

PROBLEMES METHODOLOGIQUES ET THEORIQUES DANS  
L'ETUDE DE L'ART PREHISTORIQUE

Bernard Cavallès et Maria Llopis

Le but de cet article est de retracer la suite de problèmes et de difficultés rencontrés au début et au cours de l'étude d'un matériel archéologique qualifié d'artistique.

L'objet étudié est l'ensemble des plaquettes (419) de la couche du Magdalénien I du Parpallo (Espagne), déjà dessiné (en partie), étudié et publié par son inventeur, L. Péricot.

Cette série fait partie d'un ensemble plus important comportant 4 983 plaquettes dont 5 968 faces gravées issues d'un ensemble stratigraphique présentant 9 couches archéologiques allant du Gravettien (Aurignacien supérieur pour l'auteur) au Magdalénien IV.

Le Magdalénien I contenu dans une couche de 50 cm contient outre une puissante industrie lithique, une nombreuse industrie osseuse (251 objets) qui va prioritairement servir à l'auteur à la détermination chrono-archéologique.

"Le changement (d'avec le "Solutréen-Gravettien", Parpallien pour J.-M. Fullola) consiste en la substitution de l'industrie de la pierre par celle de l'os et du bois de renne".

"... sa ressemblance avec les pointes du Placard qui nous servent à merveille à la caractérisation du Magdalénien I... " (idem).

Pour nous, ainsi, la chronologie apparaît comme à priori déterminée par la stratigraphie et l'industrie ; nous sommes alors induits comme l'est L. Péricot à considérer le matériel "artistique" comme déjà situé dans celle-ci. Il n'est pas source de la détermination chrono-archéologique mais objet de celle-ci. Il semble exclu de l'espace des objets significatifs pour se réfugier dans celui de l'objet contingent ; la série de l'ensemble des 4 983 plaquettes ne paraît alors chronologiquement ordonnable et "culturellement" identifiable qu'eu égard à la succession stratigraphique et à la définition "culturelle" industrielle. Objet fortuit, il "parasite" la statistique, il en est écarté et étudié en lui-même, pour lui-même. Il fait ainsi l'objet d'étude séparé.

Cet objet exclu est appelé "art", art parce qu'il est exclu, exclu parce qu'il est art... l'alternative manifestant la double expression d'une seule et même chose : notre impuissance.

## 1. LA REPRESENTATION ET LE SIGNE

Traditionnellement la science préhistorique appelle art toute trace humaine qui semble avoir pour but une certaine représentativité et ce, opposé à l'outil qui lui, semble dans la plupart des cas, posséder une efficacité technique matérielle. Mais alors que faire des traces (et donc pour nous des plaquettes gravées) qui ne se réfèrent pour nous à aucun caractère représentatif pensable ? Faut-il donc effectuer une découpe à priori entre l'art et le non art et n'étudier que les graphismes qui coïncident avec notre visée idéologique ? En effet, l'ensemble des plaquettes du Parpallo présente trois types de graphismes que nous sommes bien, au premier abord, obligés de distinguer d'une manière à priori : celles qui font apparaître des animaux ou humains, celles qui évoquent des traces géométriques reconnaissables par nous, enfin celles qui ne signifient rien à nos yeux.

En effet, mise à part la difficile question de la technique du relevé, que nous traiterons ultérieurement, le problème essentiel qui apparaît est celui d'une définition du concept de représentation. C'est lui qui va nous donner la nature du statut que va s'approprier le matériel archéologique ici présent. Toute représentation correspond à un objet représenté qu'il soit matériel ou mental, dirons nous "dessinable" ou non. Un animal, un homme sont du premier genre ; une idée, un son ne peuvent pas recourir au même genre de représentation pour être exprimés : c'est pourquoi nous ferons une distinction dans la représentation entre la représentation au sens strict (la re-présentation) et le signe ; le premier, en effet, utilise de son objet certaines caractéristiques (formes, proportions,...), le second n'a de rapport avec son objet que sur le mode du code (la lettre A et le son A).

Cette première découpe purement théorique permet d'organiser le matériel graphique à notre disposition selon deux catégories décidées donc à priori :

a - les représentations graphiques qui sont de "véritables" re-présentations, zoomorphes ou anthropomorphes, même si celles-ci sont incomplètes ou le plus souvent suggérées ;

b - les représentations soit qui paraissent organisées, géométriques ou non, soit qui se présentent comme des tracés informes.

La deuxième catégorie peut à son tour se subdiviser : si en effet nous pouvons être tentés d'attribuer une valeur de signe aux premières (celles qui paraissent organisées), en revanche la significativité des autres se montre sous le jour de l'hypothèse.

Les deux catégories risquent alors de se retrouver trois : les représentations, les signes et les signes hypothétiques ; de plus, rien ne nous interdit de penser que les représentations zoomorphes ou celles qui sont hypothétiquement anthropomorphes sont plus que de simples représentations ; nombreux sont ceux qui les ont déjà considérées comme des symboles ou signes. Nous ne pouvons le cacher : nous sommes ici dans un problème de typologie dont l'issue est incertaine : mais dans le même temps la question apparaît : que voulons-nous faire des plaquettes du Parpallo, que voulons-nous faire d'une "typologie" de celles-ci ?

