

d'une « catastrophe » à l'égard de la figure humaine ? Bataille aura peut-être puisé chez Freud quelques outils conceptuels. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître la force *critique* (et non pas clinique) des figures freudiennes. L'image révèle, si l'on tient compte de sa dialectique, non seulement sa signification complexe mais son efficacité visuelle. L'homme ne sort pas indemne de sa confrontation avec l'œuvre. Il n'est plus le paisible spectateur d'une copie parfaite de la nature mais il est la première victime d'une *cruauté* de l'image. Le dernier mot revient à Blanchot :

L'œuvre n'est pas l'unité amortie d'un repos. Elle est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre. [...] L'œuvre n'est œuvre que si elle est l'unité déchirée, toujours en lutte et jamais apaisée, et elle n'est cette intimité déchirée que si elle se fait lumière de par l'obscurité, épanouissement de ce qui demeure refermé¹.

1. MAURICE BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 309-310.

Marc Groenen

RÉALISME ET RÉALITÉ : LA NOTION DE *MIMÈSIS* À L'ÉPREUVE DE L'ART DES GROTTES

129

Introduction

Quoiqu'elles soient généralement ignorées des travaux de synthèse consacrés à l'histoire de l'art, les œuvres d'art préhistoriques surprennent bien souvent par la beauté et la précision de leur tracé. L'art figuré apparaît au début du Paléolithique supérieur en Europe (*ca.* 35 000 - 9 000 avant notre ère). Dans l'état actuel de nos connaissances, ces manifestations esthétiques sont donc le fait de l'homme de Cro-Magnon. Elles comptent des dessins, des peintures, des gravures ou des sculptures, exécutées sur les parois rocheuses des grottes – l'art pariétal – ou sur des supports de petite dimension – l'art mobilier. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, les œuvres d'un aussi lointain passé nous sont parvenues nombreuses : à titre d'exemple, la grotte ornée des Combarelles I comprend 625 motifs recensés et celle de Lascaux – toutes deux en Dordogne – 1 007. De même, les grottes de La Marche dans la Vienne, en France, et celle d'El Parpalló à Valence, en Espagne, ont respectivement fourni quelque 1 500 plaques gravées et 3 917 plaquettes et galets peints ou gravés. Les sites ne sont évidemment pas tous aussi riches, mais leur nombre fait masse : l'art pariétal en totalise actuellement plus de 300, dans un espace qui s'étend de la péninsule ibérique à l'Oural.

Altamira, Lascaux, Cosquer ou Chauvet ne sont donc que quelques-uns des nombreux fleurons de cet art.

Toutes les techniques ont été employées avec une égale maîtrise pour représenter des animaux appartenant à la faune froide de l'époque, mais aussi des figures humaines féminines et masculines, des « mains négatives » et des tracés non figuratifs. Le bestiaire figuré est varié, mais pas illimité. Surtout, les animaux ne sont pas tous représentés en égale proportion. Annette Laming-Emperaire¹ et André Leroi-Gourhan² ont mis en évidence, il y a un demi-siècle déjà, la prédominance du cheval et de bovidés comme l'aurochs ou le bison. Face à ces protagonistes centraux, le cerf, le mammoth ou le bouquetin apparaissent moins souvent, tandis que les félins, les rhinocéros, les ours, les poissons ou les oiseaux sont minoritaires ou exceptionnels. Qu'ils aient été fréquemment figurés ou non, les animaux frappent cependant par leur remarquable qualité graphique et par la précision des détails figurés, au point qu'il est relativement aisé de déterminer le genre, l'espèce et même parfois la variété auxquels ils appartiennent. C'est pourquoi la question de la *mimésis* doit légitimement être posée pour l'art du Paléolithique supérieur.

Cette notion est centrale en histoire de l'art : elle est néanmoins complexe et, sans la questionner pour elle-même, il faut cependant rappeler sa signification polymorphe³. On l'a, en effet, rendue aussi bien par la notion de représentation, de copie ou d'imitation de la réalité, suivant qu'il s'est agi de l'appliquer au discours sur le langage ou à celui consacré à l'image⁴. Ces termes possèdent un champ sémantique distinct ; nous souhaitons repartir d'eux pour examiner leur applicabilité à l'art pariétal des grottes ornées de la Cantabrie, en Espagne.

1. ANNETTE LAMING-EMPERAIRE, *La Signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*, Paris, Picard, 1962.

2. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, « Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 55, 1958, p. 384-398 ; ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1965.

3. GUNTER GEBAUER et CHRISTOPH WULF, *Mimésis. Culture – art – société* (1993), trad. Nathalie Heyblom, Paris, Le Cerf, « Passages », 2005.

4. JACQUELINE LICHTENSTEIN et ÉLISABETH DÉCULTOT, « *Mimésis* » in BARBARA CASSIN (s.l.d.), *Vocabulaire européen des philosophies (Dictionnaire des intraduisibles)*, Paris, Le Seuil/Robert, 2004, p. 786-803.

Maîtrise graphique, maîtrise technique : un art de professionnels

Il est banal de souligner l'importance récurrente de la copie ou de l'imitation des êtres ou des objets appartenant au monde réel dans les arts des périodes historiques. Des préjugés d'ordre évolutionniste ont, sans aucun doute, conditionné une histoire de l'art qui ne devait vraiment débiter qu'avec l'Antiquité, et il est significatif que la récente synthèse de Jacques Thuillier¹ n'accorde aucune référence esthétique à ce qui précède l'Égypte ancienne. Georges-Henri Luquet² l'a répété à l'envi : l'enfance de l'art est un art de l'enfance. C'est dire que, dans ces conditions, il ne pouvait être question – ni à l'époque de Luquet, ni après d'ailleurs – d'accorder un quelconque statut d'artiste professionnel à ces hommes, et donc de traiter leurs œuvres avec les méthodes et les outils de l'histoire de l'art.

Suivant une opinion solidement enracinée, et malgré l'abondance des documents archéologiques démontrant le contraire, on admet comme une évidence le fait que la précarité d'une existence rendue plus difficile encore par le milieu ingrat des périodes glaciaires devait focaliser toute l'énergie et l'inventivité des hommes préhistoriques vers des tâches immédiates strictement consacrées à leur survie. Cette idée est fautive. Pour nous en tenir aux activités esthétiques, il est aisé de démontrer qu'elles ont été réalisées par des sculpteurs, des peintres ou des graveurs pour qui ces tâches constituaient l'occupation principale et qui étaient formés à cet effet. Les motifs exécutés sur les parois rocheuses par les membres d'un groupe sont disposés suivant des impératifs déterminés par des particularités à la fois de la paroi et du réseau souterrain lui-même³ et organisés en fonction d'associations iconographiques

1. JACQUES THUILLIER, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2005.

2. GEORGES-HENRI LUQUET, *L'Art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson, 1926 ; GEORGES-HENRI LUQUET, *L'Art primitif*, Paris, Gaston Doin, 1930.

