

L'ART MOBILIER SUR PIERRE DU VERSANT SUD DES PYRÉNÉES: LES BLOCS GRAVÉS DE LA GROTTÉ D'ABAUNTZ

Pilar UTRILLA, Carlos MAZO, M^a Cruz SOPENA, Rafael DOMINGO et Olaia NAGORE*

Résumé

Dans cet article, on essaye d'interpréter l'ensemble des figures du bloc 1 du niveau magdalénien final de la grotte d'Abauntz, posant la possibilité qu'il s'agisse d'un programme iconographique descriptif du paysage des environs et un récit de chasse des animaux existant dans la zone. En plus on décrit l'ordre d'exécution des figures et l'on établit des parallèles avec des exemplaires d'art mobilier des gisements voisins.

Mots-clés: représentation du paysage, récit de chasse, art mobilier magdalénien.

Abstract

In this article, we present an interpretation of the collection of figures from the first block of the Upper Magdalenian level of Abauntz cave as a possible iconographic programme describing the surrounding landscape and a hunting tale of the animal species living there. We also describe the order of execution of the engravings and establish parallels with mobile art examples from nearby sites.

Key-words: landscape representation, hunting tale, Magdalenian mobile art.

Contexte géographique et historiographique

La grotte d'Abauntz est située à 30 km au nord de Pamplona (Navarre) et 60 km au sud de la frontière française, sur le versant sud des Pyrénées. Elle appartient à la vallée de l'Ebre, mais elle est tout près de l'Espagne Cantabrique et de l'Aquitaine, dont elle reçoit les influences les plus importantes. Il s'agit d'un gisement de moyenne montagne, situé à la limite de la vallée sur un emplacement stratégique qui permet de contrôler le passage du gibier et d'atteindre les différentes niches écologiques.

Un premier mémoire des fouilles réalisées par P. Utrilla entre 1976 et 1979 a été publié en 1982 (Utrilla 1982). Après, au Colloque de Chancelade, on a réalisé une étude préliminaire sur l'organisation de l'espace à l'intérieur de la première salle à l'époque magdalénienne, en tenant compte des

traces d'usure et de la localisation des objets sur la planimétrie (Utrilla & Mazo 1992). De nouvelles prospections y ont été entreprises entre 1988 et 1994, jusqu'au point de laisser la grotte vide des niveaux magdaléniens, en raison du projet d'inondation de la cavité par l'édification d'un barrage (Utrilla & Mazo 1993-94; Mazo & Utrilla 1995-96).

Alors, l'occupation magdalénienne a été entièrement fouillée, ce qui nous permet d'établir les différentes aires d'activités dans la grotte. Un essai de reconstruction de l'occupation totale de l'espace dans le niveau magdalénien moyen (13500 BP) a été présenté dans ce même Congrès, en tenant compte de l'étude des structures (trous de poteaux, foyers, pavages) et d'une analyse factorielle et tracéologique des mobiliers lithiques, osseux et de la faune reconnaissable. (Utrilla *et al.* s.p.). Mais c'est [1] au niveau situé au-dessus

(*) Université de Saragosse, Faculté de Lettres, dpt. de Préhistoire, Pedro Cerbuna 12, E-50009 Saragosse.

[1] Colloque dirigé par J. Kozłowski sur «Les structures d'habitat et l'exploitation du territoire au Paléolithique supérieur».

(2r), c'est-à-dire le Magdalénien final, et à ses objets d'art mobilier, que cet article est consacré.

Les trois objets d'art mobilier à décor figuratif ont été découverts durant la fouille de 1993-1994, dont l'avancement a déjà été publié dans l'exposition sur l'art des Pyrénées au musée de Saint Germain-en-Laye en 1996. Un article plus vaste a été publié dans la revue *Complutum* de Madrid à la même date (Utrilla & Mazo 1996a et b). Les trois blocs gravés constituent un des plus beaux exemples connus de l'art mobilier des Pyrénées méridionales, même de l'Espagne Cantabrique. On a trouvé aussi d'autres objets d'art mobilier sur pierre: deux galets allongés peints de traits verticaux rouges et des plaquettes en grès rayées. Dans cet article, on fera état des superpositions des figures et on posera une interprétation du bloc 1, comme une sorte de «carte» avec représentation schématique du paysage et d'un récit de la situation réelle du gibier.

Topographie de la grotte et contexte stratigraphique et culturel

La grotte d'Abauntz présente un profil général allongé, en tube, où l'on peut différencier trois salles bien délimitées où les parois deviennent un peu plus larges. Après un court couloir d'accès, on trouve la première salle qui présente une forme coudée, s'orientant vers la droite en un angle de 90°. Dans cette salle, on n'a pas pu constater la présence du niveau rouge «2r» sauf dans une petite lentille de 2 cm. d'épaisseur. Un autre couloir conduit à une deuxième salle, la plus large de la cavité avec le plafond le plus haut, où se trouve le niveau concerné et termine l'occupation magdalénienne. Au fond, une troisième salle et son long couloir d'accès, présentent uniquement des restes funéraires chalcolithiques (fig. 1).

La grotte en général est un endroit froid et humide, de faible éclairage et ventilation déficiente, possédant généralement de mauvaises conditions d'habitabilité. D'ailleurs, le sol de la grotte était légèrement incliné dans le couloir et la deuxième salle, descendait progressivement, jusqu'à atteindre le niveau le plus bas de la grotte. En conséquence, dans la deuxième salle, plus profonde que la première et la troisième, l'eau qui d'après le sédimentologue, M. Hoyos, pourrait contenir des éléments ferriques, stagnerait, puisque le caractère argileux du sédiment du niveau «e» imperméabiliserait le fond. Elle a pu colorer en rouge le sédiment du niveau «2r» qu'on va étudier. On peut supposer une fonction d'isolement du sol pour le pavage du plancher qui sépare les deux occupations magdaléniennes. Le pavage aurait été mis en place par l'homme magdalénien utilisant les blocs calcaires tombés du plafond, mais il a aussi importé de la rivière beaucoup de galets pour tapisser le sol.

La stratigraphie de la grotte descend, jusqu'à un niveau moustérien («h») à bifaces et hachereaux, suivi d'un gros niveau stérile, une occupation du Solutréen supérieur, deux niveaux magdaléniens («e»), 13500BP et «2r», 11760 BP), une

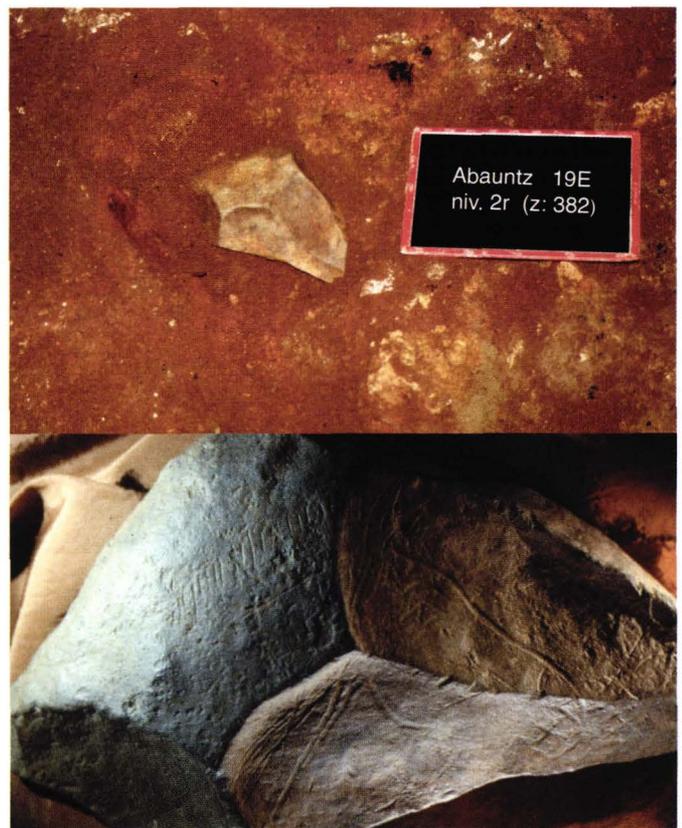


Planche 1. Partie supérieure: bloc n°3 *in situ* dans le niveau 2r, d'une couleur fortement rouge. À droite, remarquez le niveau gris «e» qui commence à apparaître. Partie inférieure: détail de la tête de cheval gravée sur le bloc.

couche azilienne («d», 9800 BP), une habitation néolithique avec quelques armatures géométriques («b4», 5390 BP), deux niveaux funéraires du Chalcolithique («b1 et b2», 4240 BP) et une occupation du Bas-Empire romain («a», Ve siècle).

Le niveau concerné «2r» présente une texture fine et souple d'une couleur très fortement teintée en rouge et 20 cm. d'épaisseur moyenne. Là, on a trouvé à sa base un art mobilier sur blocs de pierre, au-dessus même d'un niveau gris «e» (Magdalénien moyen) daté par AMS de 13500 BP (pl. 1). Cependant il faut exclure la possibilité qu'il s'agisse d'une occupation contemporaine puisqu'on a daté de 11760±90 BP. (OxA-5116) un gros charbon adossé à la face ventrale du bloc n°3 précédant du niveau «2r». Un charbon trouvé à proximité du bloc n°2 a fourni une date un peu plus ancienne (12340±60 BP) mais les caractéristiques de l'échantillon et son traitement dans le Laboratoire sont moins fiables que pour la date antérieure (CAMS-9918, Beta-67949). Nous croyons que les trois blocs gravés sont tout à fait contemporains.

En ce qui concerne les structures, on a répertorié trois foyers et plusieurs trous de poteaux en contact entre les deux niveaux magdaléniens. Les trois foyers étaient creusés dans le sol du niveau «e», dont la surface était tout en contact avec le niveau magdalénien «2r». Donc, il est difficile de savoir s'ils

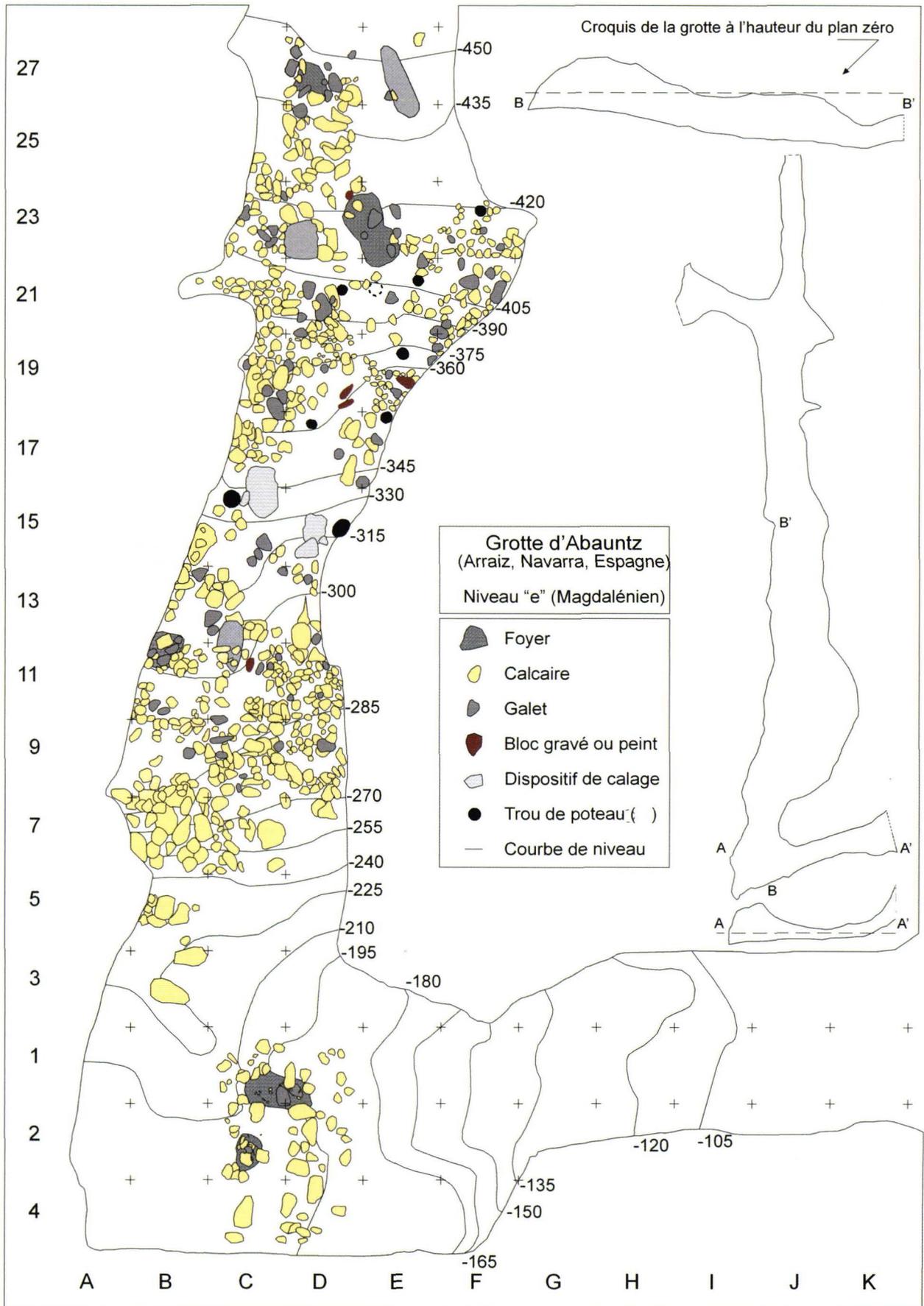


Figure 1. Plan du niveau magdalénien de la grotte avec localisation des blocs gravés.

appartiennent au niveau de l'art mobilier (2r) ou au niveau situé en-dessous (e). C'est à proximité de ces foyers que l'on a trouvé le bloc 1 (foyer du carré 11B, adossé à la paroi) et le bloc 2 (foyer du carré 23E-23 D; fig. 1).