## 2. ETUDIER L'ART PREHISTORIQUE

Il est un fait : la découverte dans un gisement (et qui plus est en stratigraphie) d'un matériel autre "qu'industriel" ou faunique est dans tous les cas une information supplémentaire sur la vie des hommes que nous étudions, et dans cette perspective il doit s'étudier avec le plus grand soin ; mais... quelle est la question que nous allons poser à ces objets ? Quelle réponse pouvons-nous attendre ?

Nous sommes tentés de répondre par une autre question : que voulons-nous savoir ? Cette question va elle-même induire une autre question. Qu'est ce que l'art ? Toute réponse alors sera idéologique : il pourra être expression d'une

symbolique culturelle voire même d'une religion, ou bien résurgence d'esprits isolés, les "artistes", qu'ils soient institués ou occasionnels.

Cette série de questions recouvre en fait une seule et même problématique : la théorie de la signification qui s'exprime dans la plupart des études sur l'Art Préhistorique.

### 2.1 Les théories de la signification

Elles ont pour fonction d'assurer le passage entre le matériel brut (pour nous la plaquette déjà relevée) et le signe ; ici tout graphisme doit être pris en compte au niveau de son sens ou de son non sens ; le non sens va être l'incompréhensible ou le non art.

L'effectuation du passage va introduire la notion de justification. Pour l'Abbé Breuil la justification sera basée sur le "bon sens" et sur sa foi religieuse : l'art mobilier sera soit magique ou religieux ; soit décoratif, l'art des grottes ornées, art religieux, art de sorcier.

Comment ne pas comprendre à quel point le système de justification n'est, en fait, que le miroir de la question que l'on a posée lorsqu'on lit cette merveilleuse citation d'Etienne Patte :

"Ainsi, aussi loin que les documents adéquats nous permettent de remonter dans le passé, l'homme apparaît comme un être religieux ayant conscience d'être soumis à une puissance ou à des puissances, à un "tout autre" dont il doit attendre le salut...

Mais le signe cesse d'être expressif, il devient illusionnant : il ne dirige plus le regard vers l'absolu, qu'il signifie dans le relatif ; il s'érige en absolu de remplacement, c'est-à-dire, au sens étymologique, en idolâtrie".

Est induite ici plus qu'une théorie de l'art une histoire des religions et de leurs altérations, regard chrétien sur les religions primitives et fétichistes. Mais l'homme, être religieux à travers les errances et les erreurs de l'idolâtrie et du paganisme, va enfin trouver la vérité, la retrouver, peut-être, dans l'absolu du monothéisme. La fin était en germe dans l'origine masquée par l'apparat ; il faudra décrire le germe au sein de l'erreur initiale.

L'origine par bonheur est toujours présente chez les peuples primitifs actuels : l'ethnologie va retrouver ce passé dans le présent. La conscience de la transcendance va s'exprimer de multiples façons... à nous de retrouver dans ce grand livre la bonne comparaison... et de la justifier. Mais il ne suffit pas maintenant de dire, pour être cru ; l'allusion, la simple comparaison ne suffisent plus : l'Abbé Breuil ou Dechelette ne seraient plus crédibles... il faut prouver "scientifiquement"... mathématiquement. Le nombre va prouver une bipolarisation symbolique pour A. Leroi-Gourhan, plus que symbolique... religieux :

"Est-il indispensable de parler de religion, je le pense si l'on tient compte d'une spiritualité aux racines multiples profondément insérées dans les différents domaines de la psychophysiologie des anthropiens".

Ici aussi une découpe quasiment a priori est effectuée dans le matériel archéologique que représente l'art mobilier :

"L'art mobilier comporte trois catégories principales de témoins : ceux qui relèvent de la parure, ceux qui intéressent des objets auxquels on peut attribuer un usage technique et les oeuvres exécutées sur un support sans autre fonction apparente (plaque de pierre ou fragment de matière osseuse)".

La non utilité apparente d'un objet devient symptôme d'un fait symbolique

que la théorie va s'empreser d'interpréter :

"Les plaquettes et fragments osseux, constituent une classe d'objets dont la fonction, si elle était purement technique échapperait au raisonnement... Il est regrettable que les plaquettes, dans les sites où il en a été trouvé de nombreuses n'aient fait l'objet d'aucune mise sur plan. Leur fonction en aurait été éclairée".

Nous voilà donc tout naturellement conduit à intégrer le matériel dont nous disposons dans le vaste ensemble des signes religieux dont nous devons effectuer le passage à la signification à moins qu'en suivant les traces de A. Marshack nous tentions toujours en utilisant certaines analyses statistiques de les interpréter comme des calendriers lunaires en nous servant ici de sources ethnologiques.

