

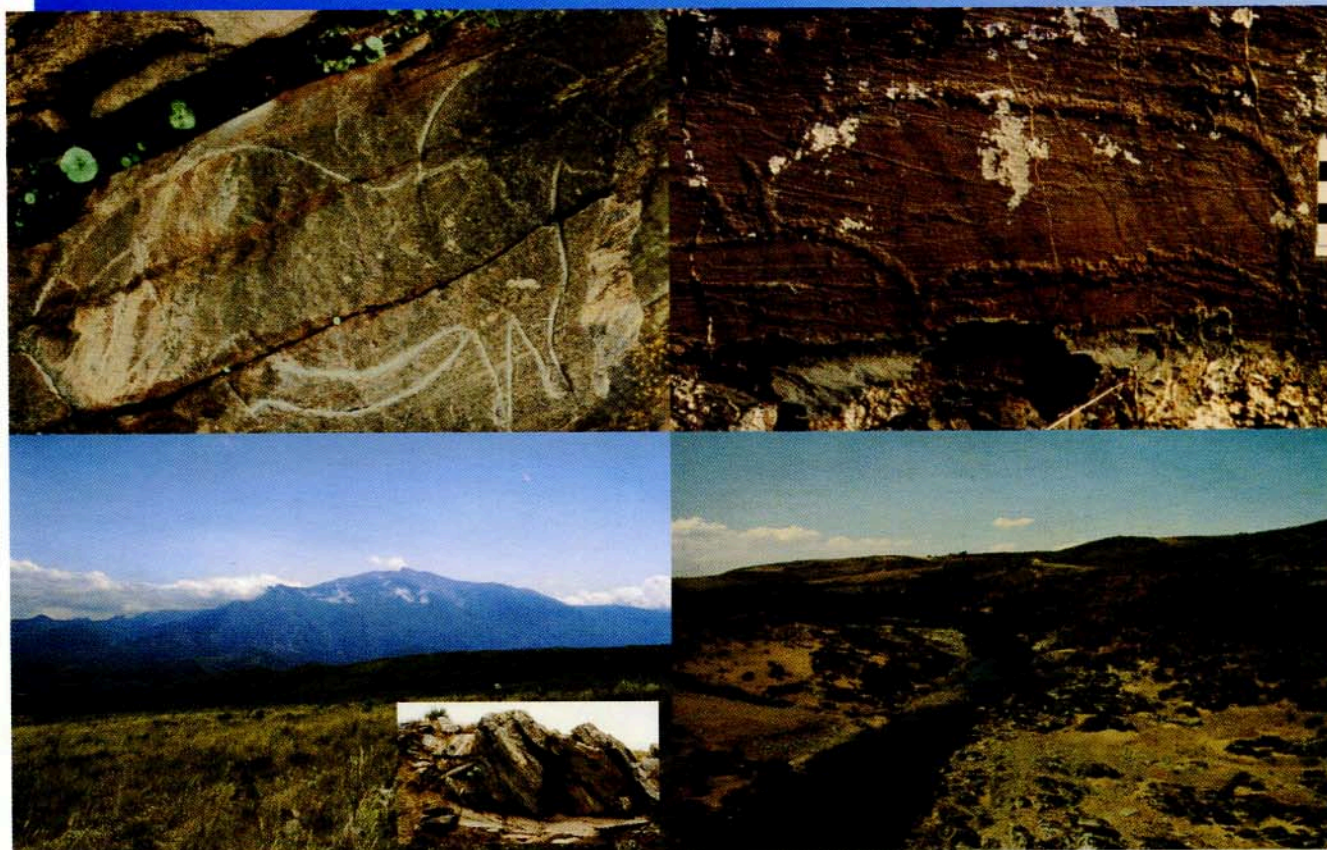
L'ART PALÉOLITHIQUE À L'AIR LIBRE

le paysage modifié par l'image

Tautavel - Campôme, 7 - 9 octobre 1999

UMR 5590 du CNRS - Tautavel

Sous la direction de Dominique SACCHI



GAEP & GÉOPRÉ

*Avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication
Sous-Direction de l'Archéologie*

Illustration de couverture :

En haut de gauche à droite, cheval gravé de Mazouco (Portugal) et rhinocéros gravé de Aral Tolgoi (Mongolie) ; en bas de gauche à droite, sites de Fornols (France) et de Siega Verde (Espagne)

Saisie informatique des textes : **GAEP** (G. Escarguel et D. Sacchi)

Traitement et saisie informatique des illustrations : **GAEP** (J.- L. Brulé, G. Escarguel et D. Sacchi)

Révision des traductions en langue française : **GAEP** (G. Escarguel et D. Sacchi)

Révision des résumés en langue anglaise : Paul Bahn

Diffusion : **Groupe Audois d'Etudes Préhistoriques** 5, rue de l'Olivier 11000 Carcassonne