En conséquence, une éventuelle signification "religieuse" comme sanctuaire, devrait être écartée: la position topographique des pierres gravées n'indiquerait pas un emplacement spécial puisqu'elles faisaient partie du pavage du sol et dans le cas des blocs 1 et 2, était associée aux foyers, comme c'est habituel pour les plaquettes où le contexte est connu (Sieveking 1990:17) Le bloc d'Étioles avec un anthropomorphe qui poursuit un cheval faisant partie de l'appareillage d'un foyer est le dernier exemple connu (Taborin *et al.* 2001).

Cependant, la présence dans la seconde salle de neuf trous de poteaux creusés dans le sol du niveau «e» formant deux lignes presque parallèles pourraient indiquer l'interprétation contraire: une individualisation d'une zone sacrée. Les deux premiers, situés aux carrés 15C et 15D, possédaient un diamètre plus grand que les autres (20 cm) et une plus grande profondeur (30 cm), étant ceinturés par des gros blocs de pierre qui auraient pu servir de calage des poteaux. Les autres trous possèdent un diamètre plus petit (13 cm) et une profondeur moindre. Ils sont séparés les uns des autres d'un mètre et ils sont alignés vers la partie droite de la grotte. Les quatre derniers semblent entourer deux côtés du foyer de la deuxième salle (23D-E), et peuvent être mis en relation avec cette structure. Un de ces trous, dans le carré 21E, est rempli de la terre rouge du niveau 2r, ce qui pourrait signaler qu'il appartient à ce niveau et non au niveau inférieur (e), où il est enfoncé.

L'interprétation de ces structures reste difficile: on a pensé qu'elles retiendraient un toit de peau ou des branches pour éviter l'eau qui tombait du plafond; ou qu'elles pourraient faire partie d'une plate-forme de bois qui servirait à régulariser l'inclinaison du sol; ou que les trous mineurs auraient pu soutenir des torches pour l'éclairage tandis que les deux poteaux de la bande 15 pourraient soutenir une grande peau qui fermerait et mettrait à l'écart une zone spéciale, même rituelle, dans la partie la plus profonde de l'occupation (Utrilla *et al.* s.p.). C'est dans cette zone intérieure que l'on a trouvé les blocs 2 (carré 23D) et 3 (carré 19 E), tous les deux avec des représentations de cheval et, à côté du bloc 3, les deux galets allongés de calcarénite peints en rouge (19D).

Par rapport au bloc 1, en-dehors de la «zone fermée» (carré 11C), il était au centre de deux structures de pierre adossées à la paroi, installées dans les carrés périphériques, dont nous ne pouvons qu'imaginer leur signification. Le bloc gravé était accompagné d'un foyer (carré 11B) et d'une pierre de grès très allongée avec profondes traces de coupage d'outils de silex dans la surface.

Du point de vue de l'industrie qui accompagne les blocs gravés dans le niveau rouge, on a répertorié uniquement

51 outils lithiques travaillés et 3 sagaies d'os. En parallèle, la faune, étudiée par Altuna et Mariezkurrena (2001), a livré seulement 141 restes reconnaissables, dont, chez les ongulés, 45 appartiennent à *Equus gallicus* (31,9%), 23 à *Capra pyrenaica* (16,3%) et 19 à *Cervus elaphus* et *Rupicapra rupicapra* (13,5%). Parmi les carnivores, le renard avec 25 restes (17,7%) est le plus significatif. Donc, il faut supposer une occupation tout à fait sporadique dans le gisement à cette époque-là.

Description des pièces gravées

Le support

Les trois blocs gravés à décor figuratif ont été fabriqués avec une pierre à surface très douce et patine ferrugineuse, qui provient de la mobilisation de colloïdes par l'eau. Il s'agit d'un minéral argileux carbonaté, dont la texture du nucleus intérieur dépend du degré de calcification, étant entouré d'une écorce argileuse, très bonne pour y graver. Ils ont été apportés de l'extérieur de la grotte, des niveaux géologiques du Paléozoïque ou ramassés du niveau moustérien sous-jacent, quoiqu'on n'ait pas détecté de perforation des niveaux en aucun point. En plus, un gros niveau de cailloutis scelle par-dessus le niveau moustérien. En conséquence, ce ne sont pas des éclats tombés des parois ou de la voûte de la grotte, mais sélectionnés et apportés de l'extérieur. C'est le même cas que pour les plaquettes d'Enlène dans les cavernes du Volp, comme R. Bégouën et J. Clottes (1990) l'ont signalé.

Deux pièces (blocs 1 et 3) sont appointées en forme de biface et le support semble reproduire des têtes d'animaux: sur le bloc 3, une tête de cheval avec le naseau bien marqué, semblable à la figure gravée à l'intérieur (pl. 1) et dans le bloc 1, une tête imprécise (saïga ?) moins claire. La troisième pièce présente la forme prismatique d'une lampe de base rectangulaire. Elle présente à la partie supérieure une surface concave noirâtre, accompagnée d'un méandre et d'une cupule qui a pu servir comme dépôt de graisse pour l'éclairage. Elle a donc un caractère utilitaire, puisqu'elle a servi, en plus, comme affûtoir sur l'un des côtés décorés. Il est fréquent de voir la présence de traces d'usure comme compresseurs sur les galets gravés: on peut faire mention de deux exemplaires de la Colombière (Sieveking 1990) ou du galet de Bolinkoba, avec décoration de bouquetins sur les deux faces (Barandiarán 1984). D'autre part, l'idée que les plaquettes aient été cassées de façon rituelle après avoir rempli leur fonction magique, comme il arrive dans les grottes profondes des Pyrénées (Enlène) ou du Pays basque (Ekain, Lumentxa), ne paraît pas être le cas de la grotte d'Abauntz, tous les supports étant entiers et bien conservés [2].

[2] Pendant la réalisation de cet article, on a fait usage de quelques moyens informatiques pour améliorer la visibilité de quelques lignes, compléter quelques figures peu claires et, enfin, pour mieux travailler sans manipuler les blocs en excès, ce qui, étant donné leur état de conservation, ne serait pas très convenable. D'abord, on a pris quelques séries de photographies conven-

Les poids pour les trois pièces sont respectivement 947, 1573 et 1097 grammes et les mesures de longueur, largeur et épaisseur sont 175 x 100 x 54 mm (bloc 1), 146 x 114 x 77 mm (bloc 2) et 203 x 135 x 45 mm (bloc 3). En général, les supports sont de surface assez irrégulière avec éclatements préalables dans les blocs 1 et 2, ce qui marque la possibilité que ces représentations soient le résultat d'une esquisse rapide dont le support a été choisi au hasard. Par rapport au cheval du bloc 3, le support a pu être sélectionné avec attention puisqu'il reproduit la figure gravée (pl. 1).

Les figures du bloc 1

Les représentations d'animaux sont abondantes sur la face A: on a pu individualiser sur la partie supérieure deux cerfs [3], l'un vu de face, l'autre vu de profil, un bouquetin de dos et un groupe de huit bouquetins, représentés avec la tête retournée. Il y a une seconde ligne de cornes et oreilles de bouquetins dans la partie la plus haute de la pièce.

Sur la partie inférieure de la face A apparaissent, dans une position inverse, deux animaux juvéniles difficiles à classer. Ils peuvent être identifiés comme des veaux en raison de la grosseur de leur tête et de leur cou; mais les oreilles, très pointues, s'accordent mieux avec un lièvre. Cependant, le profil concave du front des animaux ne concorde pas avec le profil convexe des lièvres ni avec leur corps. D'autre part, il existe la possibilité de les identifier comme des petits rennes, en accord avec celui de la Madeleine qui suit sa mère, exposé au Musée de Saint Germain-en-Laye et qui présente un profil identique aux exemplaires d'Abauntz. Cependant, cette figure ne présente pas des oreilles et, en outre, les figures d'Abauntz ne possèdent pas dans leur dos la bosse typique des rennes. Dans la figure 2, on reproduit les parallèles qu'on

tionnelles et digitales. Ces dernières ont été faites avec deux équipements différents: une vidéo - caméra montée sur une loupe binoculaire connectée à un ordinateur Macintosh dans la première série de 1994 et un appareil photo digital Sony Cybershot S75, équipé avec un objectif type «macro», avec une résolution de 3,2 millions de pixels dans la seconde. C'est cette deuxième série qu'on a utilisée plus fréquemment à cause de son excellente qualité. On a utilisé un ordinateur Macintosh iBook 600 pour le traitement digital des images et pour leur visualisation. Mais il a fallu la précision technique et l'expérience de la main de M^e Cruz Sopena, qui a fait les dessins, pour atteindre le relevé des figures qui, dans le cas de la face B du bloc 1, pourrait livrer encore de nouvelles figures, étant donné l'enchevêtrement des traits sur la biche. Pour les détails sur le procédé de consolidation et la réalisation des moulages des pièces (Utrilla & Mazo 1996a:46).

[3] Il y avait un certain doute sur l'identification comme cerf ou comme bouquetin de la figure représentée en position frontale. Les bois bifurqués suggèrent un cerf, tel qu'on l'a dessiné dans les exemplaires de Lorthet ou de Valle, ainsi que la tête, très allongée, semblable à celles de Teyjat ou de La Madeleine (fig. 11). Cependant on pourrait penser à une rectification des cornes et du corps d'un bouquetin, tel qu'il arrive dans le premier exemplaire de la série des figures à tête retournée. Par rapport au grand cerf en vision latérale, on avait des doutes sur son identification comme cerf ou comme renne, étant donné la largeur du sabot de la patte avant et le développement des bois, ramifiés à partir de la couronne et à la fin de la ramure. Mais les oreilles pointues et longues et le profil stylisé, non trapu, s'accordent mieux avec un cerf. D'ailleurs, si l'on accepte qu'il s'agit d'un renne femelle, il faudra mettre en valeur la possibilité de l'identification des «veaux» comme des petits rennes qui suivent leur mère.

a trouvées dans l'art mobilier franco-cantabrique.

En ce qui concerne les figurations humaines, on a pu individualiser sur la partie inférieure de la face A deux anthropomorphes: l'un, très clair et bien marqué, avec la bouche très ouverte; l'autre, plus douteux [4], aux bras avancés. Cette position des bras qui semblent atteindre, même attraper quelque chose, est habituelle dans les anthropomorphes paléolithiques, tels qu'on les reproduit dans la figure 3.

Mais le premier anthropomorphe présente un problème dans la détermination du bras: il faut écarter le dessin scalariforme situé à la partie inférieure, puisqu'il a été effectué avant l'anthropomorphe. Plus probable paraît être le bras formé par un bord extérieur de la patte avant de l'animal situé par-dessous le scalariforme, complété par un trait qui profite d'un trait parallèle antérieur. Ce long bras semble attraper la patte arrière du cerf en position frontale, ce qui s'accorderait avec la superposition des figures qu'on verra après. Tant l'anthropomorphe que le cerf seraient les dernières figures de la représentation. Une troisième possibilité serait l'existence d'un gros bras très court dans la zone signalée comme mandibule inférieur [5]. Dans ce cas, la bouche ne serait pas ouverte et le profil, en museau pointu, deviendrait identique à ceux que présentent les autres anthropomorphes du bloc (face A inférieure et face B). Enfin, on peut penser que le bras n'a pas été représenté, formant donc une figure d'allure serpentiforme, similaire à celle qu'on a représentée dans la grotte d'Altzerri (Altuna & Apellániz 1976).