Permettons-nous une remarque : il semble que toute théorie de la signification est interprétative et à ce titre là nous en refusons la problématique... non pas pour refuser la possibilité de comprendre mais bien précisément parce que cette volonté de comprendre se trouve dans la nécessité de faire une partition dans l'objet entre le compréhensible et le non compréhensible. L'exclusion dont est victime l'art du domaine de la chronologie, dirions-nous avec ironie, de celui de la préhistoire "sérieuse" se retrouve ici reproduite en son sein pour tracer la limite du significatif et de l'insignifiant. Que ferions-nous des tracés informes qui constituent presque la moitié de notre matériel graphique ? Faut-il les intégrer comme signes hypothétiques, les abandonner ? Faudrait-il se contenter d'une étude stylistique effectuée sur les représentations zoomorphes, de quelques comparaisons de symboles (?) graphiques ?

Nous voulons une autre chose : réintégrer le matériel artistique dans la totalité du matériel archéologique trouvé dans le gisement du Parpallo, et, pour ce faire, lui faire subir les mêmes épreuves que l'industrie lithique.

Si en fait la préhistoire ne connaît pas plus l'utilisation de la pointe solutréenne que celle de plaquettes gravées, pourquoi ranger la première dans l'industrie, les secondes les en exclure ? Ici donc va apparaître une première difficulté, la typologie ; une seconde, le relevé.

## 2.2 Une méthode de relevé

Il semble évident qu'en égard aux préventions que nous avons marquées par rapport au danger interprétatif, la première difficulté à surmonter soit l'instauration d'une "objectivité" du relevé. En effet, nous savons que de nombreux préhistoriens ont plus recouru à l'intuition dans leur relevé qu'à une véritable analyse objective. L. Chabredier souligne le danger de "la copie à vue trop longtemps utilisée et qui n'a rien à voir avec un relevé véritable". Il propose donc un travail de copie "effectué de manière rationnelle". S'intéressant plus particulièrement à l'art pariétal, il présente un appareil visant à éviter les distorsions représentatives causées par les irrégularités du support : le principe en est la projection orthogonale ; un montage identique visant les mêmes finalités est proposé par M. Archambeau en 1982 : cependant les motivations théoriques y sont plus clairement explicitées :

"Notre oeil comme instrument de mémoire a tendance à ne rechercher que des figures connues ou reconnaissables ou interprétables... Notre vision n'est donc pas objective et par là même, notre lecture du support n'est pas innocente".

Mais analysons plus concrètement le processus de l'opération : le relevé est effectué presque mécaniquement car

"il faut se méfier de la transcription de l'oeil et la main du dessinateur

bon ou mauvais qui a tendance à corriger, extrapoler, et qui transforme alors le message".

Nous reviendrons ultérieurement sur le terme de message lourd de signification, mais examinons maintenant les conditions d'apparition du "message" à l'égard du préhistorien :

"Le but de ce relevé est en définitif une façon de contrôler notre vision interprétation, étudier les traits pour ne voir apparaître les figurations que lors de l'assemblage".

Reculer pour mieux sauter... que le "message" apparaisse avant ou après le relevé le moment est donc venu où le préhistorien doit sortir de sa neutralité feinte ; à lui maintenant de se poser les questions :

"Comment traduire ce message ? Que signifient nos interprétations ?"

Il n'y a pas de message, c'est nous qui le produisons ; c'est nous qui choisissons l'information qui paraît fondamentale dans un graphisme, ce qui effectivement correspond à une intuition de l'ensemble quoi qu'on veuille... Si nous examinons le résultat d'un relevé laborieux de l'auteur de l'article qui représente d'après celui-ci une figuration humaine (découverte d'ailleurs avant le relevé puisqu'il nous est précisé la date de 1978), nous pouvons voir que d'autres interprétations sont possibles (Figure 2). En nous référant aux Figures 3 et 4 de cet article, nous pouvons noter d'ailleurs les différentes interprétations d'une seule et même plaquette de la couche du Magdalénien 1 de la Grotte du Parpallo, l'une produite par L. Péricot en 1942, l'autre par M. Llopis en 1983.

Une première conclusion s'impose à nous : il est très difficile d'échapper à la "vision-interprétation" ; cette réalité existe d'ailleurs dans les différents procédés de comptage et de classification de l'industrie lithique. Là aussi nous ne choisissons qu'une partie de la réalité à décrire et décoder pour produire un grattoir ou un burin... Pourquoi voudrions-nous que la description du matériel artistique échappe à cette règle ? Aussi avons-nous choisi comme "méthode de relevé" le procédé le plus simple (calquage et contrôle photographique) tout en connaissant les limites personnelles d'un tel travail et les accidents qui peuvent en découler.

Relever est insuffisant ; faut-il encore classer pour traiter le document sur le même mode que tout l'ensemble du matériel recueilli au Parpallo.

### 3. LA CLASSIFICATION ET LES OBJECTIFS DE TRAVAIL

#### 3.1 La classification

Il n'est évidemment pas question pour nous de produire une typologie, aussi l'appellerons-nous classification. Afin tout d'abord d'intégrer le matériel artistique dans la globalité des trouvailles du Parpallo, nous appellerons plaquette l'ensemble des plaquettes par opposition à l'outillage lithique ou osseux. La production humaine sera donc répartie dans ces trois catégories. En second lieu nous ferons à la suite de M. Llongueras une tripartition entre les plaquettes gravées, peintes et gravées peintes : cette indication technique nous paraissait indispensable. En dernier lieu, nous regrouperons le caractère représentatif sous trois catégories : les zoomorphes, complets ou non, déterminés ou non (comprenant les hypothétiques anthropomorphes), les graphismes organisés, géométriques ou non et en troisième lieu les graphismes qui nous paraissent informes, inorganisés.