ISBN : 2-9518735-0-6

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN SEPTEMBRE 2002
DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES
À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 3^e TRIMESTRE 2002
N° D'IMPRIMEUR : 19470

sommaire

<i>Propos liminaire</i> Dominique SACCHI	7
COMMUNICATIONS	
L'AIRE FRANCO-IBÉRIQUE	13
<i>I - Gestion d'un patrimoine culturel</i>	15
<i>La mise en valeur de l'art rupestre de la vallée du Côa, Portugal</i> João ZILHÃO	17
<i>II - L'environnement : milieu naturel et contexte archéologique</i>	23
<i>Le contexte archéologique de l'art paléolithique à l'air libre de la vallée du Côa, Portugal</i> Thierry AUBRY	25
<i>III - La chronologie</i>	39
<i>Contribution de la séquence du Parpalló (Espagne) à la sériation chronostylistique de l'art rupestre paléolithique de la péninsule ibérique</i> Valentín VILLAYERDE BONILLA	41
<i>Quelques conventions caractéristiques des niveaux anciens du Parpalló (Espagne) : le graphisme du Gravettien et du Solutréen ancien, comparaisons avec l'art rupestre du Côa</i> Maria-Rosa GARCIA ROBLES et Valentín VILLAYERDE BONILLA	59
<i>Contribution de la stylistique à l'estimation chronologique des piquetages paléolithiques de la vallée du Côa (Portugal)</i> Emmanuel GUY	65
<i>IV - L'approche technologique</i>	73
<i>Analyse technique de l'art gravé de Fornols-Haut, Campôme-France. Implications dans la datation des représentations de style paléolithique à l'air libre</i> Francesco D'ERRICO, Dominique SACCHI et Mariam VANHAEREN	75

<i>Technologie et thématique de l'art rupestre paléolithique sous abris rocheux dans le sud de la péninsule ibérique (Andalousie-Espagne)</i> Marti Mas CORNEILLÀ et Sergio RIPOLL LÓPEZ	87
V - L'art rupestre sous toutes ses formes	95
<i>De l'art des grottes à l'art de plein air au Paléolithique</i> Michel LORBLANCHET	97
<i>L'art pariétal paléolithique à la lumière du jour dans les abris du Périgord</i> Brigitte et Gilles DELLUC	113
<i>Procédés et innovations techniques de la sculpture pariétale solutréenne du Roc-de-Sers (Charente)</i> Sophie TYMULA.....	127
<i>L'art rupestre paléolithique à l'intérieur de la péninsule ibérique : une vision chrono-culturelle d'ensemble</i> Rodrigo de BALBÍN BEHRMANN et José Javier ALCOLEA GONZÁLEZ.....	139
<i>Dix années de recherches sur l'art rupestre paléolithique dans la péninsule ibérique</i> Sergio RIPOLL LÓPEZ, Marti Mas CORNEILLÀ et Francisco MUÑOZ.....	159
VI - Fonction et signification	175
<i>Le rapport à l'espace aérien dans l'art préhistorique</i> Marcel OTTE	177
<i>L'art rupestre chez les peuples chasseurs. Approche du phénomène</i> Denis VIALOU	181
<i>L'art paléolithique dans la vallée du Côa (Portugal). La symbolique dans l'organisation d'un sanctuaire de plein air</i> António Martinho BAPTISTA et Marcos GARCÍA Díez.....	187
REGARDS SUR D'AUTRES MONDES	207
<i>L'art paléolithique de plein air dans le monde extra-européen</i> Paul BAHN	209
<i>Le plus ancien art à l'air libre en Mongolie-Altai : images et paléoécologie</i> Esther Jacobson	217
<i>Les plus anciens pétroglyphes du Plateau d'Ukok (Altai-Russie) et leurs analogies en Asie centrale et en Europe occidentale</i> Vyatcheslav I. MOLODIN et Dimitri V. CHEREMESIN	227
<i>Y a-t-il un art paléolithique au Sahara ?</i> Michel TAVERON et Ginette AUMASSIP	235
<i>Remerciements.....</i>	247

QUELQUES CONVENTIONS CARACTÉRISTIQUES DES NIVEAUX ANCIENS DU PARPALLÓ : LE GRAPHISME DU GRAVETTIIEN ET DU SOLUTRÉEN ANCIEN, COMPARAISONS AVEC L'ART RUPESTRE DU CÔA

Maria-Rosa GARCIA ROBLES* et Valentin VILLAYERDE BONILLA*

Résumé

Les niveaux anciens de la séquence du *Parpalló* (Gravettien et Solutrén) offrent des exemples de décomposition du mouvement avec superposition de représentations sur la même figure. Cette étude propose une évaluation chronologique de ce procédé stylistique et la problématique de sa définition. La décomposition du mouvement se différencie des superposition, rectification et réfection. Quoique plus récent, ce procédé est également présent dans l'art de la vallée du Côa.

Mots-clés : art mobilier paléolithique, animation, Gravettien, Solutrén.

Abstract

The early levels of the *Parpalló* sequence (Gravettian and Solutrean) provide examples of decomposition of movement, with superimposition of depictions within the same figure. This paper evaluates the chronological significance of this feature, and the problem of its definition. We distinguish the decomposition of movement through superimposition from rectifications and retouching. The process also appears in the Côa Art, but with a later chronology.

Keywords : palaeolithic mobiliary art, animation, gravettian, solutrean.