Par ailleurs, les figurations les plus singulières de la face A sont les éléments nommés «du paysage»: des méandres à longues lignes parallèles coulent sur toute la surface décorée comme les rivières qui traversent l'endroit. À la partie supérieure gauche, une espèce de montagne reproduit le paysage réel où la grotte est située, sur un défilé entre deux montagnes séparées par la rivière; trois «poteaux», dont deux sont appointés et le troisième en forme de patte, sont situés au centre en position inverse, partant de la partie concave des méandres.

À la partie inférieure de la face A, il y a des nouvelles lignes parallèles en position verticale et des groupes de traits en cercle semblant reproduire des flaques, dans une zone de marais sur la plaine. Un signe scalariforme est situé au centre. Une longue ligne, la dernière réalisée de la composition du paysage, coupe en deux parties la face A et délimite la partie

[4] On a envisagé la possibilité d'interpréter cet anthropomorphe comme un animal juvénile similaire aux petits «veaux» de la même face, mais les grandes oreilles pointues ne sont pas claires et, en plus, elles possèdent une position trop avancée. Si on admet un troisième animal juvénile, les «bras» deviendraient le front d'une quatrième figure juvénile avec l'œil bien marqué.

[5] C'est l'opinion de César González Sáinz qui voit un clair parallèle avec un anthropomorphe de la Pasiega. Il faut remercier tous les chercheurs qui ont aidé à identifier les figures, surtout Ignacio Barandiarán qui a bien délimité la biche de la face B, cela étant seulement possible pour un œil expérimenté en relevé d'art mobilier.

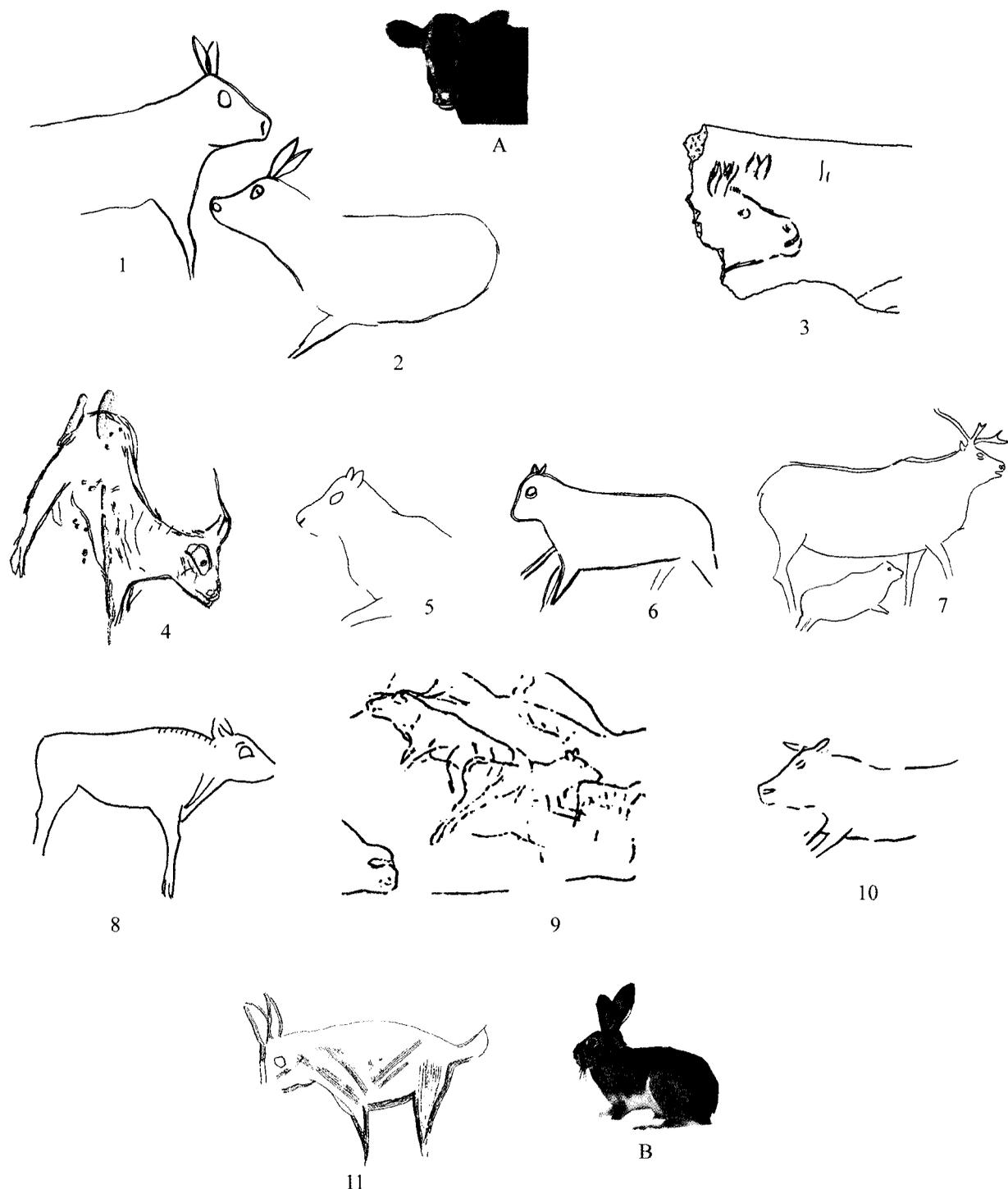


Figure 2. «Veaux» du bloc n°1 et parallèles des animaux similaires. 1 et 2, Abauntz; 3, Vado all'Arancio (Palma di Cesnola 1993); 4, Altamira (Breuil & Obermaier 1935); 5, Mas d'Azil (Delporte 1990); 6, Teyjat (Leroi-Gourhan 1971); 7, La Madeleine (Capitan & Peyrony 1928); 8, Mas d'Azil (photo MAN); 9 et 10, Limeuil (Capitan & Bouissou 1924); 11, Altxerri (Altuna & Apellaniz 1976); A, Veau; B, Lièvre.

supérieure d'un éclatement préalable à gauche de la pierre, qui pourrait être interprété comme la première version d'une montagne. Des petits tirets en file délimitent la partie inférieure de l'éclatement.

La face B présente une biche complète, dont la position et l'attitude alerte rappellent celle du grand plafond de la

grotte d'Altamira. Une seconde tête de biche (incomplète mais dans la même position et style) est représentée à la partie droite de la surface. Des formes en demi-lune récurrentes ont été gravées sur la tête de la biche centrale et une grande profusion de rayures semblent avoir été gravées sur la biche, en signe de *damnatio memoriae* (fig. 9). On trouve un cas similaire sur plusieurs bisons de la grotte d'Altxerri (Altuna

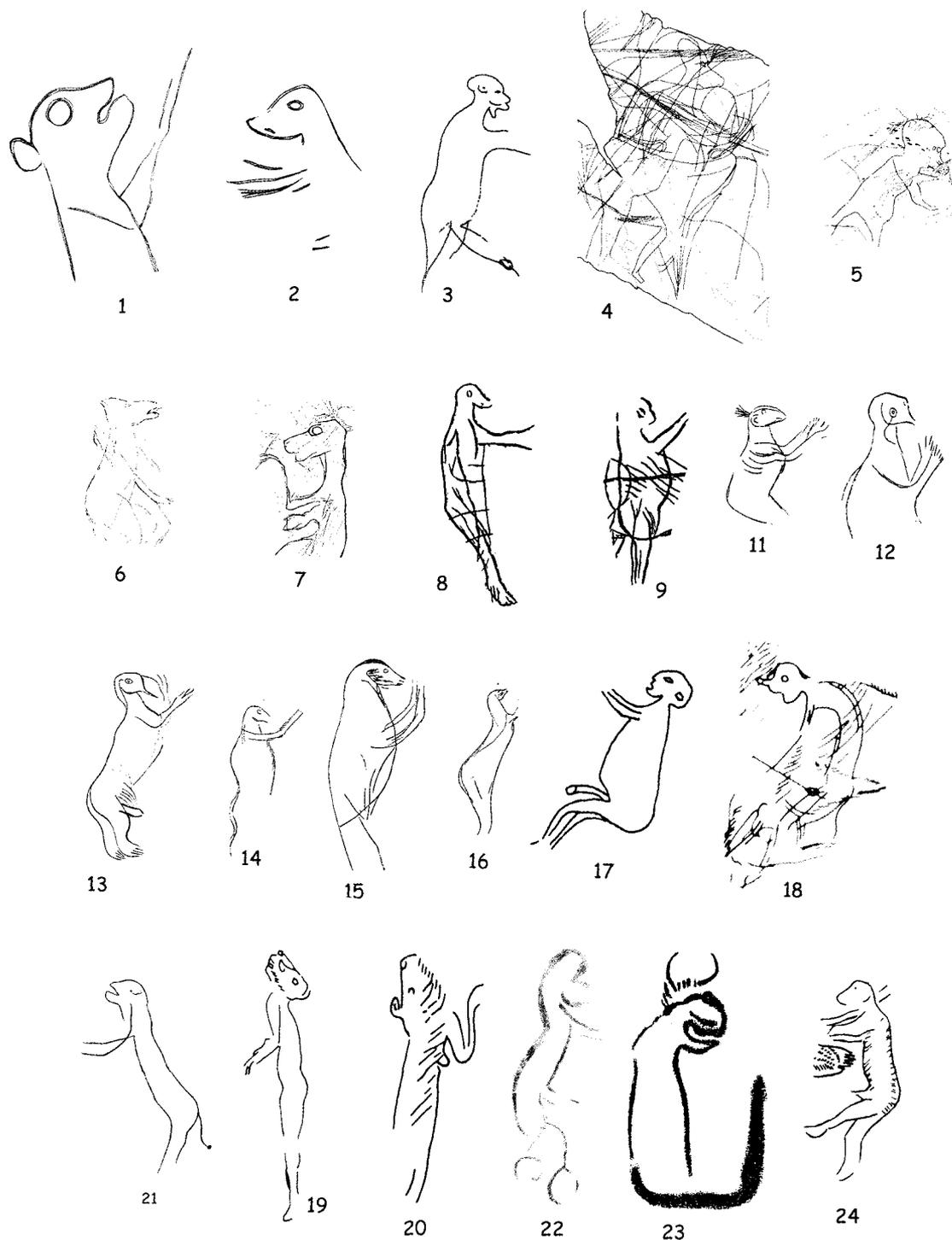


Figure 3. Anthropomorphes du bloc n°1 et parallèles de figures similaires. 1 et 2, Abauntz; 3 et 4, Foz Coa (Zilhao 1997); 5, Siega Verde (Balbin & Alcolea 2001); 6, Las Caldas (Corchon 2000); 7, Etiolles (Taborin *et al.* 2001); 8 et 9, Los Casares (Balbin & Alcolea 1992); 11 à 16, Altamira (Breuil & Obermaier 1935); 17, St Cirq (Leroi-Gourhan 1965); 18, Isturitz (St Périer 1930); 19 et 20, La Madeleine (Capitan & Peyrony 1928); 21 et 22, Candamo (Hernandez Pacheco 1919); 23, La Pasiega (Breuil *et al.* 1913); 24, Le Mas d'Azil (Leroi-Gourhan 1971).

& Apellániz 1976). Plusieurs signes scalariformes apparaissent distribués tout au long de la face B. Enfin, on a répertorié quelques signes à tendance ogivale qui occupent les concavités du bloc 1: deux signes en spirale, avec un trait vertical qui pénètre dans l'intérieur, apparaissent sur chacune des écaillures de la face B. De la même façon, la concavité de la

base du bloc, entourée par un arc de faisceaux, présente à l'intérieur un autre signe ogival avec un trait longitudinal et d'autres obliques. (fig. 12:4).

D'autre part, on ne peut pas écarter l'existence d'autres figures dans la face B, cachées sous les rayures. On a

envisagé à droite une tête de cheval en trait plus gros que le reste des figures, et une seconde dans la partie gauche; un dos de renne ou d'ours sur le côté latéral de la pièce, et, sur la partie droite, une tête d'anthropomorphe, à museau pointu, qui profiterait partiellement de la patte arrière de la biche. Trois nouvelles têtes de biche en série pourraient être identifiées tout près du cou de la biche entière. Mais aucune de ces figures n'a une identification claire. Dans la figure 9, on reproduit les figurations des biches et des têtes de chevaux.