Notons qu'il n'est point question ici de faire une hiérarchisation entre technique et représentation dans la mesure ou celle-ci, justement, ne peut s'effectuer dans un deuxième temps de travail, c'est-à-dire dans une ségrégation des caractères d'après leurs caractères discriminant, étude non encore

effectuée.

### 3.2 Nos objectifs

Les méthodes d'analyse doivent correspondre avec les objectifs visés. Nous voulons appréhender plusieurs processus divisés en trois groupes :

- phénomène artistique (1) pris en lui même dans l'ensemble de la stratigraphie ;
- phénomène technique ;
- phénomène "représentatif".

Nous voulons les connaître séparément en tentant de mettre en question leur liaison.

Nous voulons décrire ces phénomènes artistiques au sein de la totalité de chaque couche et aussi à l'intérieur du phénomène artistique pris en lui-même ; c'est pourquoi nous avons introduit deux systèmes d'effectifs et donc de fréquence.

Ce travail est limité : il est une simple question ; nous n'avons pas voulu lier les catégories (à priori) au sein de chaque objet, ce qui aurait entraîné une "complexification-dilution" et une amorce nécessaire de typologie qui nous aurait conduit sur le terrain d'une précoce spécialisation.

Nous allons en dernier essayer de savoir s'il existe d'autres découpes possibles que celles investies dans les "carcans culturels" gravettiens, solutréens, magdaléniens.

## 4. LES RESULTATS

La structure du "Magdalénien 1" est incompréhensible si elle n'est pas réinsérée dans l'ensemble de la stratigraphie. Aussi présentons-nous l'ensemble du tableau de données du gisement en excluant cependant les deux couches supérieures (Magdaléniens 3 et 4) dont les effectifs de l'industrie lithique ne nous sont connus qu'imparfaitement. Nous présenterons cependant, de ces deux couches, les effectifs de tous les objets lithiques, outils ou non (tableau I).

Nous avons tenu à opérer une différence entre les effectifs des plaquettes et les effectifs des faces utilisées : les premiers nous serviront à cerner le phénomène "artistique" dans chaque couche, les seconds à analyser dans celui-ci les phénomènes techniques et "représentatifs".

Nous avons utilisé le test du Khi 2 pour tester la dynamique évolutive des catégories introduites et la distance du Khi 2 avec construction d'une ultramétrique inférieure maximale pour présenter les dendrogrammes.

### 4.1 Situation et évolution du phénomène artistique dans l'ensemble des couches

Si nous nous reportons aux Figures 5 et 6, nous constatons trois phases distinctes :

la phase gravettienne où il représente 19,3 % de l'industrie (nous ne tenons pas compte ici des objets lithiques non outils) ;

la phase solutréenne-parpallienne qui débute par une rupture nette d'avec la précédente (48,3 % au Solutréen inférieur) et qui se présente comme un processus rapide de régression du phénomène malgré un sursaut au Parpallien ;

---

(1) Nous employons pour plus de facilité le terme de "phénomène artistique" bien qu'il nous ait été reproché : effectivement nous devrions plutôt nous limiter à la nomination minimum "phénomène plaquette".

	: Tot. lith. :	: Out. lith. :	: Out. os. :	: Plaquettes :	: Faces :
Magd. 4	: 40 000 ? :	: :	: 588 :	: 303 :	: 352 :
Magd. 3	: 40 000 ? :	: :	: 1 559 :	: 1 014 :	: 1 184 :
Magd. 2	: 45 585 :	: 2 279 :	: 864 :	: 426 :	: 464 :
Magd. 1	: 24 356 :	: 1 636 :	: 251 :	: 286 :	: 345 :
Parp.	: 14 812 :	: 1 184 :	: 142 :	: 591 :	: 691 :
Sol. sup.	: 17 959 :	: 2 178 :	: 80 :	: 770 :	: 968 :
Sol. moy.	: 5 588 :	: 1 073 :	: 79 :	: 795 :	: 947 :
Sol. inf.	: 917 :	: 187 :	: 28 :	: 172 :	: 214 :
Gravet.	: 324 :	: 75 :	: 15 :	: 18 :	: 24 :

Tableau I

la phase magdalénienne qui se présente comme un retour à la première phase avec une lente dégression aux Magdaléniens 3 et 4 (Figure 6).

Le dendrogramme de la Figure 11 représente parfaitement le rapprochement du Magdalénien et du Gravettien dans leur éloignement d'avec le groupe Solutréen-Parpallien qui est, lui-même, scindé en deux périodes successives.

#### 4.2 Situation et évolution de la technique au sein du phénomène artistique

Le tableau II représente trois catégories techniques (gravé, peint, gravé-peint) en présentant les effectifs des faces utilisées.

Nous remarquons en premier lieu que la gravure suit dans la période comprise entre le Gravettien et le Parpallien les mêmes évolutions que le phénomène artistique pris au sens quantitatif.

