauteur : 21 cm). Almizaraque (civilisation de Los Millares) (d'après G. et V. Leisner).
- 6 — Petite urne décorée sur les faces opposées du visage de l'idole à tatouages (en « moustaches »). Los Millares, Almería (d'après G. et V. Leisner).
- 7 — Coupe ornée de deux visages oculés, opposés symétriquement : tatouages en moustaches, œil supplémentaire au centre. Los Millares (d'après G. et V. Leisner).
- 8 — Vase à visage oculé ; le tatouage en moustaches est disposé en décor sur les flancs du vase. Santa Fe de Mondújar (Almería), tholos n° 15. Civilisation de Los Millares (d'après G. et V. Leisner).
- 9 — Vase à visage oculé et tatouages en moustaches du Portugal. Dolmen en tholos de Monte do Outeiro, Beja (dessin d'après photographie).



1



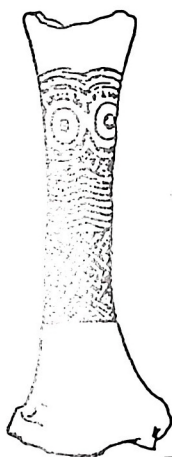
2



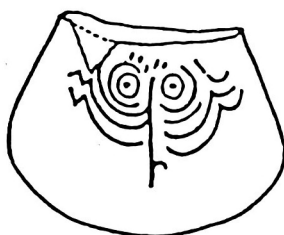
3



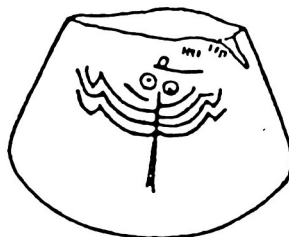
4



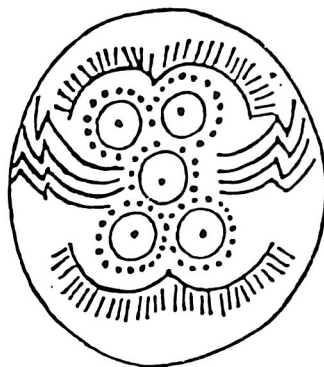
5



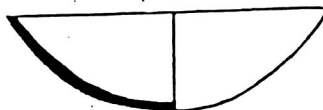
•



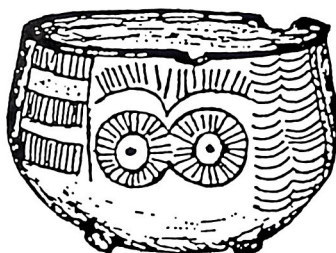
6



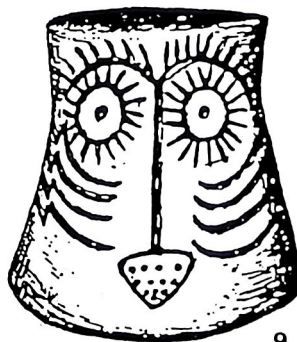
•



7



8



9

Figure 3 : Propagation de l'idole à visage du Sud de l'Espagne.

1 et 2 — Idole oculée peinte sur phalange de bovidé. La première provient d'Almizaraque (Almería) (d'après G. et V. Leisner), la seconde, presque identique, est portugaise (Lapa da Bugalheira) (dessin d'après photographie).

3 et 4 — L'idole à visage apparaît également peinte (art schématique ibérique) sur les parois d'abris ou grottes du Sud de l'Espagne : Callejón del Reboso del Chorillo (Ciudad Real), Cantos de la Visera (Murcia) (d'après P. Acosta).

5, 6, 8 — Sur les idoles en plaquettes découpées et gravées du Portugal, les tatouages peuvent être rectilignes (5 : Idanha-a-Nova ; 6 : Crato) ou curvilignes (8 : sépulture de Montemor-o-Novo) (d'après photographies).

9 — Comment ne pas reconnaître le visage de l'idole ibérique à tatouages en moustaches dans le décor des céramiques néolithiques dites de Peu Richard (Charente Maritime) ?

7 et 10 — Le motif « en tables de la loi » de l'art mégalithique breton serait difficilement interprétable si les gravures du dolmen à plan coudé, dit des Pierres Plates, à Locmariaquer n'offrait le passage du motif « en marmite à appendice apical » à celui en écusson à dépression médiane, dans lequel on arrive à reconnaître l'idole à visage, dont les yeux, ici multipliés symboliquement sans doute pour en accentuer la valeur religieuse, sont surmontés de la ligne en double arceau supraciliaire. L'idole gravée du dolmen de Lufang, à Crach (Morbihan) — dans laquelle les anciens auteurs voyaient la représentation d'un poulpe¹ — semble plus proche du modèle ibérique d'origine (Comparer avec fig. 2, n° 9 et fig. 3, n° 3) (d'après Z. Le Rouzic).

11 — La ligne supraciliaire en double arceau devait suffire à évoquer l'idole féminine, puisqu'elle est reprise, presque sans autres compléments, sur les stèles du Vaucluse, en France méridionale (ici, celle de l'Isle-sur-Sorgue (d'après S. Gagnière).

12 — Les statues-menhirs du Sud de la France (ici, la « Dame » de Saint-Sernin-sur-Rance, (Aveyron), dessin d'après photographie) offrent des représentations plus élaborées, plus réalistes de la grande Déesse des morts, que, jusqu'ici, suffisait à évoquer une silhouette anthropomorphe pourvue d'un motif partiel, ordinairement réduit aux yeux, soit surmontés de la simple ligne supraciliaire, rectiligne ou à double arceau, soit soulignés des fameux tatouages. Premiers essais de la statuaire monumentale occidentale en ronde bosse (certaines dépassent largement la taille humaine) — la « Dame » est souvent représentée comme assise sur un trône, les deux bandeaux inférieurs voulant être la représentation des jambes, vêtue d'une sorte de cape entrouverte, bras ramenés sous les seins apparents entre lesquels se voit un pendentif soutenu par un triple ou quadruple collier, large ceinture à la taille — la silhouette en forme de stèle arrondie au sommet et les tatouages en barres horizontales sous les yeux (comparer avec fig. 3, n° 3.5.6) signalant une parenté certaine avec les autres figurations de l'art breton et ibérique.

13 et 14 — Les statues-menhirs de l'Hérault (13 : Saint-Théodort, 14 : Cazarils), plus élémentaires que celles de l'Aveyron, gardent cependant un souvenir très net de l'idole ibérique, avec leurs tatouages en moustaches curvilignes sous les yeux (comparer avec fig. 3, n° 8) (dessins d'après photographies).



1



2



3



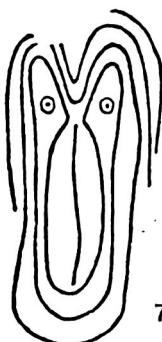
4



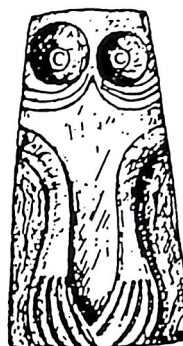
5



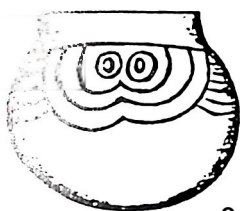
6



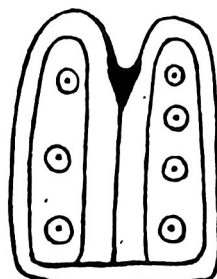
7



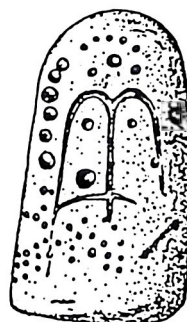
8



9



10



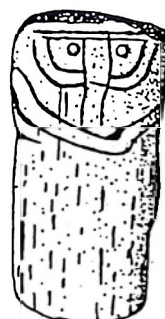
11



12



13



14

Les cryptes romanes et l'art pariétal

par Dominique AUDRERIE

Lorsqu'il m'a été demandé de traiter des cryptes romanes et de l'art pariétal, j'ai été à la fois honoré et un peu inquiet : honoré de parler devant une telle assemblée d'un thème qui m'est cher, celui des cryptes ; mais aussi inquiet, car l'idée de crypte n'est pas liée à celle de décor, mais se rattache à des données autres.

Sur le sujet qui nous incombe, peu d'études ont été faites, la bibliographie est singulièrement pauvre¹, et cela est sans doute significatif de la difficulté de bien saisir ce qu'est la crypte, dont la réalité chrétienne, qui s'est développée dès les premiers temps de l'Eglise, rencontre de vieilles croyances issues du fond des âges et qui prennent dans la crypte toute leur signification.

C'est que la crypte, avant d'être une œuvre humaine *architecturée*, et l'on sait combien cela a d'importance aujourd'hui, répond à des besoins propres, qui sont *mystiques*.

Pour comprendre la réalité profonde de la crypte, nous nous interrogerons successivement sur les conditions d'apparition de la crypte et sur ses fonctions propres.

Les persécutions sanglantes, qui ont si durement marqué les débuts du christianisme, ont mis l'accent sur les premiers martyrs. Dès le III^{ème} siècle, le culte s'organise autour de leurs reliques et le pape Félix 1^{er} institue la célébration de messes « sur la memoria des martyrs ».

L'architecture se moule sur ce précepte. L'église supérieure se fonde sur la crypte creusée ou partiellement bâtie dans laquelle sont recueillies les saintes reliques, de sorte que l'autel surmonte juste la « confession » du martyr. La vision de saint Jean dans l'Apocalypse se vérifie : « sous l'autel, les âmes de ceux qui ont témoigné de leur sang la vérité du verbe de Dieu ».

Ainsi donc les églises locales vont se fonder sur la « confession » sinon d'un martyr, du moins sur les restes de celui qui a évangélisé la région ou que l'on vénère particulièrement. Ainsi Saint-Germain à Auxerre, Saint-

1. Le monde des cryptes, éditions Zodiaque, La Pierre-qui-Vire 1973.
Saint-Victor de Marseille, association des amis de Saint-Victor, Marseille 1982.



1. Lieu de silence et de recueillement, la crypte romane favorise la méditation solitaire, comme ici à Saint-Germain d'Auxerre.

Seurin à Bordeaux, Saint-Médard à Soissons et... Saint-Front à Périgueux.

Les églises, qui ne peuvent s'organiser autour du souvenir de tel saint ou martyr s'efforcent de se procurer de précieuses reliques, qui iront meubler la crypte. De là ces transferts innombrables de reliques tout au long du Moyen Âge.

C'est aussi dans la crypte que les vierges noires trouvent leur place. Objet d'un culte particulier, leur étude dépasserait notre propos, mais il est important de remarquer que c'est précisément dans la crypte, intime, obscure, que la Vierge offre son Fils de Lumière.

La vénération des fidèles portée à ces reliques ou aux vierges noires a conduit au cours des siècles à modifier les cryptes initiales, à les étendre. On sait l'importance des pèlerinages tout au long de l'époque médiévale.

Il est donc difficile d'avoir une idée exacte de ce que pouvaient être les premières cryptes de Saint-Martial à Limoges, de Saint-Martin à Tours ou de Saint-Victor à Marseille, bien que dans de nombreuses cryptes, et c'est le cas à Marseille, des éléments du cadre originel ont été conservés.

Pour permettre aux pèlerins de voir les reliques, objet de leur quête, et éviter les bousculades dont les chroniques se font l'écho, de petites fenêtres furent aménagées (les « fenestellae »). Mais il est important de pouvoir toucher, de prendre contact réellement avec la relique insigne ou la vierge (le pèlerin se déplace pour demander une grâce ou une guérison). Alors on « organise » la visite, avec en quelque sorte un sens d'entrée et de sortie.

Un couloir semi-circulaire peut même faire le tour de la confession principale, lui-même pouvant recevoir des reliquaires. Ce couloir rayonnant amplifie la relation verticale si forte confession-autel de l'église supérieure. Le Dorat ou Saint-Aignan-du-Cher en sont de bons exemples.

L'intériorité primitive se perd dans ces aménagements « fonctionnels » et pourtant que cette pénombre de sous-terre est favorable à la méditation de l'homme sur lui-même, perpétuellement inquiet sur le sens à donner à ce pèlerinage terrestre qu'est la vie.

A toute époque, l'homme se retrouve d'abord lui-même dans la grotte, au creux de la terre d'où il vient, où il retournera. Les textes sacrés sont des pages bouleversantes sur ce thème : la grotte rappelle la Terre-Mère.

La crypte, héritière directe de la grotte, permet cet ensevelissement au creux de la terre, pour permettre à l'homme nouveau de sortir. Pour le chrétien, à la suite du Christ, né dans une grotte et enterré dans une grotte, il faut savoir mourir pour renaître, et grâce à la prière au sein de la crypte-grotte, au sein maternel de la Terre, ce renouvellement est possible, perceptible.

Qui mieux que les martyrs ont connu dans leur chair ce grand bouleversement. Mais la crypte chrétienne sera différente de la grotte ornée ou de l'abri aux belles sculptures. Point n'est besoin de toutes ces figures souvent terribles ou monstrueuses. Elles encombreraient dangereusement cette quête pèlerine ; quête fondamentale vers l'Absolu, but ultime et unique, connu par les martyrs ou les saints qui intercèdent pour le pèlerin, connu aussi par la Vierge, Vierge Noire d'où jaillit l'ineffable lumière.



2. Un des rares exemples d'art pariétal dans une crypte : la tête sculptée, dite de Saint-Lazare, à Saint-Victor de Marseille.

Le christianisme naissant ou riche du savoir médiéval préfère en ce lieu solitaire de demi-obscureté éviter les « images taillées » toujours susceptibles d'accrocher l'imagination ou la curiosité. Nous n'avons trouvé que de rares exceptions, comme à Saint-Victor de Marseille par exemple.

Alors même que l'église supérieure se décore, s'orne de mille façons pour une pédagogie sacrée, inventions qui provoquèrent en leur temps la colère de saint Bernard, la sculpture se fait si modeste dans la crypte, si simple et pour ainsi dire à ce point cistercienne qu'on peut la négliger pour ne s'attacher qu'au seul jeu savant des clairs obscurs, laissant apparaître de l'architecture tout juste ses volumes. Tout est intériorité, mystique. La rencontre tant attendue peut se faire, la Vierge Noire est là, les reliques sont garantes du passé comme de l'avenir. La crypte enfouie porte l'église ; elle est fondation et source de foi. Et si une source d'eau jaillit des profondeurs, comme tel est souvent le cas, ce symbolisme s'ajoute à celui de la grotte et rattache, s'il en était encore besoin, au plus vieilles croyances de l'humanité.

Lorsque les reliques et les vierges noires ont quitté la crypte, souvent d'ailleurs pour des motifs de commodité, afin de rejoindre l'église supérieure, où elles pouvaient alors être mieux mises en lumière, quelque chose se rompait, un certain sens du sacré, lié indissolublement à la crypte, était en quelque sorte interrompu, par ceux qui ne comprenaient plus.

Mais la crypte garde malgré tout sa riche signification que chacun peut, à l'exemple de ces innombrables pèlerins médiévaux et malgré les vicissitudes du temps, retrouver au hasard de sa route.

D.A.

À l'issue de cette communication, le professeur Chastel rappelle que le Périgord ne conserve pas de cryptes romanes en état.

La sculpture dans les souterrains aménagés et dans les sites troglodytiques

par Serge AVRILLEAU *

Introduction

Les gravures et sculptures sont rares sous terre et présentent par là même un intérêt exceptionnel.

L'inventaire quasi exhaustif des manifestations graphiques souterraines ayant été entrepris pour le Périgord (département de la Dordogne)¹, une statistique assez précise peut en être dégagée, de laquelle il résulte que, sur un millier de sites troglodytiques et de souterrains aménagés, on compte environ 40 sites gravés.

Sur ce nombre, 26 d'entre eux représentent des croix latines ; 12 en falaises, 6 en souterrains, 8 en grottes naturelles.

Les sculptures sont beaucoup plus rares encore et on ne compte guère qu'une quinzaine de panneaux sculptés sous terre postérieurs au paléolithique ; étant entendu que, dans certains cas, il est difficile de faire la différence entre la gravure profonde et le vrai relief.

Pour dégager une meilleure compréhension du phénomène, nous avons sélectionné une douzaine d'exemples pris sur le territoire français parmi les plus significatifs, laissant à d'autres auteurs le soin de parler des

* Président de la Société Française d'Etude des Souterrains

sculptures paléolithiques, du magnifique ensemble dit du « Jugement Dernier » à Brantôme, de la crypte de la Tour Blanche (Dordogne), ou de la cave aux sculptures de Denezé-sous-Doué (Maine-et-Loire).

La sculpture dans les hypogées de la Marne

Les hypogées de la Marne sont, avec les souterrains de l'âge du fer étudiés en Bretagne ², les plus anciennes cavités artificielles creusées par l'homme au début de notre ère.

Le baron de Baye a très bien étudié ces grottes artificielles de la Champagne ³ creusées à l'aide de silex polis emmanchés. Il a pu explorer ces grottes de la vallée du Petit Morin et déterminer qu'elles étaient groupées, notamment sur les territoires de Villevenard et de Coizard ; deux catégories de grottes artificielles ont pu être reconnues : les habitations et les hypogées à destination exclusivement funéraire.

