

# GROTTE CHAUVET-PONT D'ARC: APPROCHE STRUCTURELLE ET COMPARATIVE DU PANNEAU DES CHEVAUX

Gilles TOSELLO\* et Carole FRITZ\*\*

## Résumé

*Dans le cadre de l'étude de la grotte Chauvet [1], notre recherche est consacrée depuis octobre 1999 au Secteur des Chevaux. La composition comprend une cinquantaine de figures noires ou gravées réparties en quatre sous-ensembles étroitement liés à la topographie des lieux. L'un des principaux panneaux, celui des Chevaux, est considéré ici. Nous nous sommes orientés vers la restitution des gestes pour mieux comprendre l'exécution des œuvres et reconstituer les principales phases chronologiques de la composition. Dans une deuxième phase, une approche stylistique s'efforce de dégager les caractères propres aux artistes pour estimer le nombre d'auteurs qui sont intervenus sur le Panneau des Chevaux. Grâce à quelques comparaisons, cette composition magistrale est replacée dans l'ensemble de la grotte, puis dans un contexte géographique et chronologique plus large. Les datations obtenues sur les figures pariétales du site et certaines de leurs conséquences sur la chronologie de l'art paléolithique sont rappelées et discutées.*

## Abstract

*Within the context of analysis of Chauvet Cave, since October 1999, our research has focused on the Sector of Horses. The composition includes around fifty black or engraved figures grouped in four sub-assemblages that are strictly associated with the topography. One of the main panels – that of the Horses – is discussed here. We concentrate on the reconstruction of gestures in order to better understand the execution techniques of the works and to reconstruct the main chronological phases of the composition. In a second phase, a stylistic approach attempts to identify the traits specific to artists to estimate the number of artists who contributed to the Panel of Horses. Via comparisons, this masterly composition is placed within the context of the cave, then in a broader geographic and chronological context. Dates obtained on the parietal figures of the site and their implications for the chronology of Palaeolithic art are presented and discussed.*

## Présentation des lieux

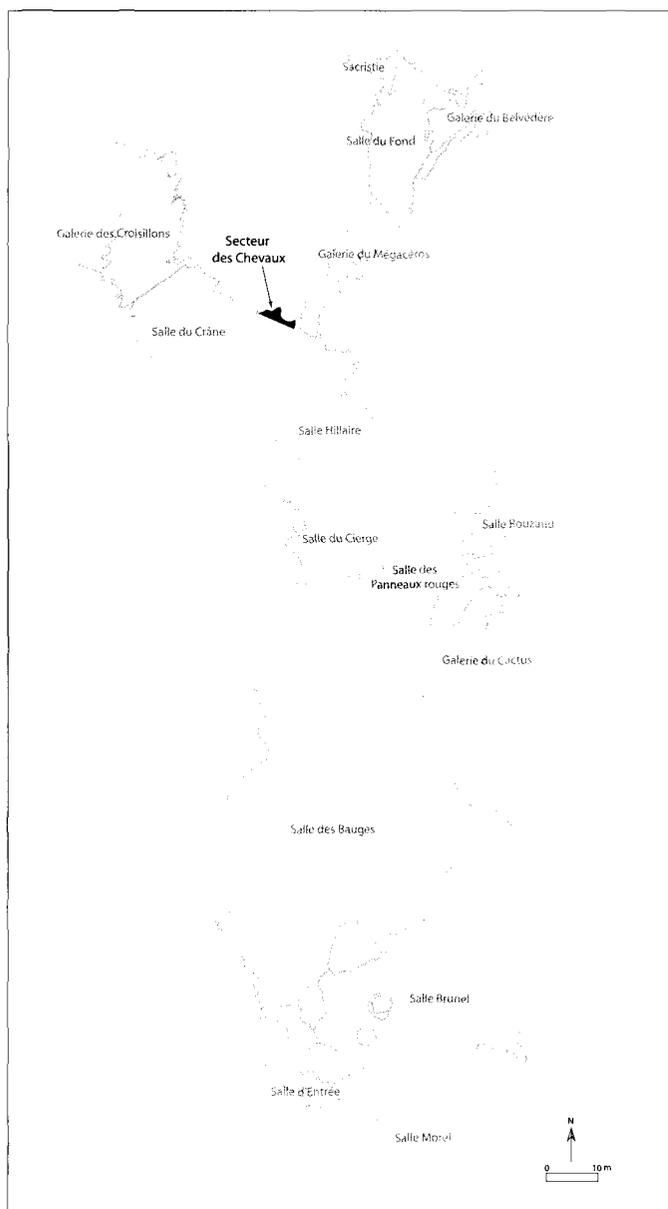
D'un développement de plus de 300 m, la grotte Chauvet-Pont d'Arc est formée de salles généralement vastes où la circulation est aisée (fig.1) à l'exception d'un passage étroit et

bas; ce resserrement, situé à l'extrémité de la Salle des Bauges, à 140 m de l'entrée, divise l'espace souterrain en deux parties: la bipartition spatiale se retrouve d'ailleurs dans l'art pariétal, puisque la moitié antérieure de la grotte est constituée en majorité de panneaux de peintures rouges, tandis que les dessins noirs, les tracés digités et les gravures dominent au fond. De même, dans la thématique, les signes sont très abondants dans la première partie tandis que les animaux se regroupent en panneaux très denses après l'étranglement (Clottes *et al.* 2000). Soixante-dix mètres plus loin (on est alors à 210 m de l'entrée actuelle), dans la salle Hillaire, une importante concentration de figures marque la transition entre la Galerie des Mégacéros à droite et la Salle du Crâne à gauche. Les dessins noirs se détachent sur la roche claire et sont

(\*) Chercheur associé UMR 5608, UTAH Préhistoire, Toulouse.

(\*\*) Chargée de recherche au CNRS, UMR 5608, UTAH Préhistoire, Toulouse.

[1] La recherche dans la grotte Chauvet bénéficie d'une autorisation du Ministère de la Culture et de la Communication et d'un financement du Ministère de la Culture et du Conseil Général de l'Ardèche. L'équipe de recherche fut dirigée de 1998 à 2001 par J. Clottes, et depuis 2002 par J.M. Geneste.



**Figure 1.** Plan de la grotte Chauvet- Pont d'Arc (Ardèche). Localisation du Secteur des Chevaux, dans la partie profonde de la cavité. Topographie Y. le Guillou - F. Maksud. En hommage à F. Rouzaud.

visibles à plus de 30 m. Il s'agit donc d'un ensemble monumental, destiné à être vu de loin (fig. 2).

Ce polyptyque rupestre, dénommé le Secteur des Chevaux, comprend une cinquantaine de figures noires et gravées et se déroule sur une quinzaine de mètres. Le secteur peut être divisé en sous-ensembles, étroitement liés à la morphologie de la paroi. À l'angle avec la Galerie des Mégacéros, un court diverticule est occupé par un seul animal (l'Alcôve du Rhinocéros). Huit mètres plus loin, l'Alcôve des Lions, profonde de 2 m environ pour une largeur maximale de 1,30 m, est occupée sur ses deux parois par 17 figures; ce ren-

forcement est encadré par deux surfaces rocheuses en surplomb, le Panneau des Chevaux (21 animaux; fig. 3) à gauche et celui des Rennes à droite (13 animaux). L'opportunité d'une composition symétrique, fortement suggérée par le relief, fut perçue par les artistes et clairement exploitée dans la mise en scène des figures.

Le travail de terrain n'est pas achevé et des hypothèses doivent encore être contrôlées. Précisons que les résultats proposés ici concernent le Panneau des Chevaux (c'est-à-dire le volet gauche du polyptyque), le seul sous-ensemble pour lequel l'étude soit assez avancée.

### Structuration du Panneau des Chevaux

Le Panneau des Chevaux compte 21 animaux répartis en 6 espèces ou genres. Les plus nombreux sont les rhinocéros (8), puis viennent les chevaux (4), les aurochs (3), les mammouths (3); enfin, on relève un bison, un cervidé probable et un indéterminé (fig. 4).

Grâce à l'étude systématique des superpositions de figures, nous sommes en mesure de proposer une succession des phases de réalisation du panneau, en suivant le principe de «stratigraphie verticale», inauguré dès le début du siècle sur les parois de Marsoulas (Cartailhac & Breuil 1905). En théorie, le principe est simple et logique: toute figure recoupant ou oblitérant une autre lui est postérieure. Dans la pratique, l'exercice est plus délicat qu'il n'y paraît; en effet, l'exécution ne suivait pas forcément un schéma linéaire et rien n'empêchait l'artiste de reprendre tel ou tel segment de l'animal, de souligner un détail et par ces ultimes gestes, de «perturber» l'ordre des superpositions de tracés. Ainsi sur le Panneau des Chevaux, le cheval central est nettement superposé à un rhinocéros dont la corne vient pourtant recouper la ligne ventrale de l'équidé: comment expliquer ce paradoxe? Dans ce cas, il est probable que l'artiste ait voulu préserver la lecture du rhinocéros (en partie dissimulé par le cheval) en accentuant la corne (fig. 5).

