

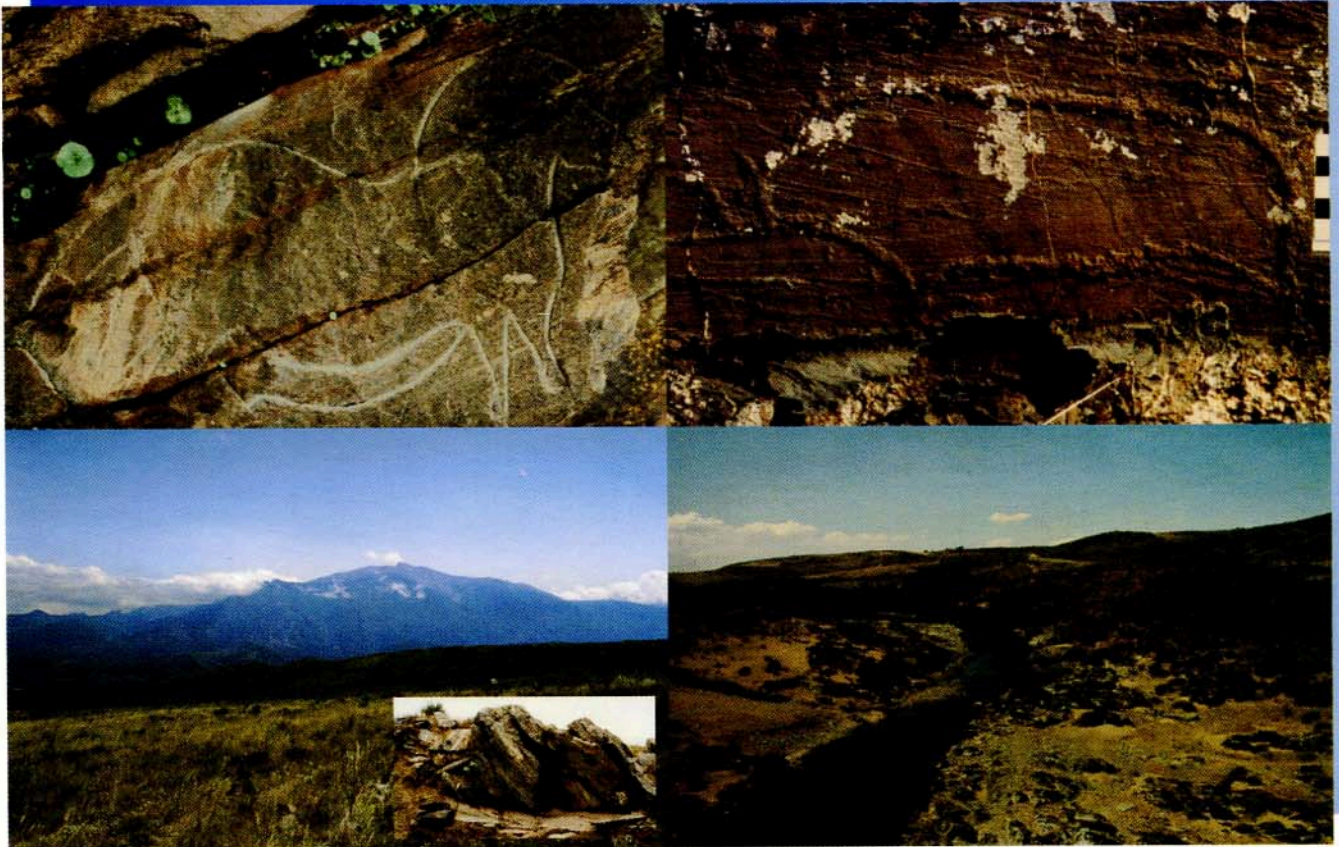
L'ART PALÉOLITHIQUE À L'AIR LIBRE

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 VILLAVERDE 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 VILLAVERDE 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 TAUVERON et Ginette AUMASSIP	235
<i>Remerciements</i>	247

CONTRIBUTION DE LA STYLISTIQUE À L'ESTIMATION CHRONOLOGIQUE DES PIQUETAGES PALÉOLITHIQUES DE LA VALLÉE DU CÔA (PORTUGAL)

Emmanuel GUY*

Résumé

L'objet de ce texte est de montrer l'unité de style de la majorité des représentations piquetées découvertes dans la vallée du Côa, soit un corpus qui dépasse les deux cents figures à l'heure actuelle. Trois partis pris d'expression caractéristiques de ces figures ont pu être retenus au terme de cet examen. Cette unité de langage ne présage pas de la synchronie absolue de ces réalisations, mais elle témoigne, en revanche, de leur appartenance à une même expression culturelle.