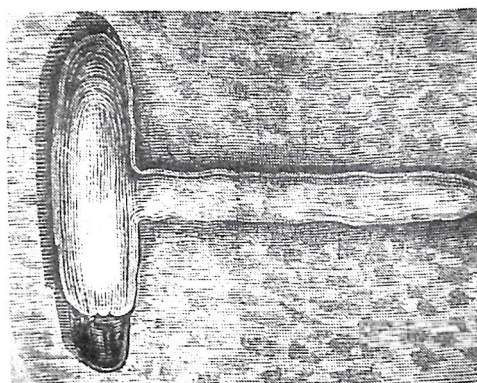
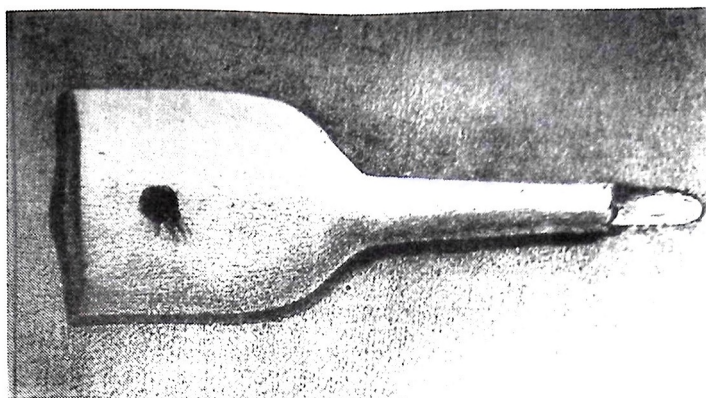
Sept grottes artificielles montrent des sculptures traitées en bas-relief et situées dans l'espace qui précède l'hypogée proprement dit et dénommé « anti-grotte ». Dans la grotte du Courjonnet on peut voir la représentation d'un être humain ; le nez est fortement accusé, sans proportion avec le reste du visage, ébauché de façon schématique. Un collier marque le bas du visage et comprend un gros grain en médaillon où est figurée une hache emmanchée.

Dans l'hypogée de Razet à Coizard (à plus de 3 km du précédent) une sculpture en bas-relief occupe la paroi gauche de l'anti-grotte. Le sujet est plus soigné et de plus grandes dimensions. La tête est circonscrite par une courbe considérable dessinant la région frontale et les 2 côtés de la face. Le nez est proéminent. On distingue le front et les arcades sourcillières ; les yeux sont figurés par l'introduction d'une matière noire dans 2 cupules.

Au bas de la figure se trouve un collier (en saillie) dont le grain central, plus gros que les autres, avait été coloré en jaune (limonite). Sous le collier apparaissent deux seins, d'une proéminence marquée formant un relief dont les saillies sont très prononcées. Les disproportions des organes représentés accusent un manque de réalisme délibéré. Cette sculpture mesure 0,43 m de hauteur et 0,23 m de largeur. La représentation en question tient de l'oiseau et de la femme et tire vraisemblablement son inspiration d'un thème mythologique. ⁴ Broca disait après examen des sculptures des hypogées de la Marne ^{5 6} que les hommes de la pierre polie avaient des dieux à formes humaines. Bellucci partage cette opinion.

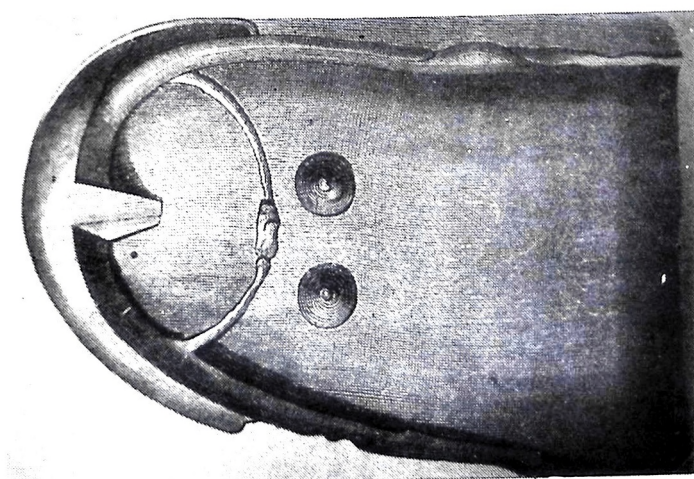
Dans le même groupe d'hypogées, à l'intérieur d'une anti-grotte, une troisième sculpture représente encore une figure humaine. Ses traits se rapprochent davantage de la réalité. La bouche est indiquée mais les yeux manquent ainsi que les seins. La représentation mesure 0,43 m de hauteur et 0,26 m de largeur.

Une quatrième sculpture est située sur une paroi extérieure de l'anti-grotte, à gauche de l'entrée du même hypogée. Elle est beaucoup plus petite que la précédente et moins caractérisée. Elle mesure néanmoins 0,49 m de hauteur, 0,14 m de largeur au niveau de la tête et 0,11 m au bas du sujet.



Coizard (d'après de Baye)

Les types de la Pierre



Cette œuvre présente des analogies avec celles de l'allée couverte du Bois de Bellehayé étudiée par M. de Quatrefages et découverte par M. Brongnart⁸. Sculptée dans le grès d'une pierre verticale, on y voit en effet un visage ovale sans indication des traits, surmontant deux mamelles parfaitement rondes.

Il est également intéressant de faire la comparaison entre les sculptures des hypogées de la Marne et celles de la sépulture mégalithique de Collorgue dans le Gard, près d'Uzès : on y voit en effet une courbe marquant le bas du front, le nez, deux petits yeux, deux seins, un collier, deux bras ébauchés sans mains et une hache emmanchée. La disposition relative des éléments représentés dénote une absence de souci de vraisemblance.

Dans la même grotte et de chaque côté de l'entrée sont également sculptées deux haches emmanchées présentant des détails précis : le tranchant d'un silex noir coloré artificiellement, la gaine (en corne de cerf) et, perpendiculairement, le manche (en bois) représenté en ronde-bosse ; les surfaces qui avoisinent cette sculpture ont été polies de manière à faire disparaître les coups de haches (comme un champ-levé). Les mêmes sujets ont été représentés dans la grotte qui contient la 3ème et la 4ème figures humaines. Dans l'anti-grotte, la paroi du fond est ornée de deux haches, l'une à droite et l'autre à gauche de l'entrée. Les deux haches sont en regard l'une de l'autre, leur tranchant vers l'ouverture, et placées comme deux gardiennes de l'entrée de la grotte.

Evans fait justement remarquer que certains dieux de l'Antiquité étaient adorés et vénérés sous la forme d'une hache.⁹

La grotte ornée de 2 haches sculptées dont il vient d'être question contient une sculpture placée à gauche de l'entrée et représentant un objet d'un usage inconnu. Elle mesure 25 cm de hauteur et 7 cm dans sa plus grande largeur.

Trois autres grottes, à Villevenard, étaient dans un tel état au siècle dernier que leur conservation inspira aux chercheurs les plus vives inquiétudes ; aussi les sculptures qu'elles contenaient ont été détachées avec soin et transportées dans la galerie du château de Baye avec les collections provenant des grottes. Il s'agit de haches complètes dans différentes positions.

L'élaboration de ces sculptures à l'époque néolithique dénote une croyance dans l'au-delà et un sentiment religieux, peut-être à l'origine de la légende « Sub Ascia »...

La maîtrise de l'anthropomorphisme en matière d'art sculptural est particulièrement remarquable pour l'époque.

Les sculptures de l'abri du Trou noir à Saint-Cyprien « Dordogne »

Le petit abri du Trou noir s'ouvre à 2 ou 3 m du niveau du sol au flanc d'une colline sarladaise, dans un calcaire gréseux coniacien ; il est difficilement habitable en raison de sa faible profondeur (2 m à peine). Un homme y tient à peine debout. En revanche le Trou noir (mal nommé) est largement éclairé et sa situation lui a toujours conféré une bonne notoriété.

Il reçut la visite du préhistorien Denis Peyrony le 21 février 1913 et fut photographié, relevé et décrit dans tous ses détails par B. et G. Delluc¹⁰. Hormis un trou dans le sol, il ne présente aucune trace d'aménagement. La roche est rougie par le feu sur 0,70 m de hauteur ; les figurations sont patinées mais peu altérées.

Les gravures occupent un panneau de 4 m de largeur sur 1 m de hauteur. Elles représentent six têtes humaines facilement identifiables, deux ébauches, un escalier miniature, deux figurations ovalaires évoquant deux vulves ainsi qu'un sexe masculin horizontal. Voyons le détail, du Sud au Nord :

- une tête humaine (largeur 0,10 m ; hauteur 0,11 m ; à 0,45 m au-dessus du sol. Le nez est finement gravé ; la bouche et la langue pendante sont plus profondément marquées. Il s'agit d'une sculpture en creux (env 3 cm) par dégagement oblique. Un trait gravé forme bandeau au niveau du front, prolongé vers le haut par deux formes pointues.

- une vulve (0,10 m sur 0,18 m) au même niveau.

- une tête humaine grimaçante très expressive, un peu plus bas, ouvre largement la bouche ; les orbites, les oreilles et le nez sont gravés d'un seul trait net.

- une tête humaine accolée à la précédente, légèrement plus grande, s'identifie par l'indication de son contour, de l'amorce du cou et de la bouche.

- une autre tête avec le cou, la bouche, le menton et des moustaches d'allure filine.

- au-dessus et à droite de ce groupe de 3 têtes sont gravées profondément le phallus et ses attributs détaillés, une ébauche de tête, deux lettres majuscules (EU) et (EV) et une vulve.

- au ras du sol, une tête très abîmée au contour encore net avec un trait en forme de T pouvant représenter le nez et les yeux. Une dernière tête présentant des yeux aux pupilles bien marquées, un nez étalé et une bouche, ainsi qu'une mèche de cheveux gravée sur un relief naturel. Des traits sous le menton pourraient figurer les plis du cou.

- l'escalier miniature (0,25 m x 0,30 m) sculpté au niveau du sol présente 12 marches abîmées récemment.

Cet ensemble est cohérent. Il s'agit d'une œuvre élaborée et son style la place dans une période postérieure à la protohistoire. La tête coiffée d'un « casque à pointe » fait penser à une époque franque. Les lettres sont beaucoup plus récentes.

L'auteur ou les auteurs pourraient être des bergers.

Notons que les représentations vulvaires sont extrêmement fréquentes parmi les œuvres rupestres depuis la plus haute antiquité puisqu'elles figurent dans les premières manifestations artistiques et symboliques de l'Aurignacien¹¹. Ne peut-on pas voir là l'expression du passage obligé par où tout être humain prend naissance (sauf exception, rendons à César...), puis, secondairement, l'expression de la convoitise sexuelle essentielle ? Les graffitis modernes confirment l'inhérence de ce penchant dans l'éternel inconscient de la psychologie humaine.



Pech Saint-Sour (photo Delluc)

*La sculpture anthropomorphe du Pech Saint-Sour
Les Eyzies (Dordogne)*

La falaise du Pech-Saint-Sour, située en rive droite de la Vézère, en aval des Eyzies, est bien connue pour le remarquable étage troglodytique qui occupe l'intérieur du rocher abrupt et surplombe la vallée par ses larges baies panoramiques, à des niveaux vertigineux.

Plus mal connue est la très curieuse sculpture anthropomorphe ¹ située à hauteur d'homme, au pied de la falaise, protégée par un abri-sous-roche. Masquée par des fagots et du bois de chauffage, cette œuvre étrange n'était pas facilement visible ces dernières années au milieu des dépendances de la ferme. L'ouvrage, traité en haut-relief, se présente sous la forme d'un personnage de 0,70 m de hauteur. Le bas des jambes disparaît dans la roche envahie de lichens (les pieds ont-ils jamais été représentés) ? La tête est évoquée sommairement et ne présente aucun des caractères du visage. Le cou est très allongé ; le buste est gracile et les hanches étroites sont masculines ; l'absence de poitrine corrobore cette absence de féminité, bien que le sexe manque de précision. Les deux bras sont bien élaborés, en ronde-bosse et deux particularités singularisent l'attitude du personnage :

Tout d'abord la main droite semble passer derrière le dos alors que la main gauche (imprécise) est posée à l'avant, sur le bas du ventre. D'ailleurs il n'est pas impossible que cette main gauche soit posée sur le sexe ; mais ces précisions semblent avoir été délibérément détruites par une main plus chaude.

Une autre particularité attire l'attention : un anneau métallique a été fixé au milieu de la poitrine du personnage pour attacher, semble-t-il, des chaînes d'étables. La position centrale de cet anneau paraît tout à fait volontaire, mais il s'agit d'un aménagement récent.

Sur la droite de ce personnage, au niveau de ses coudes, apparaissent deux têtes humaines ébauchées ou épauprées ; un travail en bas-relief qui semble ne pas avoir été terminé.

Aucun élément ne permet de dater ces sculptures, déjà remarquées par Emile Rivière, au début du siècle.

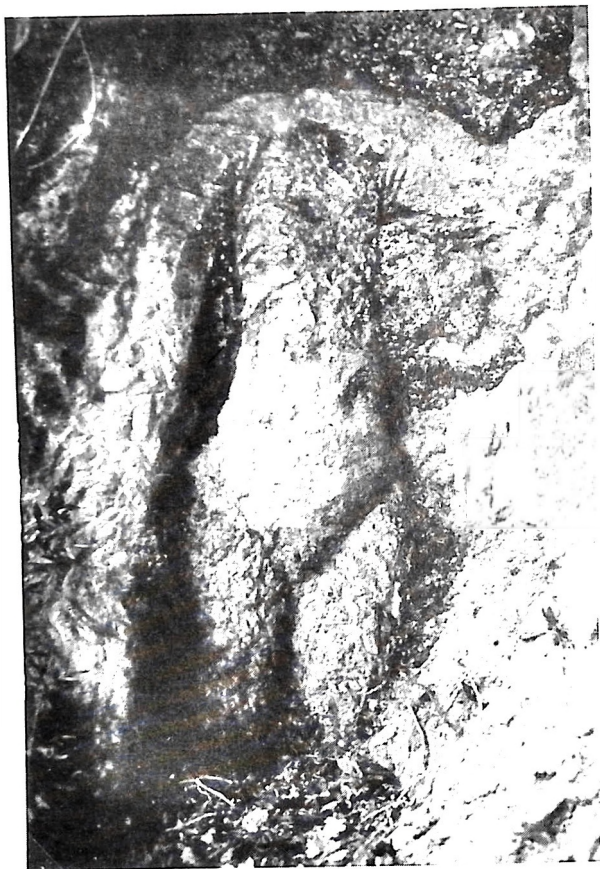
Il serait peut-être intéressant de dégager les matériaux hétéroclites qui encombrant ce pied de falaise, car la fresque sculptée pourrait bien se prolonger au delà.

*Le personnage anthropomorphe de Pagenal
Les Eyzies (Dordogne)*

Exactement en face du précédent, sur la rive opposée, donc en rive gauche de la Vézère, toujours sur le territoire des Eyzies, au pied de la colline de Pagenal, dans une ancienne carrière, un curieux personnage sculpté a été dégagé récemment.

Il affecte sensiblement les mêmes dimensions que le précédent auquel il semble s'apparenter.

Traité en haut-relief, il semble être l'œuvre d'un carrier qui l'aurait simplement ébauché. C'est ainsi que le bras droit, légèrement



Pagenal (photo Delluc)

éloigné du corps, et le bras gauche, levé à la manière d'un orant, portent encore les enlèvements d'un outil large et plat et ne sont pas terminés mais simplement dégrossis.

La tête semble n'avoir jamais existé puisqu'à son emplacement le fond apparait intact comme autour du corps. Peut-être l'auteur avait-il l'intention de la rapporter plus tard.

Le buste, étroit, est bien représenté et les hanches larges donneraient volontiers la préférence à une représentation féminine ; d'autant que le pubis bien marqué est celui d'une femme. Cependant l'absence de seins laisse subsister le doute ; à moins qu'il ne s'agisse d'une très jeune fille.

Une étonnante particularité ne laisse pas de dérouter l'observateur : on croit distinguer sur les jambes, qui disparaissent dans le sol au niveau des genoux, comme la présence d'un pelage évoquant celui d'un faune ; on aimerait vérifier au niveau des pieds la présence de sabots fourchus. A moins que cette rugosité des membres inférieurs par rapport à l'abdomen lisse ne corresponde à la non-finition de l'ouvrage.

En l'absence de contexte, cette figuration est tout aussi indatable que la précédente.

Les sculptures du souterrain de la Genèbre à Faut (Dordogne)

Le souterrain de la Genèbre est situé au Sud-Est de Bergerac, dans la rupture de pente abrupte qui sépare un plateau cultivé d'un petit vallon encaissé.

Il s'agit d'un souterrain aménagé typique du Périgord en ce sens qu'il est composé de couloirs orthogonaux à barrages et trous de visée desservant des salles profondes protégées.

Sa situation discrète en fait une retraite sûre pour la population du village en cas de menaces. D'autre part, la présence de fosses ovoïdes, manifestement antérieures, sur le même site, ainsi que les gravures et la sculpture dont il va être question, pourraient faire assimiler ce souterrain aux hypogées rituels utilisés par des sectes hérétiques poursuivies par l'inquisition^{12 13}.

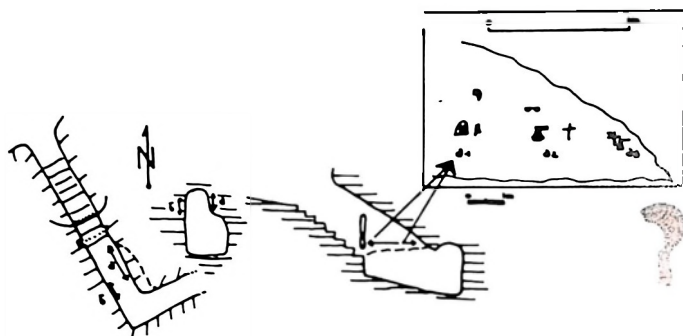
Comme il est de tradition l'accès principal du souterrain de la Genèbre se fait par un escalier taillé dans le roc, descendant sous terre à 45° (un autre escalier partant du même point, dans un sens perpendiculaire, accède au même souterrain). La voûte de ce couloir est taillée en légère ogive dans le calcaire du crétacé supérieur.

