

ART PALÉOLITHIQUE DE LA MÉDITERRANÉE ESPAGNOLE: ARGUMENTS CONTRE SON RATTACHEMENT À UNE "PROVINCE ARTISTIQUE MÉDITERRANÉENNE"

Valentín VILLAVERDE

Departament de Prehistòria i Arqueologia, Universitat de València.

Les premières découvertes d'art pariétal paléolithique de l'Espagne méditerranéenne remontent à 1911, date à laquelle se produisit la trouvaille de la Cueva de la Pileta. Sa publication fut prise en charge par l'abbé Breuil quelques années après, en 1915. Vers la fin des années 20 du siècle dernier, et avec une première communication donnée à la communauté scientifique qui remonte au début des années 30, L. Pericot fit connaître l'existence de la riche collection d'art mobilier de la Cova del Parpalló, l'un des seuls ensembles connus d'art mobilier paléolithique qui associe pièces gravées et peintes, couvrant une période comprise entre le Gravettien et le Magdalénien supérieur. Malgré la longue tradition de la région méditerranéenne espagnole dans l'étude de l'art paléolithique, l'art de cette région est toujours rarement pris en compte dans les synthèses sur l'art européen, parfois même ignoré, l'incluant encore assez fréquemment dans une "province artistique méditerranéenne". Une option/choix qui suppose donc qu'entre l'art de l'Espagne méditerranéenne et celui de l'Italie il existe des éléments communs qui peuvent s'opposer à ceux de la région franco-cantabrique.

Nous sommes conscients qu'il peut exister certaines raisons objectives pour expliquer une telle situation, surtout lorsqu'on sait que l'archéologie préhistorique de la zone méditerranéenne espagnole a connu entre les années 50 et 80 une certaine stagnation dans la recherche, d'où une méconnaissance de sa séquence culturelle, mais la raison fondamentale, à notre avis, de ce manque d'attention est liée au paradigme qui a guidé la recherche de l'art paléolithique ces dernières décennies: un art paléolithique à évolution linéaire et universelle, négligeant les caractéristiques régionales ou territoriales, et avec un schéma évolutif qui repose sur l'art des régions de la moitié méridionale de la France et sur l'art cantabrique péninsulaire. À cette situation s'ajoute le problème de notre conception du Paléolithique supérieur européen, qui n'a réservé en effet qu'une toute petite place aux composantes stylistiques des industries, et qui a montré par ailleurs, dans la plupart des synthèses, un plus grand intérêt pour les condi-

tions environnementales et géographiques, au lieu d'approfondir la question des traditions culturelles régionales. En d'autres termes, la recherche a donné la part belle aux explications "climatiques", au sens large ici (environnement, écosystème, etc.), et a laissé pratiquement de côté la question des traditions culturelles, plus liées au concept d'unités territoriales à valeur démographique et sociale.

Il est vrai que toute généralisation comporte un certain risque d'inexactitude et d'imprécision, et il serait injuste de nier, toujours en nous limitant à la définition du registre artistique, sur lequel se centre en effet cette réflexion, l'attention prêtée par quelques chercheurs à la valeur ethnique ou territoriale des signes (Leroi-Gourhan 1981), ou aux pourcentages atteints par les représentations d'espèces concrètes dans les bestiaires de certaines régions (en leur conférant aussi une valeur ethnique) (Moure 1988; Sauvet 1990; Sauvet & Włodarczyk 1995); mais il n'en est pas moins vrai aussi que ces appréciations pourront rarement être transposées dans le domaine de la conception stylistique des figures, uniquement de façon très générale, et ne débouchaient jamais sur une définition régionale du style.

Au contraire, dans de nombreux travaux on continue à privilégier les comparaisons entre thèmes ou conventions éloignés géographiquement les uns des autres, dans le but de justifier la chronologie, sans une analyse approfondie du style menée dans le cadre d'une évaluation des traditions graphiques régionales: un champ de recherche, à notre avis, sans doute plus productif que l'étude de la thématique animale, sujette encore à de nombreuses oscillations et variations synchroniques à l'intérieur d'une même région.

Il est évident qu'une approche régionale ou territoriale de l'art paléolithique du domaine européen sud-occidental doit tenir compte des aspects stylistiques, puisque ce sont eux justement qui permettent de corroborer l'importance des traits qui annulent les contraintes écologiques ou environnementales.

Cette prise en compte est particulièrement pertinente pour des régions où, comme le versant méditerranéen espagnol, les conditions climatiques ont permis le maintien des espèces faunistiques représentées et où seules quelques rares espèces sont sensibles aux changements climatiques.

L'objectif central de ces lignes est d'essayer de dresser un état de la question sur les composantes territoriales de l'art du versant méditerranéen espagnol. Une zone qui embrasse un territoire d'environ 1600 km du Nord au Sud, entre les parallèles 36° et 42°, et dont les limites, dans certains cas, se définissent plus à partir des absences ou de la rareté de la documentation archéologique dans les zones périphériques qu'à partir de l'existence de traits culturels différenciés. Cette remarque ouvre sur un autre commentaire, car il est évident que les informations relatives aux régions de l'intérieur de la moitié orientale de la Péninsule se sont enrichies ces dernières années (Balbin & Alcolea 1994, 2002). Mais les vides et les quelques rares trouvailles restent le trait dominant des Mesetas, plus encore en ce qui concerne les industries lithiques et les aspects économiques que l'art pariétal paléolithique. Comme on peut le constater sur la carte (fig. 1), on observe en dehors de la zone méditerranéenne une concentration dans la région de Guadalajara, appelée par Balbin et Alcolea "zone orientale de la Sud-Meseta nord", tandis que la Cueva de El Niño, à Albacete, reste isolée et plus rattachée à la Méditerranée. On observe le même phénomène en Aragon (Utrilla 2000), où la Fuente del Trucho à Asque (Huesca), la Roca Hernando à Cabra de Mora (Teruel) et le Forcón à Villacantal (Huesca) - cette dernière douteuse qui plus est -, qui constituent les seules références paléolithiques (les gravures du Barranco Hondo, parfois mises en relation avec l'Art Paléolithique (Beltrán 1998; Utrilla 2000), ont fait l'objet

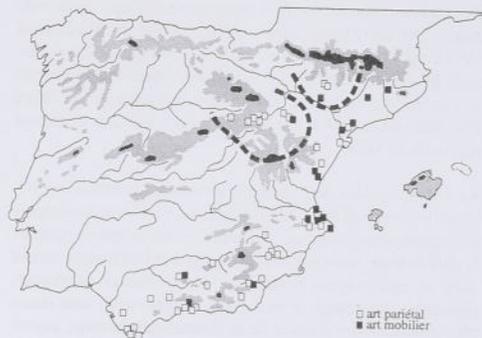


Figure 1. Carte de répartition des sites d'art paléolithique de la région méditerranéenne espagnole, la zone orientale de la Sud-Meseta nord et l'Aragon.

d'un examen récent; après la découverte de gravures de figures humaines d'archers leur attribution à l'Art Levantin ne fait plus l'ombre d'un doute (Utrilla & Villaverde sous presse), et une situation semblable se produit en Catalogne, mais déjà en pleine zone septentrionale du versant méditerranéen, avec deux cavités connues uniquement, dont une détruite (Ripoll 1965), toutes deux situées dans la partie méridionale, à proximité du nucléus valencien, de sorte que les connexions avec le Sud-Est de la France demeurent inexistantes dans cette région (Fullola & Viñas 1985). Enfin, le domaine andalou, assez riche dans la moitié orientale la plus côtière, n'a fourni que quelques traces dans la moitié occidentale, et les provinces septentrionales de l'intérieur, d'une façon générale, constituent des espaces où prédomine encore la carence en informations.

Ce tableau ne change point lorsqu'on situe aussi sur la carte les trouvailles d'art mobilier, qui, en plus d'être rares, se trouvent dans les mêmes zones que celles où l'art pariétal avait tendance à se concentrer.

Notre approche territoriale de l'art de la Méditerranée espagnole se réfère à une vaste région dotée d'une certaine unité dans le domaine de l'art et des industries, à l'exception de la Catalogne à partir du Solutréen (Villaverde *et al.* 1998). Il s'agit d'une région au sens large et non pas d'une unité territoriale, puisque son étendue dépasse largement celle de ce dernier concept. Mais il n'échappe à personne qu'il est très difficile d'atteindre un tel niveau d'analyse à partir de l'information dont nous disposons actuellement. Quoi qu'il en soit, non seulement nous sommes conscients que la "question territoriale" est beaucoup plus complexe que celle qui a servi de base jusqu'ici à notre exposé, mais nous ferons justement référence à des exemples concrets sur ce sujet en abordant le style des figures de certaines étapes en particulier: car c'est ce genre de détails qui doit permettre d'explorer en profondeur le concept vrai de "territorialité" de l'occupation humaine durant le Paléolithique.

Quand on compare le nombre réduit d'ensembles pariétaux aux preuves tangibles trouvées dans les gisements qui ont fourni des restes archéologiques, nous butons à chaque fois sur le même problème, à savoir les limites de notre base de données actuelle, avec très peu d'informations sur les premières étapes du Paléolithique supérieur. Une situation qui, dans le cas de la région méditerranéenne espagnole, ne fait que s'aggraver, avec l'absence de toute trace d'art mobilier figuratif aurignacien, qui nous condamne donc à limiter nos réflexions au monde gravettien et aux étapes suivantes, où semble se concentrer la majorité des témoignages.