Mots-clés : style, représentation, culture.

Abstract

Our purpose is to demonstrate the stylistic unity of most of the pecked engravings from the Côa valley (more than 200 drawings actually known). Three specific formal elements shared by all those figures has been discovered. This unity doesn't necessarily mean the contemporaneity of all those engravings, but it reveals their affiliation to the same cultural expression.

Keywords : style, representation, culture.

Introduction

Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche post-doctorale¹ que nous menons actuellement sur l'art paléolithique de plein air de la vallée

du Côa située dans le Nord-Est du Portugal. Les milliers de représentations paléolithiques piquetées ou gravées qui s'étendent dans la vallée de la rivière Côa, affluent du Douro, présentent, au premier coup d'œil, une certaine diversité de style et donc, vraisemblablement, d'époque. Une diversité qui, c'est à signaler, donne une indication de l'importance de l'activité artistique de plein air au cours du Paléolithique supérieur.

Parmi ces productions encore mal définies stylistiquement et dont l'attribution chrono-culturelle reste, à l'heure actuelle, imprécise, il est un nombre très élevé de figures réalisées par piquetage (plus de deux cents cas observés selon une rapide estimation) qui présentent, selon nous, une forte unité de traitement (pl. h.-t. III). Des figures généralement localisées, comme d'autres, au bord des rives de la rivière et qui présentent, par ailleurs, la caractéristique notable d'être fréquemment superposées les unes aux autres, rendant parfois la lecture des sujets respectifs inextricable (fig. 1).

Le propos de cette communication est de mettre en évidence, de manière précise, les éléments formels sur lesquels reposent la parenté de ces figures et qui en fondent le style.

Bien entendu, cette unité de traitement ne contredit pas l'éventualité d'une diachronie de ces réalisations que suggère, ponctuellement, certaines

* 75, Av. Ledru-Rollin, 75012 Paris.

¹ À ce titre, nous profitons de l'occasion pour remercier vivement la Fondation Fyssen pour son soutien répété ainsi que J. Zilhão, directeur de l'Institut Portugais d'Archéologie (IPA) et A.-M. Baptista, directeur du Centre National d'Art Rupestre Portugais (CNART), pour leur accueil chaleureux et la confiance qu'ils nous ont accordé.