Signalons enfin que trois petits sujets (deux rhinocéros et un bison) occupant des positions marginales, hors de toute superposition, ne peuvent être intégrés dans la genèse du panneau. Ces réserves formulées, il est possible d'esquisser une chronologie des événements (fig. 6).

L'état initial du panneau, avant toute intervention humaine, est hypothétique car les surfaces sont presque partout raclées ou occupées par des figures. Cependant, par comparaison avec d'autres parois à proximité dans la Salle du Crâne, on peut imaginer qu'une fine pellicule d'argile ocre jaune couvrait le calcaire, peut-être était-elle lacérée de griffades d'ours (fig. 6a).

Les dessins les plus anciens sont des gravures dans la partie supérieure. Les seuls témoins de cette phase demeurent un mammouth aux défenses rabattues de part et d'autre de la trompe, un rhinocéros aux oreilles en arceaux et un groupe de



**Figure 2.** Vue d'ensemble du Secteur des Chevaux et croquis de lecture des 4 panneaux. Dans le sens de progression, de l'entrée vers le fond de la grotte, le premier panneau visible est celui de l'Alcôve du Rhinocéros. La silhouette humaine à l'extrême gauche donne l'échelle (cliché C. Fritz et dessin G. Tosello).



Figure 3. Vue d'ensemble du Panneau des Chevaux (cliché C. Fritz) depuis l'entrée de l'Alcôve des Lions. (Hauteur maximale des gravures 2,50 m au-dessus du sol).



Figure 5. Détail montrant la superposition de la corne d'un des rhinocéros affrontés sur le ventre du cheval central du Panneau des Chevaux (cliché C. Fritz).

traits obliques (fig. 6b).

Dans une deuxième phase, on procéda à un raclage vigoureux de la partie haute et moyenne de la paroi, faisant disparaître gravures (à l'exception du mammouth et du rhinocéros précédents) et griffades s'il en existait. Cinq animaux (2 rhinocéros, 1 cervidé, 2 mammouths), tous sous-jacents aux grandes figures, furent mis en place à différents niveaux, sans que l'on puisse déterminer si ce fut de manière concertée (figs. 6c et d).

Le troisième grand moment correspond à la réalisation des rhinocéros affrontés, dans la partie inférieure du panneau à 0,60 m du sol actuel en moyenne (fig. 6e). Dans ce duo, le rhinocéros de gauche, le premier réalisé, porte une bande médiane gris bistre, obtenue par effacement partiel d'un rhinocéros préexistant, celle d'un en profil gauche, à peine visible.

La quatrième étape chronologique du panneau est celle des aurochs, dans l'angle supérieur gauche (fig. 6f). Les 3 protomés présentent d'évidentes ressemblances, aussi bien dans l'orientation, les dimensions que les conventions graphiques. L'aurochs central fut le dernier mis en place.

Les chevaux marquent la cinquième et dernière phase importante que nous ayons pu repérer (fig. 6g). Le premier d'entre eux est situé en hauteur, à la limite du champ manuel d'un homme debout, comme si l'artiste avait voulu ménager la plus grande surface pour placer les animaux à sa guise. Le deuxième et le troisième cheval sont complets mais largement oblitérés par les suivants. Le dernier équidé est limité à la moitié antérieure et il occupe une place centrale dans le panneau (fig. 7).

Le corps du troisième cheval est intentionnellement déformé; au lieu de se rejoindre pour former la croupe, les deux courbes du dos et du ventre semblent diverger pour inté-

grer dans le contour de l'animal une concavité de la paroi.

La structure générale du panneau des Chevaux est axée sur une diagonale, marquée par l'alignement des museaux des équidés. Les aurochs prolongent cette mise en scène dynamique vers la gauche.

Si les chevaux furent les ultimes figures, c'est bien que l'espace leur était réservé dans la conception générale du décor. Quelques animaux plus anciens, à notre avis peu nombreux, furent effacés (mammouth, cervidé). On observe ainsi une mise en place du décor par groupement spécifique (rhinocéros, aurochs, chevaux), à partir des marges vers le centre et même le cœur du panneau, marqué par le cheval le plus expressif (fig. 8). De plus, le mouvement des têtes, la courbe harmonieuse des encolures conduisent inmanquablement le regard vers lui.

## Techniques d'exécution

Le Panneau des Chevaux présente un large éventail de techniques, simples ou élaborées; de plus, l'excellent état de conservation de la paroi ornée offre des conditions d'étude optimales.

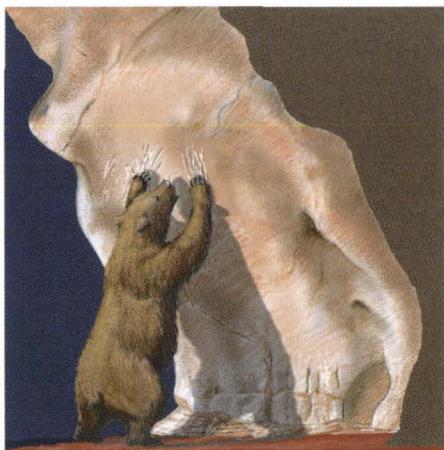
La technique la plus sommaire est représentée par des gravures, qui se trouvent à la limite supérieure de la surface raclée. Le rhinocéros et le mammouth ainsi esquissés sont aujourd'hui hors d'atteinte, à plus de 2,30 m de hauteur. Aucune variation notable du niveau de sol depuis l'Aurignacien n'est à signaler. La vigueur des incisions, dont les bords sont déchiquetés, la position haute des dessins, l'absence de détails superflus suggèrent le recours à un outil fruste (baguette de bois ?) tenu à bout de bras.

La seule peinture rouge du Secteur est un petit rhinocéros (0,20 m de long) dessiné en quelques courbes dans la partie

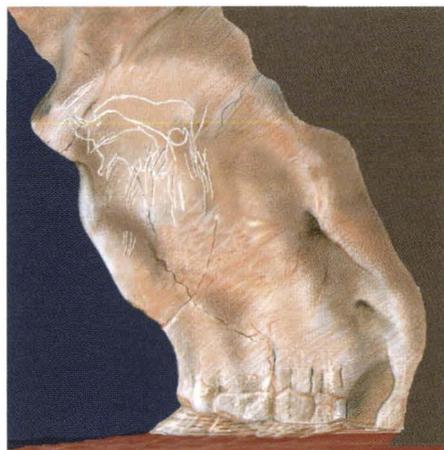
Figure 4. Relevé complet du Panneau des Chevaux. Les raclages et tracés digités sont en blanc; les gravures en gris clair; les surfaces estompées en gris foncé; les tracés au fusain en noir; les surfaces vierges en beige (relevé G. Tosello et C. Fritz).