Le Gravettien du versant méditerranéen espagnol offre une composante lithique qui se caractérise par l'absence pratiquement des fossiles directeurs qui servent à la définition du Périgordien d'autres régions, nous trouvant donc en présence d'une industrie qui atteint déjà une composante régionale bien définie. De la Catalogne à Malaga, les industries de cette période se caractérisent par la présence de gravettes et de

microgravettes, associées à des lamelles à dos, avec une structure fortement laminaire et des burins peu nombreux et typologiquement peu variés (Villaverde *et al.* 1998; Villaverde & Roman sous presse). Les datations disponibles à ce jour permettent de proposer une certaine amplitude chronologique pour cette période, dans une fourchette comprise *grosso modo* entre 26.000 et 21.000 BP.

Le Solutrénien non seulement confirme la continuité dans la composante régionale, mais il offre aussi les premiers vrais indices d'une différenciation entre la Catalogne, ou plus exactement sa partie septentrionale, et le reste du versant méditerranéen (Villaverde & Fullola 1990; Fullola 1994; Soler 1994; Villaverde 1994). L'exemple le plus clair est celui des pièces à retouche plate: les pièces de la Catalogne (pointes de Sant Julià de Ramis et pointes de Serinyadell) se distinguent ostensiblement de celles du reste de la façade méditerranéenne, et les pointes à cran apparaissent de façon sporadique, et dans ce cas elles peuvent indiquer des relations avec les zones d'expansion du Salpétrien ou d'industries affines (Utrilla & Mazo 1994). Quelle implication cela a-t-il dans la "conception régionaliste" de l'art méditerranéen? Difficile de répondre pour le moment, mais il ne fait aucun doute qu'elle doit entretenir quelque rapport avec la division territoriale même des groupes humains. Cela doit nécessairement se refléter dans le monde de l'expression artistique.

Nous référant à ces mêmes critères, il n'est point facile d'établir des distinctions entre les différentes zones du reste du versant méditerranéen, dans lesquelles le Solutrénien moyen et évolué montre une évidente uniformité dans les pointes caractéristiques: les feuilles de laurier à base convexe et les pointes à ailerons et pédoncule (voir aussi Ripoll López 1998; Tiffagom 2003). Une circonstance que l'on retrouve de nouveau dans le Magdalénien (Aura 1995; Villaverde *et al.* 1999). Toutefois, il convient de commencer par les problèmes qui affectent cette période, car la plus grande partie de l'information disponible se concentre dans le Magdalénien supérieur; la première partie de la séquence étant documentée uniquement au Parpalló. Des facteurs d'ordre climatique interviennent probablement, avec la présence de processus érosifs, mais aussi des problèmes de diversification industrielle, sans doute dus à la présence d'industries à composante badegoulienne et d'autres microlaminaires, classées par erreur, d'après l'absence d'industrie osseuse, dans le Magdalénien supérieur (Villaverde *et al.* 1998).

Par contre, l'unification des domaines valencien, murcien et andalou pour l'étape correspondant au Magdalénien supérieur ne fait, quant à elle, aucun doute (Aura 1995; Martínez Andreu 1989; Cortés *et al.* 1998). Les mêmes industries microlaminaires avec les mêmes pièces, les mêmes industries osseuses et la présence des harpons de petit gabarit à barbelures unilatérales et à bases non perforées (Villaverde 2001).

Ces ressemblances témoignent-elles d'une unité territoriale ou, au contraire, sont-elles compatibles avec l'idée d'un meilleur compartimentage? L'art permet-il d'approfondir la

"question territoriale" en fonction de la distribution des thèmes et des styles? On peut raisonnablement penser qu'il en est ainsi, que l'étendue de la zone et le type d'occupation du territoire ont dû donner naissance à l'apparition de domaines territoriaux plus réduits, et que cette situation doit se refléter dans le style des industries, des décorations de l'armement et de l'art en général; mais la démonstration est compliquée à cause des limites objectives du registre archéologique: on compare art pariétal et art mobilier; peu de gisements offrent des industries osseuses décorées et, en général, les données industrielles sont rares pour les grandes régions. Enfin, l'influence de la matière première doit se refléter dans les processus de taille, au moins dans la typométrie. En tous cas, certains indices témoignent d'une relation, qui concerne même l'origine des matières premières, entre le nucléus valencien et celui de Murcia, en incluant peut-être une partie d'Almería, tandis que le reste de l'Andalousie tourne autour du nucléus malagueño. Les données qui se réfèrent aux zones de Cordoue et de Cadix sont encore trop rares et d'interprétation difficile.

Mais avant d'essayer d'approfondir un peu plus ces questions, il convient de dresser un tableau très succinct des caractéristiques économiques de cette vaste région, car elles ont sans aucun doute eu des incidences dans la façon d'occuper le territoire (Villaverde & Martínez Valle 1995).

Il est bien connu que dans la région méditerranéenne, à cause de la latitude, les espèces froides furent absentes durant le Paléolithique supérieur. Si on se centre sur les espèces qui jouèrent un rôle économique, les mêmes espèces, avec des variations, sont présentes dans toute la séquence, avec un registre qui montre uniquement une tendance à une meilleure spécialisation au fur à mesure qu'on avance dans le temps. Une spécialisation qui semble acquérir un caractère clairement saisonnier et qui n'implique aucunement des processus migratoires de grande ampleur.

Les données sont concluantes. Plus on avance dans la séquence, plus le nombre d'espèces qui jouent un rôle important dans l'économie de chasse diminue. Dans la plupart des gisements magdaléniens, le cerf ou le bouquetin représentent les espèces hégémoniques, avec des pourcentages qui frisent les 80% des restes. Qui plus est, la distribution des valeurs du cerf et du bouquetin semble être corrélée à la position géographique occupée par ces espèces, jusqu'à établir une opposition entre les binômes sites littoraux-cerf/sites de l'intérieur-bouquetin (Villaverde & Martínez Valle 1992, 1995; Martínez Valle 1996; Pérez Ripoll & Martínez Valle 2002; Aura *et al.* 2002).

Si on fixe notre attention sur le Magdalénien et une partie du Solutrénien, nous pouvons clairement affirmer que ces deux espèces hégémoniques ont un comportement très peu migratoire, avec des rythmes de reproduction bien marqués et à composante saisonnière. Des circonstances qui ont dû avoir des répercussions dans l'exploitation de ces ressources et dans la façon d'occuper le territoire par les groupes de chasseurs du Paléolithique supérieur. Il faut en outre tenir compte

du rôle important joué dans cet environnement par les petites proies, le lapin en particulier. Malgré son faible apport énergétique par unité, et bien qu'il s'agisse d'une espèce qui fournit peu de graisse, l'importance de ses apports et le nombre élevé de marques et de fractures indiquent non seulement qu'il s'agit d'un complément à la nourriture des grandes herbivores, mais que sa chair a pu faire l'objet d'un traitement destiné à sa conservation (Pérez Ripoll 1992).

Le processus de spécialisation semble s'amorcer avec le Solutréen évolué. Durant ces étapes, le territoire a dû voir son étendue se réduire, pour un modèle d'occupation à incidences plus grandes dans l'exploitation alternative de territoires de plaine et de montagne par des groupes formés de quelques individus seulement. Et bien qu'il soit difficile de progresser dans ce domaine avec les données actuelles, il semble que la faible capacité de charge du milieu ait favorisé un système à faible densité de peuplement basé sur de larges contacts intergroupes.

Cette situation expliquerait cette tendance à un "régionalisme" croissant dans l'expression artistique (Villaverde 1994a et b).

La situation de base définie, nous dresserons un tableau succinct de la distribution et définition de l'art de la région méditerranéenne péninsulaire, pour essayer d'y entrevoir ensuite de possibles changements qui pourraient trahir ce meilleur régionalisme à mesure que nous avançons dans la séquence; jusqu'à quel point peut-on parler de province artistique méditerranéenne lorsqu'on se réfère à cette zone, opposée ou différente à une autre franco-cantabrique. Il faut savoir que le concept de province artistique méditerranéenne, tel qu'il a été formulé à son époque par P. Graziosi (1956, 1964) ou L. Pericot (1943), dépasse le milieu géographique correspondant à la péninsule Ibérique et la France, et inclut la péninsule italienne et la Sicile. Nous y reviendrons plus tard en examinant de façon plus détaillée cette question.

Le nombre de gisements d'art pariétal dans la région méditerranéenne péninsulaire a subi une augmentation digne d'intérêt ces dernières années, témoignant de l'importance du phénomène artistique dans cette vaste région et la variété des supports naturels utilisés pour les gravures ou les peintures.

Mentionnons l'apparition en particulier de plusieurs ensembles rattachés à des cavités qui apparaissent dans des zones peu profondes et qui sont associées à des gisements qui ont fourni de puissantes stratigraphies (Ambrosio, Parpalló et Gorham constituent les exemples les plus palpables) (Ripoll *et al.* 1994; Beltrán 2002; Balbín *et al.* 2001) - liste à laquelle il faut désormais rajouter la récente découverte de la Cova de les Meravelles, où l'on vient de "dénicher" un ensemble de plusieurs figures gravées, de style paléolithique, celles d'un équidé et d'un aurochs notamment -; la documentation sur l'art en plein air sur blocs (Piedras Blancas) (Martínez 1986-1987); l'apparition de peintures dans des cavités peu profondes (Cueva de Jorge, Arcos ou Cueva del Moro) (Salmerón &

Lomba 1996; Mas *et al.* 1996); l'apparition d'un ensemble gravé dans un abri, dont les figures doivent être attribuées aux dernières phases du Paléolithique supérieur (l'Abri d'en Melià) (Martínez *et al.* 2003). Tout cela ajouté aux ensembles à composante plus traditionnelle, avec des représentations situées dans des milieux clairement souterrains (Sanchidrián 1990, 1994; Ripoll López 1997; Hernández *et al.* 1988).