Mais le phénomène gravure prend une distance dans le Magdalénien dans la mesure où il s'accroît malgré la diminution du phénomène artistique. En second lieu nous voyons que la peinture qui profite également entre le Gravettien et le Solutréen inférieur du développement de l'art, évolue à contre courant du phénomène gravure jusqu'à la fin du Magdalénien. Quant au phénomène gravé-peint, s'il paraît important au Gravettien, son influence n'est guère sensible dans le processus évolutif bien qu'il ne paraisse que très peu sujet aux fluctuations du phénomène artistique.

Ces observations matérialisées dans les Figures 7 et 8 nous conduisent à découper l'évolution technique en plusieurs phases :

	GR.	P	G-P	TOTAL
Magd. 4	325	21	6	352
Magd. 3	1 106	52	26	1 184
Magd. 2	409	35	20	464
Magd. 1	175	107	63	345
Parp.	429	159	103	691
Sol. sup.	580	243	145	968
Sol. moy.	673	176	98	947
Sol. inf.	170	18	26	214
Grav.	13	2	9	24

Tableau II

le gravettien, phase de diversification de la technique au bénéfice de la gravure (54 %) et la gravure-peinture (37,5 %) ;

le solutréen-parpallien-magdalénien I, phase débutant par une polarisation sur la gravure (79,4 %) coïncidant avec le "bond" artistique du Solutréen inférieur et évoluant comme une bipolarisation progressive de la gravure et de la peinture jusqu'au Magdalénien I dans le cadre de la dégression du phénomène artistique avec toujours une atténuation du processus au Parpallien ;

le magdalénien, phase de polarisation (spécialisation) sur la gravure coïncidant avec la perte d'influence du phénomène artistique.

#### 4.3 Situation et évolution de la "représentation au sein du phénomène artistique"

Nous avons donc organisé la représentation selon trois catégories, zoomorphes "motifs", "indéterminés" dont le tableau des effectifs (tableau III).

Si nous examinons les Figures 9 et 10, nous remarquons en premier lieu que les motifs demeurent stables dans l'évolution chronologique malgré une légère coupure au Solutréen moyen et une sensible augmentation (14,5 %) au Magdalénien 3 : ils ne sont, d'autre part, que très peu affectés par la régression du phénomène artistique.



	Zoo.	Motifs	Indét.	TOTAL
Magd. 4	99	33	221	353
Magd. 3	191	167	792	1 150
Magd. 2	65	30	350	445
Magd. 1	64	11	189	264
Parp.	177	53	369	599
Sol. sup.	170	86	538	794
Sol. moy.	359	78	547	984
Sol. inf.	138	24	86	248
Gravettien	11	4	15	28

Tableau III

Si nous examinons ensuite la Figure 10, nous pouvons constater que les Zoomorphes et les indéterminés se comportent dans l'ensemble de la stratigraphie de manière inverse. La conséquence de cette constatation est visible à la Figure 9. Les indéterminés sont moins sensibles à la diminution du phénomène artistique que les zoomorphes : leur diminution (Fig. 9) se traduit cependant (Fig. 10) par une augmentation relative à partir du Magdalénien 1. Le dendrogramme de la Figure 12 nous montre d'ailleurs la disparité évolutive des zoomorphes et indéterminés, qui eux, sont plus corollaires des motifs.

Essayons maintenant de décrire le processus : ici aussi plusieurs phases y sont visibles :

- gravettien-solutréen inférieur, phase de bipolarisation (zoomorphes 53,9 %) (indéterminés 35,8 %) (Fig. 10) accélérée par la montée du phénomène artistique ;
- solutréen moyen-supérieur, phase de spécialisation (polarisation) sur les indéterminés accélérée par la diminution du phénomène artistique ;
- parpallien-magdalénien 1, phase d'atténuation du processus marqué par l'homogénéité représentative des zoomorphes (31,4 %, Fig. 10), par une légère dégression des indéterminés (parpallien 61,6 %, Fig. 10) ;
- magdalénien 2, fin du processus de spécialisation ;
- magdalénien 3-4, phase de retour progressif à la bipolarisation initiale, cette fois au profit des indéterminés (62,6 %).

#### 4.4 Synthèse

Les conclusions présentées ici ne sont évidemment que très provisoires ; elles permettent cependant dès à présent d'avancer des hypothèses tout d'abord sur une découpe possible de la chronologie autre que celle donnée uniquement par l'analyse des industries, ensuite sur les fonctionnements des processus de diversification et de spécialisation.

##### 4.4.1 Fonctionnement des processus de spécialisation et de diversification

Deux questions se posent : à quel moment et dans quelles conditions s'effectuent les deux processus ? Y a-t-il une relation entre eux et les différents moments du poids du phénomène artistique ?

Nous pouvons d'abord dire qu'il n'y a pas un lien étroit entre les processus de diversification et de spécialisation et les périodes de progression et de diminution du phénomène artistique. Nous pouvons uniquement dire que dans certains cas il accélère ces processus contradictoires. La concentration et la dilution ne sont pas évidentes.

Nous pouvons cependant dire que les phénomènes gravure et zoomorphes sont liés dans leur évolution.

