

CHAPITRE VII

Les sociétés du Magdalénien moyen cantabro-pyrénéen au regard de leur production artistique

Tout ce que nous avons exposé dans les pages qui précèdent nous amène à nous poser la question suivante : « Que nous apporte en fin de compte l'étude technique de l'art mobilier des sociétés du Magdalénien moyen ? ». Mais avant de répondre à cette question, nous devons d'abord nous demander : « Qu'est-ce que l'art mobilier du Magdalénien moyen ? Quelle place occupait-il dans les sociétés magdaléniennes ? ».

Ces questions constituent la trame de ce dernier chapitre dans lequel nous allons tenter de synthétiser les informations et proposer une vision d'ensemble de notre connaissance des sociétés du Magdalénien moyen cantabro-pyrénéen, à la lumière des données apportées par l'étude de leur production artistique.

Qu'est-ce que l'art mobilier du Magdalénien moyen ?

Dans les chapitres précédents, nous avons eu l'occasion, à de nombreuses reprises, de faire référence à la place essentielle jouée par l'art mobilier dans la documentation relative au Magdalénien moyen. Son importance vient de sa profusion et de sa diversité en ce qui concerne les motifs représentés et les matières premières utilisées, mais également en raison de son haut niveau d'élaboration technique.

L'analyse formelle et technique de l'art mobilier de quelques gisements cantabriques et pyrénéens nous a permis de montrer que la production artistique du Magdalénien moyen n'est pas seulement caractérisée par le degré d'élaboration des représentations, mais aussi et surtout par le fait que cette élaboration obéit à des paramètres fixes.

Ces paramètres apparaissent de façon évidente dans le schéma mental qui est mis en œuvre pour représenter les herbivores. Les analyses microscopiques ont montré que ces schémas étaient appliqués de manière systématique à divers stades de la

représentation : par exemple, le contour est exécuté en premier lieu, puis les organes sensoriels et les détournages et les séries de pelage en dernier lieu ; la direction des traits est toujours la même (dans le sens du profil de la tête, en sens contraire pour le reste de la figure) ; l'approfondissement des incisions est plus important pour le contour et les traits sont de moins en moins repassés pour les organes internes et le pelage ; enfin, l'ordre de réalisation des différentes parties de l'animal est toujours le même.

Les représentations non figuratives montrent également, et de façon encore plus évidente que les représentations figuratives, la normalisation de l'art graphique de cette période. Les séquences gestuelles observées pour réaliser certains motifs caractéristiques comme les signes angulaires emboîtés ou les signes ramifiés en forme de harpon montrent d'étonnantes convergences en ce qui concerne l'ordre d'exécution et la direction des traits, dans toutes les pièces analysées. Cela semble refléter, au delà de la simplicité ou de la complexité de certains motifs, une certaine codification relative non seulement à leur forme, mais aussi à la manière de les réaliser.

Dans le cas des supports nécessitant une mise en forme comme les contours découpés et les rondelles, nous observons des modèles homogènes qui concernent non seulement le conditionnement du support (dimensions, chaîne opératoire), mais également la décoration.

En somme, les analyses montrent que la production artistique du Magdalénien moyen obéissait à des normes, à la fois pour la mise en forme des supports, le choix des motifs et leurs caractéristiques formelles et techniques.

L'existence de fortes contraintes techniques et formelles pour les représentations figuratives et non figuratives peut être considérée comme un indice de la pression sociale à laquelle les artistes étaient

soumis. Tout semble indiquer que la production artistique était assujettie à des codes régis par un système d'apprentissage et de transmission. En effet, l'analyse microscopique a permis d'identifier des œuvres réalisées par des artistes à divers degrés d'expérience et cela nous amène à considérer que les artistes apprenaient à reproduire les motifs non seulement d'un point de vue technique (interaction de l'outil et du support, contrôle de l'outil, chaînes opératoires), mais également d'un point de vue formel. Il en résulte une production artistique homogène.