Les deux parois de cet escalier ainsi que la voûte sont gravées de signes complexes qui déborderaient le cadre de cette étude. Nous les avons relevés et décrits¹. Des gravures intéressantes apparaissent sur la paroi de gauche en descendant, à 1 m 40 au-dessus des marches de l'escalier. Elles sont obtenues par enlèvement abrupts (intaille) et consistent en :

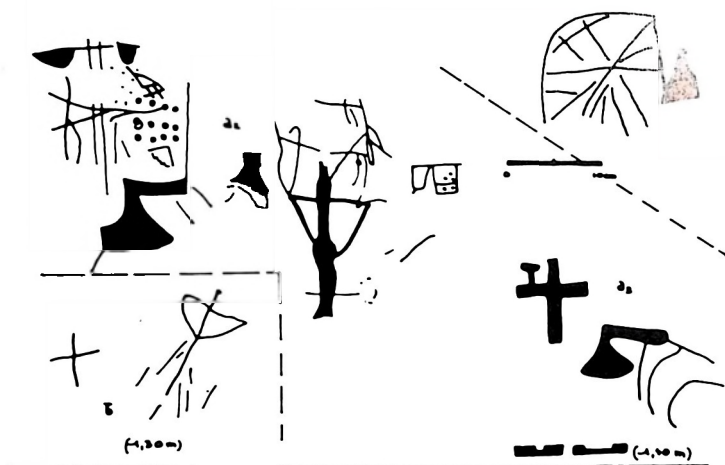
— deux objets à l'aplomb l'un de l'autre et pouvant être assimilés l'un à une faucille ou un croissant, l'autre à ce qui resterait du manche de cet outil, ou l'ébauche d'une hache.

— une hache très régulière au manche et au tranchant horizontaux.

FAUX la genèvre



2

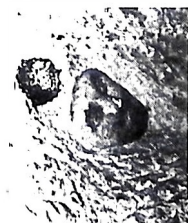




La Roche Clermault (photos S. Avril)leau)



Chancay (photos A. Dufoux)



- une ébauche de hache près d'une croix haubannée profondément gravée évoquant une arbalète.
- une croix latine très régulière (hauteur 12 cm, largeur 9 cm aux branches d'une largeur uniforme de 15 mm, complétée sur l'une des traverses horizontales par un appendice régulier en forme de T qui pourrait évoquer un instrument de la passion tel que l'éponge ou la pancarte.
- une deuxième hache semblable à la première, au manche et au tranchant horizontaux, comparables à une francisque.

Cet ensemble d'ordre religieux ne fait pas de doute et ce qui a été dit au sujet des haches représentées dans les hypogées de la Marne et les sculptures mégalithiques ne doit pas être oublié et doit être comparé au rite des ascia des tombeaux antiques.

Signalons, dans le même souterrain, un visage sculpté en bas-relief, au-dessus du trou de visée du deuxième escalier ; cet ouvrage paraît être d'une autre main et peut-être d'une autre époque.

Ces têtes humaines sont assez rares dans les souterrains (moins d'une dizaine en Périgord pour un millier de souterrains). Il en existe une dans un souterrain de Sorges et une autre sculptée (disparue) dans un souterrain de Mouleydier (Dordogne).

Les sculptures du souterrain de la Roche-Clermault à Chinon

A quelques kilomètres de Chinon, dans l'Indre-et-Loire, célèbre par son château où eut lieu la rencontre de Jeanne d'Arc avec Charles VII et pour bien d'autres raisons qu'il serait inopportun d'évoquer ici, bien que certaines aient un rapport avec les souterrains et les graphismes rupestres, se trouve le petit village de La Roche-Clermault.

Outre le fait d'avoir été immortalisé par Rabelais au sujet de la guerre « picrocholienne », le château de La Roche-Clermault, du XII^{ème} siècle, remplacé aujourd'hui par un manoir du XVII^{ème}, conserve l'un des plus beaux souterrains de France, tant par la disposition complexe de ses galeries et salles remarquables que par l'intérêt indéniable de ses sculptures.

M.M. Mauny et Cordier relevèrent le plan des souterrains de La Roche Clermault. ¹⁴La famille Leterreux dégaga une bonne partie des couloirs encombrés de remblais divers, sous la direction de M. Albert Héron. Les sculptures furent étudiées dès 1964 par M. Raymond Mauny, professeur à la Sorbonne ¹⁵.

Certains passages de galeries souterraines étaient ornées de voussures et tel est le cas de la porte d'entrée de la salle où se trouvent les sculptures les plus spectaculaires et qui était à demi remblayée de terre au moment de la découverte.

Cette salle, située à l'extrémité orientale de l'ensemble, présente également des aménagements troglodytiques récents.

Après avoir franchi la porte d'entrée de cette salle, au-delà des arcs en plein cintre qui la surmontent, et immédiatement sur la gauche, on peut voir une petite colonne torse à cannelures soutenant un petit chapiteau malheureusement endommagé. Cet ensemble accuse les XI^{ème} et XII^{ème} siècles.

On pourrait penser à une colonne mytraïque ou à un attribut de Minerve.

Les plus anciennes manifestations graphiques de cette salle sont des gravures fines représentant un félin sur la paroi Sud-Est et un griffon, ou un léopard, sur la paroi Nord-Ouest, lui faisant donc face. Ces gravures pourraient être du XI^{ème} ou du XII^{ème} siècles.

Le personnage le plus impressionnant de ce souterrain est un orant grandeur nature. Il est dégagé par une taille en réserve ou d'épargne sur la paroi gravée d'un léopard qu'il occulte en partie. Il est situé à gauche en entrant, aussitôt après la colonne torse. Ses bras levés tiennent des représentations symboliques : de la main droite un double disque (signe solaire ?) et de la main gauche une sorte de sablier ou de hache bipenne qui pourrait aussi représenter le premier et le dernier croissant de la lune.

La tête et le coeur ont été volontairement profanés par de violents coups destinés à tuer symboliquement le personnage. Le vêtement qu'il porte n'apparaît pas au niveau du torse (sans doute une blouse) mais se précise en dessous de la ceinture par une jupe à plis rappelant la fustanelle du costume militaire traditionnel grec et des bottes de cuir surmontées de culottes bouffantes. Les pieds ne sont pas apparents.

Ce qui a frappé immédiatement les chercheurs c'est l'étonnante ressemblance entre cet orant de La Roche-Clermault et ceux qui sont représentés sur les stèles des tombes bogomiles de Bosnie Herzégovine (Radimlje), à la seule différence près que les représentations de ces hérétiques yougoslaves portaient un arc au-dessus de l'épaule gauche, la main gauche venant derrière le dos ou à la ceinture, alors que la main droite levée porte ici un double cercle. Ils portent la même jupe à plis. Une seule tombe bosniaque porte un sablier semblable à celui de La Roche-Clermault.

Lors de travaux destinés à soutenir la voûte menaçante de ce sanctuaire privilégié, les archéologues chinonais dégagèrent le sol de la salle pour asseoir comme il convient le pilier nécessaire, et mirent au jour, creusés dans le sol rocheux, aux pieds même de l'orant, un petit sarcophage d'une longueur de 1,25 m et 0,50 m de largeur à la tête, pour 0,40 m au pied, pour une profondeur de 0,23 m puis, près de la tête de ce sarcophage, une cuvette circulaire de 0,57 m de diamètre pour seulement 0,10 m de profondeur. Un autre petit sarcophage apparut, aux dimensions sensiblement comparables au premier, avec également une cuvette près de son pied. Les hypothèses allèrent bon train concernant des rites initiatiques ou sacrificiels qui auraient pu être pratiqués sous les auspices du mystérieux orant.

Cette étonnante sculpture pourrait dater du XII^{ème} ou du XIII^{ème} siècle.

Des graffitis au charbon attestent de nouvelles visites en ces lieux souterrains au XVI^{ème} siècle, au temps des guerres de religion. L'orant servit de centre d'intérêt. Des catholiques inscrivirent les lettres IHS au-dessus de sa tête, dessinèrent une épée près de sa main droite et sur sa gauche un ciboire avec hostie, les lettres AM (Ave Maria) et une date : 1589. D'autres inscriptions sont plus récentes : 1639, 1908.

Il existe d'autres bas-reliefs dans le souterrain de La Roche-Clermault.



La Roche Clermault (photos S. Avrilleau)

sur la paroi d'une galerie plus proche du manoir, menant aux caves à vin de M. Gouin, le propriétaire.

1°) Un personnage couché ou à genoux tenant un arc ou un archet pointé vers la sortie du souterrain (Diane ? Un Sagittaire ?) . Les membres inférieurs sont imprécis ; il pourrait aussi bien s'agir de la queue d'une sirène.

2°) Un quadrupède indéterminé ressemblant à un cheval en train de ruer mais trop imprécis pour avancer quelque hypothèse que ce soit.

3°) Un autre quadrupède encore plus indéterminé, sculpté sur un bloc maçonné ; il ressemble à un hippopotame.

4°) Une figure géométrique énigmatique.

Les sculptures de la Cave de Chancay

Non loin de Vouvray, près de Tours, se situe le charmant village de Chancay, adossé à la falaise du tuffeau, face à la petite vallée de la Brenne.

Toutes les falaises de cette région tourangelles sont percées de caves troglodytiques et Chancay n'échappe pas à cette règle. Le centre du bourg est un site remontant à une haute antiquité et M. André Dufoix en a étudié les vestiges et a effectué des recherches d'archives dont il résulte ce qui suit.¹⁷

À mi-hauteur de la falaise, il a existé à l'origine un sanctuaire antique dont subsistent un autel taillé dans le roc, flanqué de deux niches. Il y a été découvert une étrange statue représentant un homme très finement sculpté dont le visage et la poitrine ont été volontairement dégradés.

À même niveau, à 30 m plus au nord, subsistent les restes d'une ancienne chapelle de la fin du XII^e s. dont il reste une belle colonne encastree et des vestiges de peinture polychrome ainsi qu'une partie de l'abside ; il existe également des sépultures dans ce qui devait être l'ancien cimetière. Mais cette petite église fut emportée vers 1750 par l'effondrement du surplomb de la falaise et la nouvelle église, dédiée à saint Pierre, fut aménagée peu avant la Révolution dans l'ancienne Grange aux Dimes attenante à cet ensemble.

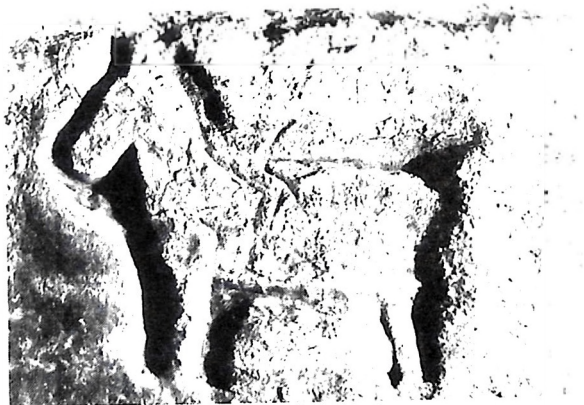
Il aurait existé un château entre l'ancienne et la nouvelle église mais il n'en subsiste aucun vestige si ce n'est quelques traces de mortier de couleur ocre. Au pied du coteau, à l'aplomb de l'ancienne église effondrée, il existe en revanche une cave souterraine en très bon état de conservation possédant de très intéressantes sculptures qui ont été étudiées et photographiées par M. André Dufoix avant que la cave ne soit utilisée pour entreposer du vin. Elle est sous les dépendances d'une maison particulière et elle n'est pas actuellement visitable. Cette maison aurait appartenu à un certain seigneur de Chancay, conseiller du Roi.

L'ensemble sculptural de Chancay était en parfait état de conservation au moment de son étude, la cave étant parfaitement sèche, et les parois tout à fait accessibles. L'homogénéité du thème traité est entièrement perceptible dans ce milieu clos. L'œuvre paraît achevée même si le doute subsiste sur son interprétation.



Au Levant : la Vie.

Chancay (photos A. Dufoix)



Campsegret (photo S. Avrilleau)

Les dimensions de cette cave sont les suivantes : longueur : 10 m 10, largeur : 3 m 30. La hauteur est uniformément de 2,30 m.

On y accède par un escalier descendant sous terre, dans un couloir formant deux angles droits et l'on débouche paroi Sud.

Cette salle souterraine est entièrement taillée dans le roc et les marques du pic apparaissent partout. La voûte s'appuie sur les parois au moyen d'un arc surbaissé. Un très beau pilier réservé et monolithique, de 0,70 m de diamètre, soutient la voûte, excentré dans l'angle Sud-Est.

Une partie de la voûte, côté Est, a été percée par des travaux d'adduction d'eau et fut réparée par un coffrage de ciment qui ne paraît avoir endommagé aucune sculpture.

Certains aménagements attirent l'attention : un puits peu profond à la base de l'escalier d'accès ; contre l'angle de la paroi et dont la margelle, de plan hémisphérique, dépasse à peine le niveau du sol. Le niveau de l'eau est à 1,50 m de profondeur. Son diamètre, à l'intérieur, varie entre 1 m et 1,20 m.

Un autre puits, dont la margelle, haute de 20 cm, affecte également une forme hémisphérique, se situe au pied de la paroi Est (du côté de la vallée). Il était autrefois comblé et se trouve maintenant dégagé sur une profondeur de 1,50 m. On distingue des anfractuosités pour y descendre.

Une sorte d'alcôve ou de grande niche, avec banquettes, a été aménagée, en face du pilier, dans la zone Est de la cave (paroi Nord).

Un soupirail, qui communiquait avec l'extérieur, au niveau d'une cour intérieure, au pied de la falaise, avant d'avoir été obstrué débouche au sommet de la paroi Ouest de la cave.

Les compositions sculpturales sont judicieusement réparties dans l'espace souterrain dans l'intention manifeste d'en assurer la décoration et d'y constituer une atmosphère mystique.

Une première composition occupe le centre de la paroi Ouest à gauche en entrant, c'est-à-dire en direction du coteau, à gauche du soupirail. La technique est celle du haut-relief par enlèvement massif de matière autour du sujet : on y voit le buste d'un être humain vu de dos dont le visage, les bras et le bas du corps donnent l'impression d'être à l'intérieur du rocher.

Deux mains étrangères au personnage lui étreignent les flancs et semblent l'attirer vers l'intérieur de la terre. C'est l'allégorie de la mort. Ce thème nous est précisé par la présence d'une couronne mortuaire tenue par une autre main provenant d'outre-tombe. M. l'abbé Lefebvre pensait qu'il s'agissait plutôt d'une couronne de lauriers qui aurait alors symbolisé les mérites attribués au défunt.

Sur la paroi d'en face, donc à l'Est, du côté de la vallée, un autre thème est traité suivant la même technique : on y voit un être humain vu de face dont on distingue le visage et le bras droit. Le reste du corps est à l'intérieur du rocher ; en effet une main étrangère au sujet semble l'extirper du fond de la terre : c'est l'allégorie de la résurrection, ou plutôt de la transmigration de l'âme ou de l'esprit dans l'au-delà, puisque l'auteur a cru bon d'indiquer le sens de la scène en sculptant près de l'être humain une colombe vers laquelle il jette un regard interrogateur. On notera que les yeux du person-

nage ont été abimés sans que l'on puisse savoir s'ils l'ont été par le sculpteur lui-même ou par un visiteur ; sa bouche est marquée d'un trait fin.

M. l'abbé Lefebvre voyait plutôt dans la colombe un symbole de paix.

Au pied de cette sculpture se trouve l'un des puits dont nous avons parlé. Cette position singulière ne semble pas fortuite et a fait penser à des rites qui sont peut-être à rapprocher de ceux qui ont été évoqués au sujet de La Roche-Clermault. A proximité immédiate de ce lieu privilégié, on trouve le pilier du côté Sud et l'alcôve à banquettes du côté Nord.

Semblent assister à cette scène deux visages humains sculptés en bas-relief aux deux angles de cette paroi, immédiatement sous la voûte, à la manière des modillons des églises romanes. On ne distingue ni les cheveux, ni les oreilles mais les traits des deux visages sont bien précisés : la bouche discrètement : le nez est bien en relief pour l'une des têtes, alors qu'il a été arraché pour l'autre. Les yeux sont très élaborés : globes, iris, paupières.

Rien ne permet de dater ces sculptures, malheureusement, car elles sont parmi les plus étranges qu'il nous ait été permis de rencontrer sous terre, et bien qu'elles soient aussi parmi les plus expressives.

Les sculptures de la cave du château de Lamonzie-Montastruc (Dordogne)

Le château de Lamonzie-Montastruc est situé au confluent du Caudou et de la Louyre, deux ruisseaux qui convergent en direction de Bergerac situé à 12 km au Sud-Ouest de ce site.

Les fondations de cet ancien repaire noble datent du XIII^{ème} siècle. Il possède des voûtes du XIV^{ème} siècle. Les logis sont des XVI^{ème} et XVII^{ème} s.

Ayant subi de grands dommages il dut être reconstruit en 1475 grâce à l'aide de Louis XV. Le jour de Noël 1568 la garnison huguenote y fut attaquée par Blaise de Montluc. En 1669 le sénéchal du Périgord l'assiégea à nouveau.