À ce jour, le nombre total d'ensembles connus, en incluant certains dont l'identification est sujette à discussion, s'élève à 33, sans compter la Cueva de El Niño; avec un nombre d'animaux représentés qui s'élève à 297 [1]. Avec une classification dans laquelle il est possible de distinguer des ensembles définis par de rares figures d'animaux et de nombreux signes, et d'autres où ces derniers jouent un rôle plus discret. À l'exception des grands sanctuaires de Nerja, de la Pileta et, dans une moindre mesure, de Trinidad de Ardales, la plupart des ensembles d'art pariétal de la région méditerranéenne péninsulaire n'abritent que quelques représentations figuratives d'animaux, de faible amplitude chronologique. Cette dernière donnée joue un rôle déterminant dans plusieurs ensembles pauvres en figures, ou très groupées.

Un autre élément qui se déduit de ce qui vient d'être dit est la faible personnalité de l'art magdalénien par rapport à l'art solutréen: les travaux publiés jusqu'ici ne signalent que très rarement l'existence de cette étape à la Pileta et à Nerja, réduite pour cette dernière aux figures des phoques - interprétées comme telles du moins - des Galeries Hautes (Pérez Ripoll & Raga 1998). Nous reviendrons sur ces aspects lorsque nous comparerons l'art de cette région à celui des zones limitrophes, mais ce fait doit être d'ores et déjà retenu puisqu'il constitue une différence très nette avec ce que nous savons de l'art pariétal paléolithique de la péninsule italienne et de la Sicile, dans sa majorité "fin-paléolithique" ou même postérieur (Palma di Cesnola 2001). Il contraste également avec la chronologie attribuée à une bonne partie des ensembles de l'hinterland de la Péninsule (Balbín & Alcolea 2002).

Le nombre de gisements d'art mobilier non utilitaire de l'Espagne méditerranéenne a lui aussi augmenté ces dernières années, avec des trouvailles qui, d'une façon générale, apparaissent dans les mêmes zones que celles où a été localisé l'art pariétal. La plupart du temps, les ensembles se réduisent à une ou plusieurs pièces et la chronologie indique le plus souvent des épisodes magdaléniens, voire de l'Épipaléolithique microlaminaire (fig. 1).

Lorsqu'il s'agissait de définir l'évolution de l'art de la région méditerranéenne espagnole, Parpalló a toujours joué un rôle fondamental. Les raisons en sont évidentes: la collection d'art mobilier est composée de 5032 plaquettes, avec 6044 surfaces gravées ou peintes; le nombre d'animaux représentés s'élève à 766 individus; les signes, même en éliminant les plus simples, et donc les plus douteux dans certains cas (lignes déta-

[1] Provisoirement nous ajoutons trois animaux de Meravelles.

chées et surfaces peintes sans forme) atteignent le chiffre de 4096. Ces données, qui font référence à une séquence qui va du Gravettien/Solutréen inférieur au Magdalénien supérieur/final, confèrent à l'art du Parpalló une valeur singulière à l'heure de définir l'évolution stylistique. Plus encore quand on sait qu'il s'agit de supports non utilitaires, très proches en effet sur un plan conceptuel et technique de l'art pariétal (peintures, thèmes, associations, etc.) (Villaverde 1994a).

Il ne paraît pas nécessaire d'aborder en détail la caractérisation de la séquence artistique du Parpalló, ou de justifier son importance lorsqu'il s'agit d'examiner l'évolution de l'art en Espagne méditerranéenne. Ce sujet a déjà été traité par d'autres auteurs, F.J. Fortea ou J.L. Sanchidrian notamment, et nous nous limiterons donc à traiter quelques aspects en particulier. De toute façon, les comparaisons stylistiques entre les ensembles pariétaux de cette vaste région et les pièces du Parpalló doivent faire l'objet, dans le futur, d'une révision critique, dans la mesure où la validité des concepts utilisés dans les comparaisons dépasse très souvent le cadre méditerranéen et constitue des traits de caractères plus généraux qui doivent être considérés comme spécifiques à certaines grandes étapes chronologiques. Nous reviendrons sur ce sujet après avoir résumé la séquence du Parpalló. Il suffit de citer ici l'exemple de la convention linéaire dans la façon de dessiner les têtes des biches, un trait qui a été maintes fois considéré comme propre au domaine méditerranéen espagnol. S'agit-il en effet d'un trait stylistique à composante régionale ou, au contraire, constitue-t-il un exemple de convention dotée d'une composante chronologique et spatiale plus diversifiée ?

Si nous comparons la manière de dessiner les têtes des biches dans les Cantabres, dans la zone centrale de la Méditerranée espagnole et en Andalousie (fig. 2), nous observons que les ressemblances sont quasiment plus importantes entre les régions les plus éloignées. Le manque de détail et le caractère massif du corps de certaines figures de Chufin et la Lluera, ainsi que la tendance à fermer la partie supérieure de la tête à l'aide d'un seul trait rectiligne et court pour suggérer l'oreille, sont des éléments qui s'observent rarement au Parpalló et qui sont cependant visibles dans plusieurs figures de la Pileta. La tendance à ce que les oreilles adoptent un tracé parallèle, plutôt vertical, à articulation en courbe par rapport à la ligne cervicale et à la tête est un trait spécifique de l'art andalou, facilement observable dans les cavités comme Ardales, et inexistant au Parpalló. Comme l'a signalé tout récemment R. Pigeaud (2002), l'idée qui résume le mieux une grande partie de l'art pré-magdalénien est celle de la simplification, ce qui permet de rapprocher les représentations de chronologie solutréenne de l'ensemble de la péninsule Ibérique à ce concept. Une construction qui s'observe clairement dans cette forme abrégée, peu soucieuse du détail anatomique et du dessin des têtes des biches.

En ce qui concerne la séquence artistique de la Cova del Parpalló, nous avons attiré l'attention dans des travaux

récents sur les limites qu'offre l'étude de sa riche collection d'art mobilier (Villaverde 2001, 2002). Celles dues à la date et à la technique de fouille du gisement, avec l'indéniable imprécision stratigraphique que cela comporte. Toutefois, si l'on prétend définir des tendances dans l'évolution du style des figures, la collection a suffisamment de "personnalité" pour permettre ce type d'évaluation.

Du point de vue des critères stylistiques, nous pouvons distinguer au Parpalló entre un art Solutréen et un art Magdalénien. Cette première séparation ouvre sur une autre où l'on distingue de façon assez claire l'art du Solutréen ancien de l'art du Solutréen évolué. De la même manière, il semble que l'on puisse établir une distinction entre un art magdalénien ancien et un art magdalénien supérieur.

Nous croyons que ce n'est point le moment de nous attarder sur les traits qui définissent les variations de la séquence et il suffit de signaler que la majorité des conclusions ont été corroborées par une analyse statistique qui a pris en compte les caractères techniques et stylistiques des représentations d'animaux dans les différentes phases industrielles.

Contre les opinions qui ont avancé l'idée d'une variation quasi imperceptible dans la séquence du Parpalló, le gisement



Figure 2. Comparaison des têtes des biches de la région cantabrique (9: Lluera; 10: Chufin), la méditerranéenne (Parpalló 1 à 5) et l'Andaloussie (6 et 8: Trinidad de Ardales; 7: Pileta).

offre, et ce de façon très claire, de nombreuses preuves de l'évolution de son art, avec des transformations qui, *grosso modo*, trouvent leurs parallèles et probablement leur raison d'être dans celles observées dans d'autres zones avoisinantes.

Ainsi, durant le *Solutrénien ancien-Gravettien*, l'exécution des figures se caractérise par la prédominance des têtes ouvertes, avec peu de détails internes; par une certaine disproportion entre la partie antérieure et postérieure des figures, en faveur normalement de la première; avec des formules en perspectives biangulaires et exécution des extrémités suivant des formules qui négligent complètement les sabots et qui répètent des schémas assez standardisés; avec une certaine prédominance des pattes en arc, des pattes parallèles à trois lignes, etc. Il faut toutefois signaler que les représentations d'animaux à une seule patte par paire ne font absolument pas défaut dans ces niveaux, figures caractérisées par ce dessin typique géométrique des contours du ventre et de la patte arrière, un trait récemment pris en compte par E. Guy (2002) et J. Zilhão (2003) en raison de la généralisation de son emploi dans l'art gravettien. Le formalisme ne s'exprime toutefois pas de façon aussi tranchée dans les modes de représentation des oreilles

des biches, ou des museaux des chevaux, voire des cornes des aurochs, où coexistent en effet différentes solutions. Les signes ne sont jamais structurés et pourtant la peinture, il faut le souligner, atteint la valeur relative la plus élevée de la séquence, avec une variété de couleurs (noir et rouge) et de techniques (teinte plate partielle et couvrante, peinture linéaire et peinture combinée à la gravure).