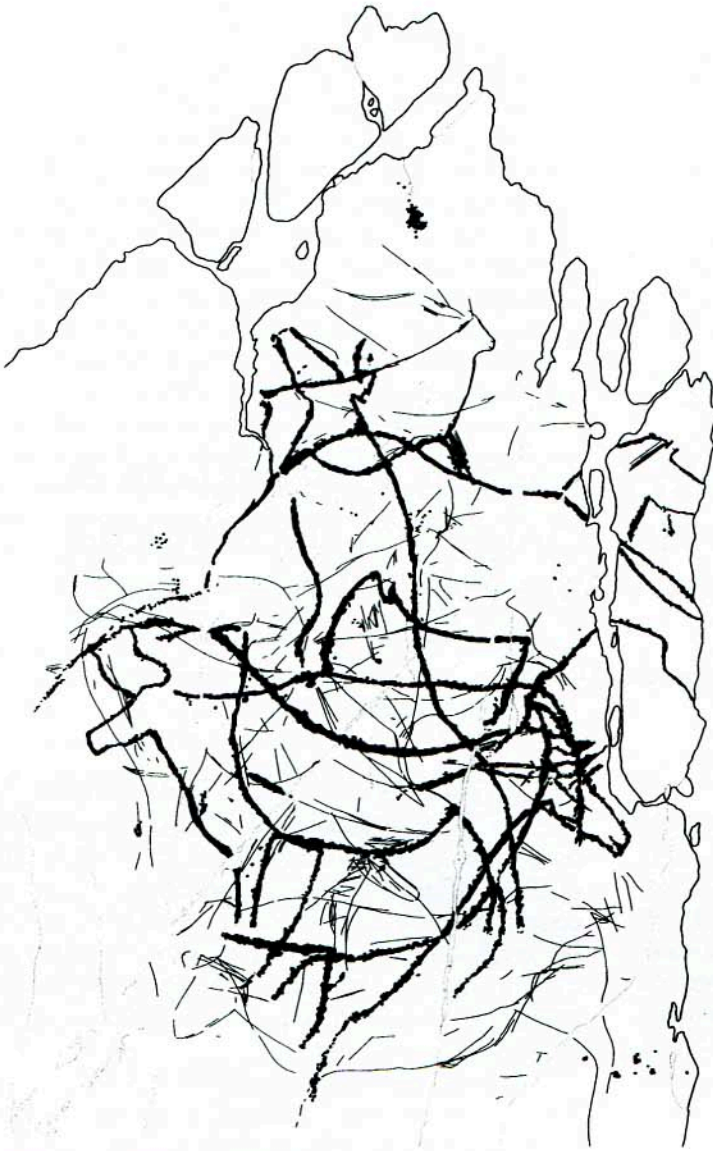


Figure 1. Canada do Inferno, roche 1, Foz Côa, Portugal : exemple de figures piquetées superposées (d'après relevé CNART).

variations de rendu propres à quelques-unes d'entre elles (Zilhão *et al.* 1997, Baptista 1999). Elle n'en est pas moins l'expression d'un même parti pris formel et donc conceptuel qui relie, selon nous, l'ensemble de ces figures à une même appartenance culturelle.

Eléments méthodologiques

Ouvrons une brève parenthèse pour évoquer les principaux critères méthodologiques sur lesquels a reposé le décryptage stylistique de ces figures. L'analyse a procédé en deux temps. Dans un premier temps, nous avons recherché dans les différents champs de l'expression visuelle (contour, proportions, traitement des détails, modes de traduction de la troisième dimension, etc.) quels pouvaient être les traits formels dont la spécificité même était susceptible de traduire, à première vue,

une volonté particulière, un choix d'expression délibéré. Puis, dans un second temps, nous avons cherché à établir, par la comparaison entre les figures, la récurrence des procédés relevés, de manière à démontrer leur intentionnalité et à exclure ainsi l'hypothèse d'un geste purement hasardeux ou accidentel. Au terme de cet examen, trois composantes formelles, trois partis pris d'expression particuliers ont été retenus. Bien entendu, ces éléments ne prétendent pas constituer l'ensemble des traits qui définissent le style de ces figures. Ils ne représentent qu'une première tentative de caractérisation.

Trois partis pris formels caractéristiques

Composante formelle n° 1 : Le dessin géométrique en pointe des contours du ventre et de la patte arrière

La première caractéristique formelle commune à l'ensemble de ces figures concerne le traitement de leur contour. En effet, on constate sur tous ces exemples que le contour n'est pas uniquement déterminé par l'observation du modèle (quel que soit le degré de fidélité recherché) mais qu'il décrit ponctuellement des formes géométriques qui, en tant que telles, constituent des motifs à part entière. L'un des exemples les plus frap-

pants de ce principe concerne le dessin du ventre et de la patte arrière, systématiquement représenté au moyen de deux arcs d'orientation opposée et qui forment un angle souvent exagérément accentué, parfois même recourbé vers l'intérieur, au niveau de l'aîne (fig. 2).