Nous pouvons dire aussi que malgré leur fonctionnement différent, les phénomènes techniques et représentatifs sont liés à un processus évolutif présentant une période initiale située vers le gravettien-solutréen inférieur, une période de changement et une période de retour à la phase initiale située au Magdalénien supérieur. En ce sens ils semblent tous les deux sensibles à la séquence décrite au paragraphe 4.1.

##### 4.4.2 Phases évolutives

Les trois phases décrites ci-dessus, si elles existent effectivement, ne se groupent pas de la même manière pour les phénomènes décrits (le Magdalénien 1 -et même 2- hésite souvent entre la seconde ou la troisième phase).

Mais dans tous les cas le Parpallien apparaît comme faisant partie des processus auxquels il participe, mais en les limitant ou marquant une pause.

#### 5. CONCLUSION

Nous constatons que nous n'avons pas pu dégager le maximum des informations possibles (et surtout l'organisation de celles-ci) par manque de mise en oeuvre de techniques statistiques plus sophistiquées. Cependant, nous voulons mettre l'accent (et c'était notre but) sur les potentialités d'un tel travail.

Nous n'avons encore regroupé les différentes catégories au sein de chaque objet. Cette étude en cours pourra nous permettre de voir évoluer des processus plus complexes dont le traitement statistique est matériellement possible vue la masse d'objets à notre disposition.

Le Magdalénien 1, objet précis de notre travail, n'est donc pas apparu ici dans sa spécialité ; mais il n'était pas possible de débiter dans son étude en le sortant de son contexte. Il faudra alors, si nous voulons rester fidèles à notre ligne de conduite, l'étudier dans sa totalité et non pas uniquement dans son "phénomène plaquettes". Que de travail !

#### BIBLIOGRAPHIE

ARCHAMBEAU M. - Un repère orthonormé pour relever les gravures et les peintures pariétales. BSPF, t. 79, n° 7.

- BREUIL H. 1952 - Quatre cent siècles d'art pariétal. Montignac.
- CHABREDIER L. 1962 - "Etude méthodologique des relevés d'art pariétal préhistorique". BSPF, t. 57.
- LEROI-GOURHAN A. 1976 - "Les religions de la préhistoire". La préhistoire française, t. I. Ed. du CNRS.
- LAPLACE G., LIVACHE M. 1975 - "Précisions sur la démarche de l'analyse structurale". Dialektikê.
- LAPLACE G. 1975 - "Distance du Khi 2 et algorithmes de classification hiérarchique". Dialektikê.
- LAPLACE G. 1974 - "De la dynamique de l'analyse structurale ou la typologie analytique". Riv. di Scienze Preistoriche, XXIX, 1.
- LIVACHE M. 1979-1980 - "Les diagrammes de dynamique évolutive testée". Dialektikê.
- LLONGUERAS M. 1972 - "Graficos estadísticos sobre las placas de la cueva del Parpallo (Gandia, Valencia)". Symposium de Santander.
- MARSHACK A. 1970 - "Notation dans les gravures du paléolithique supérieur. Nouvelles méthodes d'analyse". Pub. Inst. Préh. n° 8. Bordeaux.
- PATTE E. 1960 - "Les hommes Préhistoriques et la Religion". A. et J. Picard et Cie. Paris.
- PERICOT L. 1942 - "La cueva del Parpallo (Gandia, Valencia)". Pub. CSIC. Madrid