Sur la face A, une éventuelle tête et un dos de bison pourraient apparaître au centre de la partie supérieure, indiqués par une série de traits courts obliques qui marqueraient la bosse du bison, la corne, le front et l'oeil, mais la composition totale de la figure n'est pas complète. De même, sur la partie inférieure de la face A, on pourrait identifier deux chevaux, très douteux, qui profiteraient quelques traits du signe scalariforme.

Les figures des blocs 2 et 3

Sur le bloc n°2, un cheval entier, aux proportions correctes mais sans indication de détails, (sauf les poils de la barbe, bien visibles à la loupe binoculaire) occupe la partie latérale décorée de la lampe. Sa tête a été martelée et les marques des coups sont visibles sur un côté de la pierre. L'éclatement de la surface est antérieur à la gravure du cheval dont il n'a pas gêné la réalisation: les pattes du cheval le recouvrent d'un trait très sommaire. Des faisceaux de lignes sinueuses sur la poitrine du cheval font penser, de nouveau, à des méandres, similaires à ceux qui entourent le trou circulaire de la surface concave de la lampe. Ce même type, mais faisant un arc qui encadre une concavité, apparaît sur l'extrémité distale de la pierre, dans la même position qu'un motif identique sur le bloc n°1.

On trouve aussi quatre représentations frontales de bouquetins, une isolée sous l'encolure du cheval, les trois autres groupées au-dessus de son dos. Un anthropomorphe à long cou et oeil marqué est dessiné au-dessus du cheval avec un trait plus large et profond que celui du cheval. Observé à la loupe binoculaire, ce trait a été réalisé avec un burin à tranchant multiple, comme pour l'anthropomorphe à la bouche ouverte du bloc 1 et le cheval du bloc 3. Du point de vue technique, on a utilisé trois types de traits pour différencier les figures: le plus profond appartient à l'anthropomorphe, un trait fin intermédiaire dessine le cheval et un trait très fin et sommaire est utilisé pour les bouquetins. L'ordre d'exécution des figures serait le suivant: d'abord le cheval qui occuperait toute la surface disponible, ensuite le méandre sur le cou du cheval et les trois petits bouquetins dessinés de gauche à droite (superposition du troisième bouquetin sur le second), et finalement l'anthropomorphe, comme dans le cas du grand anthropomorphe du bloc 1 (fig. 4).

D'autre part, le bouquetin isolé gravé sous le cou du cheval profite de l'espace disponible après le dessin de celui-



Figure 4. Relevé et développement des gravures du bloc n°2.

ci et il est raisonnable de penser que les quatre bouquetins ont été réalisés en même temps pour remplir les espaces vides. Barandiarán (1984:143) signale la même chose sur le bâton de Gourdan ou de Lorthet, dans la collection Piette. Autrement dit, on dessine d'abord les figures les plus réalistes (cheval) et après les plus schématiques (bouquetins), tel que l'a indiqué A. Marshack (1970) pour le bâton de Montgaudier.

Le troisième bloc offre une belle tête de cheval de dix-huit cm., réalisée avec un burin à tranchant multiple, sauf pour quelques détails, comme la barbe et les oreilles, dessinées avec un tranchant simple. Deux signes scalariformes apparaissent à côté du naseau, mais on ne peut pas penser à une association au cheval puisqu'ils ont été réalisés avant le dessin de l'animal (fig. 5). Le cheval a été soigneusement gravé, avec des détails réalistes dans le traitement des naseaux, des oreilles, des arcades sourcilières et des poils. Un faisceau de lignes striées part de la base des oreilles et descend le long de l'encolure, ce qui ne manque pas de rappeler certains types de «pseudo-attelages» signalés par Paul Bahn (Bahn 1980); cependant, il semble plus sensé d'interpréter ce motif comme une vue de la tête du cheval, à traitement «divi-



Figure 5. Relevé et développement des gravures du bloc n°3.

sé” comme on en trouve si souvent chez les animaux du Magdalénien [6]. La même représentation conventionnelle apparaît dans un cheval gravé sur paroi de la grotte de Tito Bustillo (Moure 1990:210, fig. 22), très semblable par sa technique et sa composition à celui d'Abauntz. En jouant sur la profondeur des incisions du contour et les faces naturelles du support, l'artiste du bloc 3 a su donner à la tête du cheval la force d'expression d'un bas-relief.

Un fragment de charbon, incrusté dans la partie ventrale de cette figure, a été daté de 11760±90 BP., ce qui confirme son appartenance au Magdalénien récent, fixée, en plus, par la convention de représentation frontale du cerf et des bouquetins des blocs 1 et 2, très caractéristique de cette période. (Barandiarán 1972; Utrilla 1990).

Technique des gravures

L'étude des trois blocs permet de différencier *grosso modo* trois modalités de gravures: un premier type de gravures larges et profondes, un second type d'un tracé plus fin et un der-

nier à trait multiple. On peut penser au moins à deux instruments différents: un burin à tranchant simple pour les deux premiers types, utilisé avec plus ou moins de pression sur le bloc et un burin à tranchant multiple pour le troisième type de gravure. On peut trouver ce dernier type sur l'anthropomorphe de la face A du bloc 1, qui présente un trait double, et sur le cheval du bloc 3, qui a été fait avec ce qu'on suppose un instrument différent, en raison de son trait qui est triple. La gravure la plus fine a été trouvée sur les trois blocs, mais avec des différences en ce qui concerne son usage. Dans le bloc n°1, ce sont les deux figures de cervidés et surtout la biche de la face B lesquelles présentent un trait plus fin et soigné. Sur le bloc n°2, ce sont les petits bouquetins schématiques qui profitent d'un trait plus fin, qui, sur le bloc n°3, a été utilisé surtout pour les détails qui donnent plus de réalisme au cheval: les barbes, les oreilles, etc. Enfin, on peut illustrer très bien le trait large et profond mais simple avec l'anthropomorphe du bloc n°2 qui est, en plus, superposé au reste des figures.

On a trouvé quelquefois dans des ouvrages d'art mobilier paléolithique des traits, très fins, suivant le contour principal des dessins et certains auteurs ont proposé que ce soient des ébauches du tracé définitif (Jimeno *et al.* 1990). On n'a pas pu trouver ce type de ligne ici, malgré quelques figures, qui, comme le superbe cheval du bloc n°3, auraient pu être ébauchées si l'on pense à sa perfection technique.

Il existe une bonne qualité technique pour toutes les gravures, mais on a pu identifier quelques-unes qui semblent des corrections ou de réfections postérieures. Il y en a une sur le grand cerf du bloc n°1 qui modifie le trait de son cou, ou peut-être veut dessiner une barbe. La zone de la crinière du cheval du bloc n°2 a été faite en deux traits différents qui n'ont pas un raccord parfait. Le bouquetin le plus visible du bloc 1 a deux contours corporels à profils très différents: dans un cas, c'est un corps court et gros et dans l'autre, ce qui a été gravé plus tard en corrigeant le premier dessin, c'est un corps plus long et stylisé. Il y a aussi des modifications dans les pattes arrières et dans l'oreille de la biche de la face B du bloc 1 et dans les cornes du grand cerf du même bloc (bien qu'ici on puisse mettre en doute s'il s'agit d'une morphologie cherchée exprès pour y représenter les différentes pointes des cornes).

On a pu identifier dans certains cas les directions qu'a suivies la main de l'artiste pendant l'exécution des gravures, c'est-à-dire, le «*ductus*». On peut distinguer entre le commencement du trait, très net et plus profond et la partie finale, qui peut devenir légèrement diffuse lorsque l'artiste enlève le burin. Comme exemple, on fait l'étude de trois figures: le cheval du bloc n°3, le bouquetin entier du bloc n°2 et le cerf à la tête de face du bloc n°1 (fig. 6). Dans le cheval du bloc n°3, on peut deviner la direction en regardant la zone des arêtes du bloc où le burin a fait un petit saut lorsque le graveur a rencontré cette morphologie dans son mouvement. Alors, dans la partie après l'arête, il y a une petite zone où la gravure manque et c'est autour du naseau du cheval qu'on la trouve le

[6] Il est difficile de traduire le terme espagnol «despiece» que proposa I. Barandiarán (1972) pour les chevaux et d'autres animaux du Magdalénien. Il s'agit d'une convention qui permet d'améliorer l'expression des figures d'animaux. Cela consiste à délimiter d'un trait certaines parties du corps et le remplissage des surfaces corporelles à l'aide de divers types de traits, afin de suggérer des détails de la couleur ou de l'anatomie.

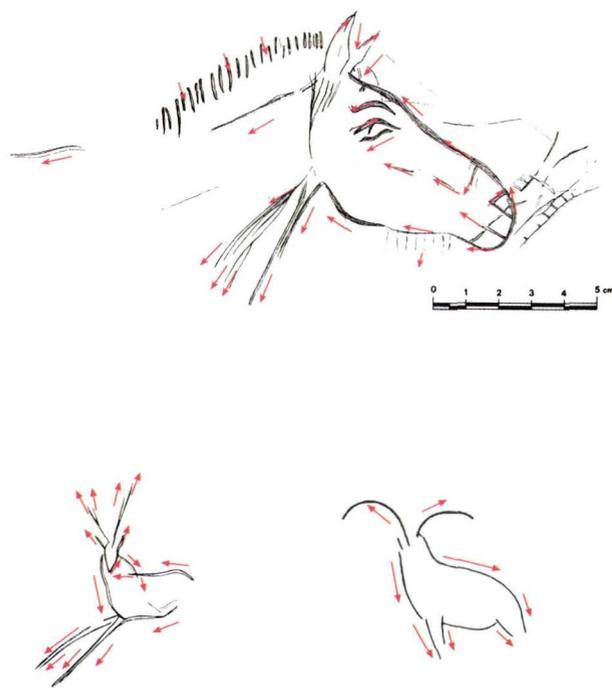


Figure 6. «Ductus» observé sur quelques figures.

plus nettement. Les cornes du bouquetin du bloc n°2 ont été exécutées après le contour du corps puisqu'elles s'y superposent très clairement. Dans le cerf du bloc n°1, on trouve aussi des superpositions qui nous permettent de reconstruire son processus de réalisation. Dans la partie supérieure de son corps, l'ordre du dessin a été le suivant: d'abord, la tête, suivie par le cou et, pour conclure, le dos. La ligne de la poitrine est postérieure puisqu'elle se superpose à celle du ventre. Les pattes ont été réalisées avec un double trait qui, dans leur zone finale, arrive pratiquement à se rejoindre en un seul.

Distribution des figures dans l'espace

En général, on considère les trois blocs comme unités contemporaines, c'est-à-dire, qu'ils répondent à un processus de réalisation unitaire, pendant une courte période de temps. Quoiqu'il existe des superpositions dans les blocs avec plusieurs figures, en général les espaces prédéterminés pour chaque figure sont respectés, ce qui se traduit par une esquisse conceptuelle préalable et ne répond pas seulement à une finalité décorative. C'est clair que la lecture des trois pierres gravées pourrait être chargée d'un symbolisme que nous ne pouvons qu'imaginer. Connaître les clés de ce langage symbolique peut être plus difficile qu'on ne le pense.

Dans quelques représentations d'animaux, on voit un grand artiste qui sait reproduire les proportions correctes, les détails photographiques, le réalisme, l'utilisation dans la même figure de différents types de gravures et, en même temps, il sait utiliser la schématisation pour les petites figures avec une économie de traits très visible dans la composition de la série de bouquetins. Les éclatements de la pierre, qu'ils

soient volontaires ou non, jouent un rôle remarquable dans la composition. Sur le bloc n°1, la famille de bouquetins est dissimulée derrière un éclatement dont le contour est souligné par un trait continu dans la zone des bouquetins et par une ligne de tirets dans la zone de l'anthropomorphe. Dans le cas du bloc n°2, l'éclatement est antérieur à la réalisation du cheval dont il n'a pas gêné la réalisation.

Quant à l'ordre d'exécution des différentes figures, on peut remarquer que l'artiste grave d'abord les figures de dimensions les plus grandes, profitant de l'espace disponible sur la face encore vide. On peut le voir, par exemple, sur le cheval du bloc 2, sur le grand cerf de la face A et sur la biche de la face B du bloc 1. À la partie inférieure du bloc 1, sont gravés les deux petits veaux. En général, il s'agit d'animaux plus réalistes, à détails bien marqués et exécutés avec une grande précision technique. Ils possèdent encore une vision latérale. En seconde position, l'artiste dessine le paysage: c'est à ce moment-là qu'il grave les méandres des blocs 1 et 2, la montagne, le signe scalariforme, les flaques et la série de cornes schématisées, en «V», (accompagnées de deux points de chaque côté) qui fait partie du paysage dans le lointain.