3. MARC GROENEN, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, C.R.E.T.A.P., 1997.

précises¹ qui ont d'ailleurs pu varier en fonction des sites² et des époques³. L'exécution technique de ces motifs impose une logistique réclamant les forces conjuguées de plusieurs membres du groupe. Tout d'abord, un dispositif d'éclairage adapté aux espaces à orner est évidemment indispensable dans un milieu où, passés les premiers mètres qui suivent l'entrée, plus rien n'est visible. Ce sont essentiellement les lampes à graisse ou à moelle ayant rendu possible l'éclairage des parois, mais aussi les déplacements, parfois dangereux, dans les couloirs, les salles, les cheminées ou les puits des grottes. 130 lampes ou fragments de lampes ont été découverts dans la seule grotte de Lascaux⁴. Elles ont souvent été retrouvées empilées ou groupées deux à deux – on peut donc parler de rangement – dans des lieux de passage obligés pour être aisément récupérées en vue de leur réutilisation⁵.

Mais l'investissement du groupe – et donc la reconnaissance de la valeur du travail de l'artiste – est également perceptible dans la réalisation de superstructures donnant accès aux parties hautes des parois à orner. On ne l'a pas assez souligné, l'emplacement des peintures et gravures ne se limite pas aux parties basses. Les parois du diverticule axial de la grotte de Lascaux conservent encore les trous et les vires ayant servi à recevoir des madriers en chêne dont l'argile conserve les traces. Ceux-ci formaient une passerelle destinée à rendre accessibles le registre élevé de la paroi et le plafond⁶. À Rouffignac (Dordogne), les 65 figures du Grand Plafond de la « Galerie G » ont été disposées

1. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, BRIGITTE et GILLES DELLUC, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1995.

2. MAX RAPHAËL, *L'Art pariétal paléolithique. Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique*, Paris, Le Couteau dans la plaie / Kronos, 1986.

3. JEAN CLOTTES, « Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur », *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 50, 1995, p. 13-34.

4. BRIGITTE et GILLES DELLUC, « L'Éclairage » in ARLETTE LEROI-GOURHAN et JACQUES ALLAIN, *Lascaux inconnu*, Paris, C.N.R.S., « Supplément à Gallia Préhistoire », n° XII, 1979, p. 121.

5. SOPHIE ARCHAMBAULT DE BEAUNE, *Lampes et godets au Paléolithique*, Paris, C.N.R.S., « Supplément à Gallia Préhistoire », n° XXIII, 1987, p. 147-148.

6. BRIGITTE et GILLES DELLUC, « L'Accès aux parois » in ARLETTE LEROI-GOURHAN et JACQUES ALLAIN, *Lascaux inconnu, op. cit.*, p. 175-184.

par rapport à un vaste entonnoir de succion qui mène, par un puits de 7 mètres de haut, à l'étage inférieur de la grotte. Les espèces représentées (chevaux, bouquetins, mammouths, bisons) s'organisent en arcs de cercle, donnant une composition d'ensemble spectaculaire, toute en mouvement. Certains animaux semblent, en effet, jaillir en tourbillonnant de l'entonnoir, les autres, au contraire, semblent y entrer. Mais pour mener à bien cette composition, les « artistes » magdaléniens ont dû dessiner certains animaux à l'aplomb du puits. Ils ont donc élaboré un dispositif d'appui en bois équarri – à plus d'un kilomètre de l'entrée – dont l'argile du bord de l'entonnoir garde encore l'empreinte¹.

On le voit, les œuvres ont été exécutées suivant un projet strictement déterminé, auquel plusieurs personnes ont apporté leur collaboration et que le groupe a donc nécessairement dû cautionner. L'organisation collective des activités en vue de réaliser ces grands projets esthétiques apparaît également dans la complexité et la diversité des chaînes opératoires mises en œuvre pour la préparation des peintures ou du matériel à graver. Les peintures associent le pigment minéral coloré (goethite jaune, hématite rouge ou violette, bioxyde de manganèse noir) à une charge et à un liant. Les pigments sélectionnés ont été finement broyés, parfois grillés dans des récipients adaptés permettant de maîtriser la température de chauffe, puis stockés². La charge, dont la nature varie suivant les groupes – quartz, biotite, feldspath potassique, talc dans le Sud-Ouest français –, ne se trouve jamais associée naturellement au pigment. Elle a été très finement broyée et est destinée à augmenter l'adhérence du colorant au support rocheux³. Quant aux liants, ils apportent à la peinture sa consistance. Des analyses de laboratoire ont permis de mettre en évidence l'utilisation d'eau, d'huile végétale et de graisse animale

1. CLAUDE BARRIÈRE, *L'Art pariétal de Rouffignac. La Grotte aux cent mammouths*, Paris, Picard, 1982, p. 43, fig. 99.

2. MARC GROENEN, « Présence de matières colorantes dans l'Europe paléolithique », *Anthropologie et préhistoire*, 102, 1991, p. 9-28.

3. JEAN CLOTTES, MICHEL MENU et PHILIPPE WALTER, « La Préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 87, 1990, p. 170-192.

pour les peintures de certaines grottes ariégeoises¹. De même, mais dans le registre de l'art mobilier cette fois, les examens à la loupe binoculaire et au microscope électronique à balayage, effectués par Michèle Crémadès² et par Carole Fritz³ ont montré que les graveurs magdaléniens du sud-ouest français (ca. 15 000 - 9 000 av. J.-C.) adaptaient la technique d'exécution et les instruments en fonction de l'effet optique qu'ils souhaitaient produire. Telle représentation de tête animale a nécessité au moins quatre instruments différents, dont l'emploi s'est trouvé justifié par la volonté d'isoler ou, au contraire, d'intégrer certains éléments de la figure par rapport au support sur lequel elle a été gravée. Telle autre figuration a été incisée en inclinant plus ou moins les différents outils, afin de produire, par de subtils jeux d'ombre et de lumière, des effets de relief plus ou moins accentués.