Introduction

L'importance de l'art solutrén constitue, sans doute, l'un des traits les plus intéressants de la collection d'art mobilier du *Parpalló*. La remarquable absence d'ensembles mobiliers solutréens bien datés,

spécialement de ses phases initiales et moyennes, rend difficile la caractérisation de l'art pré-magdalénien, essentiellement défini grâce aux indications fournies par les blocs sculptés du *Roc-de-Sers* (pl. h.-t. VI). De ce fait, il apparaît parfois surprenant de remarquer que l'art du Solutrén initial et moyen du *Parpalló* n'a été considéré qu'en vue d'établir des comparaisons avec l'art pariétal d'Andalousie, sans le prendre en compte lorsqu'il s'est agi de fixer les traits stylistiques de ces deux stades chronologiques correspondant à la fin du style II et au début du style III. Les raisons de cette interprétation tiennent au fait que, depuis que Graziosi a formulé son concept relatif à l'existence de deux provinces artistiques en Europe sud-occidentale, l'art de ce gisement a été considéré comme rare et particulier ainsi que, par extension, celui de tout l'art du versant méditerranéen péninsulaire. Néanmoins, on ne doit pas oublier que les fondements stylistiques et thématiques de la province artistique méditerranéenne, par opposition à la région franco-cantabrique, se limitaient à l'art magdalénien, car, d'après cet auteur, les éléments de séparation entre ces deux provinces n'étaient pas encore définis au Solutrén. Sans entrer dans une évaluation critique du concept de province artistique méditerranéenne, ainsi que dans sa reformulation en une vision plus apte à considérer les processus de régionalisation en tant qu'élément constitutif de l'art magdalénien de l'aire Franco-Ibérique, nous insisterons ici sur la contribution des 1006 plaquettes du Solutrén inférieur et moyen du *Parpalló* à la caractérisation de

* Departament de Prehistòria i Arqueologia, Universitat de València, Blasco Ibàñez, 28. 46010 València, Espagne.

l'art solutréen ancien. Cet ensemble réuni 217 représentations animales et une grande diversité de signes, soit un total de 1250 faces décorées.

L'art solutréen ancien : limites dans la définition de la sériation de l'art des niveaux inférieurs du *Parpalló*

Les niveaux inférieurs du *Parpalló* se caractérisent par la pauvreté du matériel lithique et semblent correspondre à des phases de faible occupation du gisement. En effet, les niveaux Gravettiens n'ont livré que 7 plaquettes sur lesquelles apparaissent 7 animaux. Quelques-unes d'entre elles ont fait l'objet de remontages avec des fragments retrouvés dans les couches supérieures, qui rendent difficile la distinction entre le Gravettien et le Solutréen inférieur. Cette situation change avec le Solutréen inférieur ou initial, où l'on compte 154 plaquettes soit 63 animaux représentés, nombre qui augmente encore pendant le Solutréen moyen, avec 852 plaquettes et 154 représentations animales, en même temps que se développe l'industrie lithique et se multiplient les restes faunistiques.

Le nombre réduit de pièces gravettiennes et le caractère fragmentaire de ces quelques représentations empêchent de préciser les traits stylistiques de ce faciès au *Parpalló*. De plus, les similitudes avec les représentations du Solutréen inférieur semblent évidentes. Ainsi avons-nous été amenés à regrouper l'art de ces deux périodes, considérant que, du point de vue de la forme, elle constituait une seule et même étape et se différenciait du Solutréen moyen. En outre, le manque d'indices clairs de rupture entre ces deux grandes phases d'occupation, la possibilité de mélanges dus à la méthode de fouille et aux phénomènes d'altération post-sédimentaire non observés à cette occasion, ainsi que la volonté de réduire au maximum le nombre de phases évolutives dans la série du *Parpalló*, en évitant la mise en relation précise des évolutions industrielle et artistique, nous a conduit à regrouper en une seule phase, dénommée Solutréen ancien, l'art de ces différentes périodes. Toutefois, ce regroupement empêche peut-être de rendre compte de certaines différences reflétant un changement entre la fin du style II et le début de style III (Villaverde 1994 a).

L'art du Gravettien et du Solutréen inférieur se caractérise par des pattes et des têtes particulièrement petites par rapport au corps, l'importance des formules de perspective biangulaire droite aux extrémités, l'emploi fréquent de la formule de pattes "en arc", l'absence d'attention aux détails anatomiques, la prédominance du trait rectiligne, l'absence de modelage et de remplissage des figures, ainsi que l'absence de signes structurés. Par opposition, pendant le Solutréen moyen, on observe une plus grande attention pour la construction de la figure, tant en ce qui concerne le réalisme des proportions, même s'il aboutit souvent à

un déséquilibre de la figure vers la partie antérieure ou, plus fréquemment, vers la partie postérieure, qu'en ce qui concerne la plus grande importance accordée à la perspective biangulaire oblique dans le traitement des extrémités, où prédominent les pattes construites avec des lignes parallèles ouvertes, avec ou sans inflexions anatomiques, les premières indiquant une plus grande recherche du modelage externe (poitrine, mâchoire), ainsi que l'attention portée au modelage interne. En ce qui concerne les signes, on observe une plus grande formalisation, avec l'apparition de rectangles, de cercles, de faisceaux de lignes parallèles, de réticulés, de zigzags, etc.