Durant le *Solutrénien moyen*, les figures montrent une tendance à une meilleure proportion, avec une tendance tout de même dans certains cas à un caractère massif "glissant" vers la moitié postérieure; la perspective biangulaire droite, pour les pattes et les têtes, persiste mais nettement moins représentée que la biangulaire oblique et le profil absolu; dans les dessins des pattes, ce sont les parallèles ouvertes (avec le détail très souvent de l'inflexion du coude) et les triangulaires qui prédominent; on commence à observer un certain conventionalisme dans les constructions des têtes de biches et des chevaux, avec les traditionnelles formules trilineaires et en bec de canard, avec toutefois des représentations des oreilles des biches plus soignées ou naturalistes, avec un certain détail du dessin des deux oreilles; on constate pour la première fois un

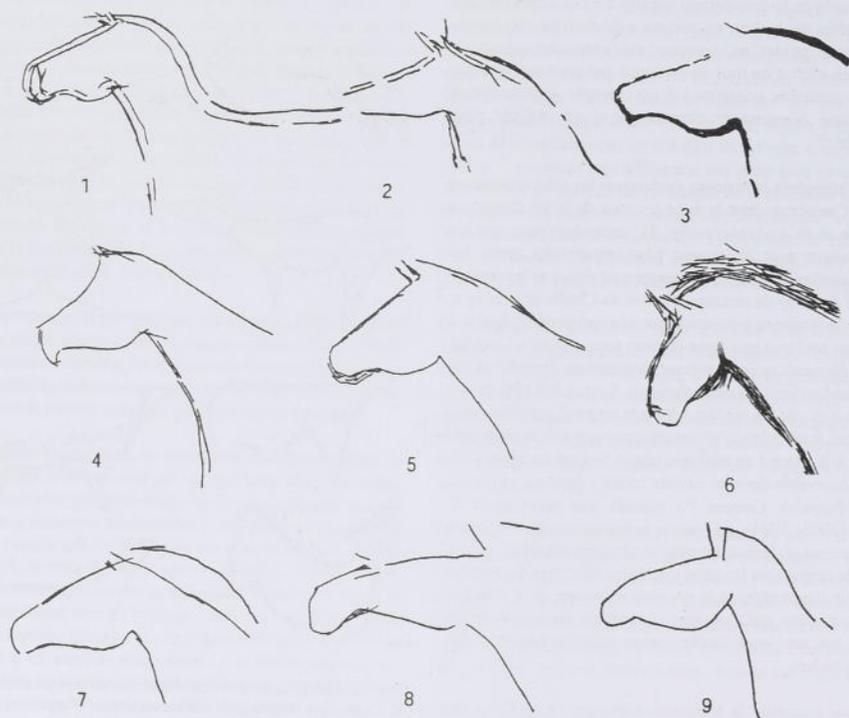


Figure 3. Différentes représentations des chevaux en Parpalló. 1 et 5: Solutrén inférieur; 2-4, 7-8: Solutrén moyen; 6 et 9: Solutrén évolué.

certain souci pour le modelé interne de la figure (avec détails des pelages), l'animation (segmentaire) et la composition de scènes; enfin, la peinture maintient son importance et dans le registre des signes on observe une présence plus fréquente des signes formalisés (réticulés, scalariformes, rectangulaires, circulaires, etc.).

Durant le *Solutrén évolué*, la figure est construite à partir d'une articulation plus soignée des membres, avec une impression moindre de juxtaposition par rapport aux phases précédentes. Ce changement est associé à des têtes qui sont assez fréquemment achevées au niveau des museaux et modelées au niveau des mâchoires et dans lesquelles les nouvelles formules d'expression ne manquent pas, telles les oreilles en V linéaire ouvert (une solution que l'on retrouve aussi dans le dessin des cornes des bouquetins); les figures sont représentées soit en profil absolu, soit en perspective biangulaire oblique; remplies parfois à l'aide d'une gravure striée; avec des pattes qui adoptent le plus souvent une forme triangulaire, normale ou prolongée, et linéaire, sans que les habituelles parallèles ouvertes perdent de leur importance. En ce qui concerne les signes, les valeurs sont presque toujours faibles et les types peu variés, avec un rôle important joué par les rectangulaires uniquement.

Une donnée particulièrement intéressante lorsqu'on évalue la séquence du Parpalló dans une perspective diachronique, capable de définir des détails d'une certaine précision chronologique dans le style, est la forme d'exécution des têtes des chevaux. La forme si caractéristique en bec de canard du Solutrén ancien et moyen, associée au dessin de mandibules très prononcées et de crinières suggérées, mais sans le dessin en marche d'escalier par rapport à la ligne du front, laisse place dans le Solutrén supérieur à la marche d'escalier marquée d'une crinière. Le dessin de la tête des animaux dans le Solutrén final ou Solutréo-gravettien possède des mâchoires nettement plus massives, des têtes moins allongées et des museaux légèrement tombants, de forme arrondie, accompagnés généralement de crinières en escalier assez marqué, avec ou sans détail des oreilles (fig. 3).

Le début du *Magdalénien* se caractérise dans la séquence du Parpalló par la diminution du nombre de plaquettes. L'importance de cette variation est facile à évaluer lorsqu'on compare des trames de puissance plus ou moins identique: de 353 plaquettes dans la trame 3,5-4 m (fin du Solutrén évolué), nous passons à 101 dans la trame 3-3,5 m (début du Magdalénien moyen A); de 30 à 11 zoomorphes (aucun peint qui plus est) et de 561 signes à 157. Ces chiffres contrastent aussi avec le reste du Magdalénien ancien: dans la trame 2,5-3 m, le nombre de plaquettes est de 222, celui des zoomorphes de 36 et celui des signes de 562. Des paramètres qui, à l'intérieur des variations, sont plus proches de ceux qui caractérisent la fin du Solutrén évolué. Ce qu'il faut retenir ici c'est qu'il ne s'agit pas uniquement d'une baisse de la production, mais aussi d'un changement dans les modes de construction des figures, qui sont disproportionnées, avec des têtes réalisées suivant des conventions très personnelles (traits

ondulants, museaux ouverts, rares détails, etc.). Cette rupture, significative en elle-même du manque de progression linéaire dans l'évolution de l'art du Parpalló, n'est absolument pas synonyme d'un retour à des archaïsmes précédents, mais traduit un nouveau mode de représentation, qui permet donc de nuancer toute idée de stagnation de l'art. En tous cas, ce processus d'appauvrissement ne trouve pas d'équivalent dans le registre industriel, ce qui interdit de l'attribuer à une éventuelle crise de l'occupation.

Le reste du *Magdalénien ancien* offre des traits assez bien définis qui permettent de le distinguer de l'art du Solutrén: la convention trilineaire des têtes des biches laisse place maintenant à des oreilles linéaires en V; les figures sont habituellement mieux proportionnées et le trait signale les détails ou les inflexions anatomiques; cela dit, ces changements ne doivent pas nous empêcher d'observer une quantité non négligeable d'éléments de continuité avec le Solutrén évolué: têtes ouvertes au niveau des museaux et parties correspondantes aux oreilles ou cornes; utilisation du profil absolu et de la perspective biangulaire absolue; pattes sans détails des sabots, construites à l'aide de lignes parallèles. Toutefois, les signes subissent une évolution qui annule toute hypothèse de *continuum* simple: les bandes brisées à trait multiple font leur apparition, les bandes à traits courts avec des développements serpentiformes et hachurés, les scalariformes et les dentés. D'une façon générale, les trames correspondant au *Magdalénien supérieur* se caractérisent pour leur continuité, avec très peu de traits qui signalent une corrélation avec les modèles qui prédominent dans d'autres régions: perspective uni-angulaire, trait modelé, avec un souci des détails anatomiques, oreilles et extrémités de style naturaliste, corps proportionnés. Ces mêmes changements, bien nuancés par des éléments de continuité, s'observent aussi dans les signes, avec une meilleure présence des réticulés, certains à divisions internes, le zig-zag et les arboriformes.

La plupart de ces composantes n'ont aucune valeur chronologique précise. Il ne s'agit pas de traits qui caractérisent de façon exclusive une phase industrielle concrète, mais qui peuvent être considérés comme des tendances qui acquièrent leur valeur lorsqu'on les analyse en termes de pourcentage, ou de prédominance. Mais il ne s'agit pas non plus de traits isolés, ou d'aspects totalement indépendants au style qui fonctionnent sans rapport les uns avec les autres. Au contraire de ce qui a été suggéré par Apellaniz et Cavo (1999), les différentes composantes du style montrent un degré de corrélation élevé entre elles, et permettent, si elles font l'objet d'un examen attentif, de confirmer leur valeur diagnostique pour les grandes phases évolutives au Parpalló.

Certaines de ces composantes sont même d'une plus grande précision chronologique et leur simple présence sert à attribuer la pièce à des phases concrètes. Au Parpalló, toujours en référence aux zoomorphes, peuvent être mentionnés les composantes suivantes (Villaverde 2002):

Traits techniques: le trait double (Solutrén ancien et moyen), le trait répété (Solutrén évolué), le trait composite

(en fil de fer barbelé) (Magdalénien ancien B et Magdalénien supérieur) et la peinture à contour externe raclé (Solutréen évolué).

Façons de construire les pattes: les pattes en arc (Solutréen ancien et moyen), les pattes en lignes parallèles ouvertes à trois traits (Solutréen ancien et moyen) et les pattes naturalistes avec détail du sabot (Magdalénien supérieur).

Façons de construire la tête: les cornes d'aurochs de forme naturaliste, en profil absolu et en forme de S (Magdalénien supérieur), et les têtes de bouquetins réalisées au moyen de traits sinueux qui signalent le front, la tête et la mandibule (Magdalénien ancien initial).