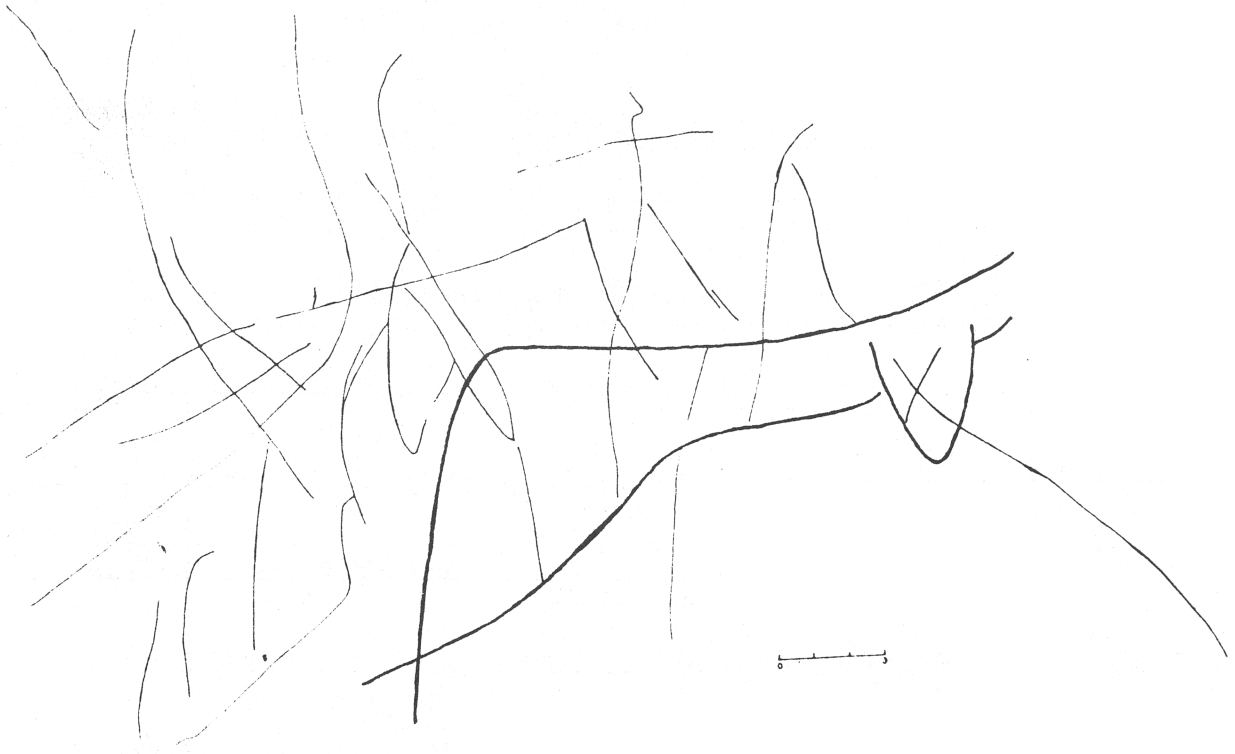
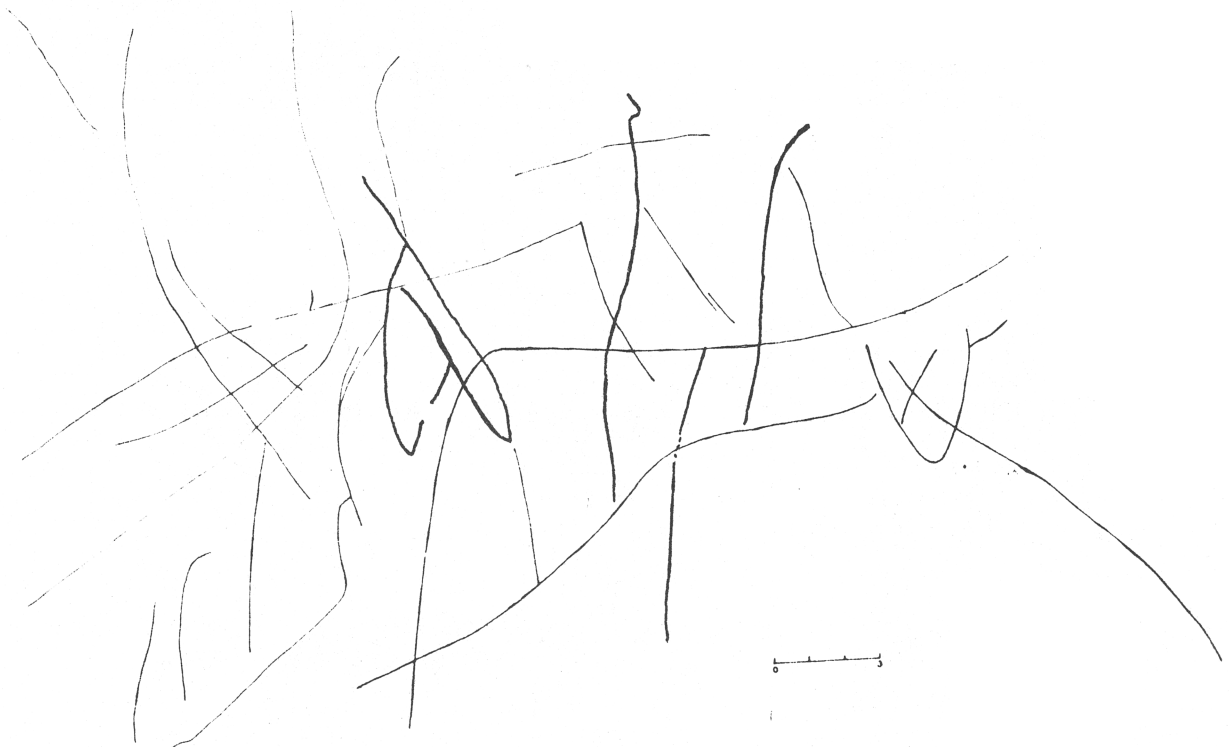


Fig. 1

"Figuration humaine" (Relevé de M.Archamboeau en 1982).  
(C'est nous qui avons épaissi les contours de la représentation)

Fig. 2

Autres interprétations.



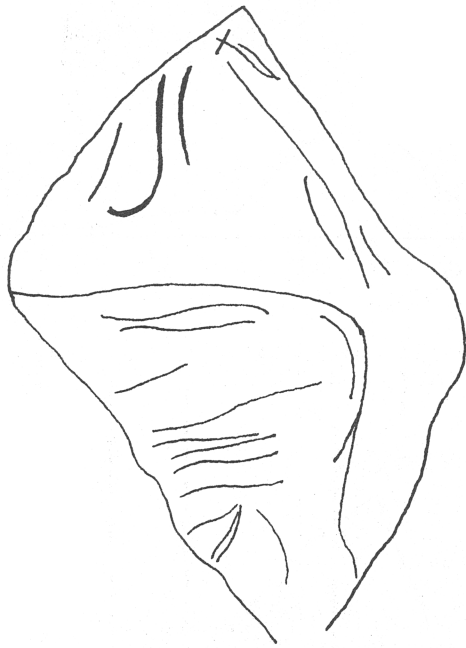


Fig. 3

(Relevé de L.Pericot en 1942, fig.n.283; echelle 1/2).