Ces différences ne se produisent pas de manière systématique, mais parfois sous forme de tendances indiquant une certaine continuité dans les formes d'expressions, ce qui confirme l'idée de regrouper ces deux étapes. Cette continuité s'observe dans les techniques (importance du trait double et multiple et de la peinture), les modes de construction de la figure, que nous venons de signaler, ainsi que dans les conventions de représentation des têtes (tant en ce qui concerne les cornes que les oreilles, avec la présence d'oreilles de biches en trait trilineaire), dans l'animation des figures et la représentation des scènes.

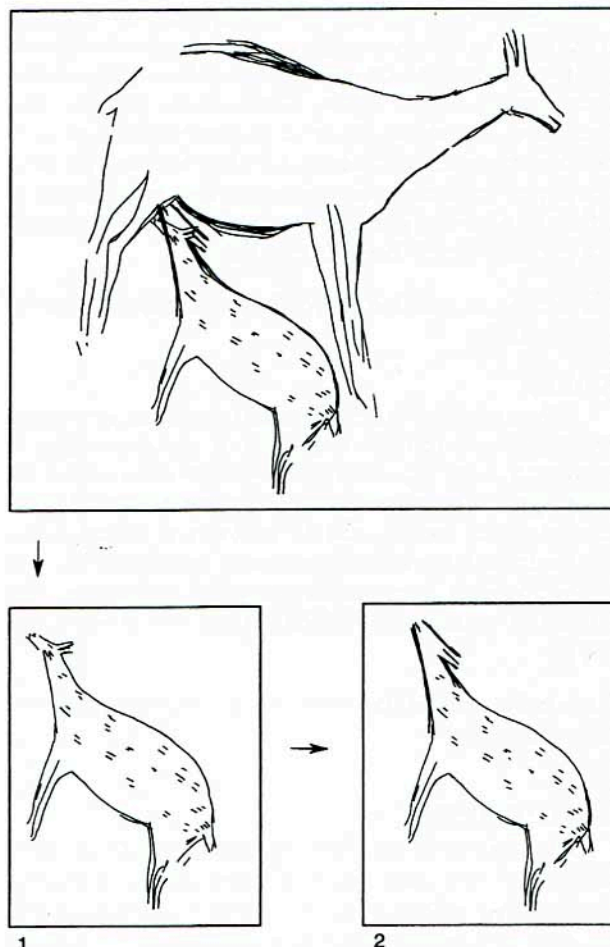


Figure 1. Le *Parpalló*, Espagne, Solutréen moyen ancien : plaquette n° 16182 (détail) ; noter le mouvement de la tête du faon.

L'intérêt de l'art solutréen ancien réside notamment dans le rendu de formules d'animation et de compositions scéniques, où se manifeste une attention particulière pour le modelage interne de la figure. Ces notations, bien documentées pour cette période, diffèrent de celles que l'on rencontre durant le Solutréen évolué et le Magdalénien. L'un de nous (Villaverde ce volume) a tenté de montrer l'extension diachronique des différentes manières d'exprimer le mouvement, la composition et le modelage, sans préjuger d'une évolution des éléments stylistiques constitutifs de l'art Paléolithique.

Pour préciser le sujet de cet exposé, nous nous en tiendrons à l'évaluation de l'animation de l'art solutréen ancien, en établissant certaines comparaisons avec des figures du Côa, de façon à établir les différences entre ces deux ensembles artistiques.

L'animation au Solutréen ancien du *Parpalló*

Rares sont les travaux qui se sont posés de manière approfondie la question de l'analyse du mouvement dans l'art paléolithique. La terminologie employée a été établie par Leroi-Gourhan (1983). Elle distingue l'animation nulle, l'animation segmentaire, l'animation coordonnée et l'animation coordonnée complexe. Cette terminologie a été appliquée à l'analyse des plaquettes de *Parpalló* (Villaverde 1990, 1994a) et à celle de l'art pariétal et mobilier des Pyrénées (Azema 1992a, 1992b). Ce dernier auteur l'a étendue en proposant l'addition de deux autres modalités d'obtention du mouvement : la superposition et la juxtaposition d'images successives.

Les exemples de superposition d'images successives comportant des éléments susceptibles d'être interprétés en tant qu'indices d'animation, sont présents dans l'art solutréen ancien du *Parpalló* sans être nombreux. En revanche, nous n'avons pas pu les identifier au Solutréen évolué, où le seul exemple possible correspond mieux à une rectification qu'à une recherche du mouvement, ni au Magdalénien, période où l'art pyrénéen connaît le plus grand nombre d'exemples. Dans la vallée du Côa, les cas de superposition sont nombreux. Ils attestent de la variété des solutions stylistiques adoptées, ce qui plaide en faveur de l'étendue chronologique de ce procédé graphique. La diversité de solutions observées au *Parpalló* et la difficulté de déterminer si certaines d'entre elles ne sont pas le résultat d'une simple superposition fortuite de figures, ou bien d'une accumulation visant à donner une impression du nombre ou d'un groupe, va nous permettre d'aborder la définition de la décomposition du mouvement par addition d'images.