On l'aura compris, ces œuvres sont le fait de véritables professionnels. Elles doivent donc être étudiées avec les outils de l'historien de l'art et pas uniquement, comme on le fait encore aujourd'hui, avec ceux de l'archéologue, de l'ethnologue ou de l'historien des religions. On comprend mieux, dans ce cas, la maîtrise graphique qui les caractérise le plus souvent. Les tracés ne présentent pratiquement jamais de repentir ou de corrections. Quelle que soit l'irrégularité du support, ils s'y intègrent en adaptant harmonieusement les proportions de la figure au champ disponible, même pour les représentations animales de grande (1-2 m) ou de très grande dimension (2 m ou plus). Celles-ci sont réalisées avec une remarquable économie de moyens. Quelques traits les composent. Ils sont généralement faits d'une seule venue, y compris lorsqu'ils se développent en courbes et contre-courbes. La maîtrise est telle qu'il est possible de définir des « personnalités » distinctes sur la base de parti-

1. CLAUDE PEPE, JEAN CLOTTES, MICHEL MENU et PHILIPPE WALTER, « Le Liant des peintures paléolithiques ariégeoises », *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, 312, série II, 1991, p. 929-934.

2. MICHÈLE CRÉMADÈS, « L'Art mobilier pyrénéen. Analogies technologiques et relations intersites » in HENRI DELPORTE et JEAN CLOTTES (s.l.d.), *Pyrénées préhistoriques. Art et société*, Paris, C.T.H.S., 1996, p. 367-379.

3. CAROLE FRITZ, *La Gravure dans l'art mobilier magdalénien. Du geste à la représentation*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « D.A.F. », n° 75, 1999.

cularités graphiques récurrentes, comme la méthode de l'attribution le permet pour des œuvres d'art d'époque historique¹. De même, et quoique la chronologie soit le plus souvent très lâche pour l'art pariétal, une analyse stylistique « adaptée » a récemment été amorcée par Emmanuel Guy². Les résultats devraient permettre de circonscrire des « écoles artistiques », au moins dans les zones géographiques riches en manifestations esthétiques.

Fidèle nature : copie ou reproduction de la réalité ?

On comprend mieux à présent la précision avec laquelle les représentations animales se laissent déterminer. Ces peintures et gravures ne sauraient en aucun cas être comparées à des graffitis ou aux dessins maladroits de personnes inexpérimentées. Elles sont, tout au contraire, des productions exécutées par des « artistes » formés à cet effet, dont l'expérience se mesure à la fois dans la sûreté du trait et dans la pertinence des détails sélectionnés. Il importe de remarquer – et André Leroi-Gourhan³ l'avait déjà suggéré – que le traitement de la figure est le plus souvent double. Il est d'abord synthétique : un trait délimite le contour général de l'animal sur lequel se greffent des appendices comme la ramure ou l'encornure, les oreilles, l'extrémité des pattes et la queue. Ce tracé permet au premier coup d'œil d'identifier précisément l'animal figuré. Le second est analytique : il intègre des détails susceptibles de fournir des précisions sur le sexe, l'âge ou l'état d'humeur de l'animal, mais aussi sur son attitude ou sur des comportements propres à son espèce.

1. JOSÉ MARÍA APELLÁNIZ, *Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1991 ; MARC GROENEN, DIDIER MARTENS et PIERRE SZAPU, « Peut-on attribuer des œuvres du Paléolithique supérieur ? » in MARILYSE LEJEUNE et ANNE-CATHERINE WELTÉ (s.l.d.), *L'Art du Paléolithique supérieur. Actes du XIV^e Congrès de l'U.I.S.P.P.*, Liège, 2-8 septembre 2001, Université de Liège, « E.R.A.U.L. », n° 107, 2004, p. 127-138.

2. ÉMMANUEL GUY, « Des écoles artistiques au Paléolithique ? », *La Recherche*, hors série, n° 4 : *La Naissance de l'art*, 2000, p. 60-61 ; ÉMMANUEL GUY, « Esthétique et préhistoire. Pour une anthropologie du style », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 165, 2003, p. 283-290.

3. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, BRIGITTE et GILLES DELLUC, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit.

Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de relever que des traitements distincts ont parfois été pratiqués pour rendre ces deux aspects de la représentation. On le relève dans l'art mobilier du sud-ouest de la France, avec des tracés dont la section est en « U » ou en « V » asymétrique pour le contour général et en « V » symétrique aigu et peu profond pour le pelage, par exemple¹. Mais le fait a également été relevé dans la grotte Chauvet en Ardèche, où certaines figures « présentent des modes de traitements différents en fonction des segments ou des détails anatomiques² ».

Au cours de son travail, « l'artiste » du Paléolithique supérieur met donc en œuvre un considérable savoir-faire, afin de représenter le plus exactement possible les éléments de la réalité. La précision peut être telle qu'un spécialiste du bison peut aisément identifier une représentation de jeune femelle morte sur le flanc, un vieux mâle énervé qui gratte le sol ou une femelle adulte qui joue avec son veau³. Mais cette fidélité par rapport au vivant ne nous conduit-elle pas, dès lors, à considérer l'art de cette période comme une imitation exacte de la nature? L'hypothèse a été formulée par Édouard Piette, dès la fin du XIX^e siècle, pour qui « les poses et les allures des animaux [...] rendues avec tant d'exactitude et de naturel⁴ » viennent de ce que les sauvages de ces anciens temps quaternaires n'ont fait que restituer ce qu'ils ont observé. C'est pourquoi, selon lui, les hommes ont commencé par faire de la sculpture, puis des contours découpés, des reliefs et, enfin, des gravures. En effet, « représenter par des lignes, sur une surface plane, des objets en relief n'est pas une chose qui ait pu se présenter tout d'abord à son esprit⁵ ».

Les archéologues n'ont pas confirmé les conclusions de Piette, les psychologues non plus. Dès la première moitié du XX^e siècle, ces derniers

1. CAROLE FRITZ, *La Gravure dans l'art mobilier magdalénien. Du Geste à la représentation*, op. cit.

2. NORBERT AUJOULAT et al., « Les Techniques de l'art pariétal » in JEAN CLOTTES (s.l.d.), *La Grotte Chauvet. L'Art des origines*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 152.

3. JEAN CLOTTES, MARILYN GARNER et GILBERT MAURY, « Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises », *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 49, 1994, p. 15-49.

4. ÉDOUARD PIETTE, « Sur la grotte de Gourdan, sur une lacune que plusieurs auteurs placent entre l'Âge du Renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois », *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, VIII, 2^e série, 1873, p. 417.