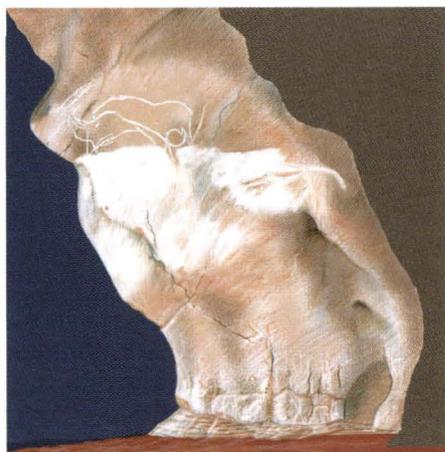
50 cm



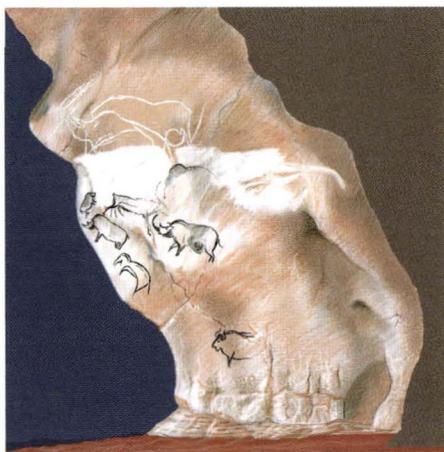
a



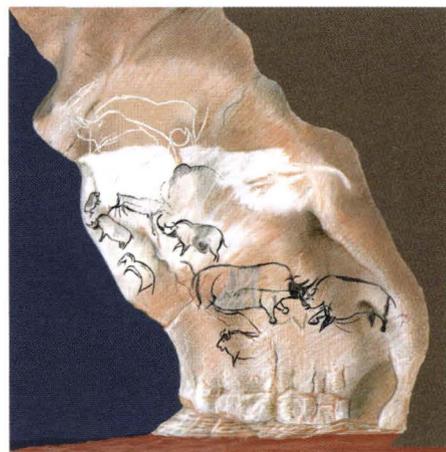
b



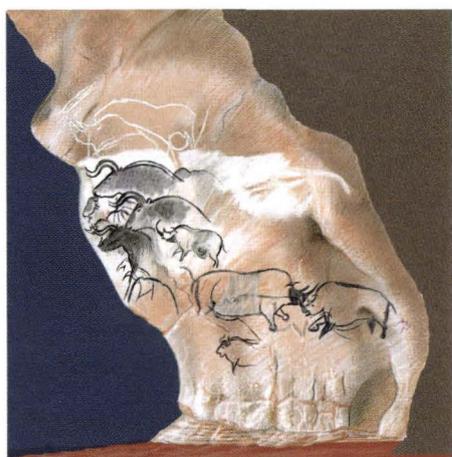
c



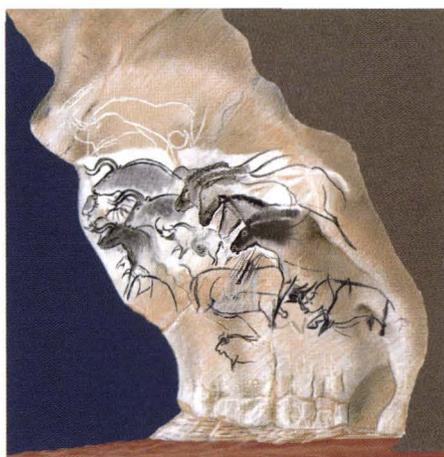
d



e



f

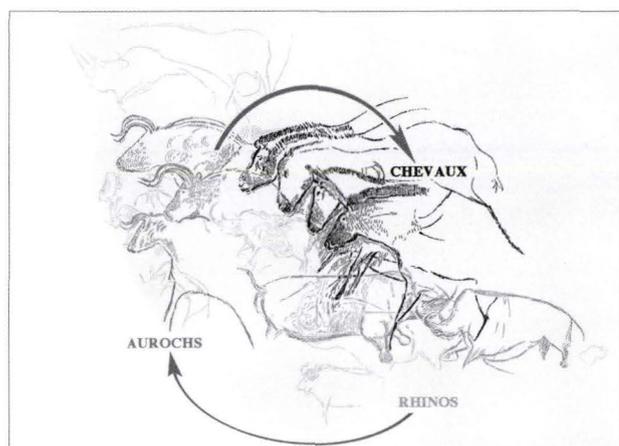


g

**Figure 6.** Principales phases d'élaboration du Panneau des Chevaux, depuis le support vierge (a) jusqu'aux dernières figures (g) (dessins G. Tosello).



Figure 7. Relevés sélectifs des chevaux, dans l'ordre où ils furent réalisés (doc. G. Tosello et C. Fritz).

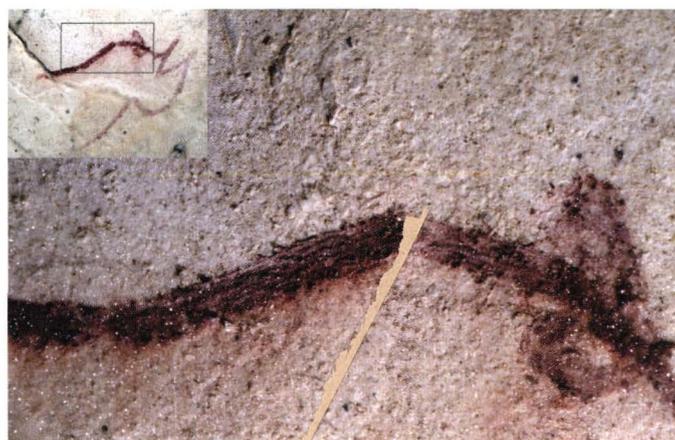


**Figure 8.** Schéma de mise en place des figures par groupe spécifique, depuis les marges du panneau jusqu'au centre; d'abord les rhinocéros affrontés, puis les aurochs et enfin les quatre chevaux (doc. G. Tosello et C. Fritz).

inférieure droite du panneau. Une autre originalité de cette figure concerne le mode d'application du colorant. La faible largeur du contour (comprise entre 8 et 13 mm) semble exclure l'utilisation des extrémités digitales; au fond des tracés, les macrophotographies montrent nettement des stries parallèles entre elles et des accumulations de matière à l'amorce de chaque trait. Ces indices nous paraissent révéler l'utilisation d'une brosse ou d'un bâtonnet d'hématite, type pastel «gras» (fig. 9).

Quant aux dessins noirs, nous avons déjà fait part d'observations techniques qui portaient alors sur les seuls rhinocéros affrontés (Fritz & Tosello 2000). Il suffit de rappeler ici quelques points essentiels. Le pigment noir est composé [2] de charbon de bois (des particules charbonneuses sont visibles à l'œil nu et *a fortiori* sous loupe binoculaire). Les tracés au fusain furent ensuite repris à l'aide des doigts, pour étaler la matière sur la roche et ainsi renforcer le trait. En lissant le pigment noir, on mélange du même coup l'argile présente en surface du calcaire: la nuance obtenue évolue alors selon la proportion de charbon et la vigueur des gestes, du brun profond au bistre.

Tout en confirmant les remarques précédentes, l'étude des aurochs et surtout des chevaux a apporté son lot d'informations complémentaires. Les chevaux ont fait l'objet d'un soin tout particulier et à leur propos, on peut non seulement parler d'estompe mais aussi de technique mixte associant dessin et gravure (Fritz & Tosello *in* Clottes 2001). L'observation de ces équidés a montré des constantes gestuelles et la répétition d'une séquence opératoire identique que l'on peut résumer



**Figure 9.** Petit rhinocéros rouge (22 cm de long), unique figure de ce genre sur le Panneau des Chevaux. Une vue rapprochée du tracé dorsal (largeur 13 mm) révèle des stries parallèles qui suggèrent un état pâteux du pigment et le recours à un instrument de type "pinceau" pour l'appliquer (cl. C. Fritz).

mer en quatre phases principales (fig. 10):

- mise en place de la silhouette complète par raclage et tracés digités;
- esquisse au fusain et remplissage sommaire de l'avant-train;
- traitement à l'estompe de l'encolure, la crinière et la tête;
- raclage de la surface sous l'encolure et reprise en gravure fine du contour de la tête; mise en place des détails expressifs (œil, naseau, bouche) en gravure et au trait noir.

La surface raclée et finement incisée sous la gorge du deuxième cheval fut occultée par l'exécution du troisième; le même scénario se produisit pour ce dernier. Ce mode d'opération nous a intrigués parce qu'il paraît refléter des gestes inutiles: pourquoi finaliser une figure si l'on doit immédiatement après, faire disparaître toute trace de ce travail ? Nous proposons d'y voir des états successifs de la composition, les indices de doutes et d'hésitations que l'artiste a éprouvés tout au long de l'accomplissement de son projet (Fritz & Tosello *in* Clottes 2001).