Précisons que ces observations s'appliquent à la totalité de l'art mobilier du Magdalénien moyen cantabrique, pyrénéen, mais également aquitain, comme le montrent les travaux de C. Fritz (1999). En effet, l'homogénéité et même l'uniformité sont des caractéristiques communes aux trois régions, bien que nos études aient concerné principalement les régions cantabrique et pyrénéenne. Des objets similaires portant les mêmes décors ont été réalisés, à peu de choses près, dans des lieux aussi éloignés que Las Caldas dans l'ouest des Asturies, Isturitz ou Le Mas-d'Azil et même Laugerie-Basse ou La Madeleine.

Cela étant dit, que nous apprend cette information sur les sociétés qui ont peuplé ces régions ? C'est à cette question que nous devons maintenant tenter de répondre.

Le rôle de l'art dans les sociétés de chasseurs-collecteurs du Magdalénien moyen

La grande uniformité des productions industrielles dans les différentes régions de l'Europe Occidentale entre 14400 et 13000 BP a été largement mise en évidence dans de nombreux travaux antérieurs. La plupart des auteurs ont interprété cela en termes de mobilité des groupes de chasseurs-collecteurs, en se basant sur plusieurs sortes d'arguments : les datations en grande partie contemporaines des sites (*cf.* chap. II), la circulation de matières premières allochtones (Álvarez-Fernández, 2006 ; Corchón *et al.*, 2009 ; Lacombe, 2005) (*cf.* chap. II) et les analogies manifestes dans l'art mobilier et pariétal

(Fortea *et al.*, 2004 ; Fritz *et al.*, 2007 ; Sauvet *et al.*, 2008 ; Rivero et Álvarez-Fernández, 2009 ; Garate *et al.*, 2015).

Aujourd'hui, il est hors de doute que les sociétés du Magdalénien moyen se déplaçaient avec une relative facilité sur d'immenses territoires et que les relations à grande distance (supérieure à 400 km) n'étaient pas exceptionnelles. Ainsi, l'existence de contacts entre groupes demeure l'explication la plus probable des convergences, tant sur le plan industriel qu'artistique.

L'interprétation la plus couramment admise pour expliquer la façon dont se produisaient les contacts est celle de M. Conkey (1980). Selon le modèle proposé par cet auteur, les groupes se réuniraient, à un rythme saisonnier ou annuel, dans des lieux particuliers appelés « sites d'agrégation ». A l'occasion de ces réunions, se produiraient les échanges d'innovations techniques, de motifs, symboles et idées.

Selon ce modèle, certains gisements caractérisés notamment par l'importance de l'art pariétal et mobilier joueraient un rôle privilégié. Les supposés « sites d'agrégation » ou *supersites* constitueraient le noyau fédérateur de la mobilité des sociétés, provoquant de manière plus ou moins régulière la rencontre de groupes venus d'endroits différents. Malheureusement, l'identification des gisements qui auraient pu servir de lieux d'agrégation est toujours difficile et le modèle demeure hypothétique.

Nous avons dit précédemment que le site d'Isturitz a souvent été considéré comme l'un de ces *supersites* (Bahn, 1984), en raison des grandes dimensions de la cavité, de l'importance des vestiges archéologiques, de la proximité de sources de silex d'excellente qualité, etc. Ainsi, la diversité de son art mobilier s'expliquerait par la confluence de groupes venus d'horizons divers.

L'analyse que nous avons faite de l'art mobilier d'Isturitz confirme que ce gisement a dû jouer un rôle exceptionnel au cours du Magdalénien moyen. Cependant, les données techniques nous ont conduit à proposer une explication inverse de celle qui était proposée jusqu'ici pour expliquer la diversité et l'abondance des objets décorés dans le site.

Selon nous, la profusion d'art mobilier s'explique par le fait qu'il s'agit d'un site dédié en partie à la production d'objets décorés, probablement à des fins symboliques et

religieuses. Cela expliquerait la production en série de certains thèmes originaux et leur association à certains types de supports comme c'est le cas des baguettes au décor spiralé ou des têtes de bisons sur lissoir. L'abondance des sculptures, ainsi que des rondelles et contours découpés (avec les vestiges de nombreuses matrices et objets inachevés) plaide en faveur d'une production systématique d'œuvres sur le site. A cela, nous pouvons ajouter la très haute qualité technique de l'exécution et la prédominance d'œuvres attribuables à des graveurs expérimentés (Rivero, 2014).