En troisième lieu, c'est le tour des bouquetins en position frontale, dessinés de droite à gauche sur le bloc 1 et de gauche à droite sur le bloc 2. Cette circonstance pourrait signaler que l'artiste du premier bloc serait gaucher tandis que le graveur du bloc 2 serait droitier, mais, dans le premier cas, il faut tenir compte de l'éclatement de la pierre qui rendrait difficile la réalisation des bouquetins: le plus réaliste a été exécuté dans la zone la plus large pour graver. En dernière position, c'est le cerf en position frontale qui a été dessiné. Sa patte arrière semble être attrapée par l'anthropomorphe de la partie inférieure, figure qui ferme la composition tant dans le bloc 1 que dans le bloc 2. En conclusion, les deux figures humaines claires ont été gravées postérieurement aux figures animales, comme si elles voulaient disposer de toute la gamme du gibier disponible dans le paysage réel où s'ouvre la grotte. Dans les figures 7 et 8, on peut voir les différentes étapes de réalisation des figures des blocs 1 et 2, bien qu'on pense que toutes font partie d'un même et unique récit.

Conventions stylistiques et relations inter-sites

Les études comparatives d'objets d'art mobilier ont mis en évidence l'existence d'analogies sur le plan des décors: des objets recueillis sur des sites distants de plusieurs centaines de kilomètres présentent parfois des décors et conventions stylistiques quasi identiques. En parallèle, il existe des analogies dans l'organisation de l'espace: des objets présentant des animaux en file, avec répétition d'une même figuration animale, sont fréquents (Crémades 1997), ainsi que les figures avec la convention du «recouvrement réservé», avec occultation des parties du corps qui sont cachées par l'animal voisin. C'est le cas de la série de cinq têtes de biches au second plan d'une omoplate de Castillo où pour les deux têtes de biches d'un bâton de Pendo.

Les blocs d'Abauntz présentent un large répertoire de

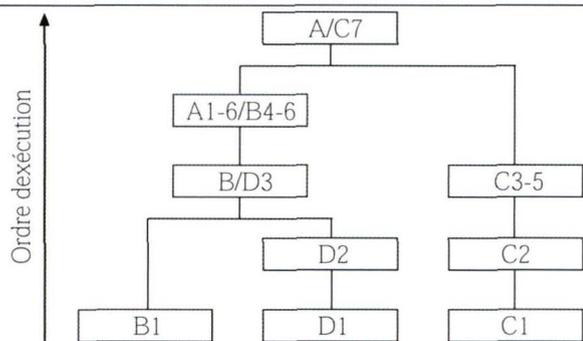
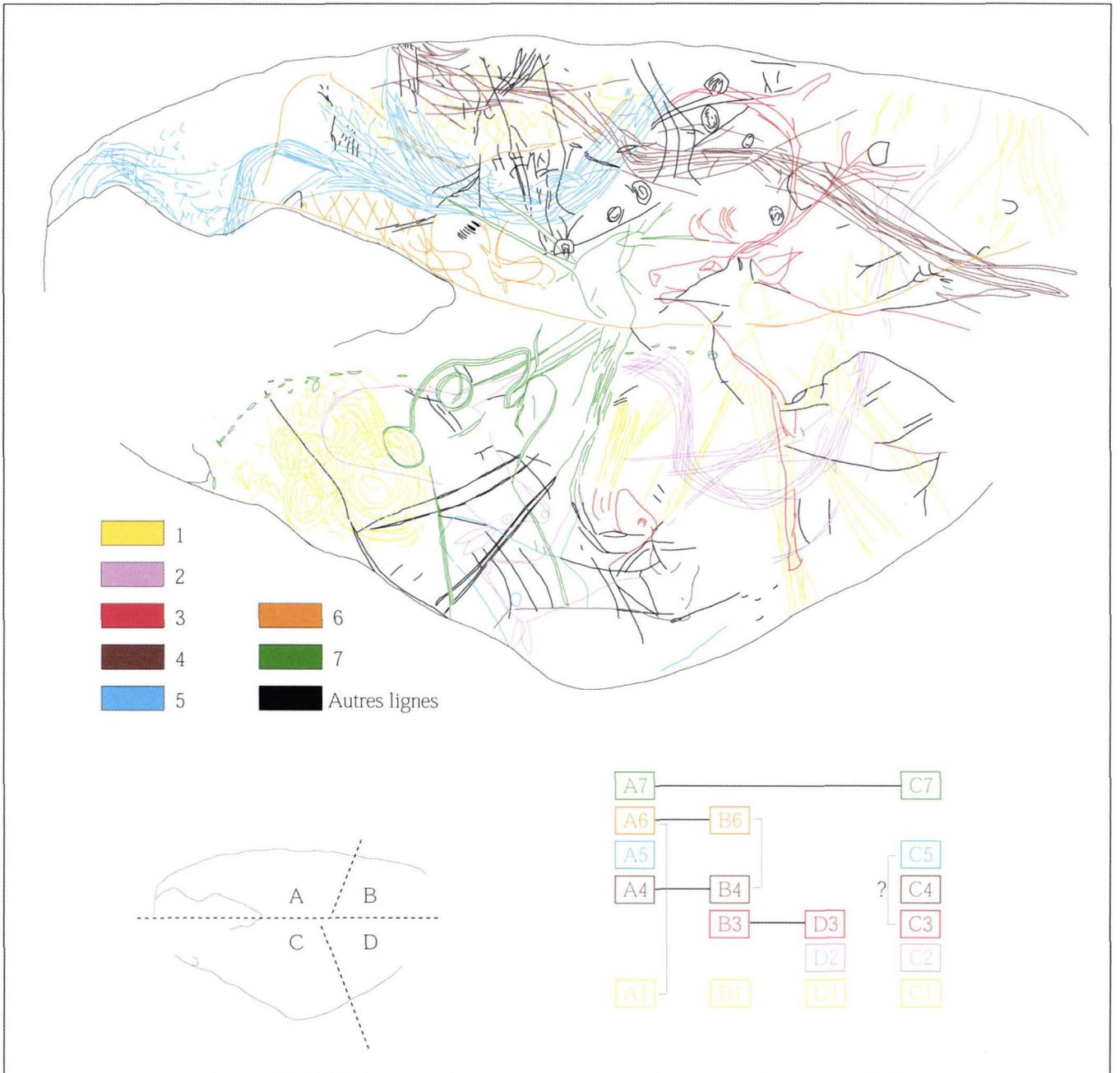


Figure 7. Bloc n°1: relevé des différents «moments» de réalisation des figures de la face A.

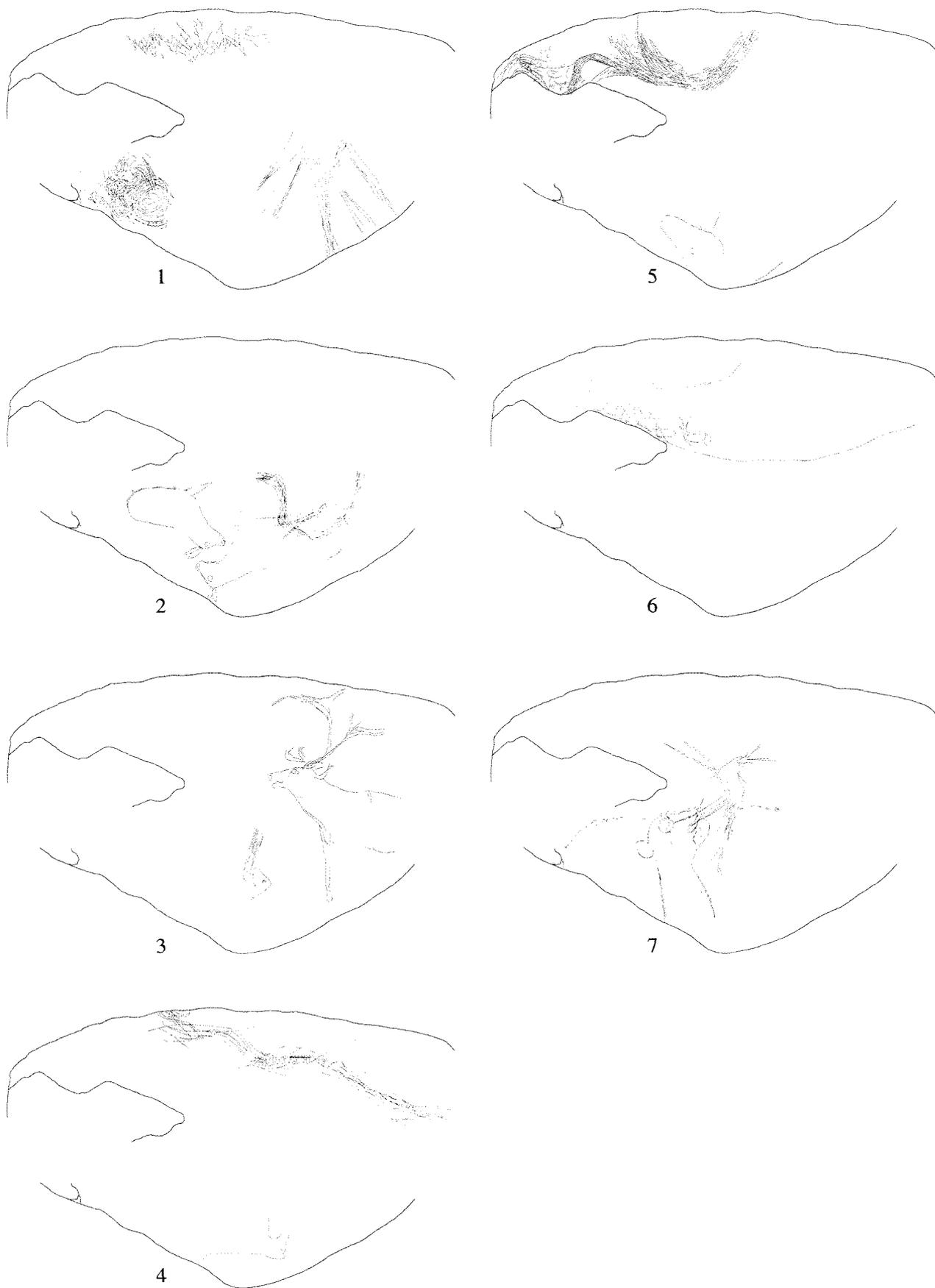


Figure 8. Bloc n°1: relevé des superpositions de la face A et schéma de réalisation.

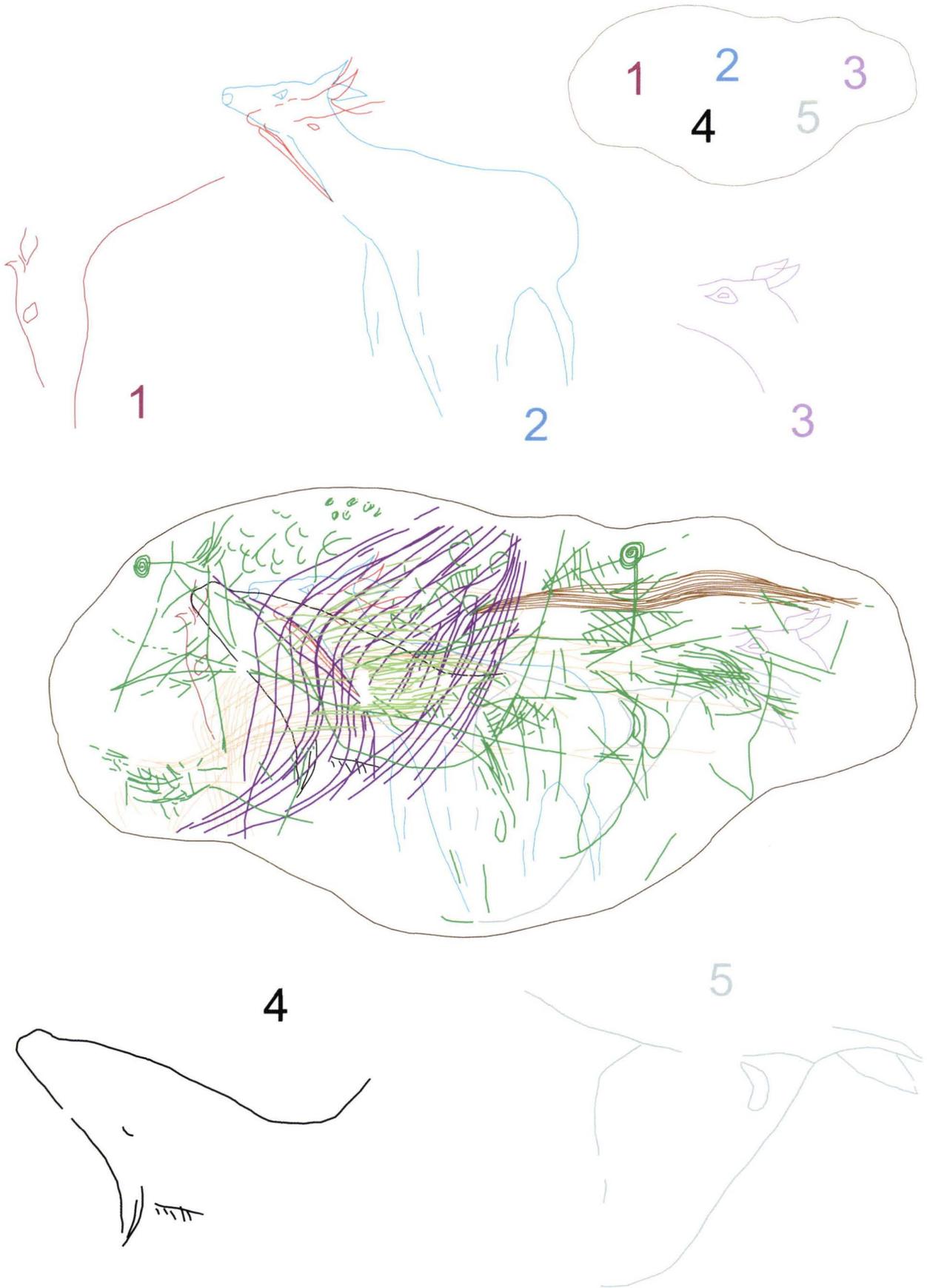


Figure 9. Bloc n°1: relevé et développement des gravures de la face B.