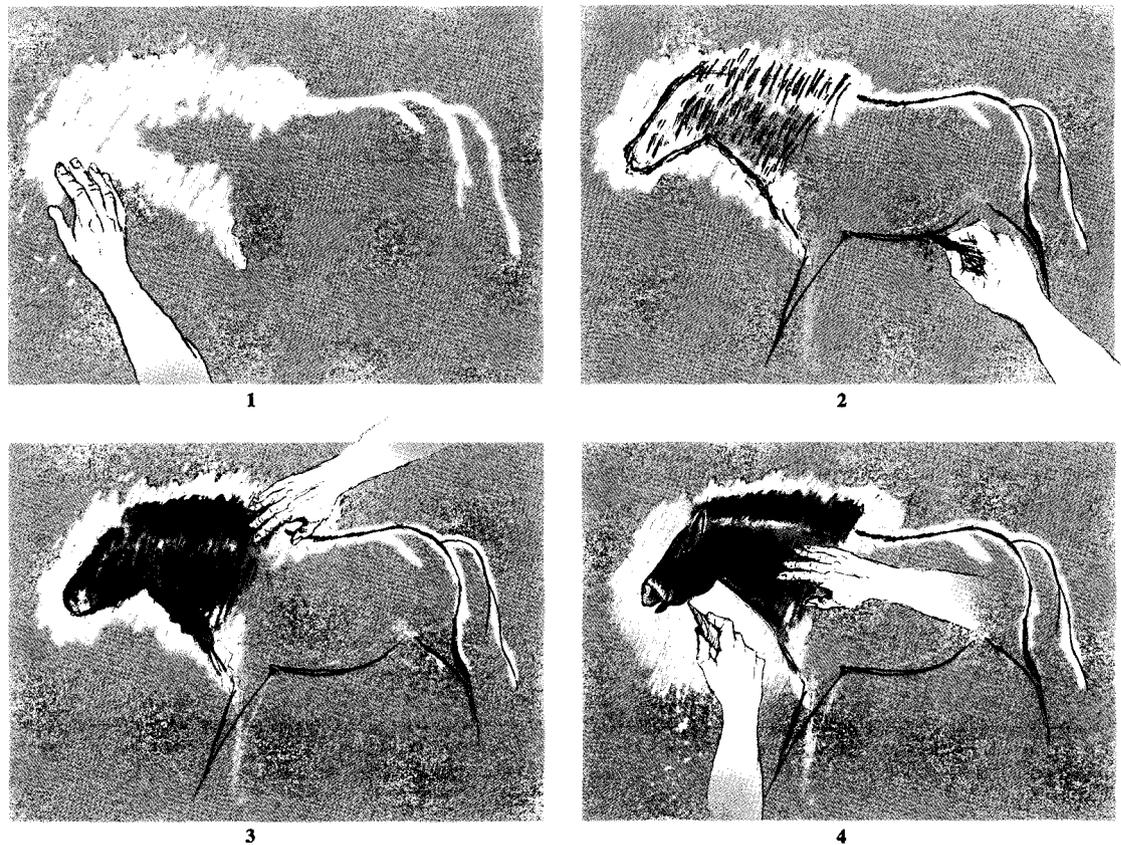
Pour les aurochs, le mode opératoire suivi est sensiblement le même, du moins au début; on distingue très bien les traces circulaires, qui révèlent les gestes de la main étalant le pigment noir sur les corps mais la plasticité du support a perturbé la phase suivante de gravure. Malgré les raclages initiaux destinés à éliminer cette pellicule tendre, la roche est restée trop meuble pour que le burin puisse y inciser les détails avec une précision identique à celle des chevaux.

Sur les rhinocéros affrontés, c'est le fusain et l'estompe qui dominent; pourtant, le calcaire très sain dans cette partie inférieure du panneau aurait autorisé toutes les audaces du graveur. Les fines incisions se limitent à des reprises autour de la corne et du museau de l'individu de droite.

## **Le traitement graphique des espèces animales sur le Panneau des Chevaux et dans la grotte Chauvet**

Les différences observées dans le traitement graphique réser-

[2] L'homogénéité de la composition physico-chimique du pigment noir demande à être confirmée par des analyses de microprélèvements; le principal problème que nous rencontrons demeure le choix des sites de prélèvements. Le Panneau des Chevaux, véritable monument de l'art paléolithique, bénéficie d'un état de conservation exceptionnel dû à la présence d'un microfilm de calcite translucide qui recouvre les œuvres et les protège. Toutes les précautions doivent être prises avant de modifier, même ponctuellement, ce voile protecteur.



**Figure 10.** Principales étapes dans l'exécution des chevaux. 1.- mise en place de la silhouette complète par raclage et tracés digités; 2.- esquisse au fusain et remplissage sommaire de l'avant-train; 3.- estompe; 4.- raclage sous l'encolure et gravure fine du contour de la tête; mise en place des détails expressifs en gravure et au fusain (dessins G. Tosello).

vé aux figures animales du Panneau des Chevaux sont-elles représentatives à l'échelle de la grotte ? Sont-elles liées à l'espèce considérée ou à d'autres facteurs ?

Sur les rhinocéros du Panneau des Chevaux (fig. 11), on note la permanence de la silhouette: garrot fortement marqué, corps allongé, membres trapus aux extrémités pointues ou bouletées, et présence des oreilles en arceaux. Cinq individus possèdent une bande médiane sur le corps. Ces rhinocéros correspondent tout à fait à l'image de l'espèce dans la grotte, au détail près. Seul l'animal rouge présente une double originalité, d'une part chromatique (en l'état actuel, c'est l'unique figure rouge de la seconde moitié de la grotte) et d'autre part graphique (il est schématique). Les deux mammoths complets du panneau rappellent les proboscidiens les plus sommaires du site: membres longs et maigres, dos peu voûté, arche ventrale, perspective rabattue des défenses (fig. 12). De même, l'unique bison correspond tout à fait au stéréotype local avec une barbe en saillie sur le profil et un chignon circulaire cerné par 2 cornes en lyre.

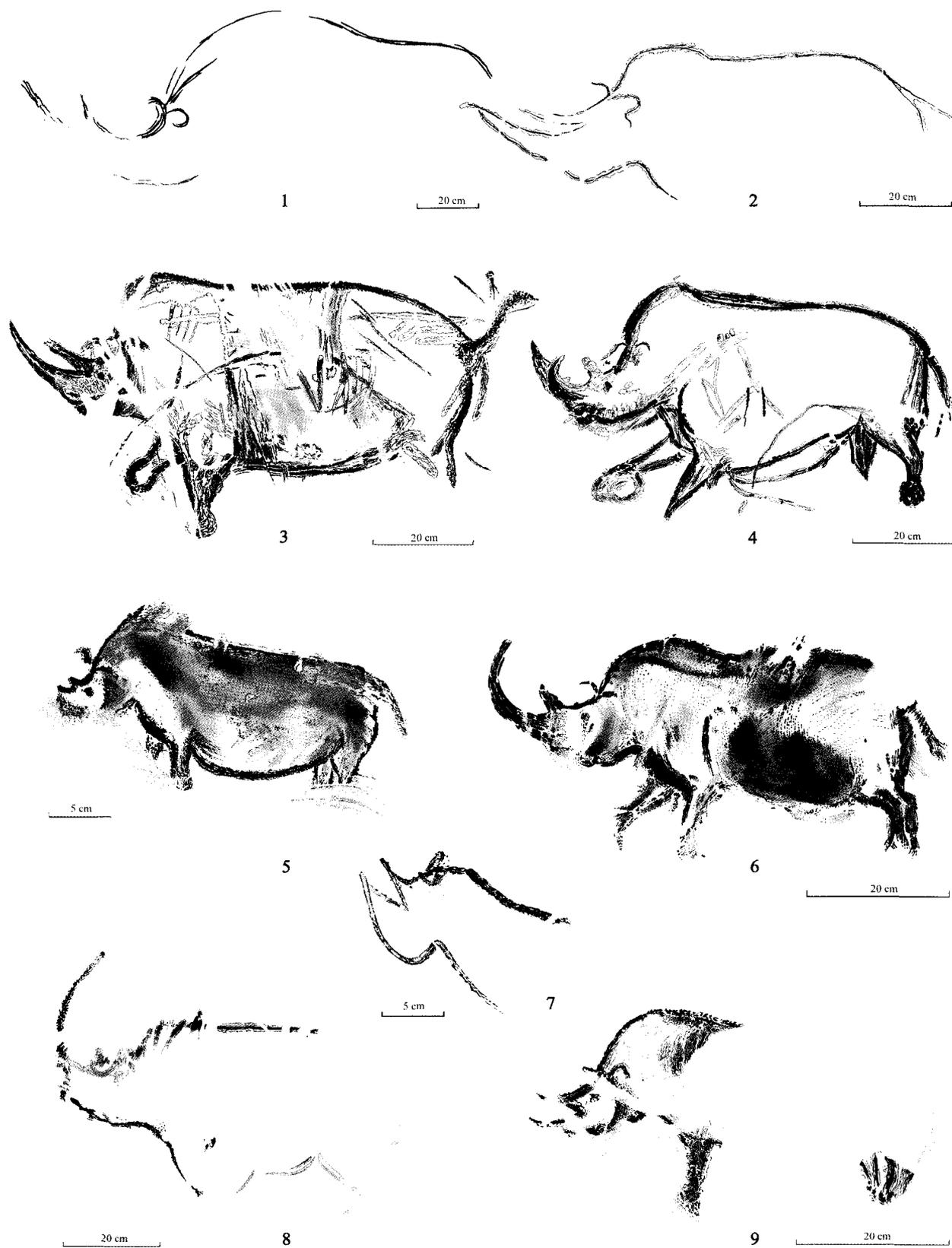
Les aurochs du panneau sont les plus élaborés de la grotte mais l'espèce ne compte qu'une dizaine de spécimens. Il est donc difficile de pousser trop loin les comparaisons; on distingue une volonté d'insister sur les cornes sinueuses et largement déployées vers l'avant. Les encornures des deux espè-

ces de bovinés sont donc traitées de manière différente: en vue frontale pour le bison, en profil pour l'aurochs (fig. 13).