5. *Id.*

vont montrer, après de nombreux philosophes, que le « réel » perçu ne saurait être reproduit comme tel. L'œuvre d'art, à l'instar de n'importe quelle autre activité humaine, est nécessairement le produit complexe d'une interprétation qui s'effectue au départ, et en fonction, du contexte individuel et social. Celle-ci est opérée par le biais de représentations mentales, résultant elles-mêmes du traitement des informations issues du divers extérieur perçu, des connaissances préalables, des activités en cours..., comme l'ont, entre autres, mis en évidence Lev Semionovitch Vygotski, dès 1934¹, Henri Wallon, en 1942², ou Jean Piaget, en 1946³. La transposition graphique immédiate du réel par la grâce d'un regard non souillé par l'imagination ou par la réflexion est une fiction dont on ne retrouve, du reste, pas seulement les échos chez des artistes – « l'œil, une main » disait souvent Manet dans une formule lapidaire⁴; « Monet n'est qu'un œil, mais quel œil », disait aussi Cézanne⁵ – ou des scientifiques du XIX^e siècle. Elle est restée présente chez Henri Breuil⁶, pour qui l'idée de figuration a pour point de départ « la notion de la ressemblance physique... par la mimique et le jeu » et, naguère encore, mais sous une forme plus feutrée, chez André Leroi-Gourhan⁷ lorsqu'il évoquait le « réalisme photographique » des œuvres de la fin du Paléolithique supérieur.

L'hypothèse d'une imitation exacte de la nature n'est donc pas recevable. Mais dans quels termes interpréter alors l'exactitude des figurations animales? Ne faudrait-il pas y voir de banales copies de la réalité?

1. LEV SEMIONOVITCH VYGOTSKI, *Pensée et langage* (1934), trad. Françoise Sève, Paris, La Dispute, 1997.

2. HENRI WALLON, *De l'acte à la pensée. Essai de psychologie comparée*, Paris, PUF, 1942

3. JEAN PIAGET, *La Formation du symbole chez l'enfant. Imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1946.

4. Cité par JEAN CASSOU, s.v. « Impressionnisme », *Encyclopaedia universalis*, Paris, 9, 1985, p. 834.

5. Cité par ERNST HANS GOMBRICH, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale* (1971), trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1987, p. 370.

6. HENRI BREUIL, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les Cavernes ornées de l'Âge du Renne*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952, p. 21.

7. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, BRIGITTE et GILLES DELLUC, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit., p. 284-289 et 491-492.

Georges-Henri Luquet le pensait lorsqu'il définissait l'art figuré de cette période comme « la reproduction intentionnelle d'objets empruntés à l'expérience ou imaginés d'après elle ¹ ». Même si elle a été peu formulée explicitement, l'idée de l'art comme copie de la réalité émaille néanmoins les travaux de notre discipline jusqu'à aujourd'hui ². Pour Leslie Gordon Freeman et Joaquín González Echegaray, par exemple, les motifs du Grand Plafond de la grotte d'Altamira doivent être interprétés comme figurant « un troupeau de bisons sauvages en action au moment du rut ³ ». Si l'on ne tient pas compte des autres motifs peints – mais ils sont nombreux et variés – « qui représentent peut-être une composition plus ancienne », on peut, en effet, penser que les bisons polychromes forment un ensemble cohérent dont le sens général doit être cherché dans le comportement de cette espèce. Les artistes d'Altamira auraient dès lors réalisé sur l'un des plafonds de la grotte une copie conforme de ce qu'ils pouvaient observer dans la nature durant certaines périodes de l'année.

Le regroupement de plusieurs animaux appartenant à une espèce n'est pas rare dans l'art pariétal. En Cantabrie, on trouve, par exemple, 10 ou 11 biches peintes sur un même panneau (avec un cheval) dans la grotte de Covalanas ⁴, 11 ou 12 (avec une chèvre, un cheval et un quadrupède acéphale) à El Pendo ⁵, ou encore 11 bisons peints en jaune sur le Plafond des Mains à El Castillo, d'après le recensement effectué lors de nos travaux. Mais l'inclusion de ces représentations dans une même scène nous semble indémontrable si une action commune, aussi minimale soit-elle, ne relie pas les différents animaux. La proximité stylistique (El Castillo, Altamira) ou technique (Covalanas, Altamira ou El

1. GEORGES-HENRI LUQUET, *L'Art primitif*, op. cit., p. 251.

2. MARC GROENEN, *Pour une histoire de la préhistoire. Le Paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, « L'Homme des Origines », 1994.

3. LESLIE GORDON FREEMAN et JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY, *La Grotte d'Altamira*, Paris, La Maison des roches, 2001, p. 89.

4. MARCOS GARCÍA DIEZ et JOAQUÍN EGUIZABAL TORRE, *La cueva de Covalanas. El grafismo rupestre y la definición de territorios gráficos en el paleolítico cantábrico*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2003, p. 42-47, fig. 7, pl. 11-12.

5. RAMÓN MONTES BARQUÍN, « Las manifestaciones rupestres paleolíticas » in RAMÓN MONTES BARQUÍN et JUAN SANGUINO GONZÁLEZ (s.l.d.), *La cueva de El Pendo. Actuaciones Arqueológicas 1994-2000*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2001, p. 175-203.

Pendo) ne suffit évidemment pas pour affirmer leur interrelation. La conclusion est, en revanche, tout autre pour trois des biches de Covalanas : elles regardent dans une direction identique et sont donc engagées dans une action commune. De même, trois ou quatre des bisons polychromes d'Altamira, par la similitude de leur état physiologique, peuvent être intégrés dans une même scène, mais non la totalité des animaux figurés. De manière générale, ces « scènes » restent donc exceptionnelles et ne concernent qu'un nombre très limité de figures. Il est d'ailleurs intéressant de noter, à cet égard, que la séparation des figures les unes par rapport aux autres est bien souvent marquée physiquement par des particularités de la paroi (fissure, décrochement, concrétion, etc.), dont le rôle est d'isoler chacun des motifs et de les inclure dans un espace qui leur est propre. Le fait est concluant à El Pendo : bien qu'ils soient groupés sur une même paroi, les animaux sont en fait isolés par des réseaux de fissures qui fragmentent le champ pariétal. En outre, certains d'entre eux, disposés sur une ligne de sol suggérée par une fissure, se trouvent à des niveaux différents, ce qui renforce encore l'impression de leur isolement [fig. 1].