Azema (1992b : 18-19) définit ainsi l'animation par superposition : "le mouvement d'un animal est décomposé par la superposition sur une même représentation des positions prises successivement dans le temps par un ou plusieurs éléments corporels". À

cette définition, il ajoute le caractère chronologiquement ordonné des traits afin qu'ils ne soient pas confondus avec des traits repassés, ainsi que la cohérence technique et stylistique de l'œuvre, témoignant de son exécution par une même main. Nous déduisons de cette définition que l'élément principal de reconnaissance de l'animation par superposition réside dans l'unicité de la représentation à laquelle s'ajoutent des éléments corporels, normalement périphériques (tête, queue, extrémités des membres),

répétés et superposés, rendant compte du mouvement.

Ces critères se retrouvent précisément sur les plaquettes 16182 (fig. 1) 17022 (Villaverde 1994 : fig. 106), 16330 (fig. 2), et 17773 (fig. 3).

Leur commentaire détaillé nous permettra de discuter l'inclusion de certaines d'entre elles dans cette catégorie. Par ailleurs, les répétitions des parties anatomiques, ventres (fig. 4) et mâchoires (Villaverde 1994 : fig. 39 et 54), ne semblent pas traduire des attitudes successives à travers le temps et doivent être interprétées comme des rectifications (Villaverde 1994 : fig. 54) ou des essais de traduction

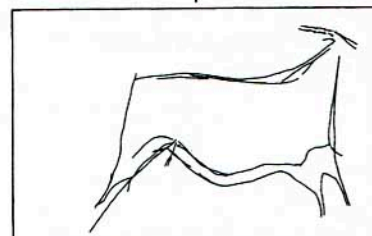
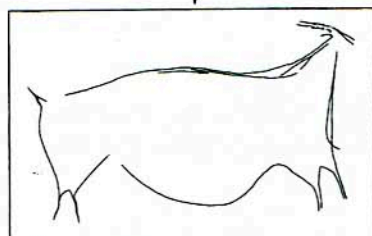
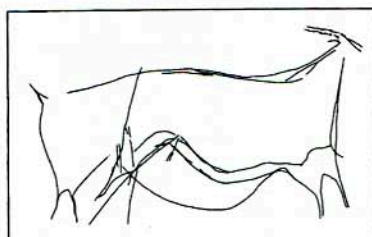


Figure 2. Le *Parpalló*, Espagne, Solutréen moyen ancien : plaquette n° 16330 (détail) ; noter l'animation par superposition.

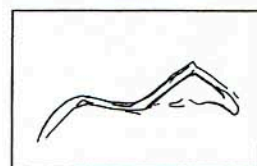
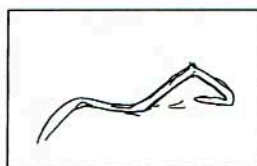
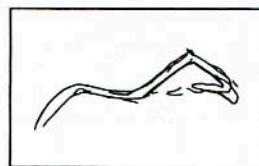


Figure 3. Le *Parpalló*, Espagne, Solutréogravettien inférieur : plaquette n° 17773 (détail) ; noter l'animation par superposition.

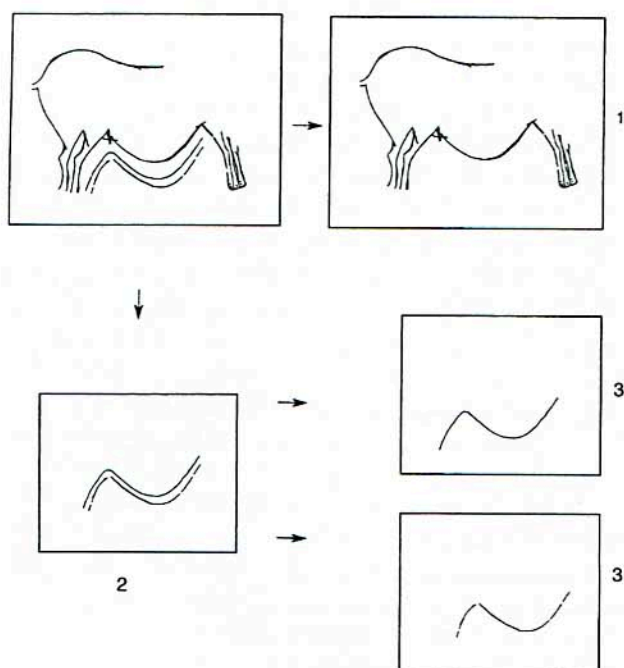


Figure 4. Le Parpalló, Espagne, Solutrén moyen ancien : plaquette n° 16342 (détail) ; noter la répétition de la ligne de ventre.

du nombre (fig. 4 et Villaverde 1994 : fig. 39). Sur d'autres plaquettes, la superposition présente des variations de dimensions ou de formes qui relèvent d'avantage de la réfection (fig. 5 et 6).