Certes, ce dessin s'inspire, dans une certaine mesure, de la réalité anatomique (fig. 3), mais il la simplifie délibérément en une expression ouvertement géométrique par la simple association de deux arcs d'orientation inversée. De fait, si ce dessin correspondait exclusivement à la réalité anatomique, on le retrouverait sur de nombreuses figures paléolithiques de styles distincts, ce qui n'est pas le cas. S'il existe, parfois, des tracés identiques sur des figures stylistiquement différentes de celles-ci, on constate bien souvent que cette proximité relève probablement d'une convergence fortuite due au

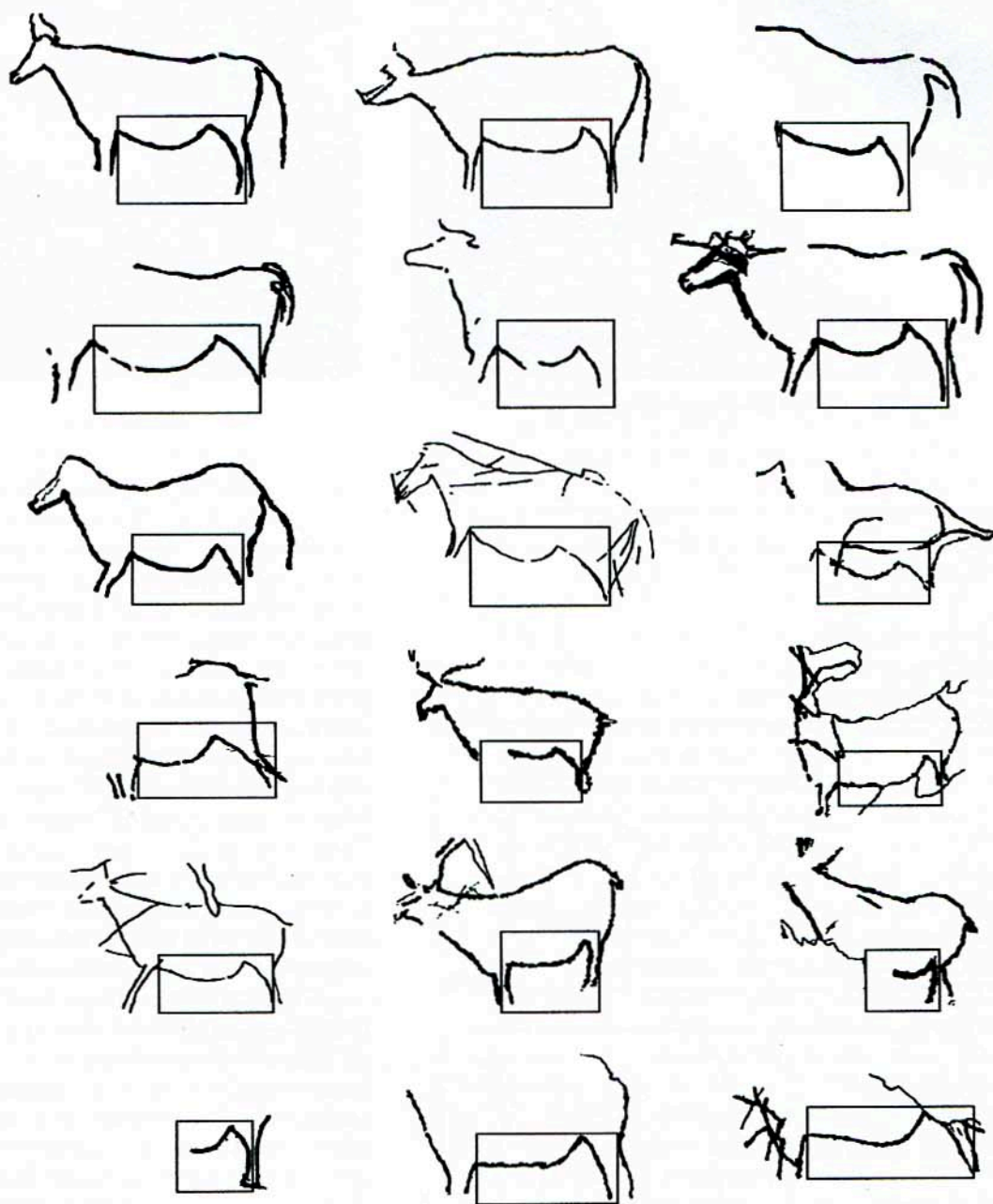


Figure 2. Foz Côa, Portugal : exemple de parti pris de dessin géométrique des contours du ventre et de la patte arrière des représentations piquetées ; l'orientation de certaines figures a été modifiée pour la commodité de la comparaison (d'après relevé CNART).

schématisation de leurs contours, comme le suggère une présence beaucoup moins systématique que sur les figures de la vallée.