On pourrait dire à peu près la même chose du gisement du Mas-d'Azil, une cavité d'énormes dimensions avec des restes archéologiques très abondants, la présence de nombreux contours découpés et rondelles, avec certaines productions originales comme les têtes de chevaux sculptées et les têtes de chevaux décharnés.

Dans ces sites, on peut parler non seulement de production, mais aussi d'innovation, car nous trouvons des objets présentant des caractères innovants, soit sur le plan technique, soit sur le plan formel, caractères qui apparaîtront ensuite dans d'autres sites. Par exemple, nous avons déjà mentionné que certaines pièces, comme le bison gravé sur lissoir de Laugerie-Basse, semblaient être des copies d'objets originaux d'Isturitz (*cf.* chap. VI). C'est également le cas d'une baguette avec décor de spirales de Hornos de la Peña (Corchón, 1986, p. 302, n°138) qui reproduit, avec une qualité technique très inférieure, le modèle d'Isturitz.

Contrastant avec ces deux grands gisements, nous trouvons d'autres sites comme Las Caldas dont la production artistique est également digne d'intérêt, mais qui présente des différences notables. On ne rencontre pas, par exemple, de productions en série d'objets originaux. Les objets réalisés par des graveurs inexpérimentés ou en cours d'apprentissage sont beaucoup plus nombreux que ceux réalisés par des graveurs expérimentés. Dans ces sites, il semble que la production artistique consiste à reproduire certains supports et à adapter les modèles techniques et formels créés dans les deux grands sites pyrénéens.

Dans le cas de La Garma, il est impossible actuellement de caractériser avec certitude la production artistique du site, étant donné qu'une partie importante de l'art mobilier est encore inédite. En effet, le dépôt

dans la cavité étant intact, les possibilités d'y accéder sont très restreintes. D'autre part, la nature de la production mobilière connue à ce jour et la présence d'un art pariétal couvrant une large chronologie suggère que la grotte avait une fonctionnalité différente des sites exclusivement mobiliers comme Las Caldas.

Le fait de considérer que les sites possédaient des fonctions distinctes en ce qui concerne la production d'objets ornés est une hypothèse de travail qui permet d'expliquer la variabilité technique et les différences observées entre des gisements qui, par ailleurs, montrent des signes évidents de contacts entre eux. A ce jour, il est difficile de se prononcer sur la nature de ces contacts, qu'il s'agisse de contacts directs ou de proche en proche (Renfrew, 1984). Néanmoins, à la lumière des données archéologiques (silex d'origine étrangère, analogies artistiques, approvisionnement en matières dures animales), il semble possible que, dans le cas de Las Caldas et d'Isturitz, on ait affaire à des contacts directs et l'hypothèse peut être étendue au cas de La Garma.

Bien que le modèle que nous proposons repose essentiellement sur les gisements que nous avons étudiés directement, Las Caldas et Isturitz, nous pensons qu'il est possible de l'étendre à l'ensemble de la Corniche cantabrique et des Pyrénées, à la lumière des données disponibles.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons signaler, par exemple, les fortes convergences qui existent entre les sites d'Isturitz, Les Espélugues et Espalungue, auxquels nous pourrions ajouter Duruthy, Brassempouy, et Abauntz sur le versant espagnol. Si nous considérons que Isturitz constitue le centre de création et d'innovation artistique, il est logique de supposer que les gisements les plus proches seront ceux dans lesquels on percevra le plus nettement l'irradiation des motifs et des supports créés dans ce foyer, c'est-à-dire, des sites situés dans l'aire d'influence primaire. Dans le cas d'Isturitz, on peut signaler d'autres sites, comme Las Caldas, situés à moyenne ou longue distance, qui reproduisent certains modèles techniques et formels et sont sans doute des sites appartenant à l'aire d'influence secondaire (fig. 119).