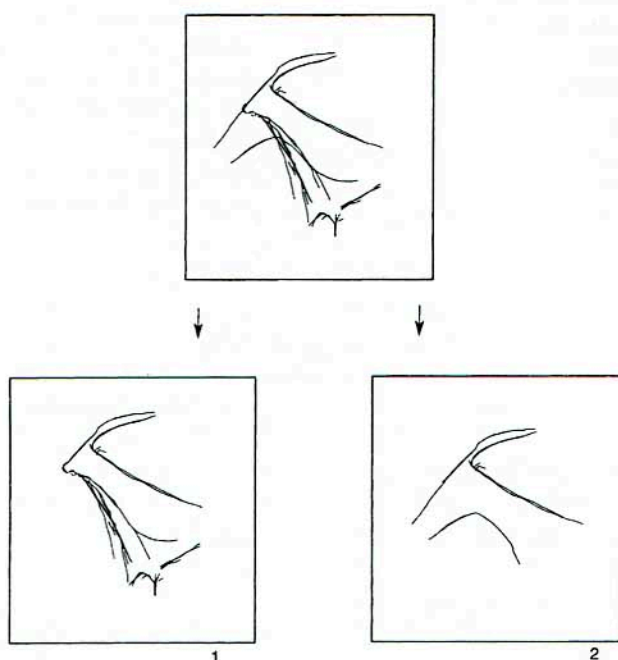


Figure 5. Le Parpalló, Espagne, Solutrén moyen ancien : plaquette n° 16186 A (détail) ; noter la superposition des figures.

L'animation par superposition d'images et ses variantes

Parmi les exemples évidents de représentation de ce type d'animation, la scène, bien connue, de la biche allaitant son faon (fig. 1), datée du Solutrén moyen ancien, peut clairement s'interpréter comme une recherche du mouvement. Ici, la composante scénique se joint donc au mouvement, en faisant ressortir la dimension narrative du thème. Les détails de la scène sont évidents : le faon, parfaitement situé entre les pattes de sa mère, présente une queue repliée indiquant la relaxation. Le remplissage de groupes de traits traduit l'aspect tacheté de la robe caractéristique de l'animal en bas âge. Malgré la représentation unique du corps, la tête est dessinée deux fois : une première où les oreilles répondent à la même convention graphique que celles de la mère, et une deuxième, que rectifie légèrement le dessin du cou de façon à ce que le museau atteigne la zone où est située la mamelle de la mère. Toutefois, on ne peut pas rejeter l'idée qu'il s'agit d'une rectification de la figure. Néanmoins, la superposition de deux têtes témoigne d'une recherche d'animation dans une évidente accentuation de l'aspect narratif de la scène. La cohérence stylistique des deux figures s'affirme dans l'accumulation de caractères propres à l'art solutréen ancien : tracé rectiligne peu soigné, disproportion de la tête par rapport au corps, arrière-train exagéré, position basse de la queue, pattes antérieures formées de lignes parallèles ouvertes et pattes postérieures formées de lignes parallèles ouvertes plus naturalistes, en perspective biangulaire oblique.

La plaquette 16230 (fig. 7), également du Solutrén moyen ancien, répond aux conventions de cette même phase stylistique. On y discerne deux têtes de biche superposées. La plus grande est nettement identifiable dans sa convention trilineaire, la manière d'exécuter les oreilles et la projection et la finesse du cou. La seconde, plus petite et peu soignée sur la zone des oreilles, montre une même projection du cou. La technique trilineaire se combine ici avec l'usage du trait double, en cohérence avec la position stylistique de la pièce. La seule question soulevée par cette plaquette réside dans le fait que les deux représentations sont totalement superposées et indépendantes, étant toutes deux réduites aux seuls protomés, qui ne présentent aucun trait en commun.

Les rectifications et réfections.

Les pièces rectifiées s'éloignent, à notre avis, de celles présentant une décomposition du mouvement par superposition. Elles offrent des exemples nets de rectification ou de réfections de dimensions apparemment faibles qu'il est intéressant de noter en détail en prenant en considération leur situation chronologique, nettement définie.

La première d'entre elles, la plus claire et la plus complète, correspond à la plaquette 16330, recomposée à partir de deux fragments retrouvés dans le Gravettien et le Solutrén moyen ancien. Sur une face, un bouquetin est gravé, sur lequel se superpose deux arrière-trains différents, incluant la rectification de la ligne ventrale. Si l'on s'en tient au respect des proportions du sujet, il semble qu'il soit possible d'admettre la correction de l'allongement et de la gravité de l'image initiale dans le respect de la manière d'exécution antérieure. Afin que la rectification soit bien visible, le graveur a eu recours à l'usage du trait double pour renforcer les lignes cervico-dorsale et ventrale à partir de la poitrine. Toutefois, et malgré le raccourcissement de la figure, les deux bouquetins représentés répondent à un même module composé de traits rectilignes et présentant tous deux une disproportion identique des membres et de la tête par rapport au corps.

La deuxième pièce, la plaquette 17022 (Villaverde 1994 : fig. 106), du Solutrén moyen ancien, offre un exemple analogue de rectification de l'allongement au moyen d'un second tracé de la partie postérieure. Cependant, la rupture de la plaquette ne permet pas d'écarter l'hypothèse d'un simple cas de superposition.

La troisième pièce, la plaquette 16287 (Villaverde 1994 : fig. 54), du Solutrén moyen ancien, semble bien comporter une rectification du dessin de la tête. Il s'agit d'une représentation d'un cervidé à trait double. Il est vraisemblable que, dans le but de représenter une biche, les traits successifs des lignes de mâchoire et du cou aient été destinés à diminuer l'aspect de robustesse qui se dégage du premier dessin.