À titre démonstratif, nous avons regroupé plusieurs séries de lignes ventrales appartenant à des représentations d'aurochs et de chevaux (principaux sujets représentés dans le corpus des piquetages du Côa) de la vallée ainsi que de différentes grottes - Lascaux (Dordogne), Ekain (Pays basque espagnol) et Niaux (Ariège) - que nous avons comparé avec un même modèle géométrique type tracé par nous-même (cf. encadré au-dessus de chaque série) et consistant en deux arcs identiques d'orientation inversée (fig. 4). Le premier constat que l'on peut tirer de cette comparaison est le respect absolu - aux seules variations d'angles près, bien sûr - des figures

du Côa à ce modèle géométrique dont les différents exemples répètent fidèlement et systématiquement, l'orientation respective des deux courbes. Le second constat est que dans tous les autres cas, au contraire, les contours se distinguent plus ou moins largement de ce standard géométrique au profit d'inflexions diverses du tracé qui renvoient à des annotations anatomiques et donc, plus généralement, à une conception beaucoup plus descriptive du contour.

Par ailleurs, il convient de signaler que d'autres parties du contour des représentations piquetées de la vallée du Côa présentent, elles aussi, des caractères géométriques manifestes. Sans prétendre faire ici l'inventaire de ces formes, on peut évoquer, par exemple, le dessin ouvertement géométrique de la crinière érigée et de l'oreille des chevaux exprimée par deux

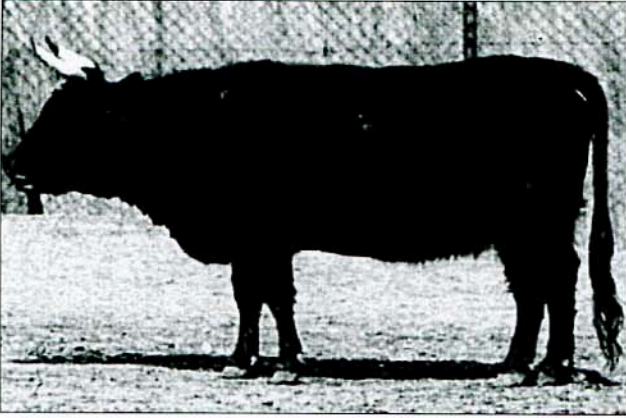


Figure 3. Aurochs et cheval de Przewalski.