Bâti sur une masse rocheuse ce beau château possède des douves et un escalier taillés dans le roc et des caves aménagées à partir d'anciennes grottes naturelles accessibles de l'extérieur.

L'une de ces dépendances souterraines, retailée avec soin, mesure 11,50 m de longueur et 5,50 m de largeur, pour une hauteur de 3 m sous le plafond. Son entrée est en partie maçonnée (porte et fenêtre). Neuf niches de différentes formes et dimensions ont été aménagées dans les parois de cette grotte. Deux panneaux sculptés ornent sa paroi Ouest, à l'occasion d'un élargissement dû à la présence d'une coupole naturelle.

P. Perry a très bien étudié ces sculptures qu'il a signalées le premier "et dont nous avons repris la description."

La sculpture qui paraît la plus ancienne est en bas-relief à 1 m 70 au-dessus du sol actuel, à l'angle d'un renforcement de la paroi. Elle représente un personnage nu, sans doute une femme, de 0,60 m de haut ; il est vu de face ; les traits du visage ne sont plus visibles. Les bras sont en demi-flexion et portés derrière le dos. Le bassin et les jambes sont représentés de trois

quarts : les pieds sont absents. Ce personnage est assis sur une sorte de console triangulaire vaguement conchoïdale ornée de 6 ou 7 traits incisés légèrement divergents. La tête est auréolée d'une sorte de nimbe, formé de 6 ou 7 lignes courbes parallèles.

S'agit-il d'un personnage mythologique ou d'une religieuse ?

La seconde sculpture, également en bas-relief, est située à 2,50 m du sol actuel, empiétant quelque peu sur la voûte en coupole. Cet ouvrage représente un canidé (sans doute un renard) tenant sous ses pattes avant un oiseau mort (tête en bas, ailes en croix). Bien que l'œuvre soit suffisamment détaillée, on ne peut interpréter cette sculpture anonyme et anépigraphique. On a parlé d'une fable de la Fontaine et du folklore landais.

Ces œuvres pourraient être attribuées aux occupants des communs du XV^{ème} ou du XVI^{ème} siècle.

Les sculptures du souterrain-carrière du Grand Pressigny (Indre et Loire)

Non loin de Châtellerault se trouve la petite ville du Grand Pressigny célèbre pour son château et ses collections de silex préhistoriques. C'était la capitale du débitage industriel aux époques chalcolithique et néolithique.

Mais il est au Grand Pressigny une autre curiosité plus mal connue : « La cave des Roches ».

Signalée par M. André Dufoix, elle fut décrite par M. André Boire dans l'un des mémoires de la Société Française d'Etude des souterrains.¹⁹

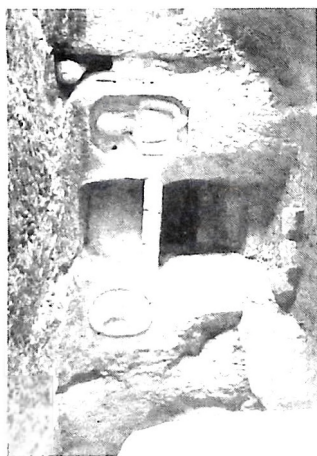
Il s'agit d'un ancien souterrain défiguré par une carrière de pierre de taille où diverses personnes élirent domicile et notamment un personnage plus artiste que les autres, ancien militaire des guerres napoléoniennes, d'après la tradition, qui a décoré son domicile souterrain de sculptures plus étonnantes les unes que les autres.

Le réseau des espaces souterrains, d'un plan très anarchique, se compose essentiellement d'une vaste galerie centrale rectiligne d'axe Sud-Nord, l'entrée se faisant au Sud, de 16 m de longueur sur 3 m de largeur et 2 m de hauteur. Il s'agit d'une exploitation de carrière qui a détruit la partie centrale du souterrain. Il ne subsiste du souterrain d'origine que quelques diverticules latéraux qui constituent un réseau complexe multi-formes : des couloirs parallèles au grand axe, côté Est et côté Ouest une grande salle suivie d'un couloir étroit et tortueux, conduisant à une pièce terminale quadrangulaire.

Au début de cette salle Ouest, sur une paroi visible depuis l'entrée et donc éclairée toute la journée, se situe une première œuvre sculpturale traitée en haut-relief et dont M. Boire dit qu'il pourrait représenter un cénotaphe flanqué à gauche d'une statue féminine au curieux couvre-chef (un chapeau compliqué) et à droite d'une statue masculine. Ce dernier personnage, en très haut relief, est très abîmé puisqu'il lui manque la tête, les jambes et le bras gauche. Cependant on distingue encore une redingote à la mode du XIX^{ème} s. La main droite tient un fusil. Entre les deux personnages se trouve une sorte de console surmontée d'une vasque rectangulaire évasée avec une petite hotte.



Le Grand Pressigny (photos S. Avril) (e)



Le Grand Pressigny (photos A. Boire)

En face du panneau précédent, du côté droit (paroi Est du grand axe), face à l'entrée, bénéficiant aussi de la pénombre, un autre sujet a été sculpté sous la forme d'une curieuse cheminée. La hotte triangulaire sert de placard. On peut passer dessous en se courbant, traverser le foyer et accéder ainsi au réseau Est par un petit escalier montant de 3 marches. Les jambages de la cheminée sont ornés de deux médaillons en bas-relief représentant : à gauche le profil d'une tête masculine portant un bonnet et une barbe à la Léonard de Vinci, dans un cadre ovale ; à droite un buste féminin, dans la position de la Joconde, dans un cadre rectangulaire chanfréné. Un peu plus à droite, une tête humaine indépendante est sculptée au ras du plafond. Un conduit de fumée débouche à l'extérieur.

La galerie centrale de cette carrière était autrefois ornée de nombreuses sculptures qui ont malheureusement été détruites ou déposées il y a une vingtaine d'années. Des vestiges abandonnés au sol ont été rassemblés et on peut y voir entre autres de nombreux bustes féminins assez dénudés, avec traces de sculptures de vêtements ; un buste masculin porte un veston, une cravate à nœud papillon et tient dans sa main une canne de jonc, la pointe en l'air.

Aucune tête n'a été retrouvée. Il subsiste seulement deux sculptures au fond de la galerie, à l'extrême Nord, aux deux angles opposés. Il s'agit :

— à gauche, d'une sculpture féminine dont la partie inférieure est détruite ; le visage est grossier, les bras sont arrachés ou n'ont jamais existé. La poitrine est correcte, les seins jeunes. Malgré l'arrachement (peut-être ancien) des jambes, une cavité subsiste au niveau du vagin. Le personnage est placé dans une niche.

— et à droite, d'une sculpture masculine. Le visage a été détaillé : on distingue une oreille, les yeux, le nez, les cheveux, mais la bouche a été abîmée. Le torse est plat ; les bras ont été arrachés en partie ; on distingue cependant leur position repliée en direction du ventre, à moins qu'il ne reposent sur les genoux si le personnage était représenté assis.

Dans le dédale des galeries de la zone Est il existe une sculpture taillée en haut-relief un peu maladroitement dans une sorte de niche : il s'agit d'une statue de femme d'une hauteur de 1,50 m et d'une largeur de 0,44 m aux épaules. Son emplacement l'a mieux préservée que les autres. Cependant le visage a été mutilé ainsi que les seins. Le bras droit est replié et repose sur l'abdomen ; les cinq doigts de la main sont très nets. Le bras gauche, en légère flexion, s'allonge sur la cuisse. Les jambes sont fines, les genoux bien sculptés. Les pieds disparaissent dans un socle rocheux réservé en forme de galette circulaire. Le pubis a été noirci artificiellement.

Sur la tête cette femme porte une très belle coiffure qui s'apparente aux toques en astrakan des pays de l'Est.

Notre artiste grognard et troglodyte aurait-il échappé à la Bérézina ? Exprima-t-il de cette façon ses souvenirs ou ses fantasmes ? Pourquoi pas les deux ?

Parmi les sculptures qu'il est possible de voir dans la grande carrière des Baux de Provence, figurent des statues féminines « en pied » qui



Le Grand Pressigny (photo S. Avrilieau)



Le Grand Pressigny (photo A. Boire)

rappellent celles du Grand Pressigny, bien que leur allure soit un peu plus artistique.

*Le cluzeau sculpté de
Saint-Front de Pradoux (Dordogne)*

Quand une rivière forme des méandres très prononcés et que le courant se précipite contre les falaises calcaires, il y forme des cavernes. Nous avons très souvent observé ce phénomène hydrogéologique au long des rivières du Périgord.

A quelques kilomètres en amont de Mussidan, l'Isle s'étale dans la vallée en larges méandres. L'un d'eux dirigeant le courant vers l'Est creusa les grottes de Sourzac empruntées par un ruisseau souterrain qui se déverse en cascade pour le plus grand plaisir des touristes. D'autres grottes forment les souterrains de l'église.

Le méandre suivant, qui se dirige vers l'Ouest, a creusé des cavernes dans le calcaire des falaises de Beaufort et d'autres sont à l'origine même du village de Saint-Front-de-Pradoux.

Plus bas, le méandre qui revient vers l'Est a creusé les grottes du Gabillou dont les Magdaléniens ont si richement décoré les parois de l'une d'elles.

Mais revenons à Saint-Front-de-Pradoux et intéressons-nous aux grottes situées à l'aplomb du village, presque au niveau de la rivière. L'une des grottes contient des sculptures, mais leur mauvais goût et leur facture récréent les font échapper du cadre de cette étude.²⁰

Mais nous attacherons plus volontiers à ce que nous sommes convenus d'appeler « Le Cluzeau Amont » par commodité. Cette cavité troglodytique qui était sans doute à l'origine une grotte naturelle, a été très bien aménagée et pouvait constituer un très bon habitat, avant l'invention des chemins de fer, car les trains passent actuellement à moins de 2 m de la porte d'entrée.

Cette porte se présente comme un petit tunnel de 1,20 m de longueur sur 1 m de largeur qui conduit dans une pièce trapézoïdale d'environ 5 m sur 4 m.

La paroi Nord, éclairée par la lumière du jour, possède 3 niches et quelques trous de poutres. La paroi Est comporte une large baie actuellement obstruée en totalité et une cheminée taillée dans le roc, dont le conduit débouche à l'extérieur. La paroi Ouest est parfaitement plane et bien régularisée ; elle possède quelques graffitis dont la plupart sont récents. Mais la paroi Sud, qu'il faut donc observer en se retournant vers l'entrée, possède de très intéressantes sculptures, bien que récentes, difficiles à étudier car, dans la journée, on est aveuglé par la lumière venant de l'entrée et les sculptures sont recouvertes d'une patine de la couleur du charbon en raison de la proximité de la voie ferrée.

De gauche à droite, c'est-à-dire de l'Est à l'Ouest, nous avons relevé successivement :¹

1°) Un ciboire ou calice, en bas-relief, d'une hauteur de 6 cm ; on distingue nettement un socle épais, un pied évasé et une coupe bien creusée.

La signification religieuse est évidente et cette sculpture pourrait bien être plus ancienne que les autres.

2°) A sa droite et légèrement plus haut, un objet un peu similaire dont le socle et le pied sont bien marqués mais qui semble inachevé.

3°) Aussitôt à sa droite se trouve l'étrange et impressionnante sculpture que nous avons baptisée « Le Masque Grec ». Il s'agit d'un visage grimaçant. La figuration, en partie en relief et en partie en creux profond, mesure 0,80 m de hauteur et 0,60 m de largeur. Elle épouse la forme du rocher, concave à cet endroit, et la bouche constitue une vaste niche. Le nez possède les fortes protubérances des 2 narines ; les yeux, en amandes, sont pointés d'un iris perçant ; les sourcils sont bien marqués ainsi que la commissure des lèvres.

Cette sculpture évoque les masques dramatiques portés par les acteurs de théâtre de l'antiquité.

4°) L'ouvrage qui suit immédiatement le précédent est une belle composition, très équilibrée et d'une signification symbolique qui laisse un peu planer le doute. Le motif central est une vulve et nous avons déjà exprimé nos idées au sujet des représentations vulvaires si fréquentes dans l'art graphique et sculptural depuis la préhistoire. Les petites lèvres sont finement incisées.

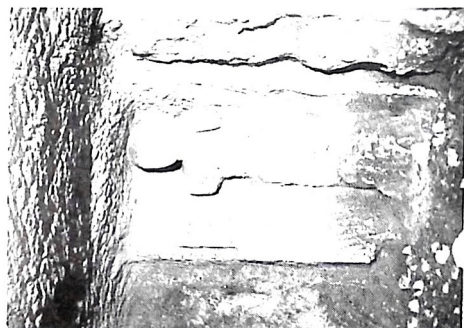
Le cadre en bas relief qui entoure immédiatement le motif central ne saurait représenter le triangle pelvien car il a la pointe en haut (peut-être les grandes lèvres ?) A l'emplacement du vagin figure une forme cylindrique qui pourrait être un pénis.

Mais cette curieuse composition s'annoblit et se libère de toute expression pornographique par son insertion au sein d'une conque en forme de coquille du genre « Pecten », en bas relief, dont les replis caractéristiques sont très adroitement rendus et sont du plus bel effet artistique.

Une précision est apportée pour éclairer la symbolique de l'ouvrage. Sur le fond plat qui encadre l'ensemble est gravé le mot « PAIX ». Ce graphisme semble contemporain de la sculpture.

5°) Aussitôt à droite du motif précédent un autre motif apparaît, en bas-relief sur fond plat : il ne faut pas être grand clerc pour y voir au premier coup d'œil une croix de Bourgogne (devenue croix de Lorraine), entrelacée d'un chardon avec ses feuilles et ses fleurs. On a donc, sculpté très régulièrement : une branche verticale ; en bas une traverse longue et en haut une traverse plus courte. Le chardon part à gauche du pied de la croix : une fleur et des feuilles passent sur le montant ; puis sous la partie droite de la grande traverse, pendant qu'une feuille aux fines pointes passe à gauche sur le montant principal et ressort enfin, pour s'épanouir par une fleur caractéristique, au dessus de la petite traverse et à gauche de la branche verticale. Sur la droite un motif, qui était sans doute une fleur, a été endommagé.

Il a été dit que la croix de Bourgogne avait été inspirée de la croix de bois du supplice du Christ, la traverse du bas étant celle qui soutenait les bras des suppliciés et celle du haut, plus petite, figurant la pancarte indiquant son nom (pour le Christ : INRI).



Le Grand Pressigny (photos A. Boire)



Un mauvais coup de pioche a entamé tout récemment la partie gauche de la grande traverse et la fleur qui se trouvait au-dessus. Sur cette grande traverse figurent quelques lettres dont 2 seulement semblent « d'époque » : à gauche un D, à droite un R (peut-être les initiales de l'artiste ?) Mais toutes ces lettres pourraient fort bien être plus récentes.

En faisant quelques recherches nous nous sommes aperçus que ces armes sont celles de la ville de Nancy qui a pour devise : « Qui s'y frotte s'y pique ». Ce sont les armes de Vittel puisque ce sont celles de la Lorraine. Et nous croyons savoir que ces armes ont été adoptées par le 26ème régiment d'infanterie, dont les origines sont nancéennes et qui eut un casernement dans cette région du Ribéracois. L'auteur de ces étranges sculptures ne serait-il pas un ancien du 26ème devenu quelque peu troglodyte lors de sa retraite ? Cette idée pourrait être corroborée par la présence au plafond de la caverne d'une autre sculpture représentant une sorte de « Quille », en champ-levé.

*Les sculptures rupestres
de l'église monolithique de
Saint-Emilion (Gironde)*

Les merveilles archéologiques de Saint-Emilion sont tellement connues et tellement nombreuses qu'il serait inutile et hors de propos d'en faire ici l'énumération. On voudra bien se reporter aux nombreux guides touristiques qui font l'éloge de cette remarquable cité girondine. Nous n'aborderons ici que ce qui concerne l'objet spécifique de cet ouvrage : les sculptures rupestres.

Selon la légende, saint Emilion vécut en ermite dans une grotte qu'il s'était creusée lui-même et y mourut en 767. Effectivement son ermitage est aménagé dans une grotte naturelle d'où jaillit une source ; il affecte la forme d'une chapelle au plan en croix latine : nef, transept, abside. On y distingue les aménagements suivants taillés dans le rocher : le bassin de la source, un siège abbatial (dit fauteuil de saint Emilion), des niches et placards, un autel, un lit (qui est aussi sans doute le tombeau du saint), et une colonne couronnée d'un simulacre de tailloir. Certains de ces aménagements peuvent dater du VIIIème siècle. Mais certains autres peuvent être plus récents, jusqu'au XIème siècle, écrit Léo Drouyn.^{21 25}

Un autre souterrain accuse aussi une très haute antiquité. C'est celui qu'on nomme « Les catacombes ». En dehors des nombreux tombeaux qu'elles recèlent, on peut y observer : une colonne taillée avec soin possédant 2 consoles pour placer l'éclairage (d'après Jouannet, musée d'Aquitaine, volume II) ; cette colonne est couronnée par un chapiteau à corbeille concave ornée de petites moulures simulants des volutes et une feuille de sycomore. Ce tailloir pourrait être du XIIème siècle.

Des sarcophages, des arcades ogivales, une colonne cannelée en spirale ; trois autres réunies en faisceau sont engagées sur un pilastre.

Une vaste coupole taillée dans le rocher, qui donne l'impression d'être au fond d'un immense silo ; c'est l'ancien charnier du cimetière situé au-dessus. Le milieu de la voûte est percé d'un puits.