formes, du point de vue des conventions stylistiques, qui marqueraient les relations inter-sites avec divers gisements des Pyrénées (Gourdan, Lorthet, Mas d'Azil, Isturitz, Ker de Massat, La Vache, Enlène...), de la Dordogne (Limeuil, Teyjat, La Madeleine), du Pays Basque (Ekain, Altzerri, Torre, Urtiaga) ou des Asturies et Cantabres (Tito Bustillo, Llonín, Pendo, Valle, Otero). Voici les conventions les plus significatives:

Bouquetins et cerfs vus de face:

Ce type de représentation, caractéristique du Magdalénien supérieur et final, est combiné, dans la même scène, avec des vues de profil, dans le cas des bouquetins et dans celui des cerfs. De plus, on a eu recours à deux modalités: des bouquetins au corps de profil, la tête retournée (bloc n°1) et des bouquetins au corps de profil, la tête vue de face (bloc n°2). Cette même convention se retrouve dans un cerf du bloc n°1, dont la tête est triangulaire, avec un museau pointu. Le fait le plus remarquable dans ces représentations est leur exacte identité avec certaines figures des Pyrénées françaises et des Asturies (fig. 10). Le bouquetin isolé du bloc n°2 trouve ses meilleurs parallèles dans une figure pariétale gravée de la grotte d'El Otero, dans deux figures gravées sur os de la grotte de Torre (Barandiarán 1971) et dans les bouquetins représentés sur une côte du niveau IX de Llonín (Fortea, de La Rasilla et Rodríguez, 1992, 13). Quant au thème des bouquetins du bloc n°1, avec corps de profil et tête retournée, le parallèle stylistique le plus net est une figure peinte de la grotte d'Ekain (Altuna & Apellaniz 1978:25).

Le cerf dont nous venons de parler ressemble à celui de la baguette 52423 de Teyjat (Chollot 1990:202) ou au fameux motif du cerf de face «associé au loup», étudié par Ann Sieveking à Pendo, Lorthet et au Mas-d'Azil (Sieveking 1976:594), auxquels il faudra ajouter les exemples de la grotte de la Vache (Delporte 1990, MAN 83351). Dans le cas des cerfs représentés avec le corps en position frontale, il faut signaler ceux de la grotte de Gourdan et les têtes isolées procédantes de Teyjat, de la Madeleine (Chollot 1990:202) et de la grotte de Valle (Barandiarán 1994:72). De même, une plaquette de calcaire de Limeuil (Capitan & Bouyssonie 1924) met en scène une bande de cerfs, dont l'un a la tête tournée vers le spectateur et l'autre la tête tournée vers l'arrière (fig. 11).

Un autre aspect important est la tendance à l'abstraction que reflète cette composition. Les trois premiers bouquetins sont traités de façon plus ou moins réaliste (avec une schématisation progressive) tandis que les individus suivants se réduisent à une série de cornes en V. On a déjà observé que ces derniers avaient été, en quelque sorte, cachés délibérément derrière un éclatement de la pierre, lequel a été en outre soigneusement retouché, et que les chevrons alignés dans la partie supérieure du champ gravé pouvaient être interprétés comme des bouquetins schématisés. Cette convention, qui consiste à représenter la partie pour le tout, est largement attestée, notamment dans la fameuse scène de la file de ren-

nes de la grotte de la Mairie à Teyjat, (Grand-Chastel 1965) et dans la côte gravée, déjà citée, de Llonín.

Têtes de biches avec occultation partielle derrière l'animal voisin:

Cette convention paraît se référer aux possibles trois biches en série de la face B du bloc 1 d'Abautz. Elles sont partiellement cachées l'une derrière l'autre, suivant la perspective des biches du bâton percé de la grotte de Pendo (Barandiarán 1994:158) ou d'une omoplate de la grotte de Castillo (Almagro 1976, fig. 17). C'est la même convention que pour les bovidés d'une plaquette de Limeuil (avec des traits bien marqués pour les deux premiers individus seulement, le troisième étant schématique), les chevaux de la grotte des Harpons à Lespugue ou les plaquettes de l'abri Montastruc de Bruniquel et de la grotte des Espelungues à Lourdes [7] (Sieveking 1988). Le point de vue est latéral, ce qui explique l'occultation des parties du corps qui sont cachées au spectateur par l'animal voisin.

En conséquence, on est en présence du «style vibrant» du Magdalénien (face à la conception «linéaire» des étapes précédentes). En même temps, on entre dans un processus de stylisation des figures, avec des schémas qui se répètent, combinées avec des représentations expressément réalistes. D'après Barandiarán (1996:113), le style est «pris dans une dialectique entre le réalisme et la convention, associant dans certaines figures la schématisation d'une partie du corps à un traitement extrêmement détaillé des organes externes, de façon à offrir une impression frappante de réalisme, plus intellectuelle que visuelle».

Certaines structures iconographiques semblent rattachées à des périodes temporelles et à des aires géographiques bien précises. Quand il s'agit des similitudes à longue distance, on est amené à supposer l'existence de relations entre les «aires génétiques» et les points les plus éloignés de leur aire d'influence. Mais les spéculations sur des prétendus prototypes et sur leurs variantes reposent sur des bases documentaires qui n'ont pas toujours été suffisamment contrôlées, (par exemple, objets provenant de la collection Piette) ou dont la signification apparaît discutable (Barandiarán 1996). De plus, ces interprétations se fondent sur des modélisations des contacts intergroupes, dont M. Conkey, à partir de sa révision des motifs gravés sur support osseux, a élaboré les modèles d'une archéologie sociale. Elle a avancé en 1980 l'idée qu'Altamira et Cueto de la Mina auraient été des lieux centraux de réunion, de rencontre et de distribution de groupes (aggregation sites). Ils auraient joué un rôle décisif dans la transmission des expériences et des récits, mais un certain

[7] L'exemple que viennent d'apporter les rhinocéros en perspective (ou les bovidés et les chevaux) de la grotte Chauvet, qui ne sont figurés que par leurs cornes et leur échine, serait spectaculaire, mais il faut reconnaître que cette grotte pose des problèmes très graves pour le système de datation stylistique des chronologies traditionnelles, tant de l'Abbé Breuil que de Leroi-Gourhan.

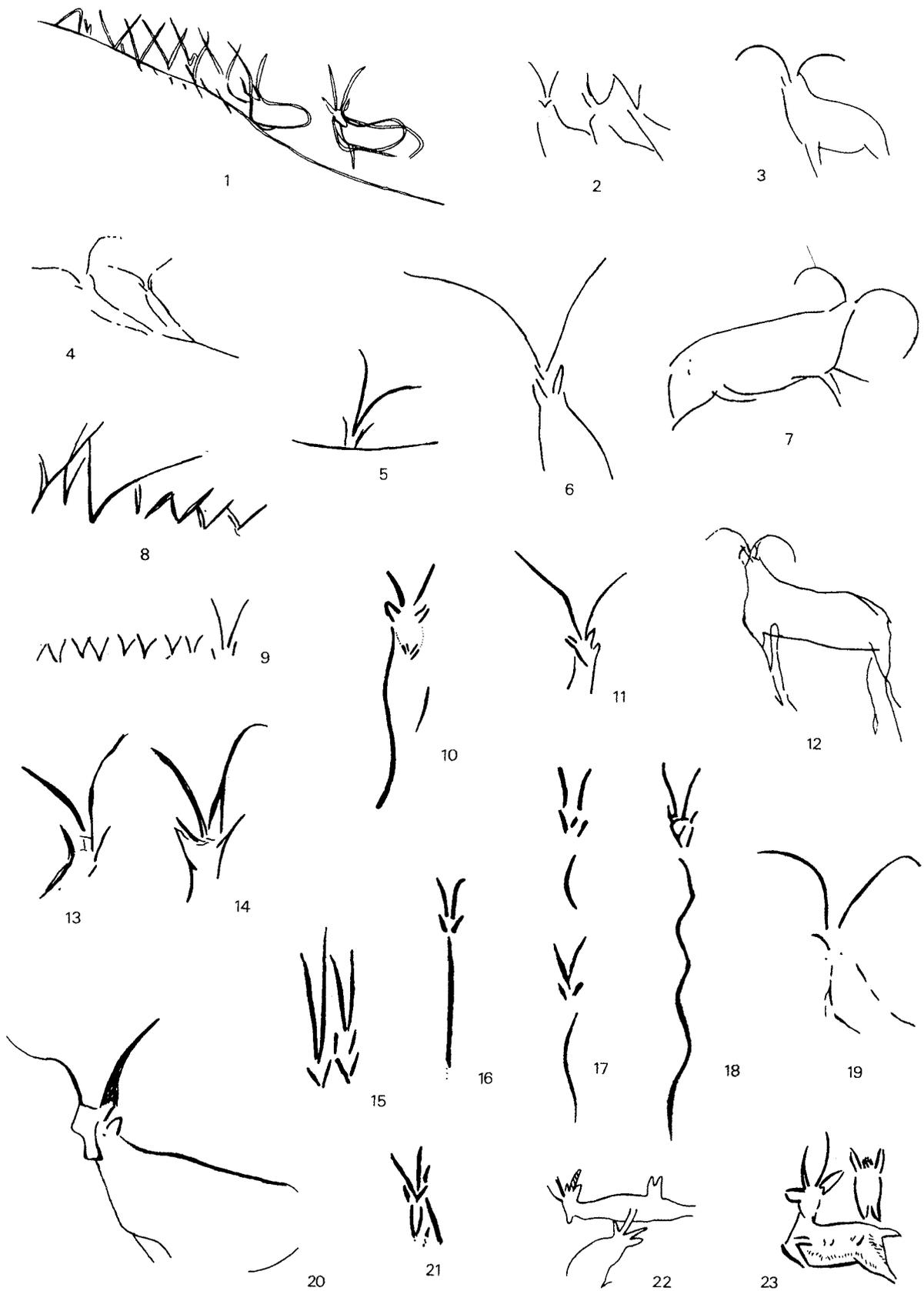


Figure 10. Bouquetins en représentation frontale et parallèles. 1 à 3, Abauntz; 4, Ker de Massat (Barrière 1990); 5, Llonin (Fortea *et al.* 1992); 6, Otero (Gonzalez Sainz 1993); 7, La Vache (Sieveking 1987); 8 et 9, Llonin (Fortea *et al.* 1992); 10, Pendo (Barandiaran 1973); 11, Urtiaga (Barandiaran 1973); 12, Ker de Massat (Barrière 1990); 13 et 14, Llonin (Fortea *et al.* 1992); 15, Cueto de la Mina (Barandiaran 1973); 16 à 18, Pendo (Barandiaran 1973); 19 et 20, Ekain (Altuna & Apellaniz); 21, Paloma (Barandiaran 1973); 22, Torre (Barandiaran 1973); 23, Gourdan (Delporte 1990).