Les « scènes de la nature » n'ont donc pas été simplement recopiées, pas plus que n'a été reproduit le milieu dans lequel vivent les animaux. Il faut, en effet, le rappeler, le contexte naturel n'est jamais reproduit. On chercherait en vain des éléments de paysage et de végétation, comme une montagne, une forêt ou une rivière. On chercherait également en vain la représentation de corps célestes, tels que le soleil, la lune, une comète ou des étoiles, comme on en trouve parfois dans des arts rupestres plus récents. Ensuite, les ensembles figurés, dont le style et la technique sont similaires, peuvent se composer d'animaux ayant des comportements différents ou occupant des biotopes distincts. Leslie Gordon Freeman et Joaquín González Echegaray estiment devoir envisager l'éventualité d'« une scène effectivement observée ¹ ». Bien entendu, des rencontres occasionnelles entre animaux appartenant à des genres différents ont dû se produire. Mais il nous semble périlleux « de croire que les chevaux

1. LESLIE GORDON FREEMAN et JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY, op. cit., p. 72.

sauvages et les bisons formaient des “groupes de compagnons”¹ ». La conclusion est encore plus difficile à défendre pour d’autres associations. Dans la grotte d’El Castillo, deux chèvres de montagne ont été gravées à côté d’un cheval et d’un bison², tout comme à Hornos de la Peña, où l’on retrouve l’association de la chèvre et du cheval³. Leur coexistence dans la nature est évidemment improbable puisque, contrairement aux premières, les seconds sont mal adaptés aux déplacements dans les reliefs accidentés de la montagne. Toujours dans la grotte d’El Castillo, le renne côtoie le cerf⁴ [fig. 2]; or, le premier est un animal grégaire adapté aux grands froids, tandis que le second occupe les sous-bois et possède un comportement individualiste. Parfois, les animaux figurés ensemble vivent dans des milieux complètement différents, comme on peut le voir dans la grotte d’El Pindal (Asturies), où un thon et un bison ont été gravés l’un au-dessus de l’autre⁵.

Ces exemples suffisent pour montrer que les « artistes » n’ont pas cherché à reproduire sur paroi des scènes de la nature, pas plus d’ailleurs qu’ils n’ont représenté les objets inanimés qui les entouraient. Il faut le rappeler, contrairement aux arts rupestres plus récents du Levant espagnol, de Scandinavie, du Mont Bego (Sud-Est de la France) ou du Valcamonica (Nord de l’Italie), les armes, les instruments de la vie quotidienne, les maisons ou les enclos sont totalement absents dans l’art du Paléolithique supérieur. Certains tracés non figuratifs, comme les quadrangulaires cloisonnés, les séries de disques ou les triangles aux angles arrondis, pourraient évidemment représenter des objets que nous n’arrivons pas à déterminer en relation éventuelle avec le bestiaire [fig. 3-4]. Mais leurs relations avec les motifs figuratifs restent le plus souvent

1. *Id.*

2. HERMILIO ALCALDE DEL RÍO, HENRI BREUIL et LORENZO SIERRA, *Les Cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Monaco, Chêne, 1912, p. 159-163, fig. 152-153, n° 1.

3. PETER UCKO, « Débuts illusoire dans l’étude de la tradition artistique », *Bulletin de la Société préhistorique de l’Ariège*, 42, 1987, p. 66, fig. 28.

4. HERMILIO ALCALDE DEL RÍO, HENRI BREUIL et LORENZO SIERRA, *Les Cavernes de la région cantabrique*, *op. cit.*, p. 167, fig. 157, n° 2.

5. *Ibid.*, p. 66-68, fig. 61-62.

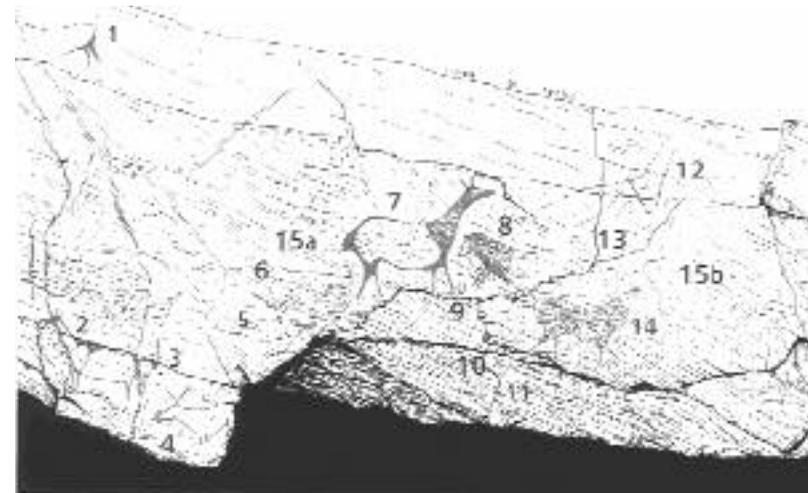


Fig. 1. El Pendo : panneau central de la frise des peintures (d’après Montes Barquín *et al.*, 2001 : 177, fig. 1a).

Fig. 2. El Castillo, « entrée gravettienne » : cerf et renne gravés (coll. pers.).



Fig. 3. El Castillo, « recoin des tectiformes » : quadrangulaire cloisonné rouge (coll. pers.).



Fig. 4. El Castillo, « galerie des disques » : triangle rouge (coll. pers.).

difficiles à établir. D'une part, ils occupent dans les grottes des espaces distincts ; d'autre part, leur « allure » géométrique ne s'accorde guère avec le « réalisme » des motifs figuratifs. En outre, si ces tracés complexes présentent une forme générale identique, ils sont tous uniques par leur structure interne. Il est donc difficile de voir dans certains de ces signes des représentations de huttes comme le firent autrefois Louis Capitan, Henri Breuil et Denis Peyrony¹, de pièges à esprit comme le proposa Hugo Obermaier² et Henri Breuil³, dans un second temps, ou de véritables pièges destinés à capturer des animaux comme l'avancèrent, entre autres, Herbert Kühn⁴ ou Kurt Lindner⁵.

Présence et représentation

L'inclusion des motifs figurés dans un champ qui leur est propre par la récupération de particularités de la paroi est une caractéristique fondamentale de l'art pariétal du Paléolithique supérieur. Elle intervient d'ailleurs dans la question qui nous occupe. Nous avons montré ailleurs la double fonction déterminante et structurante de la paroi⁶. Elle se révèle, en effet, déterminante, parce qu'elle commande bien souvent le thème iconographique et son emplacement par des reliefs suggestifs. Mais elle est, tout à la fois, structurante puisque, dans de nombreux cas, elle situe la figure dans un espace propre, circonscrit par des limites tangibles de la roche (fissure, décrochement, dièdre, etc.). La réflexion peut néanmoins encore être prolongée en interrogeant la manière dont la figure se comporte

1. LOUIS CAPITAN, HENRI BREUIL et DENIS PEYRONY, *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco, Chêne, 1910, p. 227-246.