Des sculptures attirent notre attention, sous la voûte de cette coupole, à plusieurs mètres de hauteur, et autour de l'orifice du puits : il s'agit de trois personnages qui étendent leurs bras tout autour de la rotonde et qui se touchent la main à l'exception de deux d'entre eux qui ne parviennent pas à se rejoindre (on a parlé de la brisure de la chaîne d'alliance consécutive à la mort).

Ils sortent de tombeaux représentés par des auges carrées où ils sont encore enfoncés jusqu'à la poitrine (il s'agirait de morts ressuscités ou de défunts accueillant les nouveaux venus au monde des ténèbres). Deux bandes de dents de loup servent de corniche au-dessus de leur tête. Léo Drouyn pense que cet ouvrage n'est pas antérieur au XI^{ème} siècle.

Un escalier taillé dans le roc devait descendre depuis la surface et parvenir au fond du silo ; il débouche actuellement à mi-hauteur et semble avoir été recoupé par un élargissement postérieur. Ou bien encore une échelle pouvait le compléter.

Cinq enfeux recouvrent des tombeaux. On y distingue des signes gravés : un ostensor ; un cercle portant une croix dirigée vers le bas (signe féminin ou signe planétaire de Vénus ? ; une croix inscrite dans un cercle (monogramme du Christ ?) surmonté de dents de loup.

Dans l'église monolithique souterraine elle-même existent quatre sujets sculptés principaux :

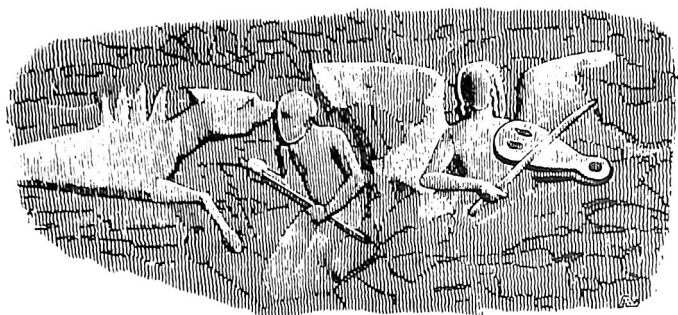
1) Un grand autel couvert de moulures et de sculptures de la fin du XV^{ème} siècle : notamment des serpents qui s'apprentent à plonger leur tête dans le col de vases de verre. Scène dominée par une coquille. Ces thèmes n'ont pas manqué d'inspirer des évocations alchimiques.²³

2) Sur la voûte de la nef apparaissent deux anges dont les têtes occupent le sommet du cintre et dont les pieds reposent de chaque côté sur le point où la voûte prend naissance. Ces anges ont quatre ailes : deux derrière le dos et deux derrière la tête, formant auréole. Leur vêtement est une tunique à plis serrée par une ceinture. Avec leurs bras écartés, ils semblent évoluer dans le ciel.

3) A la naissance de la voûte, dans la même galerie, on peut voir un centaure armé d'un arc d'où s'échappe une flèche ; et du côté opposé deux chevreaux disposés dos à dos ; leur queue est enlacée et des entrelacs sortent de leur bouche. A côté d'eux se trouve un animal dont la queue se termine en panache.

D'après L. Drouyn ces deux bas-reliefs sont deux signes du zodiaque : ceux des derniers mois de l'année : Sagittaire et Capricorne (c'est un thème fréquent dans l'art roman). Gérard de Sède y voit, quant à lui, le Sagittaire et les Gémeaux diamétralement opposés sur la rosace zodiacale.²³

4) Au fond de la Grande Nef, sur la paroi opposée à l'entrée de l'église souterraine, on voit un grand bas-relief très grossier où figurent : à droite un ange (deux grandes ailes) jouant de la viole et à gauche, sur un rocher, un monstre à la crinière hérissée de quatre têtes de serpents menaçant un homme à genoux qui tente de s'en défendre à l'aide d'un bâton.



Sculptures dans l'église de Saint-Emilion



Sculptures dans l'église de Saint-Emilion

Saint-Emilion (d'après le Magasin Pittoresque)

Parmi les diverses explications, plus ou moins alambiquées, qui ont pu être émises au sujet de ce bas-relief nous retiendrons celle qui nous paraît la plus sage : c'est celle de Léo Drouyn que partage Pierre Bertin-Rouilleau.²² Ces représentations seraient typiques de l'état d'esprit des imagiers de l'époque romane. Partant de l'idée que « la vie de l'homme est un combat continu et que l'ennemi du salut sait prendre toutes les formes pour nous perdre », Léo Drouyn²¹ nous dit « Dans ce bas relief, je ne vois qu'une lutte, une image de la vie. Un homme, dont la faiblesse est représentée par la nudité et la force par le bâton dont il est armé, est placé entre un ange qui fait entendre des accords mélodieux et lui donne de bons conseils et un démon dont chaque tête peut représenter un vice qu'il doit combattre ». Voir dessin²⁴

Conclusion

Notre tour d'horizon de la sculpture rupestre souterraine se termine sans que, faute de place et de temps, nous n'ayons pu parler d'autres sites passionnants.

Il faudrait consacrer un livre entier à Aubeterre en Charente dont le reliquaire monolithique occuperait tout un chapitre.

Nous n'avons pas parlé de ces innombrables carrières de Doué-la-Fontaine qui contiennent des quantités de sculptures ; pas plus que des souterrains d'Arras où d'autres visages humains sont sculptés et où de profondes gravures rappellent certaines de celles que nous avons décrites dans les pages qui précèdent.

Nous n'avons rien dit de la sculpture, aujourd'hui disparue, qui ornait l'entrée du souterrain du Quellay à Ligré (I.-et-L.) et qui représentait un pèlerin.

Nous ne ferons que citer rapidement quelques trouvailles faites en Périgord et qui mériteront une étude plus détaillée : les sculptures (ou faux reliefs) de La Roque Saint-Christophe (un poisson, une silhouette humaine, des croix) ; le visage humain disparu de Mouleydier ; le petit âne de Campsegret ; les cercles énigmatiques et sans doute très anciens de Saint-Martin-des-Combes ; le pentagramme non moins étrange de Jaures ; la belle croix ouvragée de Saint-Just ; et enfin le beau panneau sculpté au fond des oubliettes du château de Bourdeilles, sur support appareillé, il est vrai.

Au cours de cette étude nous avons été impressionnés par certaines particularités de cet art rupestre souterrain, populaire et spontané malheureusement victime d'un vandalisme scandaleux.

Tout d'abord il se réfère, en majeure partie, à des convictions païennes plus souvent qu'à la religion chrétienne. L'aspect érotique est le plus souvent présent ainsi qu'un certain attachement à la plastique féminine. De plus l'attitude de certains personnages demeure troublante et ces bras souvent tenus derrière le dos nous laissent perplexes, alors que ceux qui se tiennent sur le ventre nous inquiètent : ils préfigurent les attitudes ambiguës des sculptures souterraines de Denezé-sous-Doué. Et pourtant, les allusions métaphysiques ne sont pas absentes de certaines de ces compositions mystérieuses et anonymes.

Des concomitances peuvent être observées, comme ce sagittaire qui apparaît à Chinon puis à Saint-Emilion.

L'orant de La Roche-Clermault se détache bien au-delà de cet art naïf et apporte très probablement une contribution du plus haut intérêt historique à l'étude des échanges culturels entre les peuples de l'Est et de l'Ouest de l'Europe. Son cas mérite, plus encore que les autres, une étude approfondie.

Cet art libre et pourtant caché s'exprime généreusement et foisonne de renseignements propres à éclairer utilement la mentalité et la culture des peuples rustiques de la France profonde. Nous y verrions volontiers l'une des sources et les prémices de l'art roman.

S. A.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) AVRILLEAU, S. et DELLUC, B. et G. (1975) Cluzeaux et Souterrains du Périgord, Tome 1. Archéologie 24, Périgueux.
- (2) GIOT, P.R. (1973) Les souterrains armoricains de l'âge du fer. Archéologia Doc. n° 2.
- (3) BAYE (le baron J. de) (1888) L'archéologie préhistorique. Baillière et fils, Paris.
- (4) Compte rendu de l'Académie des Sciences, séance du 24 juin 1872.
- (5) BROCA Bulletin de la Société d'Anthropologie. Tome IX, p. 547.
- (6) BROCA (1876) Congrès intern. d'anthrop. et d'archéol. préhist. Budapest. pp. 105, 180.
- (7) BELLUCI (1874) Il congresso intern. d'archéol. ed anthrop. préhist. Stocolma. p. 72.
- (8) BRONGNIART, E. (1876) Matériaux pour servir à l'histoire de l'homme, p. 178.
- (9) EVANS, J. (1878) Les âges de la pierre, p. 63.
- (10) DELLUC B. et G. (1972) Bull. de la Soc. Hist. et Arch. du Périgord, T. 99, pp. 152-159.
- (11) DELLUC B. et G. (1975) Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies. Gallia-Préhistoire (1978). Tome 21, pp. 213-438. Thèse Paris I (1975).
- (12) BROENS, M. (1976) Ces souterrains... refuges pour les vivants ou pour les esprits ? Picard. Paris.
- (13) BORDENAVE J. et VIALE M. La mentalité religieuse des paysans de l'Albigeois médiéval. Privat, Toulouse.
- (14) MAUNY R. et CORDIER G. (1967) Souterrains-refuges, caves fortes et « hypogées » de Touraine. Bul. de la Soc. Les amis du Vieux Chinon, pp. 13-95. Tours.
- (15) MAUNY R. (1972) Les sculptures de La Roche Clermault et de Denezé-sous-Doué. Archéologia. Document n° 2. pp. 83-91.
- (16) MAUNY R. (1975) Iconographie et inscriptions des souterrains aménagés de la région chinonaise. Souterrains d'Europe occidentale et « déviations » religieuses médiévales. Mémoire n° 1 (S.F.E.S.) Fabrègue, Saint-Yrieix.
- (17) DUFOIX A. Les sculptures de la cave de Chancay. Bul. de la Soc. Archéol. de Touraine.
- (18) PERRY P. (1971) Ensemble troglodytique de Montastruc. Spéléo Dordogne, Bulletin du Spéléo-Club de Périgueux, n° 38, pp. 31-35.
- (19) BOIRE A. (1975) Le souterrain dit « Cave des Roches », Le Grand Pressigny. in : Souterrains d'Europe occidentale... (op. cit.) pp. 24-27.
- (20) AVRILLEAU S. Cluzeaux et Souterrains du Périgord, Tome II (en préparation).
- (21) DROUYN L. (1899) Guide du voyageur à Saint-Emilion. Maleville, Libourne.
- (22) BERTIN-ROULLEAU P. (1911) Saint-Emilion à travers les âges. Ferét Bordeaux.
- (23) SEDE (G. de) (1980) Saint-Emilion insolite.
- (24) CHARTON E. (1839) Le Magasin Pittoresque.
- (25) CLEMENS J. (1979) Le troglodytisme de Saint-Caprais et de Saint-Emilion. Actes du XXXIXème congrès de la Féd. Hist. du Sud-Ouest pp. 107-119.

La crypte historiée de La Tour-Blanche (Dordogne)

par Christian CARCAUZON

Grotte ornée paléolithique, granges médiévales, chuzeaux, châteaux et vieilles demeures... La commune de La-Tour-Blanche est riche d'un important patrimoine archéologique. Mais ce petit bourg du Ribéracois, à 30 kilomètres au nord-ouest de Périgueux, abrite aussi la seule crypte monolithique historiée du Périgord.

Jusqu'à une date très récente la crypte monolithique historiée de La Tour-Blanche est restée ignorée des archéologues locaux¹. Certes, dans le bas-côté de la route départementale 2 menant à Gouts-Rossignol et dans la cour d'une habitation proche de l'église paroissiale, on connaissait les deux embouchures² d'un souterrain inédit, mais, convertie en dépotoir depuis des décennies, la cavité était devenue pratiquement impénétrable. Ce n'est qu'au début des années 80 que M. G. Grenier, ancien propriétaire de la résidence sous laquelle elle se développe, en entreprit la désobstruction. Une tâche fastidieuse et difficile qui devait permettre, cependant, la mise au jour d'un surprenant décor rupestre.

Entièrement creusée dans le tendre calcaire crayeux ligérien constituant le sous-sol de la localité, la crypte s'ouvre non loin de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul édifiée en 1897 sur les ruines de l'ancienne chapelle du XIV^e siècle Notre-Dame de la Recluse (Secret 1958). Ses coordonnées Lambert sont les suivantes : X: 451,675 Y: 342,500 Z: 150.

1. Dans « Monuments mégalithiques et cluzeaux de la région de Paussac », 2^e section, B S H A P. 1962, l'abbé Gabriel Chaumette note « il est sûr qu'il y a (à La Tour-Blanche) un (souterrain) qui se dirige vers la ville et passe tout près de l'église paroissiale Saint-Sébastien qui a disparu. Sur le bord d'une rue voisine on voit ce corridor en soulevant une dalle simplement posée et, dans une cave très proche, on en a fermé le passage. » Ce texte vise très certainement la cave voûtée de la maison Reyrier, une cavité inédite bâtie en grand appareil régulier dont nous avons livré plan et coupes dans la Revue archéologique Sites. Ch. Carcauzon, Sites, décembre 1984.

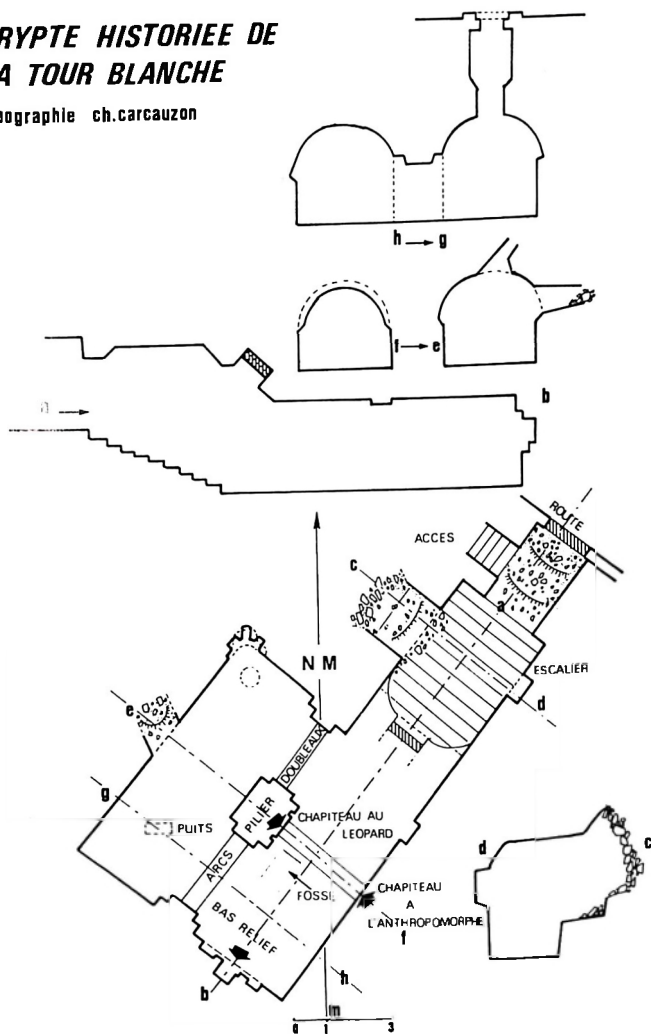
2. L'accès depuis la rue est actuellement condamné

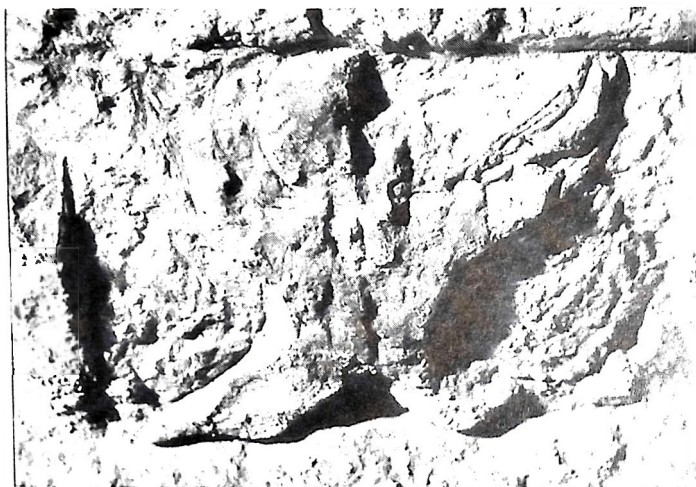


Vue d'ensemble depuis l'entrée

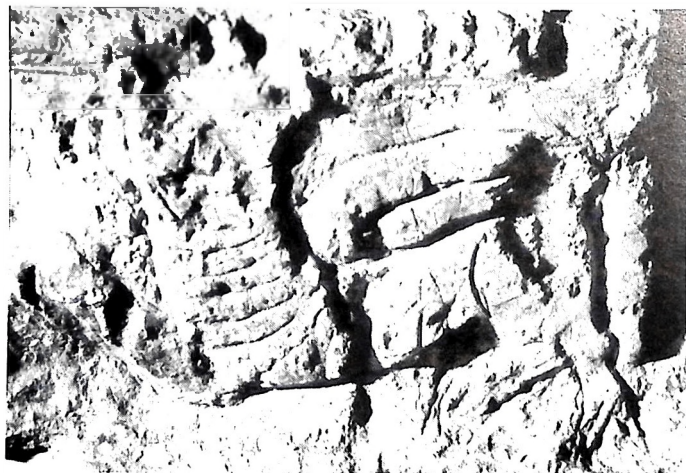
CRYPTE HISTORIEE DE LA TOUR BLANCHE

topographie ch. carcauzon





Chapiteau à l'anthropomorphe



Léopard

Un escalier d'une dizaine de degrés dessert la cavité qui se compose essentiellement d'une salle de plan carré de 7 mètres de côté. Au centre de cette salle un fort pilier réservé détermine l'existence de deux galeries irrégulièrement voûtées en anse de panier et en berceau surbaissé.