Façons de construire la figure: queues déplacées (Solutréen ancien et moyen) et animation au moyen d'une patte infléchie dessinant une courbe (Solutréen moyen ancien).

Les grandes divisions de l'art du Parpalló passées en revue, la première remarque que l'on fait, sous forme de question ici, est de savoir si ces données sont cohérentes (ou concomitantes) avec ce qui est connu dans le reste du milieu méditerranéen espagnol. D'après ce que l'on peut observer sur la graphique de la figure 4, l'importance de l'art solutréen au Parpalló est extraordinaire, qu'il s'agisse du nombre de plaquettes, du nombre de têtes décorées ou du nombre de zoomorphes identifiés. Tous les chercheurs qui ont travaillé sur l'art paléolithique de la zone andalouse attribuent la plupart des représentations au Solutréen. Ainsi, aussi bien J. Fortea (1978) que J. L. Sanchidrián (1987, 1994) ou encore S. Ripoll (1997), pour citer les auteurs qui ont proposé des synthèses régionales, attribuent la grande majorité des cavités au style II final et III ancien, excepté pour quelques figures de la Pileta et, dans une moindre mesure, de Nerja. Qui plus est, l'importance de l'art solutréen a été confirmée par les datations obtenues à Nerja ou à la Pileta (Sanchidrián *et al.* 2001).

Et ce, alors même que la plupart des appréciations relatives à l'art pariétal sont de caractère stylistique, et le nombre de

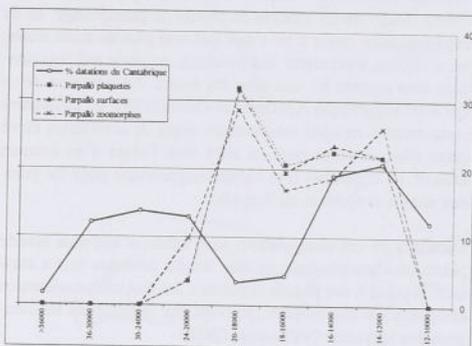


Figure 4. Comparaison entre les fréquences des datations d'art pariétal cantabrique et les fréquences des plaquettes de Parpalló pour les mêmes périodes chronologiques.

représentations, nous l'avons vu, était très faible pour la grande majorité des cavités, avec parfois un ou deux animaux uniquement. Malgré tout, le nombre (extrêmement faible) de représentations de cette région attribuées au Magdalénien attire fortement notre attention, en Andalousie en particulier. Les données du Parpalló sont significatives du maintien et de l'importance d'une tradition graphique à cette époque. L'art mobilier identifié dans d'autres gisements méditerranéens est daté la plupart du temps du Magdalénien et évoque une situation semblable.

Qui plus est, la rareté des attributions de l'art pariétal magdalénien dans la région méditerranéenne est en contradiction avec les manifestations des zones limitrophes, telle la partie orientale des *Mesetas*, et s'écarte nettement de ce que l'on observe dans la zone cantabrique ou en France, aussi bien dans le style que dans les datations obtenues.

Le sujet traité ici pose un problème de grand intérêt, car, même si l'importance de l'art solutréen peut trouver son explication dans l'idée que le milieu méditerranéen centro-méridional a pu jouer le rôle de zone *refuge* durant les étapes coïncidant avec le maximum du froid de la dernière glaciation, cela ne suffit pas à expliquer l'appauvrissement postérieur. Surtout quand les preuves d'occupations magdaléniennes sont particulièrement abondantes dans cette région durant cette période (Aura 1995; Cortés *et al.* 1996; Villaverde *et al.* 1998).

La tendance à la simplification dans la réalisation des représentations de l'art magdalénien au Parpalló, avec une présence très discrète dans ses figures des formalismes qui définissent le style IV d'autres régions plus septentrionales, peut être une explication à la difficulté de définir l'art de cette période à partir du style. Mais, plus qu'une difficulté objective, nous pensons qu'il s'agit d'un problème lié à cette tendance à appliquer aux régions trop éloignées du milieu méditerranéen et sujettes à des traditions graphiques de type régional et différentes un schéma de définition stylistique trop attaché au "classicisme" de certaines régions franco-cantabriques. Il faut du reste signaler que la simplification coexiste dans la séquence magdalénienne du Parpalló avec des solutions graphiques de coupe plus détaillées et proches du naturalisme réaliste du style IV classique. Une circonstance que l'on observe aussi dans d'autres milieux géographiques, dans des proportions mêmes très faibles.

D'autre part, il faut attirer l'attention sur le fait que des cinq ensembles pariétaux identifiés jusqu'ici dans le milieu méditerranéen valencien, deux ont été attribués aux épisodes magdaléniens ou "fin-magdaléniens", et que les deux sont d'un style très peu réaliste. Un fait qui, sans aucun doute, oblige à envisager la possibilité que l'art magdalénien de cette région peut répondre à cette autre conception beaucoup plus simplifiée et dans certains cas conventionnelle de la figure animale qu'on observe sur plusieurs plaquettes du Parpalló.

Un sujet qui invite nécessairement à la réflexion est la comparaison entre l'importance de l'art solutréen au Parpalló et le

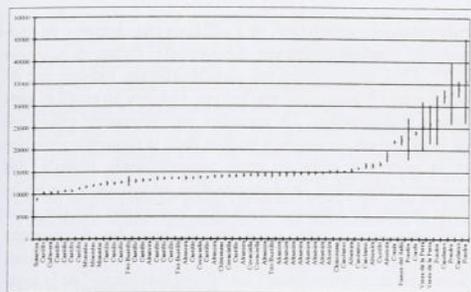


Figure 5. Datations de l'art pariétal paléolithique de l'Espagne cantabrique.

pourcentage assez faible d'ensembles pariétaux ayant fourni des datations pour cette période dans les cavités de la péninsule Ibérique. Dans les graphiques des figures 5 et 6, le décompte des datations s'est effectué en considérant le nombre de fois qu'une datation, avec une bande d'indétermination à un sigma, apparaît dans les différents transepts chronologiques. Le résultat est clair: une différence évidente entre le nombre réduit de datations de l'art pariétal cantabrique qui renvoient aux chronologies solutréennes et le nombre élevé d'ensembles pariétaux attribués au Solutrén dans la zone méditerranéenne, ou encore l'importance de l'art mobilier solutréen du Parpalló. Ces résultats devront être pris en compte à l'avenir, car ils renvoient aussi bien aux questions d'ordre méthodologique pour ce qui est du système même de datation qu'à des questions de nature explicative par rapport à la faible importance du graphisme solutréen dans le milieu cantabrique.

Comme on peut facilement le déduire de nos propos, et si nous laissons de côté la problématique précédente, nous plaçons pour une meilleure prise en compte des traditions régionales au moment de définir les processus graphiques paléolithiques; sans doute la territorialité croissante du Magdalénien a-t-elle joué un rôle important dans le compartimentage culturel et artistique, mais pas seulement du milieu péninsulaire espagnol, sinon de l'ensemble de l'Europe sud-occidentale.

La définition des traits spécifiques de l'art magdalénien ancien dans le milieu méditerranéen devra faire l'objet d'une plus grande attention dans l'avenir, échappant aux modèles proposés pour les aires les plus septentrionales; mais miser sur cette différenciation régionale ne revient pas à accepter l'existence d'une province méditerranéenne, opposée à la franco-cantabrique. L'environnement régional de l'art méditerranéen espagnol doit nécessairement être le même que

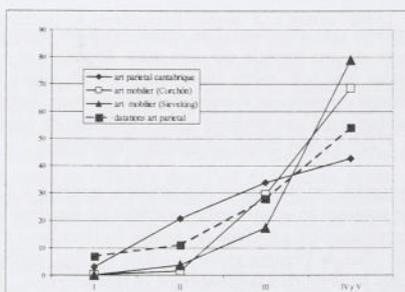


Figure 6. Valeurs en pourcentage des représentations attribuées aux différents styles dans l'art pariétal cantabrique (données obtenues à partir de González Echegaray & González Sainz 1994), l'art mobilier de la même région (selon Corchón 1986 et Sieveking 1987) et les datations directes de l'art pariétal. On peut observer la similitude générale entre les valeurs de l'art pariétal et mobilier et la différence avec les résultats obtenus au Parpalló (voir fig. 4).

celui de l'expansion des styles des industries auxquelles il est associé. La province artistique méditerranéenne est un concept trompeur qui ne se soutient ni à partir de l'étude du style de l'art ni à partir de la séquence industrielle à laquelle il est associé.

Nous avons attiré l'attention dans d'autres travaux (Villaverde 1994a et b) sur le fait que l'utilisation du terme de "Province artistique méditerranéenne" par P. Graziosi (1956), dans son important livre *L'arte antica età della pietra*, était une question de commodité, sans lui attribuer une signification stylistique précise. Le même P. Graziosi nuancait d'ailleurs sa pensée en signalant que les différences entre l'art de la province franco-cantabrique et celui de la Méditerranée se limitaient aux étapes magdaléniennes, et reposaient sur une approche naturaliste de la première opposée au schématisme ou abstraction de la seconde. Des différences qui, en termes d'ancienneté, il est important de le souligner, ne dépassent jamais le cadre chronologique du Magdalénien, mais qui atteignent en revanche les phases post-paléolithiques dans un milieu géographique très proche de la bordure africaine méditerranéenne.

Si nous nous attardons un instant sur les arguments de P. Graziosi, la province méditerranéenne se définissait par le schématisme ou la simplification des traits des figures zoomorphes, par les caractères conventionnels dans la façon de représenter les cornes des bovidés, par la façon de dessiner les extrémités et, fondamentalement, par l'abondance des signes.