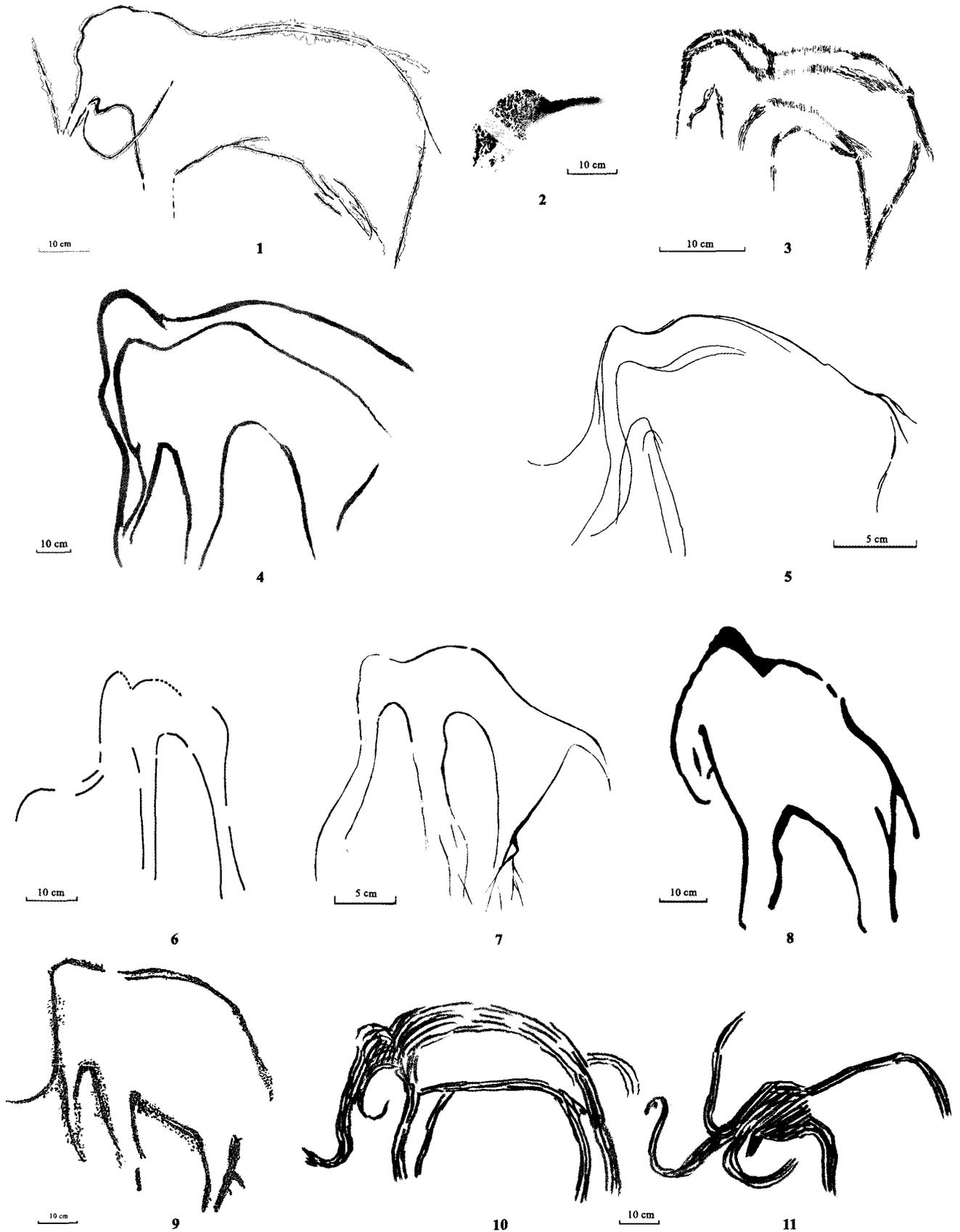
Les chevaux, qui sont l'œuvre d'une même main (à moins d'imaginer que plusieurs artistes aient coopéré, ce qui paraît difficile [3]) présentent un air de famille mais aussi se distinguent l'un de l'autre par de nombreux détails: les proportions de la tête et de l'encolure, le dessin des yeux et des oreilles, les attitudes les personnalisent (fig. 7). Les corps sont, au mieux, esquissés et plutôt négligés. En observant les relevés sélectifs, il apparaît nettement que ces chevaux sont indissociables et qu'ils furent d'emblée conçus comme tels: lorsqu'on les isole pour les comparer, ces figures semblent inachevées, parfois maladroites.

Des crinières très denses et fournies se retrouvent sur d'autres équidés de la grotte. L'attitude d'une tête de cheval sommairement gravé dans la zone de l'entrée actuelle évoque le mouvement plongeant de l'encolure de l'un des quatre chevaux du panneau (fig. 14). Toutefois, la qualité exceptionnel-

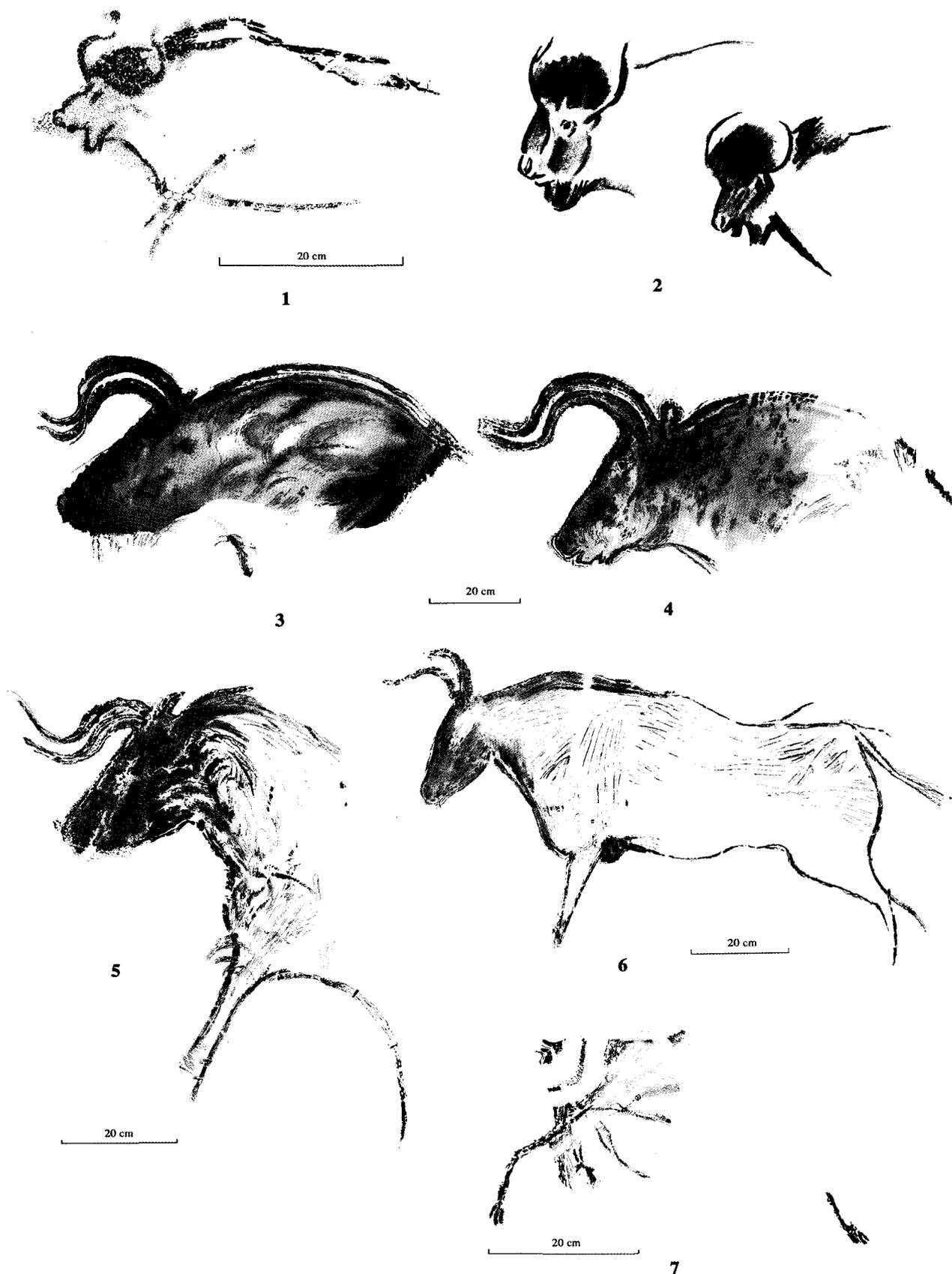
[3] L'hypothèse ne peut être entièrement écartée, bien sûr; toutefois, si plusieurs mains ont coopéré, le résultat témoigne d'une volonté d'aboutir dans la composition, et donc de l'existence d'un projet commun et partagé, ce qui demeure le point essentiel.