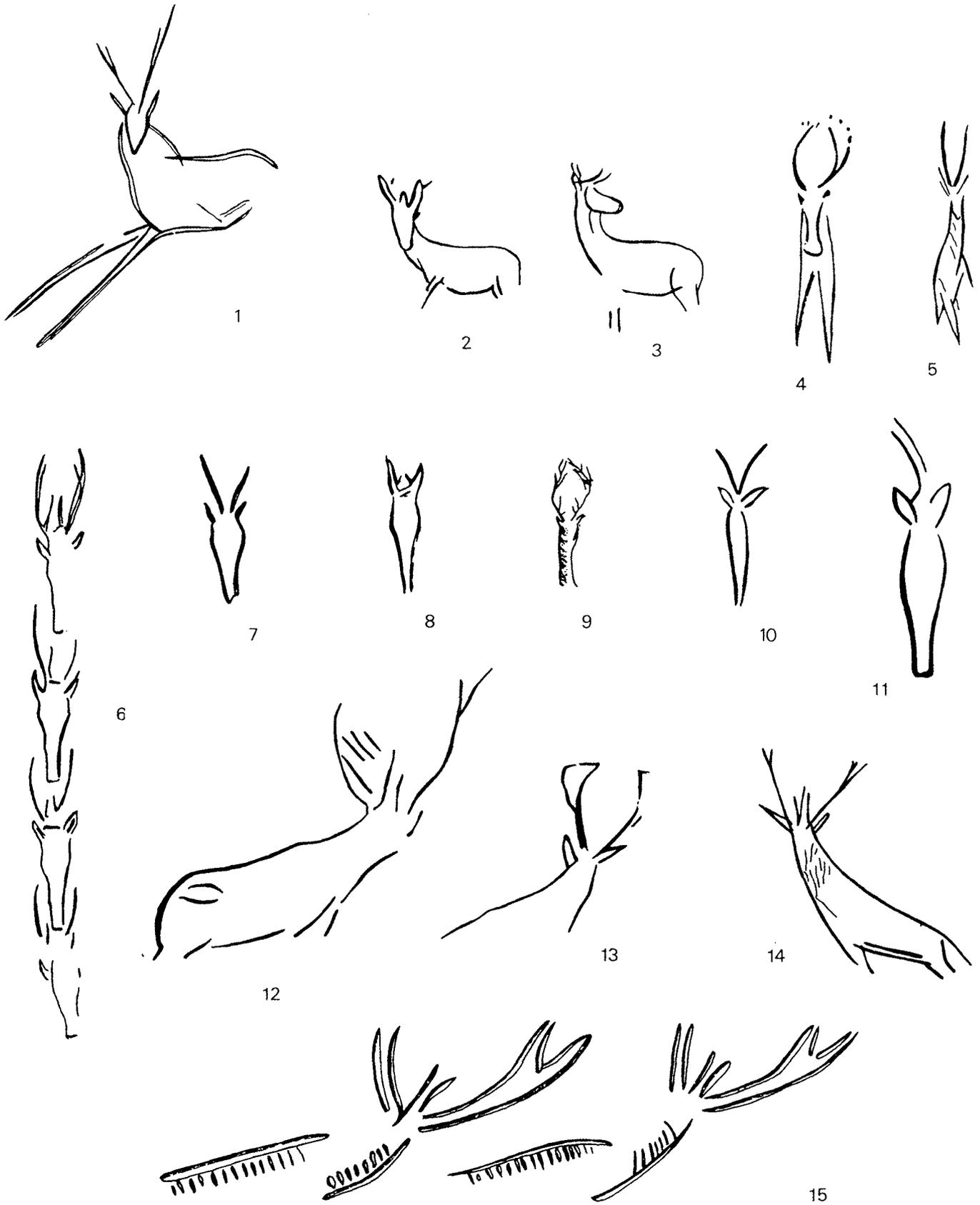


Figure 11. Cerf du bloc n°1 et parallèles. 1, Abautz; 2 et 3, Limeuil (Capitan & Bouysonnie 1924); 4 et 5, (Gourdan (Chollot 1990); 6 à 8, Teyjat (Chollot 1990); 9, Valle (Barandiaran 1973); 10 et 11, La Madeleine (Chollot 1990); 12, Pendo (Sieveking 1976); 13, Mas d'Azil (Barandiaran 1973); 14, Lorthet (Sieveking 1976); 15, La Vache (Delporte 1990).

scepticisme affleure devant ses propres conclusions dans la révision du colloque de Foix (Conkey 1980 et 1990).

Si l'on observe sur une carte la situation géographique de la grotte d'Abauntz, on voit que sa position est équidistante par rapport aux grands centres de l'art paléolithique pendant le Magdalénien (Dordogne, Ariège, Asturies). Cependant, il s'agit d'une grotte mineure, à occupation courte et saisonnière, qui ne possède pas les éléments nécessaires pour penser à un endroit central de réunion. C'est la grotte voisine d'Isturitz qui présente toutes les caractéristiques pour être considérée comme un super-site d'agrégation: dimensions notables, richesse des niveaux archéologiques, variété des décors osseux sur baguettes et sagaies, large diffusion de leurs éléments d'art mobilier...

D'ailleurs, l'intérêt que présente Isturitz pour l'élaboration des figures de chevaux (blocs sculptés, contours découpés, plusieurs dizaines de statuettes provenant d'une seule salle (Fritz & Toselló 2001:21)) pourrait être adopté par ses gisements satellites comme Duruthy (pendeloque en marne calcaire, statuette en grès d'un cheval agenouillé) et Abauntz. Cet animal constitue le thème principal des blocs 2 et 3 et il serait aussi présent sur les deux faces du bloc 1 (une grande tête sur la face B et deux, sur la face A, quoique les trois soient douteux). La grotte d'Isturitz serait le centre de redistribution de certains thèmes et conventions stylistiques qui seraient arrivés à la grotte d'Abauntz. Des têtes de chevaux barbus ont été découvertes sur une plaquette d'Isturitz (Sieveking 1987:197); sur un galet de grès gravé de la grotte du Tuc d'Audoubert (Bégouën *et al.* 1982:18); sur une côte de bison d'Enlène (Fritz & Tosello 2001:21); sur une plaquette de Tito Bustillo (Moure 1990:117) et, plus loin, sur une plaquette de schiste de Gönnesdorf (Bosinski 1975:52), très similaire à la figure d'Abauntz dans le traitement des oreilles (à trait simple, face au trait multiple du reste du corps) et la présence d'une zone «divisée» qui sépare la tête de l'encolure.

Essai d'interprétation

L'explication des plaquettes figuratives dans le cadre d'un mime, d'un récit ou même d'un divertissement s'accorde mieux avec les figures représentées sur la première pierre d'Abauntz. Lorsqu'un groupe se réunissait dans la grotte, peut-être après la journée de chasse, un récit des activités aurait lieu. Mais, dans ce cas, il ne faut pas penser que le groupe serait très vaste et que la présence dans la grotte soit d'un long séjour, comme Ann Sieveking (1990:17) le fait remarquer pour les grands sanctuaires à plaquettes (Laurerie-Basse, Gourdan, Isturitz...) puisque le niveau où l'on a découvert les trois pièces présente une courte occupation de la grotte.

À notre avis, le bloc 1 peut être interprété en relation avec la topographie de l'emplacement de la grotte, suivant l'hypothèse émise par A. et M. Eastham (1991) de présenter les représentations pariétales comme un modèle des territoires de chasse. Les figurations de la face 1 semblent reproduire les paysages environnants, la topographie de la vallée où s'ouvre

la grotte et le paysage qu'emprunte le grand gibier, tel que J. Vézian l'a signalé pour la grotte du Portel (Lorblanchet 1995:170). En effet, dans le bloc 1 d'Abauntz, sur la face A supérieure, on peut voir un méandre, interprété comme une rivière, qui traverse la pierre à la moitié et qui sépare deux groupes de bouquetins et deux cerfs (fig. 12). Une mare d'eau, sur la zone plaine, serait aussi représentée par les cercles en spirale situés derrière l'anthropomorphe (partie inférieure de la face A).

Comme hypothèse plus hardie, on pourrait voir dans la partie supérieure gauche, l'esquisse d'une montagne, telle qu'on l'a suggéré pour certaines représentations de Dolni-Vestonice et Pavlov [8] (Svoboda 1997). Si l'on en croit Klima (1988), une autre vue de l'espace pourrait être représentée dans le motif hautement complexe gravé sur une défense de mammoth à Pavlov I et interprété comme une sorte de carte. L'environnement se réduit à des motifs qui peuvent avoir plusieurs significations: méandres de rivières, pentes de montagnes et sites, figurés eux-mêmes par un petit double cercle. (Svoboda 2000:193, fig. 4).

Le paysage où la grotte est située serait ainsi reproduit sur la face A du bloc 1: deux rochers séparés par le ruisseau et un emplacement stratégique de la grotte sur le rocher droit qui permet de contrôler le passage du gibier à travers l'étroit. Les animaux représentés sont caractéristiques du paysage: des bouquetins sur les rochers, des cerfs dans la forêt située derrière la grotte et des bovinés (?) sur la prairie qui s'ouvre devant. Dans la figure 12, on peut voir le type de paysage pour les versants sud et nord et la totale similitude du profil de la montagne qu'on distingue sur l'entrée de la grotte et le dessin reproduit à gauche de la scène.

Pour ce qui concerne des visions de l'espace plus détaillées, on peut mentionner l'exemple qui occupe la base, un peu enfoncée, du support du bloc 1: des faisceaux de lignes parallèles, sinueuses et convergentes dans la partie supérieure, et un signe ogival au centre sur la surface concave, pourraient faire allusion à l'entrée réelle de la grotte, marquée par des stries similaires à celles qu'on a reproduites (fig. 12:4). À Dolni Vestonice, ces lignes évoquent des petits arceaux qui séparent un espace interne et qui font penser à des abris ou à des huttes. Les analogies avec divers sites du Paléolithique supérieur se basent sur les exemples du Trou Magrite, en Belgique et de Kiev-Kirillevskaya en Ukraine pour des "cartes" d'aspect voisin; la Pasiega, à la Côte cantabrique ou Mezhirich en Ukraine pour les "abris" en arceaux (Svoboda 1997:91).

Dans la partie inférieure de la face A, l'anthropomorphe à la bouche ouverte, caché derrière l'éclatement et l'arête de la surface, semble guetter le gibier et pourrait même attraper la patte arrière du cerf en position frontale si l'on

[8] «Nous ne saurions exclure que la seule morphologie du paysage de Dolni-Vestonice-Pavlov et, en particulier, le contour zoomorphe de la montagne, ait été le premier méga-symbole reconnu dans le système symbolique gravettien» (Svoboda 1997:90).

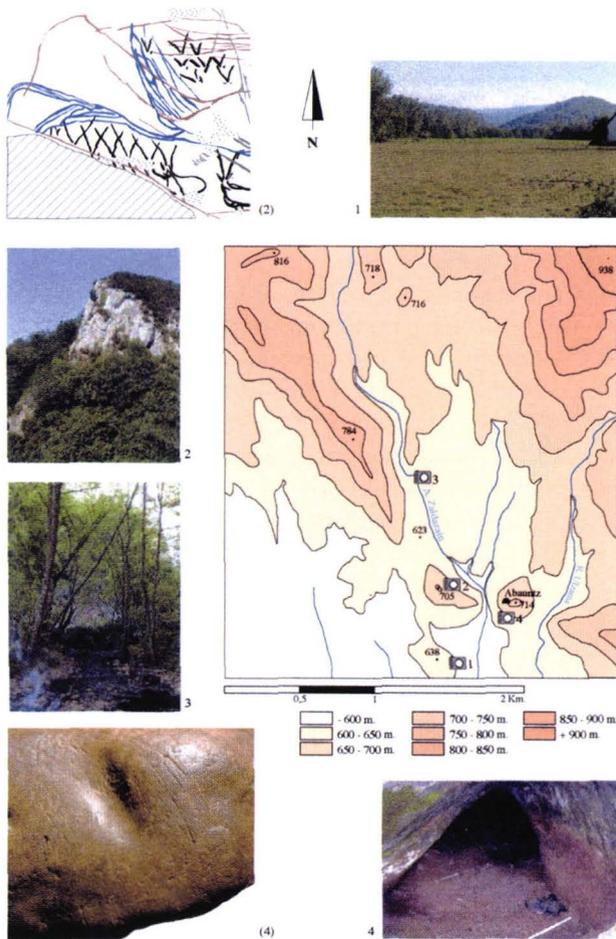


Figure 12. Représentations du paysage sur le bloc n°1 et images des environs de la grotte.

accepte la version du bras long. Il a été dessiné, comme le cerf, à la fin de toute la composition, comme c'est le cas de l'anthropomorphe du bloc 2. On est surtout frappé par sa bouche ouverte, très spectaculaire, qui rappelle d'autres exemples d'Enlène (Clottes 1989:348) et de Ker de Massat (Barrière 1990:35). D'ailleurs, il présente dans la composition la même position «inférieure gauche» que pour l'exemple le plus proche de la grotte du Torre (Barandiarán 1971): dans cette belle pièce, un être humain se glisse au milieu d'un échantillon varié d'herbivores comestibles (cerf, cheval, chamois, bouquetin et bovidé), comme s'il voulait disposer de toute la gamme des gibiers possibles. Une interprétation similaire peut être proposée pour le sorcier des Trois-Frères, qui apparaît dans une scène bigarrée des animaux superposés. L'anthropomorphe d'Étiolles, au bras levé, semble aussi guetter un cheval blessé, peut-être mourant, d'après les détails de l'œil fermé et de la langue pendante. Le galet gisait sur le pourtour d'un imposant foyer, daté d'environ 12300 ans avant notre ère (Taborin *et al.* 2001; Fritz & Toselló 2001).