Tous ces éléments supposent un niveau d'imprécision ou de généralisation qui les rendent pratiquement inutilisables lorsqu'il s'agit de définir un milieu régional artistique précis: le schématisme ou la simplification, qui inclut le non achèvement des pattes, ne sont pas l'exclusivité de la zone méditerranéenne, puisque les exemples dans l'art magdalénien d'au-

tre régions sont abondants. Les terminaisons des cornes des aurochs est une formule qui a eu aussi du succès et assez répandue dans cette même étape, tandis que les signes, eux, pourraient constituer un élément de différenciation régionale, coïncidant avec une tendance qui se confirme de nouveau dans d'autres zones durant cet épisode chronologique.

L'ambiguïté des critères et des concepts associés à l'idée d'une province artistique méditerranéenne est manifeste dans l'interprétation qui a été faite des figures des deux faces d'une même pièce de l'Épigravettien récent de Paglicci, attribuées en effet au style franco-cantabrique et méditerranéen: deux provinces sur un même os, avec comme unique argument que les détails du modelé interne des animaux apparaissent sur l'une des faces tandis qu'ils sont absents sur l'autre, où prédominent le caractère linéaire du trait et le manque d'attention pour le modelé ou le pelage.

Ce qui est étrange dans ce cas, c'est que malgré la limite chronologique très claire de la proposition de P. Graziosi, la plupart des attributions de l'art de la France ou d'Espagne à la province artistique méditerranéenne qui sont intervenues postérieurement correspondent au Solutréen. Ce qui en soi oblige à aborder le sujet et le problème sous un autre angle.

Si on regarde de plus près les traits spécifiquement stylistiques, nous observons des différences importantes entre l'art italien et celui de la région méditerranéenne espagnole. La représentation des taureaux est significative à ce sujet: dans l'art méridional italien, les têtes des taureaux sont dessinées normalement au moyen d'une ou deux cornes qui adoptent un tracé plus ou moins courbe et qui se combinent avec des têtes plutôt triangulaires peu modelées et courtes; dans l'art de la région méditerranéenne espagnole, l'encomure en S prononcé est toujours en profil absolu et se combine avec un modelé soigné de la tête de l'animal qui inclut fréquemment le dessin de l'oreille. De la même manière, les têtes sont plus allongées, avec une tendance dans certains cas à une forme rectangulaire. La structure des têtes des cavités des régions septentrionale ou centrale de l'Italie s'éloignent de ce schéma méridional et sicilien, avec quelques situations de transition uniquement. Il s'agit dans ce cas de représentations à trait modélisant, avec un détail soigné du front, du museau et des oreilles, qui rendent aussi compte des deux cornes, avec une solution en perspective qui ne détonne pas avec celle que nous pouvons observer dans d'autres gisements magdaléniens de France et des Cantabres. Il n'existe aucune unité du monde italien, et les formes qui apparaissent dans la zone méridionale ne peuvent être extrapolées au milieu méditerranéen espagnol ou au Sud-Est de la France.

Dans des études récentes (Palma di Cesnola 2001; Mussi 2001), on a signalé avec justesse et clarté la différence qui se produit dans la conception graphique entre les deux zones italiennes. L'art des ensembles comme Polesini ou Paglicci ne peut se différencier du style général qui caractérise l'art du domaine franco-cantabrique. Seuls le schématisme et la simplification représenteraient les traits spécifiques du style

méditerranéen italien (qui, ne l'oublions pas, demeure un phénomène fondamentalement méridional). Palma di Cesnola (2001:236), en résumant ses caractéristiques, indique que de nombreuses figures sont inachevées, réduites au profil et sans détails pratiquement. Le caractère excessivement générique de la définition, la position tardive dans la séquence italienne et la présence dans la zone septentrionale jusqu'à des moments avancés de la séquence d'un art qui, dans son style, reste proche du franco-cantabrique, constituent des éléments suffisants pour écarter actuellement, après les découvertes réalisées postérieurement à l'excellent travail de P. Graziosi, toute idée de relation entre l'art "fin-paléolithique" de la moitié méridionale italienne et celui du versant méditerranéen espagnol, ou encore du Sud-Est de la France.

Cela dit, la révision même du concept de province artistique méditerranéenne ouvre sur d'autres réflexions qui ne doivent pas être éludées. L'art pré-magdalénien italien montre d'évidentes connexions avec la zone la plus occidentale. Quelques-unes des manifestations coïncident avec le début de l'Épigravettien à pointes à cran, une étape qui a été précédée par quelques influences solutréennes et qui a été récemment considérée, en termes généraux, comme significative d'une véritable "radiation" d'un système d'emmanchement des pointes de projectile dans tout le domaine européen sud-occidental (Tiffagom 2003). Les relations entre l'art italien de ces périodes avec l'art du Sud de la France semblent évident, à tel point que Mussi (2001:266) a évoqué l'existence de mouvements de personnes sur de longues distances, comme le prouverait le style des peintures de Paglicci, en Apulie. Ces mêmes relations s'observent aussi dans le milieu méditerranéen espagnol, avec des connexions stylistiques et thématiques très claires avec le Sud-Est de la France et la zone cantabrique péninsulaire.

Le style des représentations des équidés, avec une tendance à dessiner leurs crinières en escalier et pourvus de museaux arrondis et légèrement tombants, la prédominance des signes rectangulaires, les extrémités/terminaisons des pattes en Y, etc., constituent des preuves indiscutables des inter-relations qui se produisirent durant cette période dans cette vaste région. La Grotte Cosquer (Clottes & Courtin 1994) offre des exemples significatifs qui permettent de relier le Sud-Est de la France au versant méditerranéen espagnol. Ce qui est intéressant, c'est de constater que tout en coïncidant avec un processus de régionalisation croissant dans les domaines de l'industrie et de l'art, on observe des tendances stylistiques ou technologiques de caractère plus général, ou unificatrices, qui affectent des éléments concrets de l'outillage, fondamentalement les pointes, et certaines façons de représenter les animaux.

Le vaste espace géographique auquel nous faisons référence dépasse clairement l'idée que nous sommes en présence d'un milieu territorial, ou même régional. D'un côté, il existe des éléments d'un meilleur "territorialisme" dans d'autres domaines de la culture matérielle. De l'autre, la situation, comme on pouvait s'y attendre, au-delà des traits communs, est plus

complexe même pour un zone plus réduite comme le littoral méditerranéen espagnol. Les tendances générales, parfaitement détectables dans l'art et la technologie, ou encore dans le style de certaines décorations osseuses ou dans la façon de fabriquer les emmanchements des pointes, indiquent que les groupes qui occupent la zone européenne occidentale maintiennent des contacts avec les unités territoriales avoisinantes, permettant un flux d'idées somme toute continu qui s'étend sur de larges espaces géographiques. Tout cela sans négliger l'existence, voire l'augmentation, de processus de caractère territorial qui impliquent un certain compartimentage culturel, conséquence probablement du maintien de la population et des "territoires ethniques".

De mon point de vue, se servir d'un concept stylistique qui englobe dans une même province artistique des évolutions industrielles si différentes comme celles de la péninsule Italique et Ibérique, régions françaises intermédiaires incluses, n'offre qu'un intérêt mineur. Il est nettement plus productif d'essayer d'approfondir la question des dynamiques régionales du Sud-Est de la France et de la Méditerranée espagnole, ou du domaine italien, et d'évaluer le degré de corrélation entre les industries et l'art de ces régions, intégrant ces processus dans des tendances plus globales dont la concrétisation dépasse ces domaines et peut être appliquée à d'autres zones plus proches géographiquement.

Si l'interprétation que nous faisons des données industrielles de la région méditerranéenne est exacte, on observe dans ce vaste territoire un processus de régionalisation (entendu comme la consolidation de traits propres qui perdurent dans le temps) qui s'amorce avec le Gravettien et atteint une certaine stabilité à partir du Solutrénien. L'affirmation territoriale apparaît moins clairement, moins bien définie dans les premières étapes, coïncidant avec une densité démographique plus faible et une plus grande mobilité spatiale apparemment des groupes, et le "processus de territorialisation" semble plus clair à partir du Solutrénien supérieur. Ces changements peuvent se refléter dans l'art et, c'est ce que nous avons défendu dans plusieurs travaux précédents, il se produit une régionalisation moins marquée dans les thèmes et les styles durant les phases initiales de la séquence et un processus de compartimentage durant les étapes correspondantes à la fin du Solutrénien et, surtout, au Magdalénien.

Passons brièvement en revue les traits stylistiques de l'art des zones les plus proches du domaine méditerranéen centro-méridional espagnol pour montrer jusqu'à quel point ces "prédictions" s'accomplissent. Toutefois, afin d'alléger le discours et dépasser les limites inhérentes aux attributions basées sur les appréciations chronologiques déduites du style, seule la division entre l'art solutrénien et l'art magdalénien sera abordée ici.

Les témoignages d'unité dans les traitements des figures durant les phases anciennes dépassent le simple milieu médi-

terrénéen et conduisent même à d'autres zones de la Péninsule: la convention trilineaire des biches en constitue un exemple, tout comme la tendance aux museaux des chevaux en bec de canard, ou l'arrondi du museau et l'allongement des têtes des chevaux du Solutrénien évolué, ou la façon de représenter les pattes, ou les modes de représentation des aurochs dans les phases anciennes. Ces ressemblances ont été mises en évidence dans l'art de Cosquer, et antérieurement dans la région du Rhône, et pourraient indiquer une faible différenciation entre l'art des Cantabres, du Sud-est de la France et de la région méditerranéenne espagnole. Les mêmes remarques peuvent s'appliquer à l'art de la zone orientale de la *Meseta*, et on pourrait même les élargir à la région cantabrique.