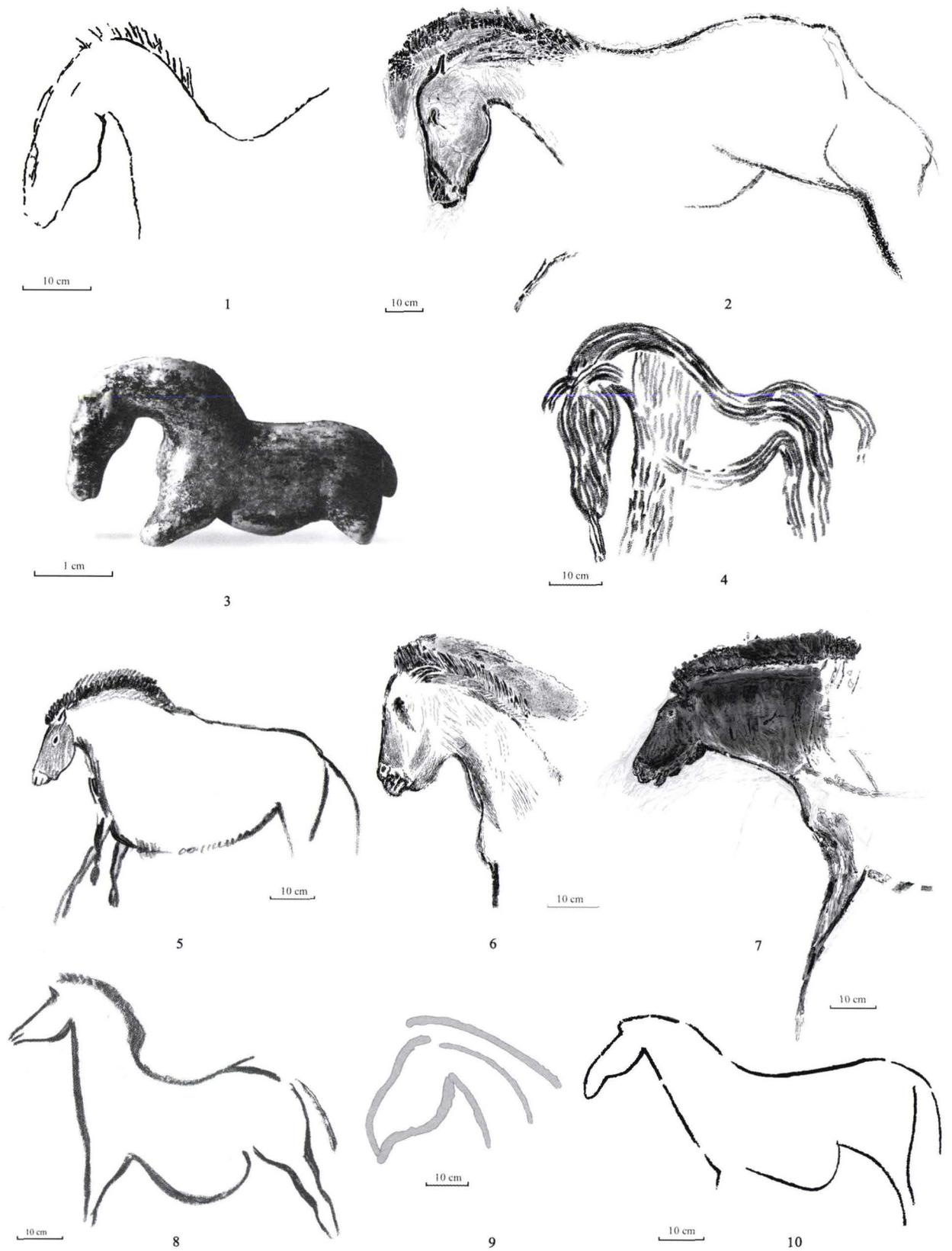
**Figure 11.** 1.- Rhinocéros de la grotte d'Aldène (relevé D. Vialou); 2 à 9.- Rhinocéros du Panneau des Chevaux de la grotte Chauvet. Le n°2 est gravé, le n°7 peint en rouge; les autres sont traités à l'estompe avec des détails en gravure (relevés G. Tosello et C. Fritz). Les n°3,5,7 sont inversés pour faciliter la comparaison.



**Figure 12.** 1 à 3.- Mammouths du Panneau des Chevaux de la grotte Chauvet (rel. Tosello-Fritz); 4.- Mammouths en tracé digité de la Salle Hillaire (croquis d'après photo Aujoulat); 5.- Gravures sur plaquette du Bouil-Bleu (rel. Airvaux); 6.- Gravure de La Grèze (rel. Delluc); 7.- Gravure d'El Arco (rel. Gonzalez Sainz); 8.- Gravure de Pair-non-Pair (rel. Delluc); 9.- Peinture rouge de la Grande Grotte d'Arcy (rel. Baffier); 10 et 11.- Mammouths tracés aux doigts enduits d'argile de La Baume-Latrone (croquis d'après photo Drouot).



**Figure 13.** 1.- Bison du Panneau des Chevaux de la grotte Chauvet; 2.- Têtes de bisons de la Salle du Fond pour comparaison avec le précédent (croquis d'après photo); 3 à 5.- Aurochs du Panneau des Chevaux; 6.- Aurochs de l'Alcôve des Lions pour comparaison avec les précédents; 7.- Vestiges d'un cervidé du Panneau des Chevaux, partiellement effacé par des dessins postérieurs (relevés G. Tosello et C. Fritz).



**Figure 14.** 1, 2, 5, 6, 7, 9.- Chevaux de la grotte Chauvet. Les n°2 et 7 se trouvent sur le Panneau des Chevaux, les autres dans divers secteurs (1. rel. Baffier-Feruglio; 5, 9. Croquis d'après photos Clottes; 2, 6, 7. rel. Tosello-Fritz); 3.- Figurine en ivoire de Vogelherd (cl. Hahn); 4.- Équidé de La Baume-Latrone (croquis d'après photo Drouot); 8.- Gravure de Pair-non-Pair (rel. Delluc); 10.- Gravure de La Croze à Gontran (rel. Breuil).

le de ces figures limite les comparaisons; le talent individuel de l'artiste pèse ici de tout son poids. Pourtant, les conventions de représentation semblent plus difficiles à dégager que pour d'autres espèces (fig. 12).

Les figures de mammoths, de rhinocéros, (et de bison) sont le plus souvent complètes et représentées selon les conventions en vigueur pour chaque espèce dans la grotte. En revanche, sur les aurochs et chevaux du panneau, on remarque le soin tout particulier accordé aux têtes, les corps étant absents ou esquissés. Ce traitement privilégié témoigne d'une originalité d'exécution d'autant plus remarquable que le cheval et l'aurochs sont des espèces minoritaires dans l'iconographie du site.

Après avoir examiné les œuvres en détail, une question se pose presque naturellement: comment estimer le nombre d'auteurs qui ont travaillé sur ce panneau ? En art préhistorique, ce thème a déjà fait l'objet de recherches approfondies (Apellaniz 1980) mais l'exercice comporte une grande part d'incertitude car le contexte d'exécution des œuvres (statut social des artistes, leur formation, leurs méthodes de travail...) reste toujours difficile à apprécier (Fritz 1999).

Nous avons vu que les chevaux étaient vraisemblablement d'une même main; de leur côté, les rhinocéros affrontés montrent la même cohérence et les aurochs aussi; ces derniers présentent des détails proches des chevaux (notamment une «barbiche» sous le menton) et lors de l'exposé de la chronologie du panneau, nous avons signalé que la superposition des chevaux sur les rhinocéros avait été modifiée pour préserver la lisibilité des rhinocéros.

Ces indices de nature diverse renforcent l'idée d'une composition due à un seul artiste, ou pour le moins, à l'intervention de la même main sur chaque groupe de figures majeures.

## Réflexions préalables sur les datations et éléments de comparaison

Il est tentant de confronter les figures de Chauvet à celles de sites contemporains. On se heurte rapidement aux lacunes de la chronologie de l'art paléolithique, et à «l'isolement» du site ardéchois: bien peu de figures pariétales sont aussi bien datées, a fortiori pour des périodes aussi anciennes. Le tableau des dates publiées pour la grotte Chauvet suggère l'hypothèse de deux incursions humaines, l'une autour de 30000 ans, l'autre plus récente, vers 25000 ans (Clottes 2001:34). En l'état actuel, aucun dessin n'est attribuable au second passage humain; en effet, les échantillons datés proviennent de mouchages de torches ou de charbons tombés au sol. En revanche, les datations publiées pour les œuvres pariétales de Chauvet indiquent clairement leur appartenance exclusive à l'Aurignacien. Dans la partie profonde de la cavité, les principales concentrations de figures (Secteur des Chevaux, Galerie des Mégacéros, Salle du Fond) sont attribuables à une même phase de mise en place du dispositif aurignacien. La multiplication des dates obtenues sur les échan-

tillons pariétaux (et sur charbons au sol) et leur cohérence devraient convaincre la plupart des chercheurs, (Clottes 1996) à l'exception d'irréductibles (Züchner 1996). Au-delà de la surprise, voire de l'incrédulité suscitée par cet événement, il convient d'intégrer ces données pour en tirer peu à peu les conséquences dans les divers domaines, notamment celui du style.