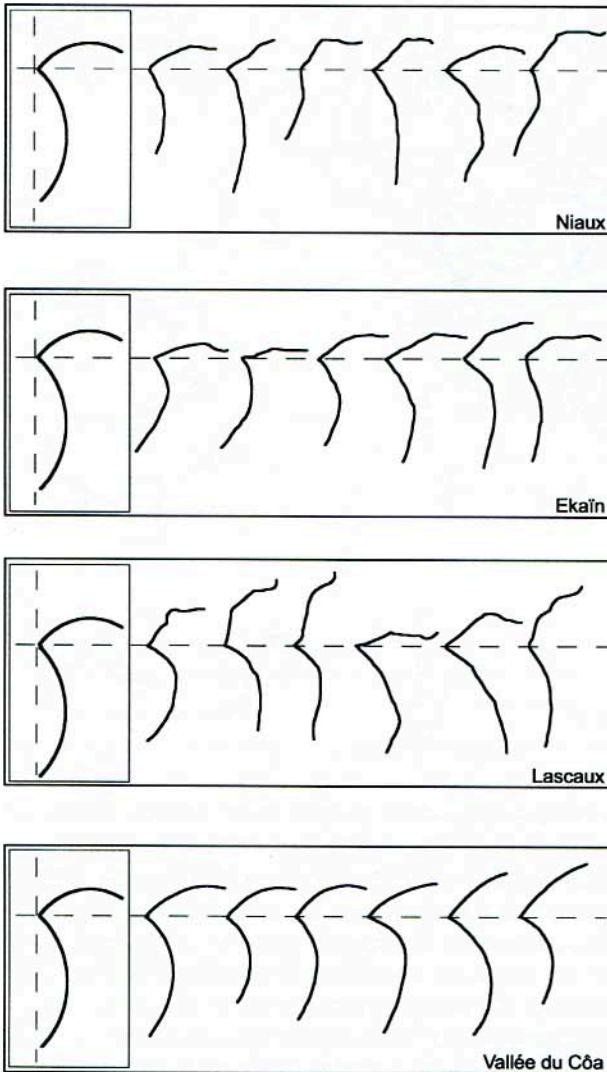


Figure 4. Comparaison des contours du ventre et de la patte arrière des représentations du Côa (figures piquetées) et des grottes de Lascaux, Ekaïn et Niaux ; l'orientation de certaines lignes a été modifiée pour la commodité de la comparaison.

"clés" symétriques séparées par une interruption du contour (fig. 5, n° 1). On notera que ce dessin peut offrir plusieurs variations comme l'inversion des deux angles symétriques (fig. 5, n° 1A) "matérialisant" sans doute, comme il vient d'être dit, à la fois le bord abrupt de l'extrémité de la crinière érigée et l'oreille (bien que l'on ne puisse avoir aucune certitude sur ce point, tant précisément, le motif *vaut pour lui-même* et s'éloigne de toute réalité observable) ou, au contraire, leur position parallèle (fig. 5, n° 1B) qui suggère, tout à la fois, ces deux mêmes éléments, mais aussi, possiblement, dans le même temps, les deux oreilles et l'extrémité de la crinière. Enfin, dans certains cas (fig. 5, n° 1C), le motif initial se réduit pratiquement à la seule interruption (une brève amorce de trait en souligne simplement les extrémités) entre les deux parties du contour sans autre souci de vraisemblance.

Cette traduction, trop fréquente pour être accidentelle, est intéressante à souligner dans la mesure où elle n'hésite pas à affirmer, par son invraisemblance manifeste, le caractère purement artificiel du contour et, plus généralement, de la représentation elle-même. Enfin, on observera aussi le dessin de la queue des bouquetins, traité, là encore, de manière délibérément *systématisée* de deux traits parallèles, parfois complétés par un tracé médian (fig. 5, n° 2).

En résumé, on a affaire ici à un traitement très particulier du contour dans lequel les tracés ne sont pas strictement déterminés par l'observation (quel que soit, encore une fois, le degré de fidélité recherché), mais répondent aussi à des constructions, des formules géométriques propres qui forment des motifs à part entière, autonomes, en quelque sorte, de la stricte réalité qu'ils décrivent. C'est pourquoi nous qualifierons ce mode spécifique de conception *graphique* du contour.

Composante formelle n° 2 : le dessin systématique d'un membre unique et dépourvu d'extrémité à chaque train

Le second élément formel caractéristique de ces représentations piquetées concerne le dessin des

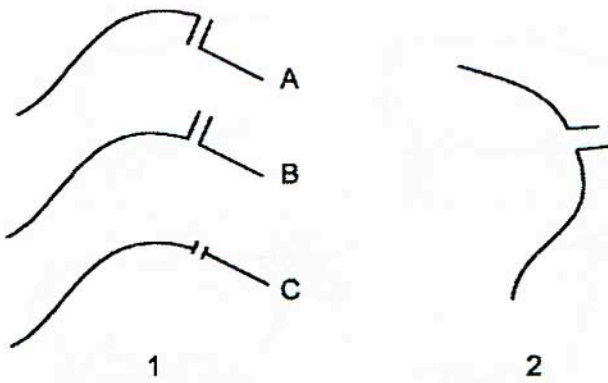


Figure 5. Foz Côa, Portugal : dessins géométriques, n° 1 = crinière et oreille des chevaux ; n° 2 = queue des bouquetins.

membres. En effet, toutes ces figures présentent la particularité d'un membre unique à chaque train et systématiquement dépourvu d'extrémité (fig. 6). Plus encore, on constate que la description générale des pattes est toujours limitée à deux tracés parallèles sans aucun autre souci descriptif explicite (articulation, jarret, extrémités, etc.). Ainsi, comme pour le dessin du contour décrit plus haut, la description est, ici encore, délibérément et ouvertement réduite à son pur constituant graphique.