L'extension du territoire des industries solutrénienes de faciès méditerranéen justifie cette vision pour le versant méditerranéen espagnol, tout comme les contacts dont témoignent les industries à composante salpétrienne qui offrent des arguments en faveur d'une tendance à l'uniformisation dans les processus. La situation semblable de stimulus au début du Magdalénien en Cantabrie et en Méditerranée espagnole plaiderait en faveur de cette même hypothèse (présence de décorations de type Le Placard sur les sagaies).

À partir de ce moment, la tendance à la régionalisation est encore plus manifeste dans l'art méditerranéen espagnol. Les manières de faire si typiques de l'art magdalénien cantabrique ou du Sud-Est de la France s'observent uniquement dans quelques figures. Un concept moins soucieux de la figure prédomine, plus simplifié dans les détails internes.

Dans l'ensemble, nous ne sommes en présence ni d'une stagnation ni d'un art de cette région qui se démarque totalement des tendances qui dominent dans d'autres régions limitrophes. Le sujet déborde le cadre de cet exposé, mais l'existence de traits de caractères suprarégionaux nous conduit vers une vision de contacts sur de longues distances qui trouve aussi son fondement dans les industries lithiques et osseuses. Rien dans les industries magdaléniennes de la Méditerranée espagnole permet de les rapprocher des industries italiennes de tradition épigravettienne; rien dans l'art qui puisse être assimilé au style des représentations de ces ensembles pariétaux qui ont été attribués à cette chronologie tardiglaciaire dans le Sud de l'Italie.

Toutefois, il semble que le processus de régionalisation soit plus vigoureux durant les étapes magdaléniennes que durant les étapes précédentes, et l'"identité" de ce processus est patente dans les modes d'exécution de certaines figures mobilières attribuées aux dernières phases de la séquence (fig. 7). Le registre des signes ne fait que renforcer cette idée. Et, sur ce point, nous ne pouvons oublier que la fin du Magdalénien débouche dans la zone méditerranéenne sur un processus industriel différent de celui des Cantabres, où l'Azilien ne constitue rien d'autre qu'une simple "anecdote".

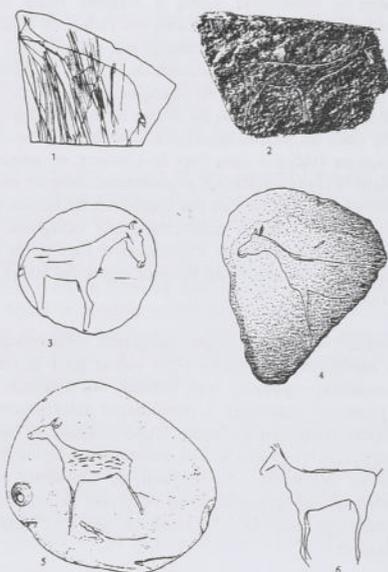


Figure 7. Modes de représentation de la fin du Magdalénien de l'Espagne méditerranéenne. 1-2 et 5: Parpalló; 3: Sant Gregori (selon Fortea 1973); 4: Matutano (selon Olaria 1998); 6: Tossal de la Roca (selon Cacho & Ripoll 1987).

Notre conclusion est assez claire. Dans l'art paléolithique, à partir du Solutréen supérieur, il ne paraît pas très raisonnable de travailler avec l'idée qu'il existe de grandes provinces artistiques aux traits stylistiques et thématiques bien définis, et d'une grande amplitude chronologique. Au contraire, l'analyse diachronique des manifestations artistiques paraît nous placer devant un processus croissant de régionalisation, caractérisé progressivement par des dimensions géographiques plus limitées et avec un système d'influences ou de relations sans cesse modifié, changeant, instable. Il s'agit d'un processus qui s'appuie probablement sur la lente consolidation des unités territoriales, conséquences de systèmes d'exploitation des ressources fortement adaptés à un rayon de déplacement plus petit. Dans cette vision, où la régionalisation représente l'autre partie du jeu des relations supraterritoriales, il est impossible de se soustraire à l'idée que les milieux géographiques avoisinants purent donner naissance à un nombre plus important de contacts ou d'échanges, avec beaucoup plus d'éléments en commun. Cela s'observe facilement lorsqu'on compare l'art du Sud-Est de la France à celui de la Méditerranée espagnole ou de la zone septentrionale italienne, mais cela ne dérive pas vers l'existence d'un domaine suprarrégional qui inclurait la totalité des ces milieux géographiques et qui pourrait être défini à partir d'un style et des thématiques, opposé à un autre milieu suprarrégional, la province artistique franco-cantabrique en l'occurrence. Ce concept a été nettement moins abordé et débattu... parce jamais défini tout simplement. Son emploi ne renvoie pas à des contenus thématiques et stylistiques spécifiques qui définissent de grandes étapes chronologiques.

Bibliographie

- Apellániz J.M. & Calvo F. (1999) - *La forma en el arte paleolítico y la estadística. Análisis de la forma en el arte figurativo paleolítico y su tratamiento estadístico*. Universidad de Deusto, Cuadernos de Arqueología 17.
- Aura J.E. (1995) - *El Magdaleniense mediterráneo: la Cova del Parpalló (Gandia, Valencia)*. Trabajos Varios del S.I.P., 91.
- Aura E., Villaverde V., Pérez Ripoll M., Martínez R., Guillem P.M. (2002) - Big Game and Small Prey: Paleolithic and Epipaleolithic Economy in the Spanish Mediterranean Facade. *Journal of Archaeological Method and Theory. Special Issue Advances in Paleolithic Zooarchaeology*, p. 1-57.
- Balbín R. de, Bueno P., Alcolea J.J., Barroso R., Aldecoa A., Giles Pacheco F., Finlayson C., Santiago A. (2001) - The engravings and Palaeolithic paintings from Gorham's Cave. In: C. Finlayson, G. Finlayson, D. Fa (eds.), *Gibraltar during the Quaternary*, p. 170-195.
- Balbín R. & Alcolea J.J. (1994) - Arte paleolítico de la meseta española. In: T. Chapa & M. Menéndez (eds.), *Arte paleolítico. Complutum* 5:97-138.
- Balbín R. & Alcolea J.J. (2002) - L'art rupestre paléolithique de l'intérieur péninsulaire ibérique: une vision chronoculturelle d'ensemble. In: D. Sacchi (dir.), *L'art paléolithique à l'air libre: le paysage modifié par l'image*. GAEP, p. 139-157.
- Beltrán A. (1993) - Gravures préhistoriques de plein air dans la province de Teruel (Aragón, Espagne). *International Newsletter on Rock Art* 6:6-7.
- Cacho C. & Ripoll López S. (1987) - Nuevas piezas de arte mueble en el Mediterráneo Español. *Trabajos de Prehistoria* 44:35-62.
- Clottes J. & Courtin J. (1994) - *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*. Seuil, Paris.
- Corchón M.S. (1986) - *El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico. Contexto y análisis interno*. Monografías del Museo de Altamira. Santander.
- Cortés M. (2002) - *El Paleolítico medio y superior en el sector central de Andalucía (Córdoba y Málaga)*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba.
- Cortés M., Asquerino M.D., Sanchidrián J.L. (1998) - El Tardiglaciario en la Cuenca del Guadalquivir. El caso de El Pirulejo (Priego de Córdoba, Córdoba). *Las Culturas del Pleistoceno superior en Andalucía*, p. 157-178.
- Cortés M., Muñoz V.E., Sanchidrián J.L., Simón M.D. (1996) - *El Paleolítico en Andalucía*. Córdoba.