On peut sans doute tenir le même raisonnement pour les sites du Mas-d'Azil, d'Enlène et de Bèdeilhac, trois sites dont les

convergences artistiques ont été maintes fois signalées (Fritz *et al.*, 2007; Sauvet *et al.*, 2008).

La mobilité à grande distance, le transport de matériaux comme le silex de qualité et les coquillages ou la présence de matériaux exotiques comme les dents et les os de cétacés, sont des caractéristiques qui lient les gisements d'Isturitz, du Mas-d'Azil et de Las Caldas en un réseau complexe de relations dont notre hypothèse ne fournit qu'une explication partielle.

Bien entendu, des contacts et des influences aient pu se produire entre les gisements créateurs d'Isturitz et du Mas-d'Azil qui constituaient probablement l'ossature du peuplement le long de la chaîne pyrénéenne. Dans les deux cas, l'ampleur des cavités, ainsi que les caractéristiques de leur production artistique permettent de les considérer comme des *supersites*, dans le sens donné à ce mot par M. Conkey.

Ces deux cavités, distantes d'environ 250 km, ont pu constituer les deux points extrêmes d'un réseau de relations qui couvrirait toute la chaîne pyrénéenne, comme semble l'indiquer la présence de coquillages méditerranéens

et/ou atlantiques (Taborin, 1993). La présence de modèles formels identiques pour les contours découpés (Buisson *et al.*, 1996) ou pour les représentations de chevaux (Rivero et Sauvet, 2014) suggèrent cependant des liens plus étroits entre les deux sites que ceux uniquement impliqués par la participation à un réseau d'échange.

Dans ce sens, l'étude des chaînes opératoires lithiques et des sources d'approvisionnement en silex (Lacombe et Conkey, 2008) offre une image complémentaire de celle qui nous est fournie par l'analyse technique de l'art mobilier. Dans le cas du Mas-d'Azil, la présence de silex d'origine lointaine (Bergeracois) à tous les stades de la chaîne opératoire, montre que ce gisement a pu constituer le point d'entrée de ce type de silex, à partir duquel il se serait ensuite étendu à d'autres sites voisins comme Enlène et le Tuc d'Audoubert. Cela confirmerait l'idée que le Mas-d'Azil et Isturitz sont des centres de diffusion, tant d'un point de vue idéologique que matériel.

Dans le cas des relations à grande distance, entre les sites pyrénéens et les sites périgourdins comme ceux de Laugerie-Basse