Dans le prolongement direct de l'escalier d'entrée, dans la cage duquel on note la présence de deux conduits annexes colmatés ou murés, la première de ces deux galeries est elle-même subdivisée en deux travées successives par un arc doubleau transversal reposant sur deux chapiteaux ornés de bas-reliefs d'aspect archaïque.

A peine dégagé de la masse du pilier celui de droite soumet à l'examen l'image, inscrite dans un cartouche de 38x30 cm, d'un félin doté d'une longue queue repliée sur l'échine et dont le corps est traité de profil et la tête de face. La position des membres postérieurs et antérieurs de l'animal suggère maladroitement un mouvement de course. Il pourrait s'agir d'un léopard et cela n'aurait rien de bien étonnant car les Plantagenets qui le faisaient figurer sur leurs armes ont longtemps tenu, avant d'en être chassés par Du Guesclin, la motte féodale qui s'élève à la sortie est du bourg.

P. Mauny rappelle toutefois, à la suite de nombreux auteurs et à propos de félins comparables gravés dans le souterrain de la Roche-Clermault (I-et-L), que « le léopard (jadis panthée d'où panthère) symbolisait le dieu Pan, le grand tout, le cosmos... » et qu'il appartient donc aussi à l'iconographie païenne ou anti-chrétienne.

Sur la paroi opposée, le ciseau du sculpteur a fait naître une figuration anthropomorphe. Ce n'est pas un orant classique que celui qui apparaît sur la corniche (40x30 cm) de ce second chapiteau : le personnage a tout du gymnaste avec ses jambes en position de grand écart et ses bras déployés en extension au-dessus des épaules... Son visage est vierge de tout détail anatomique comme yeux, nez, bouche, oreille ou chevelure. On pourrait croire qu'il est représenté de dos ; pourtant, un double sillon vertical, dégagé par un éclairage frisant, de la région pubienne au thorax, évoque bien un sexe masculin en érection. C'est là également un thème déjà rencontré dans le souterrain historié de Deneze-sous-Doue (Maine-et-Loire).

Mais le bas-relief le plus important de la crypte, c'est sans conteste celui qui a été réalisé au bas de l'arcade aveugle bornant l'extrémité de la deuxième travée. En contrebas des trois niches pariétales occupant le registre supérieur, un panneau de 160x110 centimètres est orné d'une nouvelle figuration animalière : un canidé ou un félin vu de profil qui semble bondir, à en juger d'après la position des antérieurs projetés vers l'avant et celle des postérieurs donnant l'impulsion au mouvement.

Le carnassier n'a pas fait l'objet d'une bonne description naturaliste, mais si le dessin de la tête demeure confus, sa queue plus courte et plus fine que celle du léopard incite à voir en lui un chien, ce que confirmerait bien la présence d'un collier prolongé par une chaîne ou une laisse retombant sur le poitrail. Comme les deux œuvres précédentes, celle-ci a été sommairement exécutée selon une technique participant des reliefs meplat et semi-meplat : les détails intérieurs — œil, arcade sourcillière, collier et chaînons de la laisse... — sont gravés peu profondément et le contour des formes,



Le candé de l'arcade aveugle (détail)

en légère saillie par rapport au plan d'évidement, possède des arêtes vives ou arrondies qui dans ce dernier cas ont permis d'obtenir un léger modelé.

La seconde galerie — 3×7 m, hauteur 2 m 50 — conserve dans son angle nord un ensemble de petites niches. A proximité de ces aménagements mineurs la voûte est percée d'un conduit vertical ; face au pilier la paroi nord-ouest laisse apparaître, ainsi que la voûte, des lambeaux de galeries karstiques qui ont favorisé le creusement de la crypte. L'intérêt essentiel de cet axe, dépourvu de toute figuration gravée ou sculptée et dont l'extrémité sud-ouest est constituée par une arcade aveugle sous berceau brisé, réside dans l'existence d'un deuxième conduit vertical (0,30×1 m) de section rectangulaire. S'élevant de 0,80 m, il établit une communication avec la surface par l'intermédiaire d'une fosse dont la profondeur avoisine 2 mètres. L'embouchure extérieure de celle-ci est proche d'un puits toujours en service. L'usage de cet ouvrage demeure conjonctural. S'agit-il d'un silo ? d'un puits d'aération ? ou plus prosaïquement de latrines dont le déversoir aurait été constitué par la salle souterraine postérieurement à son abandon comme le suggère la vive coloration brunâtre de la roche encaissante à cet endroit précis ?

S'attacher à mieux définir la nature des thèmes abordés par l'auteur des bas-reliefs serait sans doute éclairant quant à la destination et datation de la crypte — terme qui n'a été retenu que par commodité d'expression —. Si la vocation culturelle chrétienne ou paléo-chrétienne de l'hypogée ne tient pas au regard des œuvres sculptées, celles-ci, pas plus que l'architecture générale de la cavité, ne militent pour la prise en considération d'une utilisation purement civile. Il est tout à fait regrettable que la désobstruction de la crypte n'ait été accompagnée d'aucune étude du mobilier archéologique mis au jour parmi les gravats et les matériaux de remplissage ; aujourd'hui seule une fosse rectangulaire toujours comblée au sol de la galerie historisée reste susceptible de livrer d'éventuels témoins matériels anciens d'une phase de fréquentation. R. Mauny admet que les souterrains de La Roche-Clermault et de Denezé-sous-Doué aient pu servir de sanctuaires aux « hérétiques » et « déviationnistes » médiévaux ; qu'il en soit allé de même à La Tour-Blanche demeure du domaine de l'hypothèse pure. Cependant il n'est sans doute pas inintéressant de noter qu'au XIV^e siècle Notre-Dame de la Recluse fut élevée à tout juste 20 mètres de distance... comme si l'église cherchait à faire revenir des brebis égarées dans le droit chemin !

C. C.

BIBLIOGRAPHIE

- Ch. CARCAUSON, 1984. Revue archéologique. *Sites* n° 24 décembre, 44 pp., 4 figures, 2 photos. La crypte de La Tour-Blanche.
R. MAUNY, Les sculptures de la Roche Clermault et de Denezé-sous-Doué. Document Archéologia n° 2, 1973, 10 pp., 6 photos, 3 figures.
SECRET, J., Les églises du Ribéracais, Périgueux, 1958.

Deux ensembles sculptés de la vallée de la Dronne : Brantôme et Bourdeilles en Dordogne

par Brigitte et Gilles Delluc

Ces deux sites majeurs de la sculpture rupestre méritent de figurer dans le présent ouvrage.

Abbaye de Brantôme

À l'Ouest des bâtiments conventuels se dresse une haute falaise creusée de cavités naturelles plus ou moins retaillées par les moines bénédictins. L'une de ces grandes cavités, probablement une ancienne carrière de calcaire coniacien, a été transformée, avant 1656, en un pigeonnier troglodytique comportant de nombreux boudoirs taillés dans le rocher.

La paroi de cette grotte dite du « Jugement dernier » est sculptée de deux importants bas et hauts-reliefs comportant des personnages en grandeur nature ou à peu près. L'un, le plus ancien (fin du XV^e s. — début du XVI^e s.), au N-W, représente un Triomphe de la Mort. L'autre, au N-E, représentant le Christ sur la croix, est un peu plus tardif : il est rapporté au XVII^e s. malgré le style un peu roman des personnages (Delluc, 1975 ; Junillon-Wacheux, 1989).¹

Dans le détail, le grand panneau sculpté du Triomphe de la Mort (thème rare mais classique) comporte trois registres. En haut, une grande divinité, tout juste épannelée, est flanquée d'un ange volant, à sa droite, et de deux personnages agenouillés. Au registre moyen, se trouve la Mort avec sa faux flanquée de chaque côté d'un ange à genoux, sonnant de la trompette, de laquelle s'échappe un phyllactère. Le registre inférieur porte, au centre, une grande tête couronnée de tibias et de fémurs, avec une sorte de pendentif au cou. Ce personnage, entouré de deux petites silhouettes ressemblant à la Mort, s'appuie sur une sorte de bahut sculpté d'arcs ogivaux, plus ou moins flamboyants. De part et d'autre, sont sculptés en bas-reliefs peu dégagés les têtes des malheureux humains : dame, guerrier, moine... Latéralement, de chaque côté, un ange et un personnage agenouillé sont sculptés en très haut-relief.

1 — C'est dans cette grotte que s'est tenu, le 14 août 1988, le colloque sur la Sculpture rupestre, dont les actes sont publiés dans le présent volume.

L'autre paroi est décorée d'un thème plus courant. Le Christ, sur sa croix, domine Jérusalem, avec ses demeures et ses collines élevées (comme il est traditionnel, malgré l'aspect réel du paysage de Jérusalem). A sa droite se dresse Marie, à sa gauche Jean. Marie-Madeleine étreint la base de la croix. Latéralement, sont, à droite, un personnage qui pourrait être le saint patron du donateur et, à gauche, un moine agenouillé qui est sans doute le donateur. Ce panneau mesure 480 cm de large sur 370 cm de haut, selon M.-Th. Junillon-Wacheux (1989), tandis que l'autre panneau sculpté mesure, pour le même auteur, 810 cm sur 600 cm.

Enfin, à quelques mètres du porche artificiel de cette cavité, est sculptée la fontaine de dévotion Saint-Sicaire : niche à fond en rosace (relief plat), avec des colonnettes encore un peu engagées, un arc en plein cintre et, au-dessus, traitées en intaille, une sorte de fleuron flamboyant, probablement moins ancien. Jouxte cette fontaine, s'élance un arc roman et les vestiges d'un bandeau décoré de têtes de clous.

Pour mémoire, dans un modeste mur appareillé de la cavité, vers le Nord-Est, près de l'entrée, a été remployée une petite sculpture en bas-relief représentant un personnage en tunique, aujourd'hui acéphale et apode.

Donjon du château de Bourdeilles (anciennement Bourdeille)

Sur la paroi de la pièce basse du donjon de ce château fort, à laquelle on accède seulement par une trappe ronde du sommet de la voûte en ogive (comme celle des plus classiques oubliettes), ont été découvertes par notre ami Gérard Mouillac, vers 1958, des « traits faits par des prisonniers ». Nous avons eu un peu plus tard l'opportunité d'étudier ces graphismes (grâce à l'aimable autorisation de l'Office et de la Régie du Tourisme).

Ces sculptures et ces gravures ont été exécutées sur le mur appareillé (comme elles l'auraient été sur une paroi rocheuse), après la construction du mur, à la lumière d'un très modeste rai de lumière solaire, dont on peut suivre la course dans ce lieu obscur, pour peu que le soleil brille dans l'après-midi. L'ensemble principal est composé de bas-reliefs juxtaposés, plus ou moins contigus (les joints au mortier de ciment, entre les pierres de taille, sont récents). Il mesure 100 cm de large et 70 cm de haut. Il comporte un orant sur une cathédre tenant dans une main un demi-disque. A droite, le Christ en croix, saint Jean et la Vierge ; au-dessus, deux équides sans cavaliers conservés ; en bas et à gauche de l'orant, une Vierge à l'Enfant, couronnée, dans une niche pentagonale. Quelques personnages sculptés rudimentaires se voient çà et là, ainsi que des croix (dans des zones plus mal éclairées encore). A l'opposé, dans un registre bien plus élevé (le fond de ces oubliettes a servi plus tard de fosse à détritus et le sol s'en est trouvé exhaussé), sont des stries de polissage et ces mots gravés : « Vive Ledru Rollin 185... », sans relation avec les sculptures d'inspiration religieuse.

Cet extraordinaire ensemble mériterait assurément d'être présenté au public, soit par l'orifice supérieur (sorte de goulot de bouteille de 80 cm de diamètre), soit grâce au percement d'une sorte de judas (le sol de ces

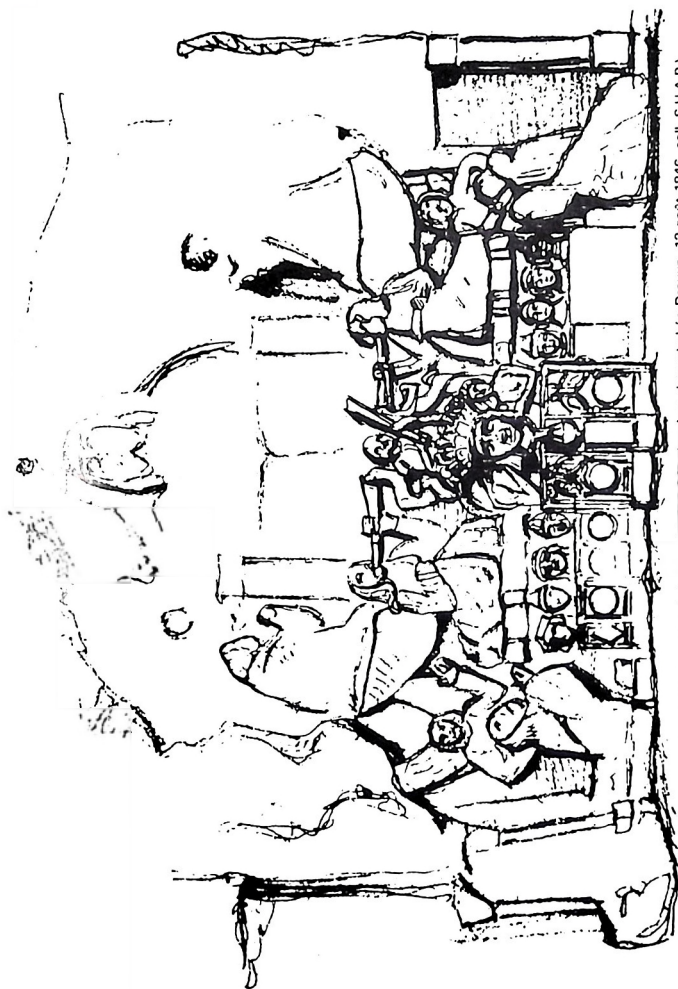


Planche 1 — Abbaye de Brantôme. Le triomphe de la Mort (dessin à la chambre claire de Léo Drouyn, 12 août 1846, coll. S.H.A.P.)
 Planche 2 — Bourdailles, etc

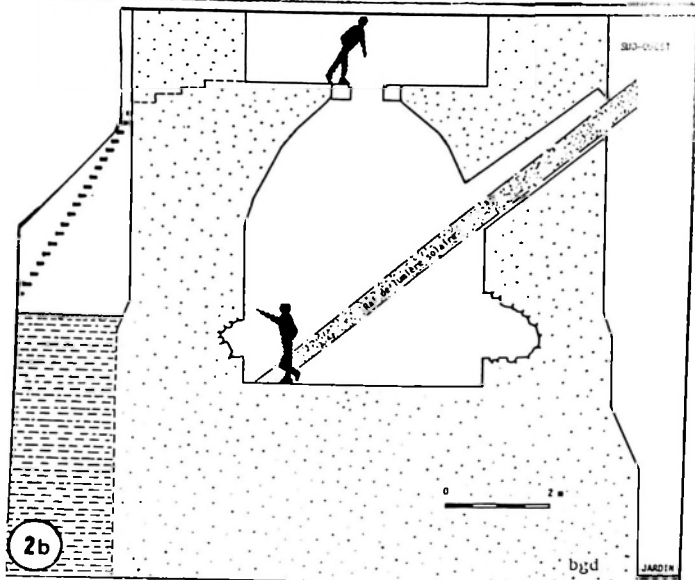
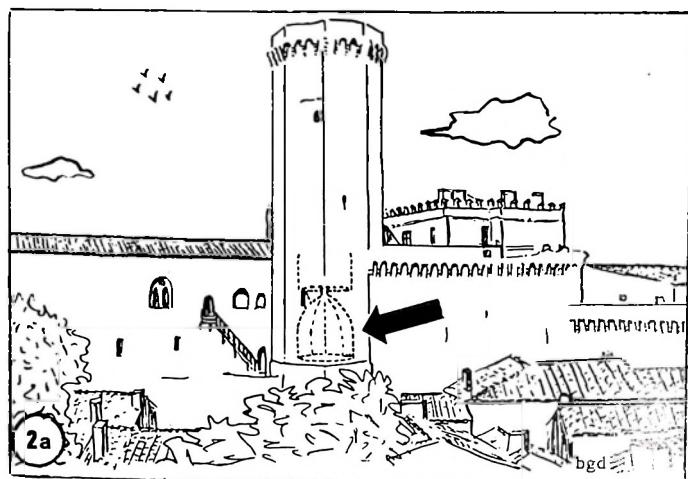


Planche 2 — a, Bourdellès. Le chateau fort. Elévation sud (c^o Delluc 1989) b, Bourdellès. Coupe de l'étage inférieur du donjon (c^o Delluc 1989).