Composante formelle n° 3 : la sélection particulière des informations anatomiques

Le troisième parti pris d'expression commun à l'ensemble de ces figures relève du traitement particulier accordé aux informations anatomiques (fig. 6). En effet, on constate tout d'abord l'absence systématique, sur la totalité de ces figures, de toute représentation de pelage interne. Une constante que l'on ne peut attribuer à une contrainte du support dans la mesure où coexistent parfois sur les mêmes surfaces rocheuses, des figures d'un style très différent qui portent un remplissage de stries internes. En outre, les principaux détails anatomiques sont exprimés de manière occasionnelle et, en tout état de cause, toujours très économe ou, pourrait-on également dire, de manière graphique : un point pour l'œil, un trait rectiligne horizontal pour la bouche, deux pour les naseaux, un trait vertical pour marquer le départ du mufle, etc.

On notera que cette pauvreté descriptive n'est pas attribuable à une quelconque incapacité à voir, ou à une maladresse, puisque plusieurs indications subtiles sont exprimées par le trait de contour. C'est le cas de la ganache des chevaux ou de l'évocation des reins et du garrot sur les dorsales d'aurochs. On a donc plutôt le sentiment, ici, d'une désinvolture manifeste à l'égard de l'observation au profit de quelques détails, mineurs en apparence, mais dont la présence se justifie, d'après nous, par le fait qu'ils

servent plus directement à la caractérisation même des sujets figurés (aurochs, cheval, bouquetin, etc.). Une impression que renforce le caractère invariable et systématique des détails retranscrits par le contour.

Des choix formels partagés dans d'autres sites

Il est intéressant de constater que les trois composantes formelles que nous avons relevées sur ces piquetages ont été répétées de la même manière sur d'autres représentations provenant de sites distincts. Ainsi, sans prétendre établir ici un inventaire exhaustif de ces correspondances, on peut évoquer le cas des figures pariétales des grottes de *Pair-non-Pair* (gravure profonde, piquetage) et de *La Croze à Gontran* (gravure) dans le Sud-Ouest de la France, d'*Escoural* (peinture), unique grotte ornée paléolithique du Portugal et de *La Pileta* (peinture) dans le Sud de l'Espagne (fig. 7). Ainsi, on constate sur toutes ces figures :

- le même dessin géométrique du ventre et de la patte arrière formant un angle aigu au niveau de l'aine, une parenté de style poussée si loin que les figures présentent toutes la même particularité, discrète mais répétée, consistant à déporter légèrement la courbe ventrale vers l'arrière ;
- le même dessin systématique d'un membre unique à chaque train et dépourvu d'extrémité ;
- la même absence de représentation des pelages internes et une présence rare des principaux détails anatomiques (œil, bouche, naseaux, etc.) au profit de quelques informations plus discrètes exprimées de manière quasi systématique par le contour, en particulier la ganache des chevaux.

Le caractère intentionnel de ces trois choix d'expression est donc affirmé par leur permanence sur de nombreuses représentations provenant de sites distincts, parfois très éloignés les uns des autres et ce, indépendamment même de la diversité des contextes (grotte, plein air), des support et des techniques employées (fig. 8).

Conclusion

L'objet de cette communication était de rechercher, d'une manière concrète, certains traits communs aux principaux piquetages paléolithiques de la vallée du Côa, qui démontrent ainsi leur unité d'expression. Trois partis pris formels caractéristiques ont pu être mis en évidence, témoignant de l'homogénéité de traitement de ces figures. Comme nous avons déjà tenu à le préciser, cette unité ne présage pas nécessairement d'une parfaite synchronie de ces réalisations, qui se sont peut-être échelonnées dans le temps tout en maintenant un très fort degré de stabilité formelle. À ce titre, l'évolution artistique des plaquettes de la grotte espagnole du *Parpalló* - par ailleurs selon nous distinctes, à