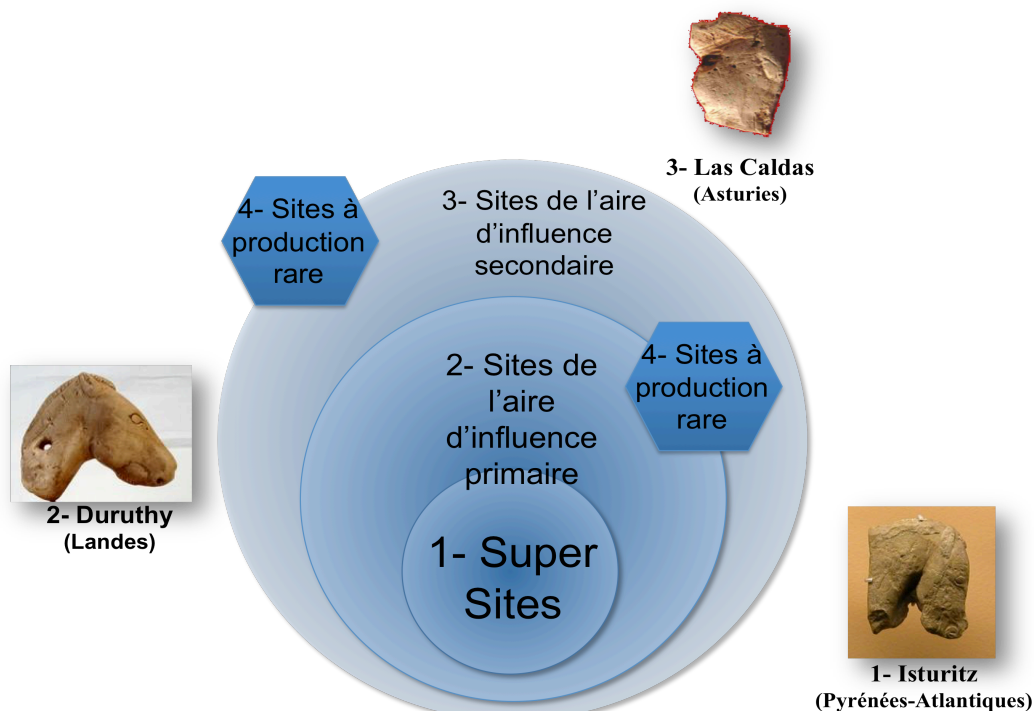


Figure 119. Hypothèse sur les relations entre les gisements au cours du Magdalénien moyen en ce qui concerne la production d'art mobilier.

et de la Madeleine, les liens sont certainement plus diffus. Nous avons vu précédemment que les liens entre Isturitz et La Madeleine sont évidents en ce qui concerne certains objets d'art mobilier et nous venons de dire que certaines sources d'approvisionnement en silex du Périgord (gris périgourdin, Bergeracois) furent exploitées par les groupes qui occupèrent le Mas-d'Azil, ce qui nous permet de conclure avec une certaine sécurité que des liens ont existé entre les trois gisements.

Cependant, il semble qu'il y ait une grande différence entre les deux grands sites pyrénéens et Laugerie-Basse, à la fois sur le plan archéologique et artistique. En premier lieu, la production d'objets en série ne semble pas exister dans le gisement périgourdin (des objets comme les contours découpés et les rondelles y occupent une place marginale parmi les objets d'art mobilier, ce qui indique une certaine « indépendance » du point de vue artistique par rapport au foyer pyrénéen). En second lieu, certains éléments qui sont parfois considérés comme des « fossiles directeurs » du Magdalénien moyen, ou tout au moins comme des marqueurs de cette période, sont absents à Laugerie-Basse. C'est le cas des incisives de chevaux appointées (Rivero et Álvarez-Fernández, 2009) qui sont fréquentes dans les sites pyrénéens et même jusque dans la région cantabrique (La Garma, Las Caldas).

Malheureusement, il est difficile de se prononcer aujourd'hui sur le statut des gisements de Laugerie-Basse et de La Madeleine par rapport aux grands sites pyrénéens et même sur leurs propres relations, compte tenu de la faible distance qui les sépare. À défaut d'études récentes et d'une révision de sa séquence stratigraphique, le gisement de Laugerie-Basse demeure très mal connu et il serait imprudent d'anticiper le rôle que le site a pu tenir au sein des relations interrégionales pendant le Magdalénien moyen, au delà des convergences évidentes dans l'art mobilier que nous avons signalées.

La carte des analogies mises en évidence par l'art mobilier montre que les relations à courte, moyenne et grande distance sont diverses au Magdalénien moyen, puisqu'elles vont d'objets très semblables dans des gisements voisins (rondelles multiperforées d'Enlène et du Mas-d'Azil par exemple), à des pièces qui se rencontrent dans des gisements plus éloignés comme les propulseurs du type *faon et oiseaux* qui couvrent toute la chaîne

pyrénéenne (Mas-d'Azil, Bèdeilhac, Labastide, Isturitz) (Fritz *et al.*, 2007), ou les têtes de chevaux sculptées en pierre et perforées d'Isturitz, Duruthy et Las Caldas (fig. 118). Finalement, certaines pièces atteignent la région aquitaine (Laugerie-Basse, La Madeleine), la vallée de l'Aveyron (Le Courbet, Montastruc) et, même l'Europe centrale comme c'est le cas des contours découpés, des rondelles, des tubercules gravés sur baguettes, des propulseurs à tête de cheval sculptée et des pattes d'herbivore isolées (Bosinski, 1982 ; Braun, 2005).