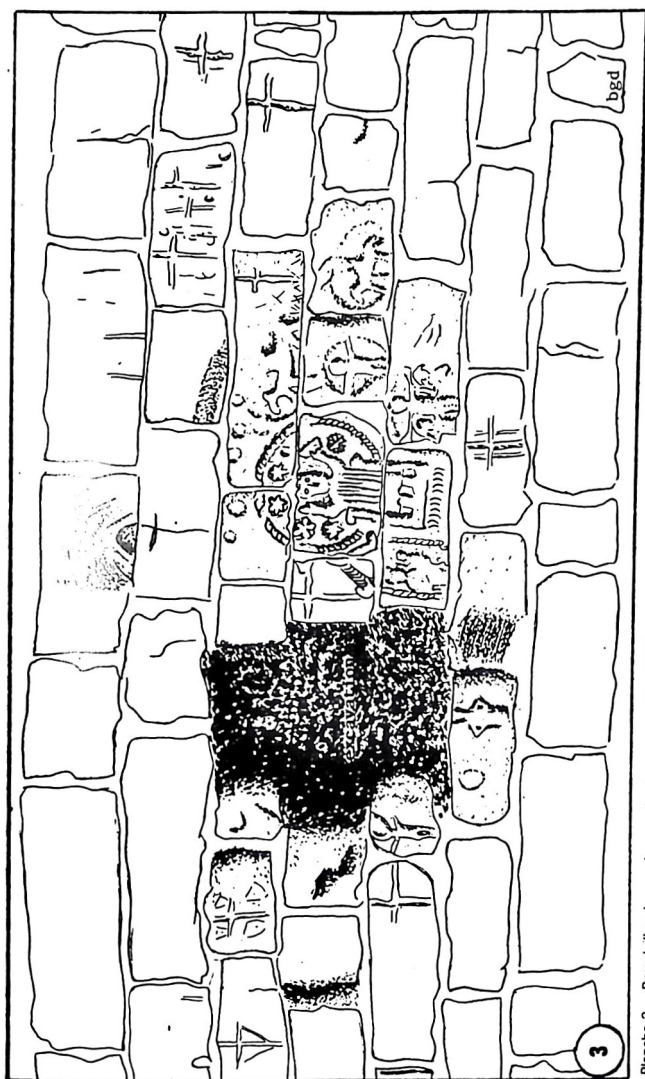


Planche 3 — Bourdailles. Les sculptures du donjon (© Delluc 1989).

oubliettes est à peine plus bas que celui de la cour du château) qui permettrait de les observer presque de plein pied.

La date de ces sculptures quasi rupestres doit se situer au début du XIV^{ème} s., époque de l'édification du donjon. Bourdeilles est tenu par Philippe Le Bel et ses successeurs (de 1307 à 1341). L'affaire des templiers se déroule de 1307 à 1314. On sait que les prisons d'une porte de Domme, dans la vallée de la Dordogne, conservent des gravures pariétales, exécutées assurément par des templiers prisonniers (du fait des inscriptions associées). Sans trop laisser galoper l'imagination, on peut avancer qu'il n'est pas exclu que les sculptures des oubliettes du donjon de Bourdeilles soient l'œuvre de templiers, mis au secret dans ce château du roi sur ordre de Philippe le Bel entre 1307 et 1314.

Pour mémoire, nous avons décrit, sur les parois des autres étages de ce même donjon, facilement accessibles depuis sa construction, des graffiti finement incisés représentant des hommes et des femmes, en costume du milieu du XVI^{ème} S. (Delluc, 1977).

B. et G.D.

BIBLIOGRAPHIE

- DELLUC, B. et G., LANTONNAT, M., VIDAL, P. (1968) Découverte de bas-reliefs au château de Bourdeilles. *Bull. de la Soc. hist. et archéol. du Périgord*, 95, p. 210-212. 1 ill.
- DELLUC, B. et G. (1975) Graphismes rupestres non paléolithiques du Périgord. in S. AVRILLEAU (1975) Cluzeaux et souterrains du Périgord, I, Archéologie 24. Périgueux, p. 157-186, 35 fig.
- DELLUC, B. et G., CORNET, Ph. (en préparation) Etude des sculptures et gravures de l'étage inférieur du donjon de Bourdeilles : étude archéologique et historique avec notes sur la technologie clyptique et sur l'éclairage des lieux.
- JUNILLON-WACHEUX, M.-Th. (1989) Le décor sculpté de la grotte de Brantôme. mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Paris X Nanterre, 2 t. (120 p. et 117 p.), ill., plans, carte, manuscrits (multigraphiés s.e.).

La caverne sculptée de Dénézé-sous-Doué (Maine-et-Loire)

par Annie BRETHON et Daniel LIST

Localisation

Le village de Dénézé-sous-Doué est situé au sud de la Loire, à 30 km à l'est d'Angers, à 15 km à l'ouest de Saumur, sur la départementale D 69, entre Genas-les-Rosiers (10 km) et Doué-la-Fontaine (5 km), dans une région où l'extraction intensive du tuffeau et du falun a laissé d'innombrables cavités dont la plupart furent transformées en habitats troglodytiques de plaine.

L'une de ces cavités, située au cœur du village de Dénézé, est exceptionnelle : toutes ses parois sont sculptées dans la masse du tuffeau.

Présentation

L'épaisse dalle de béton qui assure l'étanchéité et l'isolation du site sert désormais de parking aux visiteurs. L'accès à la caverne sculptée s'effectue par un escalier appareillé à l'ancienne. En bas, dans le couloir, quelques panneaux retraçant les étapes de la découverte du site. Puis on pénètre dans une salle centrale. En haut de la voûte, on remarque l'ancien rebouchage par des pierres en battière.

Du fond de cette salle on peut accéder à une autre petite salle qui contient deux très beaux fours du XVI^e siècle, jumelés au même conduit de fumée (fait rarissime en notre région), appareillés en petits moellons de tuffeau et s'ouvrant par deux gueules de four en ogive.

Toute la zone sculptée a été aménagée afin de mettre en relief la statuaire par un éclairage discret et judicieux. Des bancs et gradins permettent aux visiteurs de s'asseoir durant la visite commentée, tout en admirant l'infinité variété des figures. A l'heure actuelle, 400 personnages ornent la caverne, mais des milliers de fragments détachés des parois restent à restaurer, et trois autres salles sculptées sont encore enfouies sous les remblais (fig. 1).

Les personnages, taillés en haut-relief s'enchevêtrent en une gigantesque bande dessinée sculptée. Figures grimaçantes et visages angéliques, costu-

PLAN DE LA ZONE AUX PAROIS SCULPTÉES

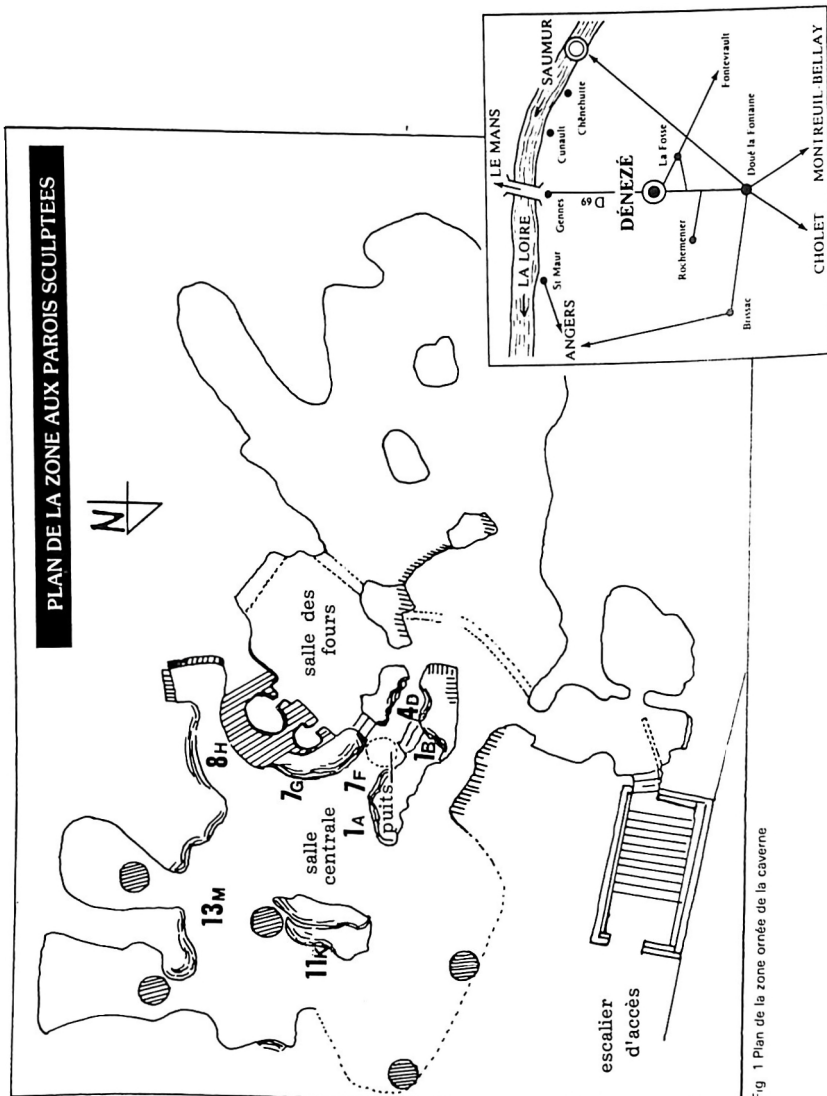


Fig. 1 Plan de la zone ornée de la caverne

mes somptueux et corps dénudés, géants difformes et chétives créatures s'entremêlent sans souci de proportions, en une frise caricaturale et truculente.

Historique de la découverte

En 1663 le curé de Denezé s'établit dans le manoir voisin, découvre la caverne sculptée et ses sculptures jugées « hérétiques ». Deux ans plus tard, le souterrain d'accès est muré. En 1740 un autre curé perce la voûte de la caverne. Le doyen du chapitre prélève les plus belles têtes sculptées et fait remblayer ce « temple païen », non sans l'avoir signalé par lettre à l'évêque d'Angers.

En 1876 cette lettre est retrouvée par Célestin Port, archiviste. Il pénètre dans le souterrain et aperçoit quelques sculptures qu'il date du XVIII^{ème} siècle dans son *Dictionnaire* du Maine-et-Loire.

J. et C. Fraysse s'introduisent dans les lieux en 1956 et en 1965 alertent divers spécialistes. Une intervention auprès de A. Malraux est effectuée en 1968 (à la demande de la Société française d'étude des souterrains) en vue de préserver le site qui figure à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques en 1969.

La commune acquiert le terrain et le site est dégagé par des bénévoles sous la direction de A. Héron. Il est ouvert au public en 1977.

Mais la toiture plastique forme serre et favorise la prolifération des algues, des mousses... A et D. List sensibilisent le public à ces détériorations. Deux ans plus tard la commission de sauvegarde, présidée par D. List, réunit un comité scientifique qui conclut en 1980 sur la conduite à tenir.

Grâce au maire C. Courant, au conseiller général J. Touchais, les travaux sont menés en 1982 par le département, la région et l'Etat. Le souterrain réaménagé est inauguré en juillet 1982, mais il n'est pas totalement à l'abri des orages, des effondrements et des infiltrations d'eau polluée.

Eléments de datation

En l'absence de texte et de tradition orale, la datation de cette œuvre unique en son genre a soulevé de nombreuses polémiques.

Après de laborieuses recherches, nous pouvons affirmer que ces sculptures datent de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, grâce à certains détails : vêtements, coiffures et instruments de musique.

Les instruments de musique

— trois types de cornemuse sont figurés : la muse ou musette munie d'un unique chalumeau, la bousine, chère à Rabelais, avec sa grosse panse, et la vèze avec un bourdon latéral et un chalumeau central (1A).

— une mandole, ancêtre de la mandoline, atteste l'influence de la Renaissance italienne, en France, après les guerres d'Italie (1A).

— un hautbois droit, ou une pibole, accompagne la bousine (1B) (fig. 2).



Fig 2 La bousine et le hautbois droit (dessin de M. Hasquin)



Fig. 3 Le castrinement valois (photo List).



Fig. 4 Le caleçon féminin (photo List).



Fig. 5 Fraise et ruban de veuvage (dessin de M. Hasquin)



Fig 6 Une étrange Pietà (photo List)

Les détails vestimentaires

— « l'espoitrinement valois » dit « à la vénitienne », un curieux décolleté qui laissait les seins nus. Cette mode osée apparut à la cour de Charles IX dès 1561 (1A) (Fig. 3 et 4).

— la fraise, dont la mode se répandit au retour des guerres d'Italie. Son large plissé permettait à François 1er de dissimuler un lipome disgracieux qui enflait son cou. La vogue de la fraise va s'élargissant jusqu'au XVIIème siècle (7F).

— les vertugadins (de l'espagnol *vertugados* : protection de la vertu) ; ces cerceaux d'osier arrondissaient démesurément les robes (7F).

— le caleçon féminin, calqué sur le haut de chausses masculin et muni de bretelles, invention révolutionnaire d'origine vénitienne, fut introduit en France par Catherine de Médicis (11 K) (fig. 4).

Quelques détails vestimentaires se sont avérés précieux :

— le haut de chausses plissé, serré aux genoux, fut de mise aux temps de François 1er, Charles Quint, Henri III et Charles IX (8H)

— le ruban de veuvage : en 1559, à la mort du roi Henri II, Catherine de Médicis voulut se distinguer de sa rivale, Diane de Poitiers, maîtresse du feu roi, qui portait ostensiblement le deuil. Elle accrocha donc un ruban de velours noir à son attifet (coiffe en forme de diadème) et le laissa pendre à son front. Cette mode fut rapidement supplantée par la pointe Médicis que la reine adopta en 1560 et ne quitta plus jusqu'à sa mort (13M) (fig. 5).

Les indiens d'Amérique

Deux personnages arborent une bien étrange coiffure de plumes. L'un est nu, assis sur les bras croisés. L'autre offre un visage aux pommettes saillantes, au nez busqué, aux yeux bridés, surmonté de trois plumes (7G) (fig. 7).

Le premier Indien connu en Anjou fut Essoméric. Il avait été ramené du Brésil en 1505 par Blinot Le Paulnier de Gonnevillle. En 1521, Essoméric épousa une angevine en secondes noces.

Au milieu du XVIème siècle, d'autres Indiens furent introduits en France, notamment à l'occasion des fêtes de Nantes (1548) et de Rouen (1552).

Une étrange pietà

Le panneau sculpté le mieux conservé évoque ; une curieuse scène : au centre une hache brandie que l'on prendrait à première vue pour une croix ; à gauche un groupe de quatre figures (une femme, un vieillard et un enfant assis tenant sur leur genoux un gisant, dans une attitude rappelant une déposition de croix). Mais certains détails choquent : le gisant n'est pas mort puisqu'il tient le bras de la femme, cette femme qui porte le ruban de veuvage est nue jusqu'en haut des cuisses, ce qui est assez surprenant pour une Pietà (4D) (fig. 6).

Un document de la Bibliothèque Nationale nous a permis de découvrir le sens caricatural de cette scène : ce texte est un pamphlet intitulé *Le*



Fig 7 Un indien d'Amérique (dessin de M. Hasquin)

réveil-matin des Français et de leurs voisins. Il relate un évènement qui s'est produit en 1560 durant le bref règne de François II (1559-1560).

Après la conspiration d'Amboise menée par les Protestants et déjouée par les Guise, la répression fut sévère. Les suspects furent pendus et les chefs protestants exécutés à la hache. Le pape Pie IV, un Médicis, satisfait de ce bon exemple donné par la France, envoya à sa nièce, Catherine de Médicis, une œuvre de Michel-Ange en remerciement. Il s'agissait de l'épure de la fameuse Pietà de la cathédrale de Florence, groupe sculpté dans le marbre avec Joseph d'Arimathie, la Vierge et saint Jean enfant portant le corps du Christ avant la mise au tombeau. Le religieux qui devait livrer cette toile à Blois tomba victime de la peste et la Pietà passa entre les mains d'un marchand protestant qui jura sur la Bible de la remettre en mains propres à Catherine de Médicis. Ce qu'il fit effectivement après que ses coréligionnaires aient modifié le dessin original.

A Blois, à l'issue d'un somptueux dîner la toile fut déroulée et livrée à l'admiration de l'assistance médusée. Quelle consternation ! La Sainte Vierge était nue et avait la tête de Catherine de Médicis ; à la place de Joseph d'Arimathie, on reconnaissait le cardinal de Guise et la jeune reine Marie Stuart (épouse de François II et nièce des Guise) figurait à la place de saint Jean. Sur leurs genoux le Christ était devenu François II, le jeune roi moribond. Et dans l'angle du dessin la croix s'était transformée en hache.

La caricature politique était osée mais claire : au-dessus d'un roi grabataire, les catholiques gouvernaient la France par la hache et non par la croix. Les Guise, dénués d'humour, n'apprécièrent guère la plaisanterie et la toile fut immédiatement détruite. Mais le pamphlet anonyme courut les rues de Paris.

La scène sculptée à Denezé est visiblement inspirée de ce fait-divers. Comment les tailleurs de pierre locaux en ont-ils eu connaissance ? Peut-être par l'intermédiaire de leur maître, un certain Pierre d'Angers qui avait séjourné à la cour de Blois. Le pamphlet était signé d'un pseudonyme révélateur : Eusèbe Philadelphie Cosmopolite, libertaire. Or, nos tailleurs de pierre étaient généralement libertaires. L'identification de cette scène satirique permet de cerner leurs motivations.

Une confrérie marginale

Au XVI^{ème} siècle, les Mousseaux de Denezé n'étaient qu'un hameau peuplé d'artisans tisserands et de tailleur de pierre. Le village situé près de l'église, 800 m plus loin, fut détruit en 1568 par les reîtres de l'armée protestante ; l'église seule survécut au désastre.

Les troglodytes des Mousseaux de Denezé étaient vraisemblablement organisés en une communauté groupant catholiques, protestants et quelques juifs sans aucun prosélytisme. Les tailleurs de pierre formaient une confrérie libertaire (au-dessus des religions, des races et de la politique), mais en 1539, les Interdits de Villers-Cotterets, qui abolissaient les confréries de métiers, les obligèrent à entrer dans la clandestinité. Ne pouvant se réunir officiellement, ils le firent souterrainement et s'exprimèrent en taillant ces étranges figures sur les parois de la caverne.