2. HUGO OBERMAIER, « Trampas cuaternarias para espíritu malignos », *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia natural*, 18, 1918, p. 162-169.

3. HENRI BREUIL, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, op. cit.

4. HERBERT KUHN, *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas des Paläolithikum*, Berlin/Leipzig, Walter de Gruyter & Co, 1929.

5. KURT LINDNER, *La Chasse préhistorique* (1941), trad. Georges Montandon, Paris, Payot, 1950.

6. MARC GROENEN, « Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del Monte del Castillo » in JOSÉ MANUEL MÁLLO et ENRIQUE BAQUEDANO (s.l.d.), *Miscelánea en Homenaje a Victoria Cabrera*, vol. 2, Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional, 2007, p. 42-53.

par rapport à la paroi. On le sait, le célèbre Grand Plafond de la grotte d'Altamira présente trois reliefs convexes de forme ovale, récupérés chacun pour y loger de splendides bisons polychromes¹. Le contour de ces animaux peints, qui suit en grande partie l'arête formée par la jonction du relief et de la surface plane du plafond, a encore été souligné par un trait au charbon de bois. Le résultat est surprenant : les animaux paraissent se détacher du support sur lequel ils ont été réalisés. Ils acquièrent ainsi une présence presque matérielle, non seulement par la netteté du contour, mais aussi par le relief de la bosse naturelle : la première semble projeter l'animal à l'avant-plan du plafond, la seconde contribue à en suggérer la puissance musculaire.

Si la figure est donc bien souvent constituée – partiellement ou totalement – par le relief des parois rocheuses, elle en est également rendue indépendante grâce à l'utilisation d'une limite naturelle (arête, fissure, etc.) ou anthropique. Il n'est pas rare, d'ailleurs, que cette dernière ait encore été renforcée par un contraste coloré obtenu artificiellement. Matilde Múzquiz Pérez-Seoane² a justement souligné la présence d'incisions fines limitant le tracé de contour de la majorité des figures du Grand Plafond d'Altamira. Peu visibles aujourd'hui à cause de la patine, ces tracés formaient à l'époque un liseré clair, accentuant le contraste avec le trait noir du contour de la figure. Le procédé lui donnait alors une étonnante autonomie par rapport au support calcaire. Cette volonté de rendre la figure indépendante par rapport à la paroi sur laquelle elle a été faite est fréquente. On la retrouve ailleurs, à Covaciella dans les Asturies par exemple³, et dès l'Aurignacien, comme on peut le voir dans l'art pariétal de Chauvet⁴.

1. Entre autres : PEDRO SAURA RAMOS, « Photographier Altamira », in ANTONIO BELTRAN (s.l.d.), *Altamira*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 100-101 ; LESLIE GORDON FREEMAN et JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY, *La Grotte d'Altamira*, op. cit., p. 28-32.

2. MATILDE MÚZQUIZ PÉREZ-SEOANE, « Techniques, procédés de réalisation, auteurs et visées artistiques des peintures d'Altamira » in ANTONIO BELTRÁN (s.l.d.), *Altamira*, op. cit., p. 75-78.

3. FRANCISCO JAVIER FORTEA PÉREZ, « La Grotte de Covaciella (Carreña de Cabrales, Asturies, Espagne) », *I.N.O.R.A.*, 13, 1996, p. 2.

4. JEAN CLOTTE (s.l.d.), *La Grotte Chauvet. L'Art des origines*, op. cit., p. 152-161.

Cette « mise en avant » de la figure a aussi été obtenue par d'autres procédés, et en particulier par la préparation de la paroi rocheuse. Dans la grotte d'El Castillo, nos travaux démontrent que, dans diverses parties du réseau, la surface calcaire a été nettoyée et finement abrasée. Ces traces sont situées sous le dessin : elles lui sont donc antérieures. En outre, cette préparation débordé le contour de la figure et ne peut donc pas être destinée à remplir la surface interne pour donner du modelé à l'animal, comme cela a parfois été fait. Un jeune bison noir, exécuté sur une corniche à plusieurs mètres du sol, dans l'une des salles de cette grotte, a été réalisé après une telle préparation. Celle-ci est précisément interrompue peu après le tracé noir [fig. 5]. Le dessinateur a donc préparé une zone du support calcaire, dont l'étendue correspondait à l'image mentale de l'animal qu'il voulait y placer, avant de dessiner la figure. Une fois encore, le résultat est spectaculaire : la zone préparée, de couleur blanche, focalise le regard, tandis que le bison noir semble, au contraire, se détacher du fond sur lequel il a été tracé. L'éclairage contribuait d'ailleurs encore au surgissement de la représentation. La production du halo lumineux de la lampe à huile ou à graisse sort, en effet, l'animal de l'obscurité dans laquelle il est plongé et le dévoile tout entier, et brusquement, au regard du spectateur. La préparation de la paroi n'est pas le privilège exclusif de la grotte d'El Castillo, on la retrouve encore pour un cheval noir de la zone III, dans la grotte cantabrique de La Garma¹ ou pour plusieurs animaux gravés de la grotte ornée d'Altixerri, dans le Pays basque espagnol².

Un autre procédé utilisé pour suggérer l'indépendance des figurations par rapport à la paroi est la mise à profit de reliefs rocheux, dont la forme est naturellement évocatrice. Toujours dans la grotte d'El Castillo, [fig. 6], une écaille convexe évoque une tête de bison. L'homme du Paléolithique l'a perçue de cette manière, puisqu'il y a dessiné, en

1. PABLO ARIAS CABAL, « La Garma (Kantabrien/Spanien). Eiszeitliche Wandkunst und Wohnplätze in einer verschlossenen Höhle », *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz*, 46, 1999, p. 10, pl. Coul. I, 2° ; PABLO ARIAS CABAL et al., *La Garma. Un descenso al pasado*, s.l., Gobierno de Cantabria/Generalitat de Catalunya, 2001, p. 48.