Toutes ces données reflètent l'existence de contacts entre gisements à grande distance et la diffusion d'objets dans de vastes territoires. Cependant, bien que nous puissions globalement considérer l'existence de réseaux relationnels étendus, la distribution des objets montre des variations qui sont sans aucun doute le reflet de différences entre les régions et probablement entre les gisements. Chaque site possédait probablement une fonction qui lui était propre dans un réseau de relations à courte, moyenne et grande distance (fig. 120). Les relations plus ou moins étroites entre les gisements reflètent probablement la complémentarité qui devait exister entre leurs différentes fonctions.

Dans ce contexte, l'existence de systèmes d'apprentissage apporte de l'eau au moulin des chercheurs qui argumentent en faveur des relations culturelles entre groupes depuis des années (Fortea *et al.*, 2004 ; Fritz *et al.*, 2007 ; Sauvet *et al.*, 2008).

Le maintien d'un système d'apprentissage sur un territoire aussi vaste dans un domaine culturel comme le domaine artistique (et non fonctionnel comme dans le cas de l'industrie lithique ou osseuse) suppose qu'un même système idéologique et symbolique soit partagé dans toute l'aire concernée. Il semble que ce soit le cas dans la région cantabrique, les Pyrénées et l'Aquitaine au cours du Magdalénien moyen. Ainsi, nous pouvons dire que, durant cette période, les trois régions ont partagé une même identité culturelle, au sens anthropologique du terme.

De même, pour que les règles puissent se perpétuer, il faut qu'une certaine organisation sociale permette leur reproduction dans le temps et dans l'espace. Cela semble une évidence, mais il est difficile d'en dire plus à l'heure actuelle. On peut seulement imaginer que les sociétés de chasseurs du Magdalénien

moyen possédaient un niveau de complexité qui a pu favoriser l'apparition d'une telle organisation sociale, et que des facteurs comme l'augmentation démographique (Demars, 1996 ; Delpech, 1999 ; Bocquet-Appel *et al.*, 2005), la capacité d'organisation logistique et l'accumulation d'excédents alimentaires (Rowley-Conwy, 2001, 2004) ont également joué un rôle, en favorisant les mouvements de population et rendant possible un certain degré de spécialisation des artistes.

Tout cela nous porte à conclure que les sociétés du Magdalénien moyen possédaient un niveau d'organisation sociale qui permettait, d'une part de maintenir les relations à grande distance, et d'autre part de reproduire les modèles artistiques avec leur charge symbolique et idéologique. Dans ce scénario, certains gisements comme Isturitz semblent avoir joué des rôles-clés dans la création et la diffusion de ces modèles.