Cet exemple unique d'art populaire contestataire et clandestin n'a pu s'épanouir que grâce à la complicité du village tout entier. Le curé de l'époque, Nicolas de la Planche, accorda aux tailleurs de pierre une chapelle (Saint-Nicolas) où culte catholique et culte protestant furent célébrés en alternance : un surprenant exemple d'œcuménisme en pleines guerres de Religion.

Nous poursuivons actuellement les recherches afin de cerner les motivations profondes de cette confrérie marginale. Les archives sont rares et quoique les lieux aient été dénommés *La Cavalle* (1573), *Cavernie* (1566), *Loge des Mazcons* (1575), *Chambre de Veillée Massonne* (1698) (Archives du Maine-et-Loire, H 3122 et H 3124), aucun signe gravé, aucun symbole ne permet de rattacher cette confrérie à une forme de compagnonnage ni de franc-maçonnerie.

A. B. et D. L.

BIBLIOGRAPHIE

- A. et Ph. BLANC, P. GILLON, A. et D. LIST, C. et J. LORENZ — Le site de la cave aux sculptures de Denezé-sous-Doué. Rapport préliminaire, problème de conservation, 1980.
- A. et Ph. BLANC, P. GILLON, A. et D. LIST, C. et J. LORENZ — la géologie au service de l'Archéologie, *Minéraux et Fossiles*, mars 1981.
- J. et C. FRAYSSE — Les Troglodytes en Anjou à travers les âges, Cholet, 1964, TOME III.
- A. HERON de la CHESNAYE — *Les caves énigmatiques de Denezé-sous-Doué*, 1976, 16 pages, 13 photos et 2 plans.
- A. et D. LIST — Les étranges sculptures du site de Denezé-sous-Doué, *Andes*, n° 9, 1979-1980.
- A. et D. LIST — La caverne sculptée de Denezé-sous-Doué, *Le pays d'Anjou*, n° 5, 1983.
- A. et D. LIST — La caverne sculptée de Denezé-sous-Doué, *Subterranea*, n° 50, septembre 1984.
- A. et D. LIST — Maine et Loire insolite. La caverne sculptée de Denezé-sous-Doué, I.A.C. 22 p., ill. Résumé in : *Les Dossiers de l'Histoire*, H.S. n° 1, février-mars-avril 1988, p. 119-133.
- R. MAUNY — Les sculptures de la Roche-Clermault et de Denezé-sous-Doué, *Documents Archéologie*, n° 2, p. 83-91, ill., 1973.
- R. MAUNY — Les sculptures érotiques et hérétiques de la Cave des Mousseaux à Denezé-sous-Doué. *Actes du Symposium de Cordes*, CIRAC, 1967.
- S. RUSSEL — Underground Art of the Renaissance, *The Lady*, 26 may 1983.

Les rochers sculptés des Rothéneuf, près de Saint-Malo (Ille-et-Vilaine)

Durant vingt-cinq années, à compter de 1870, l'abbé Fouré (1839-1910), dit l'Ermite, a sculpté dans le rocher du littoral de Saint-Malo la grande saga de la famille des Rothéneuf.

Ces rochers sculptés (bas et haut-reliefs, rondes-bosses parfois) couvrent une surface granitique de cinq cents mètres carrés, immense ensemble sculpté de trois cents sujets. Cette pointe rocheuse, battue par les vents, desservie par des escaliers, était le lieu de rassemblement de la tribu, entre le gouffre de l'Enfer (ou du Saut de la mort) et celui du Paradis, aux lisses parois, avec le tombeau et la chapelle de saint Budoc, dominant le précipice, garni d'anges ailés et entourés de nombreux personnages.

La famille de Rothéneuf est un clan de corsaires (XVI^{ème} - XVIII^{ème} s.), vivant de chasse, de pêche et de contrebande, soumettant ses rivaux, dans tout le pays alentour, avec un intrépide mépris du danger. Leur vue est perçante, leur ouïe très fine : n'usent-ils pas de l'eau, riche en sels ferreux, recueillie dans les creux des rochers ?

Le commandant de la flotte est surnommé Gargantua, ses officiers sont la Bigne, la Haie, le Grand et le Petit Chevreuil, tandis que la Goule, Bas-Plat, le Grand Pointu construisent les bateaux. Ils ont donné leurs noms aux différents rochers qui découvrent à basse-mer. Les vaisseaux des Rothéneuf rivalisent avec ceux des corsaires malouins, en particulier durant le XVIII^{ème} s. et leurs galères, les Flèches de la Mer, sont dotées d'une invincible vitesse.

Au centre, trône M. de Rothéneuf entouré de ses gens : les joviaux et gais pirates, avec Vive la Joie, son homme de confiance, le Guerrier romain, l'Egyptien (qui en pince pour Mme de Rothéneuf — ce qui vaut à cette dernière une belle scène de ménage), Lucifer, le Fakir, Crésus, la Buse...

La Révolution met fin aux exploits des Rothéneuf : luttes sur terre et sur mer, massacres, naufrages. Ces carnages attirent des monstres marins qui engloutissent les cadavres. A peine quelques survivants purent-ils s'échapper avec de mystérieuses cassettes.



Fig. 1 — M. de Rothéneuf corrige sa trop coquette épouse. Bas-relief dans un cartouche à fond plat. Au-dessus du cadre : monstres marins (coll. J. Janvier)



Fig. 2 — Le benjamin des Rothéneuf jouant Haut-relief sur fond plat (coll. J. Janvier)



Fig. 3 — Durand, alias Gargantua, commandant la flotte des Rothéneuf, pêcheurs, pirates et contrebandiers malouins. Tête dégagée en ronde-bosse (coll. J. Janvier)

Tout cela est raconté sur les rochers sculptés et l'on voit tous les personnages de la célèbre famille (y compris le benjamin qui joue), les monstres de la mer, les envoyés des Enfers, les armes du clan et même la correction qu'administre à son épouse M. de Rothéneuf, qui lui reproche les assiduités de son conseiller.

Texte rédigé d'après les documents adressés par Jean Janvier.

BIBLIOGRAPHIE

Documents adressés par Jean Janvier, conservateur du site des Rochers sculptés de Rothéneuf, 35400 Saint-Malo.

BREBION H. (s. d.) La Légende des rochers sculptés de Rothéneuf, 35400 Saint-Malo. *Ed. et imp. Combier*, Mâcon, 22 p., ill.

BUSSON, Y. (1986) Saint-Malo. La légende de pierre, *L'Univers du Vivant*, n° 12, p. 110-112, ill.

Aspects de la sculpture rupestre (iconographie complémentaire)

par Brigitte et Gilles Delluc

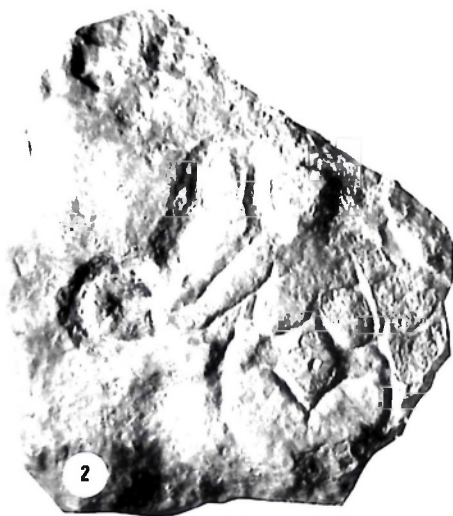
Pour compléter les documents iconographiques qui illustrent les divers chapitres de cet ouvrage, il nous a paru intéressant de présenter une trentaine d'illustrations regroupées par site ou par thème. Pour plus d'informations, se reporter aux textes des divers auteurs (planches A à G).

Ainsi ce volume sur la sculpture rupestre présente d'une manière très complète (sans bien sûr prétendre à l'exhaustivité) les aspects principaux de la sculpture sur parois d'abris ou de cavernes et sur roche de notre pays.

Il nous reste à souhaiter que des découvertes nouvelles viennent enrichir ce chapitre du patrimoine artistique de la France.

B. et G.D. *

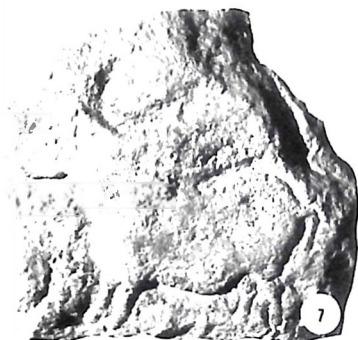
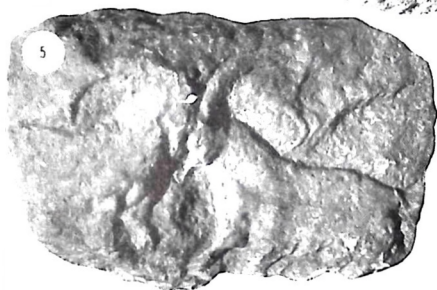
* Nos remerciements vont aux propriétaires et responsables de sites, aux conservateurs des divers musées (musée de l'Homme, musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, musée du Périgord, musée national de Préhistoire des Eyzies, musée d'Aquitaine, musée d'Histoire naturelle de Montauban) qui nous ont permis de présenter cette série iconographique (recueillie depuis 1970). Nous devons les clichés 12, 13 et 14 à l'amitié de Christophe Adrien que nous remercions.



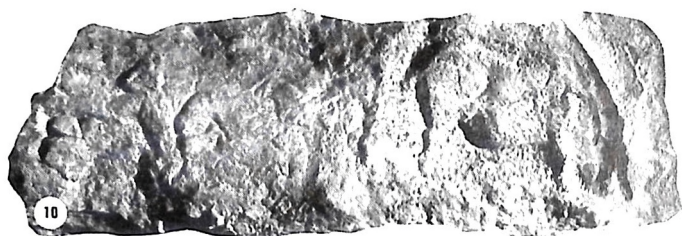
1 — Laussel. « Femme à la tête quadrillée ».

2 — Laussel. « Femme de Berlin ».

3 — Laussel. Personnage de profil : « le Chasseur » (peut-être une adolescente, pour J. — P. Duhard).



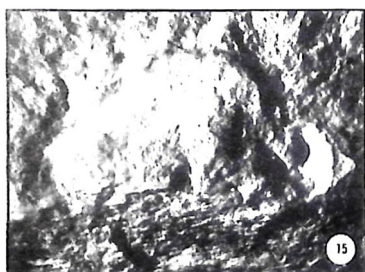
- 4 — Roc de Sers Cheval
- 5 — Roc de Sers Bouquetins
- 6 — Roc de Sers Bison
- 7 — Roc de Sers Cheval
- 8 — Roc de Sers Bouquetin



9 — Roc de Sers Cheval et sanglier.

10 — Roc de Sers A gauche, bison (en bas-relief fonçant vers un homme (gravé fuyant ; à droite, gravures représentant un homme et trois chevaux

11 — Saint-Cirq. Bison dont l'avant-train est déficient.

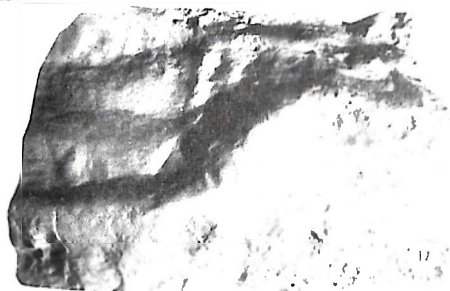
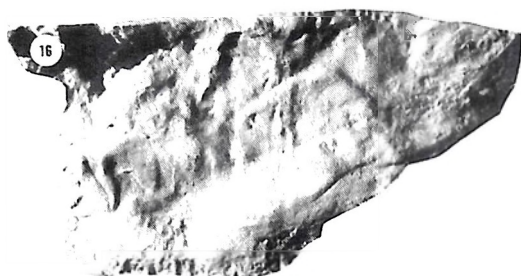


12 — Angles-sur-l'Anglin. Bison.

13 — Angles-sur-l'Anglin. Cheval.

14 — Angles-sur-l'Anglin. Cheval.

15 — Reverdit. Bison.



16 — La Magdeleine. Femme sculptée (moulage)

17 — La Magdeleine. Femme sculptée (moulage).

18 — Commarque. Grand cheval. La tête et le poitrail sont sculptés en bas-relief (photomontage)



19 — La Chaire à Calvin: Chevaux (moulage)

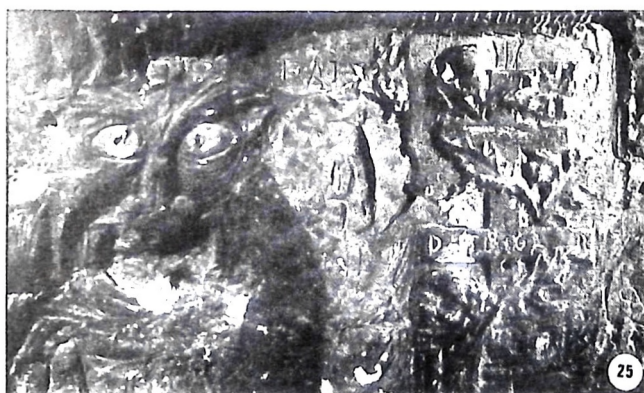
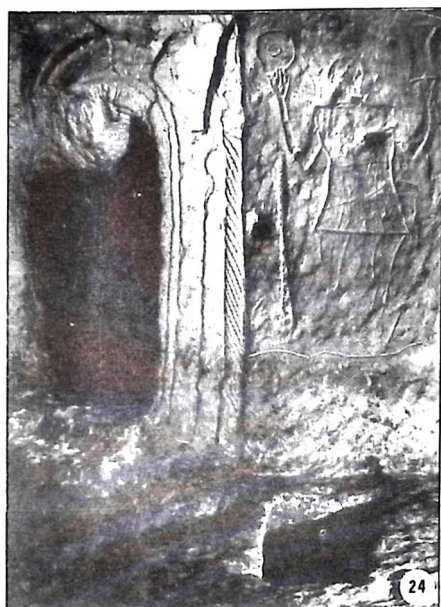
20 — Menhir sculpté de l'Hérault



21 — Lamonzie-Montastruc. Camidé et oiseau.

22 — Lamonzie-Montastruc. Femme assise.

23 — Carrière de Rampieux à Combe Capelle. Personnage à sa fenêtre (exercice d'école, vers 1970-1980).



24 — La Roche-Clermault. Personnage sculpté et gravé. Porte et sacrophage (photomontage)

25 — Saint-Front-de-Pradoux. De gauche à droite, tête grimaçante, conçue avec image sexuelle féminine probable, croix de Lorraine avec chardon (photomontage).



26 — Brantôme. Bas-reliefs monumentaux. Le triomphe de la Mort (à gauche), Crucifixion (à droite)

27 — Bourdeilles. Sculptures en bas-relief des oubliettes

28 — Bourdeilles. Les oubliettes. Le rai de lumière frappe le sol et éclaire par réflexion l'emplacement du panneau sculpté.

SOMMAIRE

Avant-propos,	
La sculpture rupestre en France par la Société Historique et Archéologique du Périgord ...	7
Une réalité, une signification qui rend l'image inoubliable, par André Chastel, membre de l'Institut	
	9
La sculpture rupestre préhistorique : une étude désormais méthodique, par Henry de Lumley, Professeur au Muséum National d'Histoire Naturelle, Directeur de l'Institut de Paléontologie Humaine	
	15
La sculpture pariétale préhistorique. Technologie et terminologie, par Michel A. Garcia, Musée de l'Homme, Paris	
	17
Sculpture rupestre : traduction graphique des informations recueillies, par Brigitte et Gilles Delluc	
	25
La sculpture rupestre avant Lascaux, par Brigitte et Gilles Delluc, U.A. 184 du C.N.R.S., Musée de l'Homme, Paris	
	29
La sculpture rupestre magdalénienne en Aquitaine, par A. Roussot, Musée d'Aquitaine à Bordeaux	
	45
Les sculptures magdaléniennes de la « Chaire à Calvin » (Mouthiers, Charente). Lectures complémentaires, par Jean-Marc Bouvier, Université de Bordeaux I	
	73
Les figurations féminines sculptées de l'art rupestre paléolithique en France, D' Jean-Pierre Duhard	
	87
Aperçus sur l'art rupestre et les figurations religieuses des civilisations néolithiques de l'Europe occidentale, par J. Abelanet, musée de Tautavel, Pyrénées-Orientales ...	
	115

Les cryptes romanes et l'art pariétal, par Dominique Audrieu, inspecteur régional des sites	127
La sculpture dans les souterrains et dans les sites troglodytiques, par S. Avrilleau, président de la Société française d'études des souterrains, avec la collaboration de Chr. Carcauzon et M. Souffaché	133
La crypte historiée de La Tour-Blanche (Dordogne), par Christian Carcauzon	163
Deux ensembles sculptés de la vallée de la Dronne : Brantôme et Bourdeilles en Dordogne, par Brigitte et Gilles Delluc	171
La caverne sculptée de Dénézé-sous-Doué (Maine-et-Loire), par Annie Bethon et Daniel List	177
Les rochers sculptés des Rothéneuf, près de Saint-Malo (Ille-et- Vilaine), par Jean Janvier, conservateur du site	187
Aspect de la sculpture rupestre (iconographie complémentaire), par Brigitte et Gilles Delluc	193

OFFSET JOUCLA 24000 PERIGUEUX
TEL. 53.08.20.15 - RC 78 B 5