Dans la littérature, avant le recours au C14, plusieurs sites avaient fait l'objet d'attributions à l'Aurignacien (ou au Paléolithique supérieur ancien). Les auteurs, H. Breuil notamment, avaient alors fondé leur argumentation sur la notion d'archaïsme stylistique (Breuil 1952); ce fut le cas pour La Baume Latrone (Gard), Aldène (Hérault), Pair-non-Pair (Gironde), La Croze à Gontran (Dordogne), l'abri Blanchard (Dordogne), une partie de La Mouthe (Dordogne), de Gargas (Hautes-Pyrénées) ou des Trois-Frères (Ariège). A partir de 1960, l'évolution stylistique proposée par A. Leroi-Gourhan fut largement acceptée par les chercheurs; un certain consensus conduisit à accorder à ces sites un âge plus récent (style II, soit gravettien en général) et l'existence d'un art pariétal aurignacien fut abandonnée (Leroi-Gourhan 1971). Parfois les arguments étaient d'ailleurs bien faibles: «si les gravures de Pair-non-Pair sont rapportées habituellement plus souvent au Gravettien qu'à l'Aurignacien, c'est à des motifs stylistiques qu'elles doivent cette préférence car, à ce jour, on ne possède rien de semblable dans l'Aurignacien daté» (Delluc 1991:64). La conception chrono-stylistique de A. Leroi-Gourhan était quelque peu réductrice et, comme il est fréquent en archéologie, la situation s'avéra plus complexe et plus nuancée.

En fait, si l'on réexamine aujourd'hui les données à la lumière des dates de Chauvet, certains indices connus depuis longtemps auraient dû attirer l'attention. A juste titre, on a déjà beaucoup cité les statuettes allemandes de Vogelherd (fig. 14:3), de Geissenklösterle ou de Hohlenstein Stadel (Hahn 1990; Clottes 1995); cependant, d'autres témoins, pariétaux ceux-là, méritent d'être remis en mémoire. Les animaux rouges et noirs de l'abri Blanchard (Dordogne), modestes vestiges d'une frise monumentale effondrée dans le gisement, furent datés à l'Aurignacien par Peyrony dès 1911, sur la base de la stratigraphie (Delluc 1991:126); le même fouilleur signala des faits analogues à La Ferrassie (Dordogne) (Peyrony 1934). Tous ces fragments témoignaient bel et bien de l'existence d'un art pariétal aurignacien en Périgord mais on en sous-estima l'importance, peut-être en raison de l'absence de figure nettement lisible.

Si l'on souhaite mieux les comprendre, les dates aurignaciennes de Chauvet ne doivent pas être considérées pour elles-mêmes, mais dans une perspective plus large. La multiplication des datations C14 dans les gisements aurignaciens d'Europe montrent que cette présence culturelle remonte au-delà de 40000 ans (Hublin 1999). Par ailleurs, depuis une dizaine d'années, plusieurs grottes ont livré des dates «pariétales» contemporaines du Gravettien (ainsi Gargas, Pech Merle, Cognac, Cosquer; Clottes *et al.* 1992; Lorblanchet *et*

al. 1995), confirmant au passage des attributions stylistiques antérieures. Dans le même temps, deux sanctuaires importants pour cette période ont été découverts (Grande Grotte d'Arcy dans l'Yonne et Cussac en Dordogne). On aboutit alors au double constat d'une arrivée précoce des Aurignaciens en Europe de l'Ouest et de l'existence d'un art pariétal gravettien abondant, structuré et déjà diversifié. Dans ces conditions pourquoi l'attribution de Chauvet à l'Aurignacien serait-elle surprenante ? Si les Aurignaciens sont présents sur les territoires, s'ils pratiquent l'art mobilier, pourquoi n'auraient-ils pas investi les cavernes quelques millénaires seulement avant leurs successeurs gravettiens ? Enfin, doit-on rappeler que le niveau de précision souhaité par le préhistorien ne peut pas être atteint par le radiocarbone, quels que soient les progrès (réels) apportés à la méthode ? Il est de toute manière impossible de dater toutes les figures et certaines techniques d'exécution (gravures, peinture aux oxydes de fer ou de manganèse) ne le permettent pas.

D'autres critiques voilées ou exprimées à propos de l'attribution de la grotte Chauvet à l'Aurignacien portent essentiellement sur un point: les figures sont très achevées (trop ?) pour une période aussi ancienne. Tout se passe comme si l'abondance de détails, les techniques mixtes et l'estompe, les préparations de support, les compositions monumentales étaient «réservées» aux phases suivantes, c'est-à-dire au Magdalénien (sur ce point, voir notamment Gonzalez Sainz & San Miguel Llamosas 2001:197). Lors de conversations, plusieurs collègues nous ont même soutenu qu'on ne pouvait pas réviser l'ensemble de l'édifice chronostylistique de l'art pariétal sur la seule base de datations, manifestement trop anciennes selon leur point de vue et concernant un unique site. Ce débat n'est pas nouveau et des réponses ont déjà été formulées (Clottes 1996). Néanmoins, puisque cet article concerne justement l'un des ensembles de figures noires les plus élaborées, il nous paraît utile de rappeler ou d'avancer plusieurs arguments:

- Tout d'abord, il ne faut pas oublier l'incroyable conservation des dessins, jusqu'au plus infime détail: bien peu de sites du Paléolithique supérieur possèdent des états de paroi comparables. La technique de l'estompe, par exemple, fut sans doute plus répandue qu'on ne croit, mais elle est très fragile et exige des conditions de préservation exceptionnelles: le Panneau des Chevaux lessivé par un ruissellement intensif ou encroûté d'une épaisse couche de calcite susciterait-il la même admiration ?

- La grotte Chauvet, comme tout sanctuaire majeur, possède effectivement un grand nombre de figures, certaines très élaborées et d'autres beaucoup moins. Les figures soignées sont les plus frappantes pour l'œil et l'esprit, mais les esquisses, les dessins sommaires ou maladroits (dont les tracés digités très nombreux dans la grotte) sont facilement «oubliés»;

- Le principe d'une évolution linéaire et progressive de l'art paléolithique, qui conduirait de «balbutiements» à des œuvres «académiques» puis «décadentes» doit être abandonné. En d'autres termes, si les Aurignaciens possédaient un niveau comparable d'intelligence et de sensibilité à celui des

Magdaléniens, ils furent capables de créer des chefs d'œuvre comme la grotte ardéchoise ou comme les figurines d'ivoire de Vogelherd. Ces dernières sont connues depuis des lustres comme aurignaciennes et personne ne songe à mettre en doute leur âge;

- Enfin, comme l'écrivit A. Leroi-Gourhan, «on n'est jamais à l'abri d'un coup de génie» (Leroi-Gourhan, préface in Delluc 1991). La pertinence de cette remarque s'applique particulièrement à la grotte Chauvet: les grands panneaux présentent un tel foisonnement et une telle quantité d'innovations plastiques qu'ils furent certainement l'œuvre d'artistes surdoués, si ce n'est d'un seul. Dès lors, les comparaisons avec d'autres sites deviennent plus délicates: avec quoi comparer ce qui est par essence «hors du commun» ?

Pour toutes les raisons mentionnées ci-dessus (sans que la liste soit exhaustive), on doit se résigner à une certaine marge d'incertitude chronologique dans les rapprochements stylistiques. D'ailleurs, les données sont parfois ambiguës; au fil des découvertes nouvelles et des révisions, il semble bien que l'art pariétal de l'Aurignacien et celui du Gravettien présentent des affinités thématiques (importance du mammoth, du rhinocéros, du lion, du mégacéros) et peut-être même stylistiques. Au regard de la documentation et des datations disponibles, un certain continuum aurignaco-gravettien se dessine dans lequel il semble parfois délicat de trancher en se fondant sur des critères uniquement formels; ce qui ne signifie nullement qu'il faille renoncer à affiner les analyses ou refuser aux Aurignaciens l'accès aux parois mais à chaque étape de l'analyse des données ne peut correspondre qu'un état, nécessairement provisoire, de la synthèse.