Par rapport à l'époque représentée sur le bloc 1 d'Abauntz, c'est le début de l'automne, septembre-octobre, le

moment où le cerf mâle déroule la période de rut et brame avec la tête levée et la bouche ouverte. L'exemple du grand cerf de la partie supérieure de la face A est très clair et similaire au cerf bramant du Morin (Crémades 1997:55). En plus, les bois du grand Cerf de la face A atteignent leur maximum à cette époque. À ce moment-là, les biches apparaissent groupées sur la face B, quand les mâles se livrent alors à des violents combats. D'autre part, les deux animaux juvéniles dessinés sur la partie inférieure de la face A, «veaux» possibles, pourraient indiquer un âge d'à peu-près quatre mois, c'est-à-dire, une scène d'automne ou de la fin de l'été, telle que Crémades le suggère pour le veau qui suit sa mère sur la rondelle du Mas d'Azil (Crémades 1997:41).

Les bouquetins du bloc 1 n'apportent pas de variations saisonnières puisqu'il n'est pas possible de distinguer les mâles des femelles, sauf si on considère que les bouquetins sont groupés, ce qui est fréquent parmi les femelles. Au cours du printemps et de l'été, les mâles et les femelles vivent en troupeaux distincts. À l'automne, à l'époque du rut, les mâles rejoignent le troupeau. Cela n'est pas suggéré sur le bloc 1, parce qu'aucun bouquetin ne semble être plus grand que le reste, sauf si l'on pense que le cerf en position frontale est un bouquetin redessiné après en cerf [9]. Cependant sur le bloc 2, le bouquetin mâle pourrait être indiqué par l'animal isolé, situé en-dessous du cou du cheval et avec des cornes courbes très grandes et séparées. Les trois bouquetins groupés sur le dos du cheval, à cornes en «V» plus courtes, seraient les exemplaires femelles. En ce qui concerne les thèmes des autres blocs, on relève une préférence pour la représentation du cheval en tant que figure principale, associée au bouquetin sur la pièce 2, ce qui n'est pas en accord avec la tendance générale observée par Ann Sieveking (1990:11) pour la Dordogne où l'association la plus fréquente est cheval-cervidé, ou pour les Pyrénées: cheval-boviné.

Les animaux dessinés sur les trois blocs d'Abauntz représentent les espèces les plus chassées dans le niveau: le cheval, le bouquetin et le cerf. Ici, faune abattue coïncide avec faune représentée, ce qui n'est pas habituel dans l'art paléolithique. Une interprétation comme récit cynégétique expliquerait bien cette identité et, étant donné la similitude entre le paysage réel où s'ouvre la grotte et le paysage représenté, on doit penser que, au moins le bloc 1, a été gravé sur le même gisement. L'affirmation de Margaret Conkey (1990:166) «il n'est *en aucun cas* possible de supposer que les objets d'art mobilier ont été laissés sur les sites mêmes où ils ont été exécutés» devrait donc être révisée.

Saragosse, le 31 Mars 2002.

Bibliographie

ALMAGRO M., (1976) - Los omóplatos decorados de la cueva del

[9] En effet, les "cornes" du cerf semblent avoir été bifurquées postérieurement et même le corps a été refait de façon que la patte avant, verticale et courte, devienne en une très longue patte oblique.

- Castillo (Puente Viesgo, Santander). *Trabajos de Prehistoria* 33:9-112.
- ALTUNA J. & APELLÁNIZ J.M., (1976) - Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa). *Munibe* 28(2/3).
- ALTUNA J. & APELLÁNIZ J.M., (1978) - Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (Deva). *Munibe* 30(1/3).
- ALTUNA J., MARIEZKURRENA K., ELORZA M., (2001) - Arqueozoología de los niveles paleolíticos de la cueva de Abauntz (Arraiz, Navarra). *Salduie* 2.
- BAHN P., (1980) - Crib-biting: tethered horses in the Paleolithic? *World Archaeology* 12(2):212-217.
- BARANDIARÁN I., (1971) - Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa). *Munibe* 23:37-70.
- BARANDIARÁN I., (1972) - Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico. *Santander Symposium. Actas del Symposium Internacional de Arte Prehistórico*, p. 345-381.
- BARANDIARÁN I., (1973) - *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*. Monografías Arqueológicas nº14, Zaragoza.
- BARANDIARÁN I., (1984) - Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico. *Scripta Praehistorica. Francisco Jordá Oblata*, p. 113-161, Salamanca.
- BARANDIARÁN I., (1994) - Arte mueble del Paleolítico Cantábrico: una visión de conjunto en 1994. *Complutum* 5:45-95.
- BARANDIARÁN I., (1996) - Art mobilier cantabrique: styles et techniques. *L'art préhistorique des Pyrénées*, Musée des Antiquités Nationales, Paris, p. 88-123.
- BARRIÈRE C., (1990) - *L'Art pariétal du Ker de Massat*. Mémoire de l'Institut d'Art Préhistorique 5, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 143 p.
- BÉGOÛËN R. & CLOTTES J., (1990) - Art mobilier et art pariétal dans les cavernes du Volp. *L'art des objets au Paléolithique*, Foix – le Mas d'Azil 1987, Paris, t.I, p. 157-172.
- BOSINSKI G., (1975) - Der Magdalenen-Fundplatz Gönnesdorf. *Ausgrabungen in Deutschland* 1:42-63.
- CAPITAN L. & BOUYSSONIE J., (1924) - *Un atelier d'art préhistorique. Limeuil, son gisement à gravures sur pierres de l'âge du renne*. Publications de L'Institut International d'Anthropologie, nº1, Paris.
- CHOLLOT M., (1964) - *Musée des Antiquités Nationales. Collection Piette: art mobilier préhistorique*. Éditions des Musées Nationaux, Paris.
- CHOLLOT M., (1990) - L'art non naturaliste, schématisation ou décor? *L'art des objets au Paléolithique, Tome 2: Les voies de la recherche*, Paris, p. 195-202.
- CLOTTES J., (1989) - Le Magdalénien des Pyrénées. In: *Le Magdalénien en Europe*, Actes du colloque de Mayence 1987, ERAUL 38:281-360.
- CONKEY M., (1980) - The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation-sites: the case of Altamira. *Current Anthropology* 21(5):609-630.
- CONKEY M., (1990) - L'art mobilier et l'établissement de géographies sociales. *L'art des objets au Paléolithique*. Foix – le Mas d'Azil 1987, Paris, t. II, p. 163 -172.
- CRÉMADES M., (1996) - L'art mobilier Pyrénéen. Analogies technologiques et relations inter-sites. In: *Pyrénées Préhistoriques, Arts et Sociétés*, Pau 1993, p. 367-379.
- CRÉMADES M., (1997) - La représentation des variations saisonnières dans l'art paléolithique. *L'Anthropologie* 101:36-82.
- DELPORTE H., (1990) - *L'image des animaux dans l'art préhistorique*. Paris.
- EASTHAM M. & A., (1991) - Palaeolithic Parietal Art and its Topographical Context. *Proceedings of the Prehistory Society* 57(1):115-128.
- FORTEA J., DE LA RASILLA M., RODRÍGUEZ V., (1992) - La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1990*, p. 9-18, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado.
- FRITZ C. & TOSELLÓ G., (2001) - *Le cheval, symbole de pouvoirs dans l'Europe préhistorique*. Chap. I. Musée de Préhistoire d'Ile-de-France, Nemours.
- GRAND-CHASTEL P.M., (1965) - Remarques sur certains détails de perspective dans l'art pariétal au Paléolithique Supérieur. *Centenaire de la Préhistoire en Périgord*, p. 63-72.
- JIMENO A, FERNÁNDEZ J.J., GÓMEZ J.A., GALINDO M.P., (1990) - Arte paleolítico en la provincia de Soria. *Numantia* III:9-50.
- KLIMA B., (1988) - Nejstarsi moravská mapa. *Rodná zeme*, V, Frolec (ed) Brno, p. 110-121.
- LORBLANCHET M., (1995) - *Les Grottes Ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Paris.
- MARSHACK A., (1970) - Le bâton de Montgaudier (Charente). Réexamen au microscope et interprétation nouvelle. *L'Anthropologie* 74:321-352.
- MAZO C. & UTRILLA P., (1995-1996) - Excavaciones en la cueva de Abauntz (Arraiz). Campañas de 1994 y 1995. *Trabajos de Arqueología Navarra* 12.
- MOURE A., (1990) - La cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias): El yacimiento paleolítico, en *Excavaciones Arqueológicas en Asturias, 1983-1986*, p. 107-127, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado.
- SIEVEKING A., (1976) - Settlement patterns of the later Magdalenian in the central Pyrenees. In: G. Sieveking, I. Longworth and K. Wilson (eds.), *Problems in Economic and Social Archaeology*, London, p. 583-603.
- SIEVEKING A., (1987) - *Engraved Magdalenian plaquettes. A regional and stylistic analysis of stone, bone and antler plaquettes from Upper Palaeolithic sites in France and Cantabrian Spain*. BAR

International Series 369, Oxford.

SIEVEKING A., (1988) - Animaux en action: un groupe de plaquettes gravées à identité thématique appartenant au Magdalénien tardif. *L'Anthropologie* 92:41-50.

SIEVEKING A., (1990) - Les plaquettes et leur rôle. *L'art des objets au Paléolithique*. Foix – le Mas d'Azil 1987, Paris, t. II, p. 7-17.

SVOBODA J., (1997) - Symbolisme gravettien en Moravie. Espace, temps et formes. *Bull. Soc. Préhist. Ariège-Pyrénées* LII:87-104.

SVOBODA J., (2000) - Time, space, story and identity. Comments on the structure of Palaeolithic mind. *Archeologické rozhledy* LII:183-208.

TABORIN Y., CHRISTENSEN M., OLIVE M., PIGEOT N., FRITZ C. & TOSELLO G., (2001) - De l'art magdalénien figuratif à Étioilles (Essonne, Bassin parisien). *B.S.P.F.* 98(1):125-132.

UTRILLA P., (1982) - El yacimiento de la cueva de Abauntz (Arraiz, Navarra). *Trabajos de Arqueología Navarra* 3:203-346.

UTRILLA P., (1990) - Bases objectives de la chronologie de l'art

mobilier paléolithique sur la Cote Cantabrique. *L'art des objets au Paléolithique*, Colloque de Foix-Mas d'Azil, p. 87-100.

UTRILLA P. & MAZO C., (1992) - L'occupation de l'espace dans la grotte d'Abauntz, (Navarre, Espagne). *Le peuplement magdalénien*, Colloque de Chancelade 1988, p. 365-376.

UTRILLA P. & MAZO C., (1993-1994) - Informe preliminar sobre la actuación de urgencia de 1991 en la cueva de Abauntz. *Trabajos de Arqueología Navarra* 11:9-30.

UTRILLA P. & MAZO C., (1996a) - Arte mueble sobre soporte lítico de la cueva de Abauntz. Su aportación a los estilos del Magdaleniense Tardío, Homenaje a Manuel Fernandez Miranda. *Complutum* 6(1):41-62.

UTRILLA P. & MAZO C., (1996b) - Le Magdalénien des Pyrénées. Le versant sud. *L'art préhistorique des Pyrénées*, Musée des Antiquités Nationales, Paris, p. 60-69.

UTRILLA P., MAZO C., DOMINGO R., (sous presse) - Les structures d'habitat de l'occupation magdalénienne de la grotte d'Abauntz (Navarre, Espagne). L'organisation de l'espace, *Actes du XIV Congrès de l'UISPP*, Liège, septembre 2001.