Deux pièces illustrent le procédé de réfection dans l'art du Solutrén ancien. Un exemple est constitué par la plaquette 16186 A, du Solutrén moyen ancien, où on observe un bouquetin de style ancien (disproportion de la tête et des extrémités antérieures, pattes antérieures "en arc"), repris par la suite en un second bouquetin dont on ne voit que la tête, qui réutilise les cornes et la partie cervicale du premier.

Le deuxième exemple se trouve sur la plaquette 16061 (Villaverde 1994 : fig. 10), sur une des faces de laquelle se profilent trois figures animales. La première, peinte en noir, évoque une biche par la forme du corps, l'allongement et les proportions de la tête. Deux figures, un cheval et un animal acéphale, ce dernier dénaturant nettement l'ensemble peint respecté par le précédent, se superposent à elle en réutilisant principalement les pattes, une partie du corps et la tête. La réfection se manifeste ici par un changement de la figure initiale, difficilement interprétable comme une recherche d'animation.

La réitération d'un segment figuré : rectification ou représentation multiple ?

Au Parpalló, on connaît deux plaquettes qui fournissent de bons exemples de figures multiples résultant de la réitération d'un segment anatomique, comme dans d'autres exemples de l'art pariétal ou mobilier. On ne peut confondre ce procédé avec la

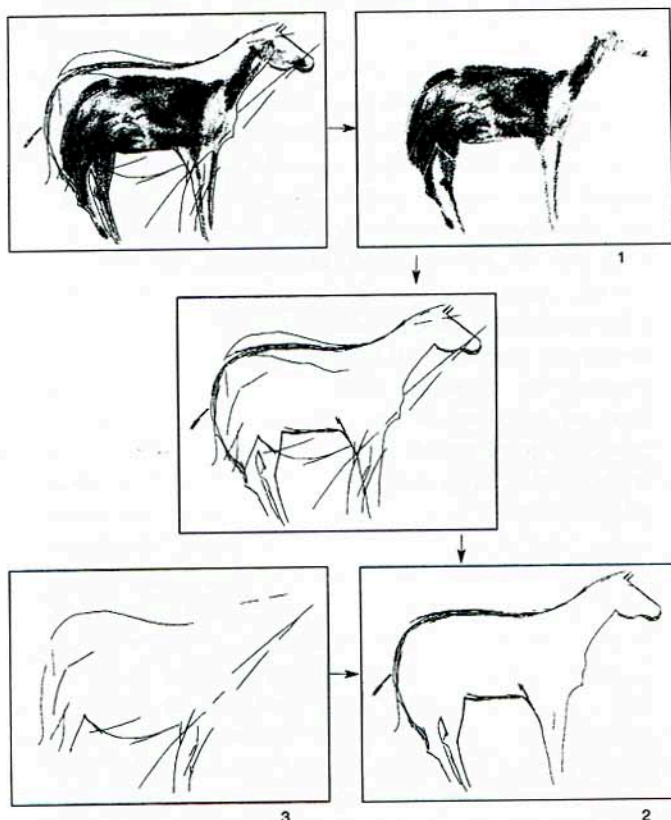


Figure 6. Le Parpalló, Espagne, Solutrén inférieur : plaquette n° 16061 A (détail) ; noter la superposition des figures.

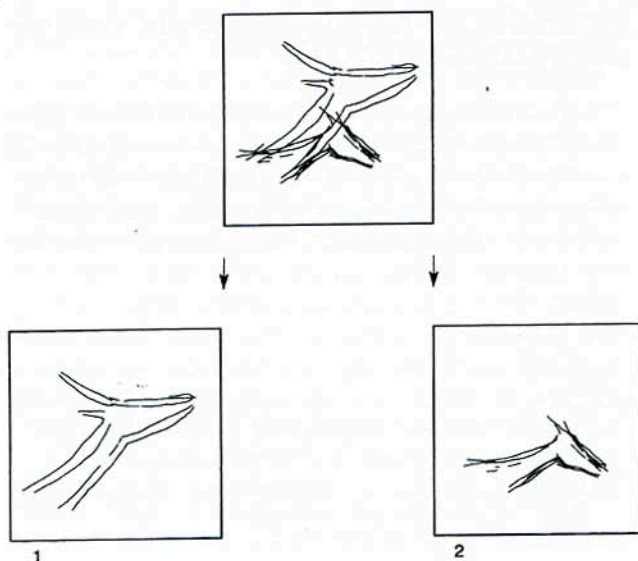


Figure 7. Le Parpalló, Espagne, Solutrén moyen ancien : plaquette n° 16230 (détail) ; noter l'animation par superposition.

simple rectification décrite plus haut.

La plaquette 16199 (Villaverde 1994 : fig. 39), du Solutrén moyen ancien, figure un équidé avec trois lignes de mâchoire successives. La permanence du tracé du museau et la face suggère la répétition intentionnelle, bien qu'on ne puisse abandonner l'idée d'une rectification. Il semble cependant qu'on ne puisse retenir l'idée d'une animation, à moins que le graveur n'ait essayé de rendre compte du mouvement de la mâchoire, ce qui demeure difficile à démontrer.