Si l'on accepte cette largeur de vue, les comparaisons portant sur les mammoths mettent en évidence des analogies entre les spécimens de Chauvet et celui d'El Arco (Vizcaya) (fig. 12:7). Ce dernier possède la même silhouette efflanquée, les membres longs et l'arche ventrale; sur la base d'une absence d'art figuratif dans l'Aurignacien local et d'une certaine méfiance vis-à-vis des dates de Chauvet, ce mammoth est attribué au Gravettien. (Gonzalez Sainz & San Miguel Llamosas 2001:198). On peut noter des conventions graphiques voisines sur les individus de La Grèze et de Jovelle (Dordogne) attribués à une phase ancienne du Paléolithique supérieur (Delluc 1991; fig. 12:6). Les doubles silhouettes «emboîtées» gravées sur une plaquette aurignacienne du Bouil-Bleu en Charente (Airvaux 2001; fig. 12:5) ont leur équivalent en tracé digité et en noir sur les parois de Chauvet (fig. 12:4). Daté du Gravettien (Baffier & Girard 1998), le proboscidiien peint en rouge sur le Plafond de la Grande Grotte d'Arcy (fig. 12:9) présente des points communs (profil absolu, absence de détails internes et de remplissage) avec Chauvet tout comme ceux (non datés) de La Baume Latrone (arche ventrale, perspective rabattue des défenses; figs. 12:10 et 11).

Une comparaison entre les rhinocéros de Chauvet et celui d'Aldène montre que ce dernier possède bien les oreilles en double arceau caractéristiques du site ardéchois (fig. 11:1).

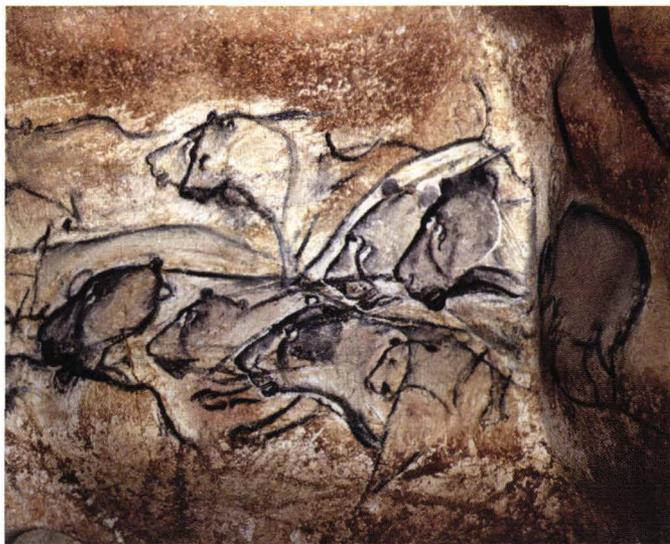


Figure 15. Grotte Chauvet, détail du Panneau des Lions de la Salle du Fond (cliché J. Clottes).

Cette convention graphique (à laquelle s'ajoute une thématique constituée de félins et d'ours) semble bien indiquer une proximité chronologique entre les deux grottes du domaine méditerranéen.

Les rapprochements avec les sites d'art mobilier du Jura Souabe ont mis surtout l'accent sur les analogies thématiques (Clottes 1995). Peut-on aller plus loin et risquer des similitudes formelles, au moins dans l'inspiration, pour ces encolures de chevaux fortement sinueuses que l'on remarque aussi bien sur deux spécimens de Chauvet (figs. 14:1 et 2) que sur l'équidé de Baume-Latrone ou sur la figurine de Vogelherd (figs. 14:3 et 4) ?

## Conclusions

Le Panneau des Chevaux apparaît comme un ensemble bien représentatif de la grotte Chauvet, au moins de la seconde moitié du dispositif pariétal et il nous a permis d'aborder des questions diverses, concernant non seulement le site lui-même mais aussi d'autres grottes ornées et, pour finir, l'art aurignacien en général.

Sur le plan thématique, ce secteur regroupe le tiers des chevaux et la quasi-totalité des aurochs de la grotte; en revanche, les lions, les mammouths et surtout les bisons y sont nettement moins nombreux qu'au fond.

Divers arguments déduits des observations sur les techniques, sur la chronologie des gestes, la mise en place des animaux ou encore certaines conventions graphiques suggèrent que les grandes figures furent dessinées par une même main. Le mode d'assemblage très construit avec des profils de même orientation, regroupés par espèce, le soin accordé aux détails expressifs évoquent le Panneau des Lions de la Salle du Fond (fig. 15). Ces ressemblances paraissent évidentes sur les clichés, mais elles devront être confirmées par une étude plus

approfondie des gestes, des superpositions, de la structuration de l'espace graphique, de la perception de la paroi (cadrage, utilisations ou contraintes des reliefs). Il n'est pas impossible alors que l'on parvienne à la conclusion que les auteurs des principaux panneaux de la grotte Chauvet ne furent pas nombreux et que la création de cet extraordinaire bestiaire fut avant tout l'œuvre de quelques fortes individualités (une seule ?).

Les comparaisons avec d'autres œuvres aurignaciennes, voisines ou plus lointaines, sont à approfondir; cependant, comme nous venons de le voir, l'un des obstacles majeurs pour identifier l'art pariétal aurignacien réside dans l'absence actuelle et provisoire d'un référentiel disponible pour les comparaisons stylistiques. La découverte de la grotte Chauvet est encore trop récente pour que l'on en ait tiré toutes les conclusions en ce domaine. Si l'on admet les dates de Chauvet, et il n'existe aucune raison scientifique pour les refuser, on peut entreprendre sereinement une révision du *corpus* de l'art paléolithique et proposer une «réattribution» de certains ensembles pariétaux, par comparaison stylistique et thématique: ainsi la grotte d'Aldène, celle de Baume Latrone, de Pair-non-Pair, les dispositifs les plus anciens de Gargas, Les Trois-Frères, La Croze-à-Gontran, Les Bernous. Dans la liste rapidement esquissée, on retrouve plusieurs sites autrefois datés à l'Aurignacien par Breuil.

## Bibliographie

- AIRVAUX J., (2001) – *L'art préhistorique du Poitou-Charentes*. Collection Terres préhistoriques, éditions de La Maison des Roches, Paris, 224 p.
- APELLANIZ J.M., (1980) – El metodo de determinacion de autor y su aplicacion a los santuarios paleoliticos del Pais Vasco. *Zephyrus* XXX-XXXI:15-22.
- BAFFIER D. & GIRARD M., (1998) – *Les cavernes d'Arcy-sur-Cure*. Éditions de La Maison des Roches, collection Terres Préhistoriques, Paris, 120 p.
- BREUIL H., (1952) - *400 siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Éditions Max Fourny, Art et industrie, 2ème édition 1974, 412 p.
- CARTAILHAC E. & BREUIL H., (1905) - Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes: II, Marsoulas, près Salies-du-Salat (Haute-Garonne). *L'Anthropologie* 16:431-444.
- CLOTTES J., VALLADAS H., CACHIER H., ARNOLD M., (1992) - Des dates pour Niaux et Gargas. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89:270-274.
- CLOTTES J., (1995) – Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* L:13-34.
- CLOTTES J., (1996) – Les dates de la Grotte Chauvet sont-elles invraisemblables ? *International Newsletter On Rock Art (INORA)* 13:27-28.
- CLOTTES J., (dir.) (2001) – *La Grotte Chauvet: l'art des origines*.

Collection arts rupestres, éditions du Seuil, Paris, 225 p.

DELLUC B. & G., (1991) – *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. XXVIIIème supplément à Gallia Préhistoire, éditions du CNRS, Paris, 393 p.

FRITZ C., (1999) - *La gravure dans l'art mobilier magdalénien. Du geste à la représentation*. Documents d'Archéologie Française 75, éditions Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 216 p.

FRITZ C. & TOSELLO G., (2000) – Observations techniques sur le Panneau des Chevaux de la Grotte Chauvet (Ardèche): l'exemple des Rhinocéros affrontés. *International Newsletter On Rock Art (INORA)* 26:23-30.

GIRARD M., BAFFIER D., VALLADAS H., HEDGES R., (1995) – dates 14C à la Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure. *International Newsletter On Rock Art (INORA)* 12:1-2.

GONZALEZ SAINZ C. & SAN MIGUEL LLAMOSAS C., (2001) – *Las cuevas del desfiladero: arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*. Publicaciones de la Universidad de

Cantabria, Gobierno de Cantabria, Santander, 225 p.

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

HUBLIN J.-J., (1999) – Derniers Néandertaliens et premiers hommes modernes. *Pour la Science*, dossier hors-série janvier 1999, p. 110-118.

LEROI-GOURHAN A., (1971) – *Préhistoire de l'art occidental*. Éditions Mazonod, Paris, 593 p.

LORBLANCHET M., VALLADAS H., CACHIER H., (1995) – Datation des chevaux ponctués du Pech-Merle. *International Newsletter On Rock Art (INORA)* 12:2-3.

PEYRONY D., (1934) – La Ferrassie. *Préhistoire* 3:1-92, 89 figs.

ZÜCHNER Ch., (1996) – La Grotte Chauvet: radiocarbone contre archéologie. *International Newsletter On Rock Art (INORA)* 13:25-26.