- Forste F.J. (1978) - Arte Paleolítico del Mediterráneo español. *Trabajos de Prehistoria* 35:99-149.
- Fullola J.M. (1994) - El Solutrense en la Región Mediterránea y Andalucía. *Férvedes* 1:105-118.
- Fullola J.M. & Viñas R. (1985) - El primer grabado parietal naturalista en cueva de Cataluña: la Cova de la Taverna (Margalef de Montsant, Priorat, Tarragona). *Caesaraugusta* 61-62:67-78.
- González Echegaray J. & González Sáinz C. (1994) - Conjuntos rupestres paleolíticos de la cornisa cantábrica. In: T. Chapa & M. Menéndez (eds.), *Arte paleolítico*. Complutum 5:21-44.
- Graziosi P. (1956) - *L'arte dell'antica età della pietra*. Firenze.
- Graziosi P. (1964) - L'art paléolithique de la "province artistique méditerranéenne" et ses influences dans les temps postpaléolithiques. In: L. Pericot & E. Ripoll (eds.), *Prehistoric Art of Western Mediterranean and the Sahara*. p. 35-46.
- Guy E. (2002) - Contribution de la stylistique à l'estimation chronologique des piquetages paléolithiques de la vallée du Côa (Portugal). In: D. Sacchi (dir.), *L'art paléolithique à l'air libre: le paysage modifié par l'image*. GAEP, p. 65-72.
- Hernández M.S., Ferrer P., Catalá E. (1988) - *Arte rupestre en Alicante*. Alicante.
- Leroi-Gourhan A. (1981) - Les signes pariétaux comme marqueurs ethniques. *Altamira Symposium*, p. 289-294.
- Martínez Andreu M. (1989) - *El Magdaleniense superior en la costa de Murcia*. Editora Regional de Murcia. Colección Documentos, 2.
- Martínez García J. (1986-1987) - Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería). *Ars Praehistorica* V-VI:49-58.
- Martínez Valle R. (1996) - *Fauna del Pleistoceno superior del País Valenciano: aspectos económicos, huellas de manipulación y valoración paleoambiental*. Tesis doctoral. Universitat de València.
- Martínez Valle R., Guillem P.M., Villaverde V. (2003) - Las figuras grabadas de estilo paleolítico del Abric d'en Melià (Castelló): Reflexiones en torno a la caracterización del final del arte paleolítico de la España Mediterránea. In: R. de Balbín & P. Bueno (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella, p. 279-290.
- Mas M., Ripoll S., Bergmann L., Paniagua J.P., López J.R., Martos J.A. (1996) - La Cueva del Moro. El arte paleolítico más meridional de Europa. *Revista de Arqueología* 177:14-21.
- Moure Romanillo J.A. (1988) - Composition et variabilité dans l'art pariétal paléolithique cantabrique. *L'Anthropologie* 92:73-86.
- Oliara C. (1999) - *Cova Mautano (Vilaframés, Castellón). Un modelo ocupacional del magdaleniense superior-final en la vertiente mediterránea peninsular*. Monografies de Prehistòria i Arqueologia Castellonenques, 5. Castelló.
- Palma di Cesnola A. (2001) - *Le Paléolithique supérieur en Italie*. Collection l'Homme des origines. Jérôme Millon.
- Pérez Ripoll M. (1992) - *Marcas de carnicería, fracturas intencionadas y mordeduras de carnívoros en huesos prehistóricos del Mediterráneo español*. Colección Patrimonio, 15, Instituto de Cultura J. Gil-Albert, Alicante.
- Pérez Ripoll M. & Martínez Valle R. (2002) - La caza, el aprovechamiento de las presas y el comportamiento de las comunidades cazadoras paleolíticas. In: V. Villaverde (ed.), *De Neandertales a Cromañones. Los inicios del poblamiento humano en el País Valenciano*. Universitat de València, p. 73-98.
- Pérez Ripoll M. & Raga J.A. (1998) - Los mamíferos marinos en la vida y en el arte de la Prehistoria de la Cueva de Nerja. *Las culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía*, p. 251-275.
- Pericot L. (1943) - Un cuadrilátero artístico en el Paleolítico superior: Africa-Romanelli-Perigord-Parpalló. *Ampurias* V:295-299.
- Pigeaud R. (2002) - La grotte ornée Mayenne-Sciences (Thorigné-en-Charnie, Mayenne): grotte-limite aux marges du monde anté-magdalénien. *L'Anthropologie* 106:445-489.
- Ripoll E. (1965) - Una pintura de tipo paleolítico en la sierra de Montsià (Tarragona) y su posible relación con los orígenes del arte levantino. *Miscelánea en homenaje al Abate H. Breuil*, t. II, p. 297-302.
- Ripoll López S. (1988) - *La cueva de Ambrosio (Almería, Spain) y su posición cronoestratigráfica en el Mediterráneo occidental*. B.A.R. International Series, 462.
- Ripoll López S. (1997) - Algunas reflexiones en torno al arte paleolítico más meridional de Europa. *Préhistoire Européenne* 10:127-150.
- Ripoll S., Mas M., Muñoz F.J. (2002) - Dix années de recherches sur l'art rupestre paléolithique dans la Péninsule Ibérique. In: D. Sacchi (dir.), *L'art paléolithique à l'air libre: le paysage modifié par l'image*. GAEP, p. 159-174.
- Ripoll S., Muñoz F.J., Pérez S., Muñoz M., Calleja F., Martos J.A., López, Amaya C. (1994) - Arte Rupestre Paleolítico en el yacimiento de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería). *Trabajos de Prehistoria* 51:21-39.
- Salmerón J., Lomba J., Cano M., grupo Los Almadenes (1995) - Avance al estudio del arte rupestre paleolítico en Murcia: las Cuevas de Jorge, Las Cabras y

- El Arcó (Vieja, Murcia). *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, p. 201-216.
- Sanchidrián J.L. (1987) - Arte Rupestre en Andalucía. *Arte Rupestre en España. Revista de Arqueología*, p. 96-105.
- Sanchidrián J.L. (1990) - *El arte paleolítico en Andalucía: corpus y análisis topográfico, estilístico y secuencial*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Málaga.
- Sanchidrián J.L. (1994) - Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica. In: T. Chapa & M. Menéndez (eds.), *Arte paleolítico. Complutum* 5:163-196.
- Sanchidrián J.L. (1994) - *Arte Rupestre de la Cueva de Nerja*. Trabajos sobre la Cueva de Nerja, 4.
- Sanchidrián J.L., Márquez A.M., Valladas H., Tisnerat N. (2001) - Dates directes pour l'art rupestre d'Andalousie (Espagne). *INORA* 29:15-19.
- Sauvet G. (1990) - Les signes dans l'art mobilier. *L'art des objets au Paléolithique*. Colloque international d'art mobilier paléolithique, Paris, t. 2, p. 83-100.
- Sauvet G. & Włodarczyk A. (1995) - Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. *L'Anthropologie* 99:193-211.
- Sieeking A. (1987) - *Engraved Magdalenian Plaquettes. A regional and stylistic analysis of stone, bone and antler plaquettes from Upper Palaeolithic sites in France and Cantabric Spain*. B.A.R. International Series, 369.
- Soler N. (1994) - Le Solutrén en Catalogne. *Le Solutrén en Péninsule ibérique*. Musée Départemental de Préhistoire de Solutré, p. 31-38.
- Tiffagom M. (2003) - *De la Pierre à l'Homme. Enquête technologique sur la dynamique évolutive des groupes solutréens de la Cova del Parpalló*. Thèse doctoral inédite. Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.
- Utrilla P. (2000) - *El Arte Rupestre en Aragón*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Utrilla P. & Mazo C. (1994) - El Solutrense en el valle medio del Ebro. *Férvédes* 1:89-104.
- Villaverde V. (1994a) - *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos con grabados y pinturas*. Valencia.
- Villaverde V. (1994b) - Arte mueble de la España mediterránea: algunas consideraciones teóricas y breve síntesis. In: T. Chapa & M. Menéndez (eds.), *Arte paleolítico. Complutum* 5:139-162.
- Villaverde V. (1994) - Le Solutrén de faciès ibérique: caractéristiques industrielles et artistiques. *Le Solutrén en Péninsule ibérique*. Musée Départemental de Préhistoire de Solutré, p. 11-30.
- Villaverde V. (2001) - El Arte de los cazadores y recolectores del Paleolítico superior. In: V. Villaverde (ed.), *De neandertales a cromañones. Los inicios del poblamiento humano en las tierras valencianas*. Universidad de Valencia, p. 331-366.
- Villaverde V. (2001) - El Paleolítico superior: El tiempo de los cromañones. Periodización y características. In: V. Villaverde (ed.), *De neandertales a cromañones. Los inicios del poblamiento humano en las tierras valencianas*. Universidad de Valencia, p. 177- 218.
- Villaverde V. (2002) - Contribution de la séquence du Parpalló (Espagne) à la sériation chronostylistique de l'art rupestre paléolithique de la Péninsule Ibérique. In: D. Sacchi (dir.), *L'art paléolithique à l'air libre: le paysage modifié par l'image*. GAEP, p. 41-58.
- Villaverde V., Aura J.E., Barton C.M. (1998) - The Upper Paleolithic in Mediterranean Spain: A Review of Current Evidence. *Journal of World Prehistory* 12(2):121-198.
- Villaverde V. & Fullola J.M. (1990) - Le Solutrén de la zone méditerranéenne espagnole. In: J.K. Kozłowski (dir.), *Feuilles de pierre. Les industries à pointes foliacées du Paléolithique supérieur européen*. Actes du colloque de Cracovie, 1989, *ERAUL* 42:467-480.
- Villaverde V. & Martínez Valle R. (1992) - Economía y aprovechamiento del medio en el Paleolítico de la región central del Mediterráneo español. In: A. Mouré (ed.), *Elefantes, ciervos y ovicaprinos: economía y aprovechamiento del medio en la prehistoria de España y Portugal*, p. 77-95.
- Villaverde V. & Martínez Valle R. (1995) - Características culturales y económicas del final del Paleolítico superior en el Mediterráneo español. In: V. Villaverde (ed.), *Los últimos cazadores. Transformaciones culturales y económicas durante el Tardiglaciario y el inicio del Holoceno en el ámbito mediterráneo*. Colección Patrimonio 22, Alicante, p. 79-117.
- Villaverde V., Martínez-Valle R., Badal E., Guillem P.M., García M.R., Menargues J. (1999) - El Paleolítico superior de la Cova de les Cendres (Teulada-Moraira, Alicante). Datos proporcionados por el sondeo efectuado en los cuadros A/B-17. *Archivo de Prehistoria Levantina* XXIII:9-66.
- Villaverde V. & Roman D. (sous presse) - El Gravetià de la Cova de les Cendres: reflexions al voltant de la seua incidència en la sistematització del Gravetià de la regió mediterrània peninsular. *II Congrés d'Història de la Marina Alta*.
- Zilhão J. (2003) - Vers une chronologie plus fine du cycle ancien de l'art paléolithique de la Còa: quelques hypothèses de travail. In: R. de Balbín & P. Bueno (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*, p. 75-87.