La plaquette 16342 (fig. 4), du Solutrén moyen ancien, présente un cas indiscutable de répétition distincte d'une rectification. Le dessin d'un cheval, auquel il ne manque que la tête par suite d'une fracture du support, semble renforcé dans sa partie ventrale par un trait double qui dessine un nouveau ventre, comprenant également le point de départ d'une des pattes postérieures. Le trait, juxtaposé, est nettement parallèle au trait initial, accentuant l'impression de gravidité déjà bien marquée. Compte tenu du caractère sexuel affirmé de cet animal, la gravidité doit être interprétée en terme de convention stylistique. La représentation constitue un bon abrégé du caractère stylistique de la séquence : trait rectiligne, modelage peu prononcé, queue déplacée, gravidité et modelé postérieur, rétrécissement antérieur, pattes en perspectives biangulaires formées de lignes parallèles fermées pour les antérieures et de lignes parallèles ouvertes naturalistes pour les postérieures. Le trait double, en accord avec la chronologie, renforce le tracé du ventre. Néanmoins, l'objectif de ce procédé stylistique ne peut pas être défini catégoriquement, bien que l'idée d'une réitération destinée à produire l'impression d'une représentation multiple trouve des parallèles dans d'autres figurations pariétales ou mobilières.

Exemples de décomposition du mouvement dans l'art du Côa

Plusieurs figures de l'art rupestre du Côa peuvent être interprétées par rapport à ces ressources pictographiques, qui montrent bien leurs diversités technique et stylistique en lien avec une grande amplitude chronologique. Parmi les gravures les plus connues, citons :

- la double tête de bouquetin en traits composés de *Quinta da Barca III*, qui, par son tracé, son modelé et la manière de résoudre la perspective, est propre au Magdalénien ;
- la tête double de bouquetin de la roche 5 de *Penascosa*, comportant des cornes en forme de V et à la courbure en S, un museau fermé, une partie supérieure à tendance triangulaire, l'œil, la bouche et l'oreille détaillés, un modelé marqué de naturalisme malgré la massivité corporelle ;
- La triple tête de cheval de la roche 4 de *Penascosa*, simulant l'attitude du mâle saillant la femelle, également figurée, dont les profils en "marche d'escalier" de la crinière rappellent ceux des niveaux solutréens évolués du *Parpalló*, s'inscrit dans une composition animée du type de celle de la biche allaitant son faon décrite plus haut ;
- la double tête d'un cheval de la roche 1 de *Canada do Inferno*, superposée aux représentations d'un bouquetin et de deux bovinés dont l'exécution rappelle l'art du Magdalénien ancien du *Parpalló*.
- enfin, la double tête d'un aurochs de la Roche 30 de *Canada do Inferno*.

Par ses nombreux exemples, l'art figuratif du Côa semble indiquer une position chronologique plus tardive que ceux du *Parpalló*. Il y manque les constructions disproportionnées, aux membres en perspective biangulaire qui, dans ce dernier gisement, sont associées à l'art du Solutrén ancien (Gravettien-Solutrén moyen). Dans une publication récente, Baptista (1999) montre une figure qui répond aux critères ainsi définis, dans la phase la plus ancienne du Côa. Il s'agit d'un aurochs à deux têtes de la roche 1 de *Canada do Inferno*. Néanmoins, les exemples de possible décomposition du mouvement par superposition de la grotte *Chauvet*, qui correspondent à une phase chronologique précoce (Clottes in Chauvet et al. 1995), ainsi que les nombreux exemples bien datés d'art mobilier nord-pyrénéen (Azema 1992), prédominant dans les niveaux magdaléniens d'autres zones géographiques, permettent d'affirmer que ces modes de représentation s'étendent dans le temps, et qu'en l'absence d'analyse des traits stylistiques, ils ne permettent pas une évaluation chronologique précise.

Bibliographie

- AZEMA M., 1992a - La décomposition du mouvement dans l'art animalier paléolithique des Pyrénées. *Préhistoire et Anthropologie Méditerranéennes* : 17-31.
- AZEMA M., 1992b - La représentation du mouvement dans l'art animalier paléolithique des Pyrénées. *Préhistoire Ariégeoise*, XLVII : 19-76.
- BAPTISTA A. Martinho, 1999 - *No tempo sem tempo. A Arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa*. Parque Arqueológico do Côa.
- CHAUVET J. M., BRUNEL E. et HILLAIRE C. (préface de J. Clottes), 1995 - *La Grotte Chauvet à Vallon Pont*

d'Arc. Seuil édit.

- LEROI-GOURHAN A., 1983 - *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro Ediciones, Madrid.
- VILLAVARDE BONILLA V., 1994 - *Arte Paleolítico de la Cova del Parpalló*. S.I.P., València.
- VILLAVARDE BONILLA V., 1994 - Arte Mueble de la España Mediterránea : algunas consideraciones teóricas y breve síntesis. In : *Arte paleolítico*, T. Chapa et M. Menéndez édits. *Complutum*, 5 : 139-162.