2. JESÚS ALTUNA, *L'Art des cavernes en Pays basque. Ekain et Altixerri*, Paris, Le Seuil, 1997.



Fig. 5. El Castillo, salle B : bison noir sur paroi préparée (coll. pers.).

bonne place anatomique, l'œil et la bouche en noir. Il semble avoir également retouché le bord inférieur de l'écaille rocheuse, afin de rendre avec plus de précision encore le contour de la barbe de cet animal. À l'instar de ce que nous avons noté pour les bisons polychromes d'Altamira, la convexité naturelle du relief opère une véritable « mise en forme » de la tête. Surtout, la reproduction des conditions d'éclairage anciennes révèle la présence d'une fine ligne d'ombre autour de l'écaille, qui contribue à la faire ressortir. Une fois encore, ce cas de figure n'est pas unique : on retrouve, par exemple, l'utilisation de ce procédé avec les « masques » anthropo-zoomorphes des grottes de La Garma (zone IV)¹ et d'Altamira (dans la « Queue de cheval »), où des reliefs rocheux ont été adroitement transformés en têtes par l'ajout d'éléments anatomiques peints en noir, comme les yeux, les narines, la bouche ou des sourcils².

Il serait hors de propos de relever les cas de récupération de reliefs pariétaux évocateurs, tant ils sont nombreux. Le procédé est commun : il vise à donner aux animaux figurés une présence toute matérielle. L'attitude des « artistes » paléolithiques vis-à-vis du champ destiné à recevoir les traces picturales est évidemment très différente de celle des peintres d'Europe occidentale des périodes historiques, pour qui – l'art contemporain fait évidemment exception – le panneau ou la toile constituent de simples supports inertes, des surfaces silencieuses. Le savoir-faire de l'artiste n'est pas dans le dévoilement d'un objet ou d'un être « préformé » – toujours déjà présent, pourrait-on dire – mais il se révèle dans l'agencement de traces donnant l'illusion de l'espace, de la forme et, finalement, de l'objet ou de l'être lui-même. La peinture d'Europe occidentale est avant tout un art de la suggestion. Ernst Hans Gombrich l'a assez souligné : en histoire de l'art, « le problème n'est pas de savoir si la nature a réellement l'aspect que lui donnent ces procédés picturaux [mise en perspective, expression du modelé, texture], mais bien de savoir si, dans le cadre du tableau, ils pourront être interprétés comme

1. PABLO ARIAS CABAL *et al.*, *La Garma*, *op. cit.*, p. 49.

2. PEDRO SAURA RAMOS, « Photographier Altamira », *loc. cit.*, p. 153-154 ; LESLIE GORDON FREEMAN et JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY, *La Grotte d'Altamira*, *op. cit.*, p. 53-56.



Fig. 6. El Castillo, salle C : tête de bison sur pendant rocheux (coll. pers.).

une suggestion des objets naturels¹ ». On se trouve donc ici pleinement dans le registre de la représentation.

À l'inverse, les figures pariétales ont une présence toute hiératique, encore renforcée par le halo lumineux circonscrit des lampes à graisse. La mise en scène dont elles ont fait l'objet leur confère un aspect monumental, même lorsqu'elles sont de dimension moyenne (50 à 80 cm). Les œuvres surgissent dans l'obscurité de l'espace souterrain et imposent au spectateur leur réalité. Rappelons-le, elles sont souvent disposées dans un espace qui leur appartient par leur disposition sur une ligne de sol et dans un cadre défini. En outre, l'exactitude du mouvement, de l'attitude ou du comportement figuré, fidèlement rendus par l'animation des segments anatomiques, contribue à leur donner une vie propre, une existence autonome. Cette puissance vitale de l'image est, du reste, plus que simplement suggérée par des effets optiques : nombre de ces figurations animales ont été symboliquement détruites ou annihilées par la représentation de projectiles ou de blessures disposées aux endroits cynégétiquement vulnérants.

Réalisme figuratif et réalité suggérée

Même s'il débute très certainement dès l'Aurignacien (32 000 - 27 000 av. J.-C.), l'art pariétal de l'Espagne cantabrique est surtout d'époque magdalénienne. Il s'étend donc sur quelque 6 millénaires. Dans ces conditions, espérer pouvoir en donner une explication unique ou une interprétation globale est évidemment vain. Contrairement à la situation des arts d'époques historiques, la chronologie de l'art des grottes est mal fixée. Les œuvres se trouvent presque toujours hors contexte archéologique, et actuellement aucune méthode fiable ne permet de dater directement les gravures ou les peintures faites avec des pigments minéraux. Les dessins exécutés au charbon de bois sont, quant à eux, directement datables par la méthode C14 AMS, mais le nombre d'exemplaires analysés reste encore

1. ERNST HANS GOMBRICH, *L'Art et l'illusion*, op. cit., p. 445.



Fig. 7. La Pasiega A : petit cheval gravé (coll. pers.).

peu élevé et la fourchette chronologique obtenue trop large. Nous ne pouvons donc, pour l'instant, ni établir un cadre chronologique fin des œuvres sur paroi, ni préciser les groupes culturels qui les ont produites. Si la lecture que nous avons proposée nous semble – étonnamment, d'ailleurs – valable pour la plupart des figures pariétales, certaines paraissent cependant échapper à ce canon de la figure « rendue présente ».

Il peut s'agir d'animaux complets, comme c'est par exemple le cas pour un petit cheval de La Pasiega, dont les dimensions n'excèdent pas 26 cm de longueur et 14 cm de hauteur au garrot¹ [fig. 7], et qui a été réalisé par un tracé unique, continu, souple et peu profond. On pourrait citer de nombreuses occurrences de ce cas de figure dans d'autres secteurs de la même grotte. L'un d'eux, le secteur B8, comprend des représentations d'animaux variés (12 chèvres, 6 chevaux, 2 biches et 2 cerfs), finement incisées, dont la plupart mesurent entre 15 et 30 cm de longueur². D'autres, en revanche, ne figurent qu'une partie de l'animal. Toujours dans le réseau B de la grotte de la Pasiega, un petit cheval d'à peine 20 cm comprend la tête, l'encolure, les deux pattes avant ainsi qu'une partie du ventre et du dos³ [fig. 8]. Le contour a été exécuté par de fins tracés incisés, multiples et relativement courts, qui lui donnent une ligne nerveuse, d'exécution progressive. Une autre figure de ce réseau – décidément riche en représentations de ce type – présente l'avant-train d'une biche⁴ [fig. 9], exécutée suivant la même technique : les fins tracés multiples s'enchaînent en segments de traits plus ou moins parallèles.

1. RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN et CÉSAR GONZÁLEZ SÁINZ, « Un nuevo conjunto de representaciones en el sector D.2 de la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria) » in JOSÉ ANTONIO LASHERAS (s.l.d.), *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, p. 273, fig. 4, n° D2/6.

2. RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN et CÉSAR GONZÁLEZ SÁINZ, « L'Ensemble rupestre paléolithique de la "Rotonda", dans la Galerie B de la grotte de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria) », *L'Anthropologie*, 99, 1995, p. 296-324.

3. RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN et CÉSAR GONZÁLEZ SÁINZ, « Las pinturas y grabados del corredor B.7 de la cueva de La Pasiega (Cantabria) » in ALFONSO MOURE ROMANILLO (s.l.d.), *El hombre fósil. 80 años después. Volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Hugo Obermaier*, Santander, Universidad de Cantabria, 1996, p. 286-287, fig. 8, n° B.7/33.

4. RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN et CÉSAR GONZÁLEZ SÁINZ, « Las pinturas y grabados del corredor B.7 de la cueva de La Pasiega (Cantabria) », *loc. cit.*, p. 288, fig. 10, n° B.7/35.



Fig. 8. La Pasiega B : avant-train de cheval gravé (relevé d'après Balbín Behrmann, 1996 : 286).

Fig. 9. La Pasiega B : avant-train de biche gravée (relevé d'après Balbín Behrmann, 1996 : 288).

Il n'est pas inintéressant de relever l'accumulation d'incisions au niveau de la ganache et du cou de l'animal. Le procédé est évidemment destiné à suggérer le modelé anatomique. Il a, en tout cas, été abondamment employé pour réaliser les nombreuses représentations de « biches racées » sur les parois de grottes cantabriques comme El Castillo¹ [fig. 10] ou Altamira². Mais il l'a encore été dans l'art mobilier, pour la facture des omoplates gravées d'El Castillo, d'Altamira, d'El Cierro³ ou d'El Mirón⁴. Ces biches, dont la tête seule a dans certains cas été figurée, ont été incisées par un tracé ferme, peu profond, parfois renforcé de stries fines. Des détails, comme les oreilles, l'œil, le larmier, le nez et la bouche, sont souvent indiqués au niveau de la tête. Le champ interne de la figure est systématiquement lacéré d'incisions fines, approximativement parallèles à la ligne de la silhouette. Leur nombre augmente généralement sur les bords du contour, ce qui contribue à accentuer l'impression de volume.

Cette deuxième catégorie comprend donc des figures animales finement gravées, souvent de petite dimension. Le motif est habituellement exécuté sur une partie plane de la paroi, sans volonté de l'adapter à des reliefs évocateurs. On n'observe donc pas cette « mise en forme » si caractéristique de l'art des grottes. Le champ opératoire prend ici le rôle d'un simple support, et non celui d'une « toile de fond » depuis laquelle transparaît la figuration. Quant à l'image elle-même, elle se donne comme une reproduction de l'animal, par la suggestion graphique des formes et des volumes anatomiques, rendus par des jeux de tracés s'articulant de façon

1. HERMILIO ALCALDE DEL RÍO, HENRI BREUIL et LORENZO SIERRA, *Les Cavernes de la région cantabrique*, op. cit., p. 170-174, fig. 166-169.

2. HENRI BREUIL et HUGO OBERMAIER, *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar* (1935), Madrid, El Viso, 1984, p. 95 et 105, fig. 58 et 68.

3. Entre autres : IGNACIO BARANDIARÁN MAESTU, *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, « Monografías Arqueológicas » n° 14, 1973; MARTÍN ALMAGRO BASCH, « Los omóplatos decorados de la cueva de "El Castillo", Puente Viesgo (Santander) », *Trabajos de Prehistoria*, 33, 1976, p. 9-112; SOLEDAD CORCHÓN RODRÍGUEZ, *El arte paleolítico cantábrico : contexto y análisis interno*, Madrid, Ministerio de Cultura, « Centro de Investigación y Museo de Altamira », Monografías n° 16, 1987.

4. « En la cueva del Mirón aparece en Santander un omoplato grabado hace 15500 años », *El confidencial. Diario de información y opinión*, 19 octubre 2004, p. 1-2.



complexe ou de nuances de teinte. Rappelons, en effet, que ces fines incisions – aujourd’hui patinées par l’action du temps – apparaissaient alors davantage en termes de couleur qu’en termes de relief. Cette précision touche particulièrement les gravures pariétales. Sous la surface, naturellement colorée par des oxydes de fer dont la palette colorée s’étend du jaune clair au brun foncé, une couche de calcite plus ou moins blanche recouvre la roche calcaire dont les teintes vont du gris au bleu. C’est pourquoi, suivant la profondeur de l’incision, le graveur peut produire de véritables effets de camaïeu ou de polychromie, comme l’ont montré Michel Lorblanchet¹ pour des rennes de la grotte des Trois-Frères (Ariège) et Robert Simonnet² pour des animaux de la grotte de Labastide (Haute-Pyrénées).

Ces deux types de comportement esthétique doivent évidemment renvoyer vers des ordres de signification très différents. Le premier fait surgir des figures animales qui nous accueillent dans un espace leur appartenant. Ces figures s’organisent dans – et par rapport à – un réseau souterrain, très largement intégré, dont le rôle est précisément de contribuer à leur « mise en scène ». C’est dire que la question de la *mimèsis* comme représentation reste posée : non pas, certes, au sens de reproduction graphique d’un réel donné, mais au sens de spectacle, de production à caractère scénique. *Mimèsis*, donc, dans son rattachement au paradigme du langage et non à celui de l’image. Le second comportement esthétique relève, quant à lui, pleinement de la *mimèsis* considérée comme pratique de la représentation, par un traitement graphique destiné à suggérer ou à reproduire une réalité donnée.

Nous pourrions poursuivre l’analyse. D’autres comportements esthétiques pourraient encore être mis en évidence. Cela souligne assez l’extraordinaire richesse d’un art pariétal paléolithique dont on ne semble décidément pas pouvoir épuiser les ressources.

1. MICHEL LORBLANCHET, *Les Grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*, Paris, Errance, 1992, p. 61.

2. ROBERT SIMONNET, « Les Techniques de représentation dans la grotte ornée de Labastide (Hautes-Pyrénées) », in HENRI DELPORTE et JEAN CLOTTES (s.l.d.), *Pyrénées préhistoriques. Arts et sociétés. Actes du 118^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, Paris, C.T.H.S., 1996, p. 344-345.

Fig. 10. El Castillo, galerie ascendante entre la salle B et la salle A : biche « raclée » (coll. pers.).