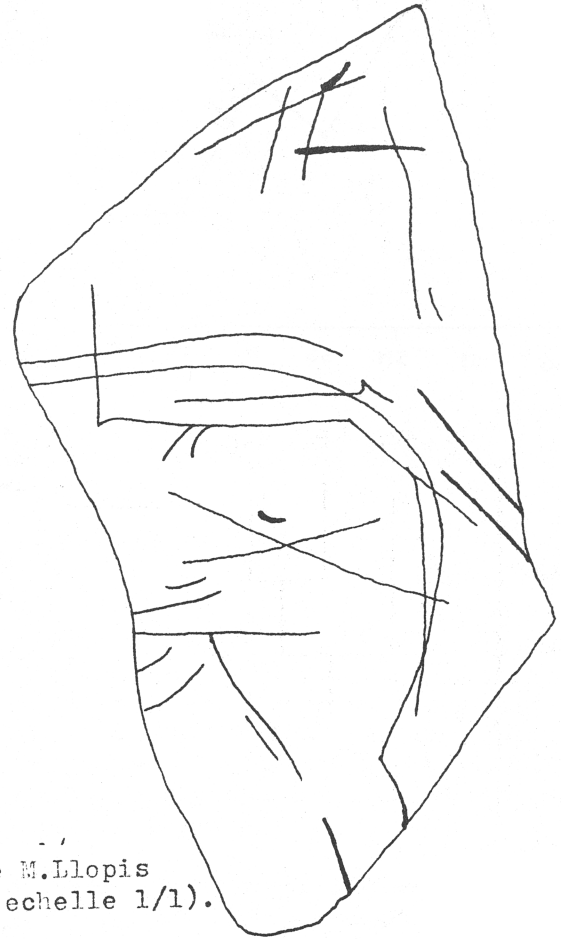


Fig. 4

(Relevé de M.Llopis en 1983; echelle 1/1).

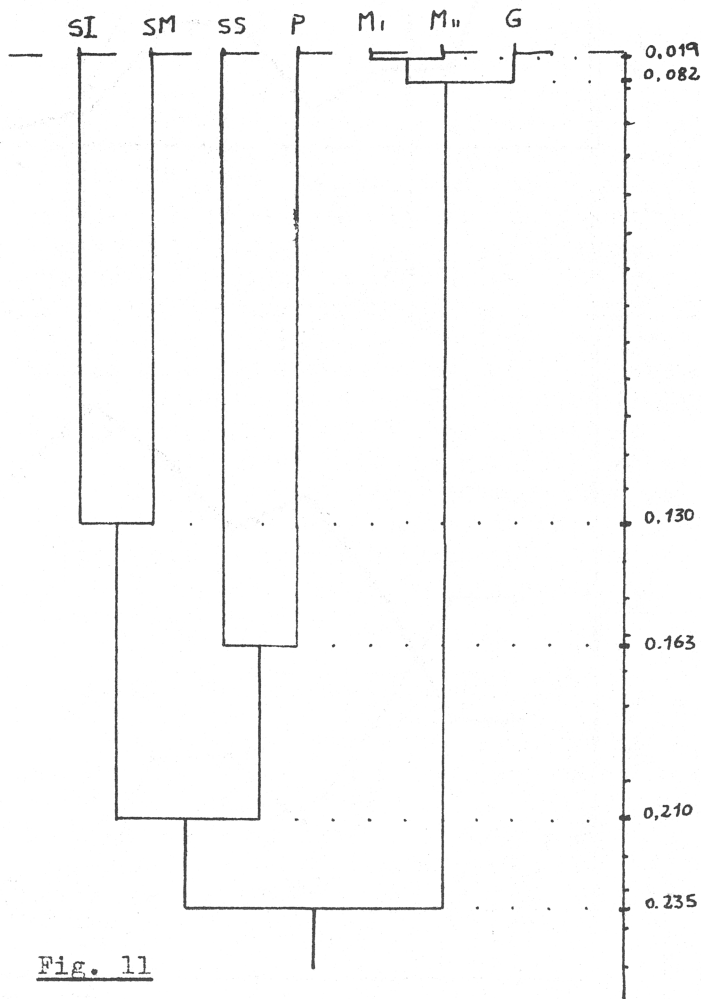


Fig. 11

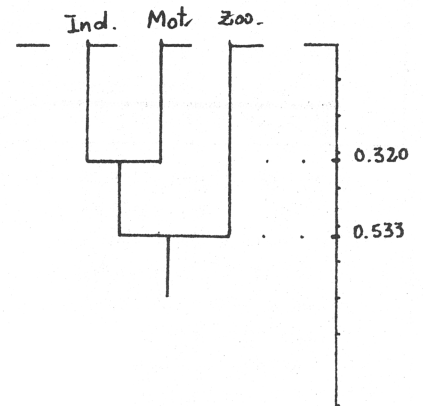


Fig. 12