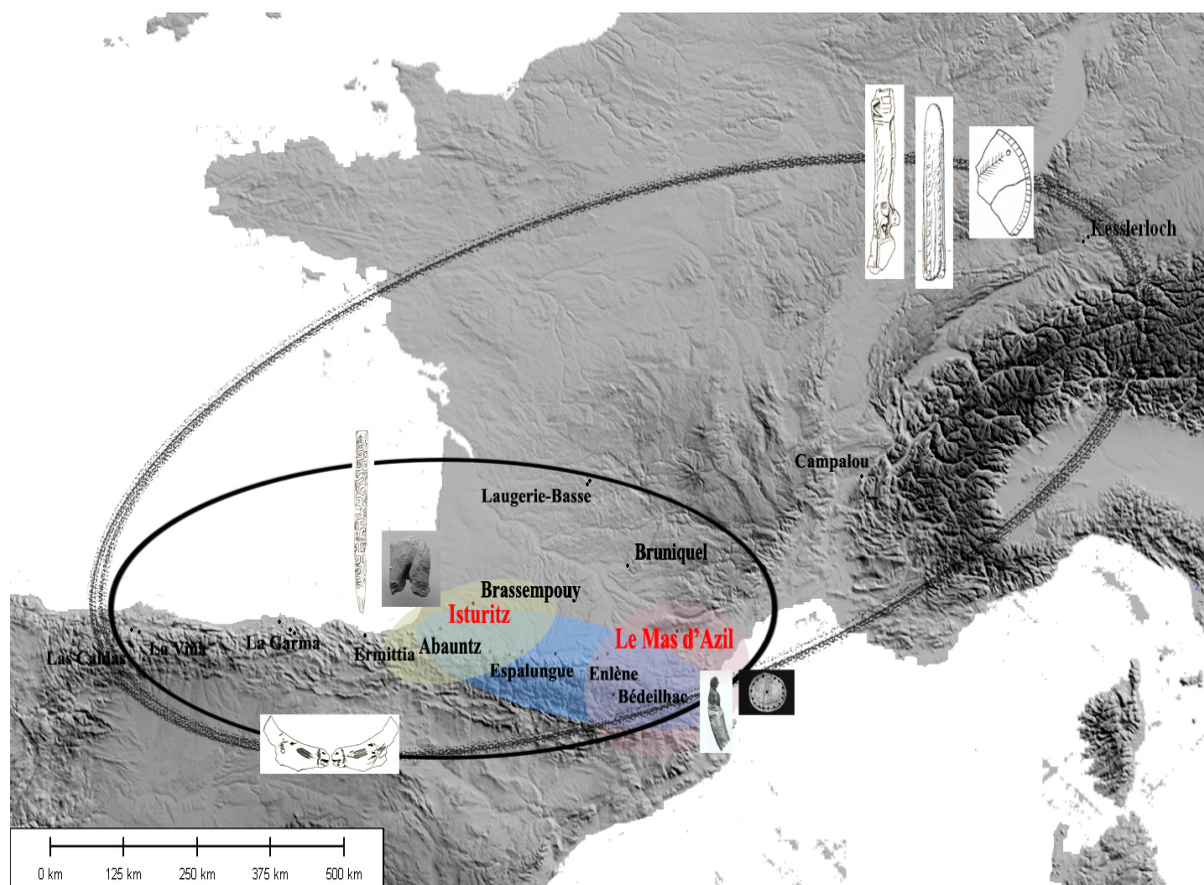


Figure 120. Extension des réseaux de contacts mise en évidence par l'art mobilier, avec quelques exemples significatifs. On peut apprécier les différentes aires d'influence directe des deux grands gisements pyrénéens (Isturitz en jaune et le Mas-d'Azil en rose), ainsi que les liens entre les deux sites qui englobent toute la chaîne pyrénéenne (en bleu). Les contacts qui unissent la région cantabrique, les Pyrénées et l'Aquitaine sont démontrés par les contours découpés de têtes de chevaux (en noir). Enfin, les liens avec l'Europe centrale sont mis en évidence par des objets caractéristiques comme les pattes d'herbivore isolées, les tubercules et les rondelles (en gris).

Au fil des pages de ce livre, nous avons tenté de nous approcher des gestes créateurs des graveurs magdaléniens. L'analyse microscopique nous a permis de soulever un coin du voile qui entoure la création préhistorique, et par cette petite ouverture, nous avons commencé à entrevoir la manière

dont ces hommes et ces femmes pensaient et se comportaient.

Bien sûr, les motivations qui ont inspiré les artistes magdaléniens demeurent impénétrables, mais grâce à l'analyse technique, nous avons pu nous introduire un peu dans l'intimité de l'artiste. Petit à petit, la société

magdalénienne nous est apparue moins lointaine, ses acteurs plus humains.

Ce sont des gens, de chair et d'os, qui nous livrent le témoignage de leur mode de vie et de leur organisation sociale et surtout, ce qui paraît essentiel, qui nous révèlent un rapport à la création artistique étonnamment proche du nôtre, en dépit des millénaires qui nous séparent.

L'exercice intellectuel qui consiste à disséquer sous la loupe chaque geste du

graveur pour en comprendre les enchaînements, apprécier l'expertise des maîtres, découvrir les hésitations des débutants, saluer leurs victoires sur la matière rebelle, n'exclut nullement l'émotion. Au contraire, en confrontant notre sensibilité moderne à la leur, nous avons eu parfois l'impression – bien illusoire il est vrai – de parvenir à dialoguer avec eux.