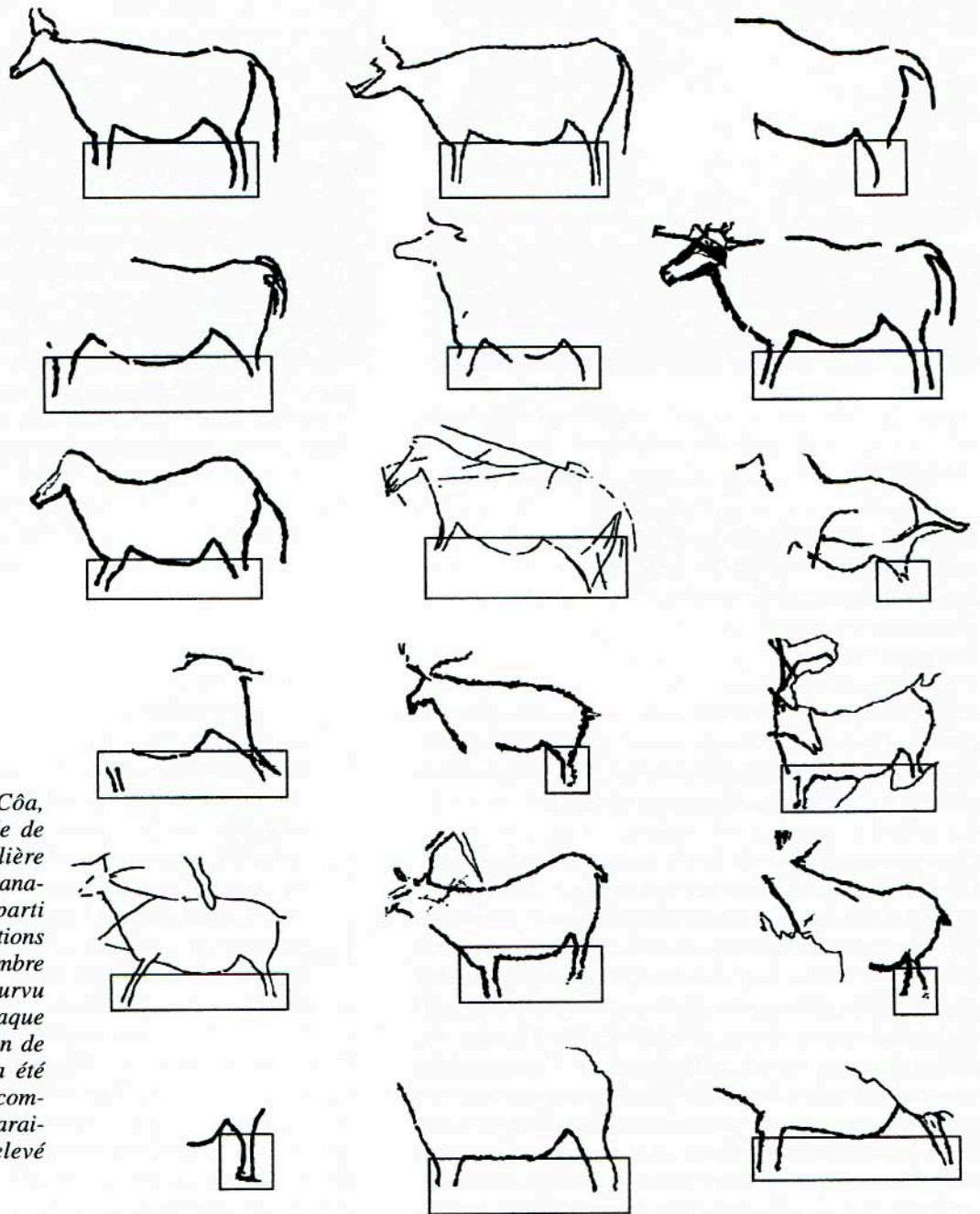


Figure 6. Foz Côa, Portugal : exemple de sélection particulière des informations anatomiques et de parti pris de représentations piquetées d'un membre unique et dépourvu d'extrémité à chaque train ; l'orientation de certaines figures a été modifiée pour la commodité de la comparaison (d'après relevé CNART).

maints égards, de ces figures piquetées du Côa (Guy sous presse) - témoigne d'une importante fixité de certaines conventions formelles au cours des différentes phases chronoculturelles de la séquence (Villaverde 1994). En tout état de cause, si, dans le cas des piquetages du Côa, la question chronologique reste actuellement posée, la mise en lumière de ces trois partis pris d'expression communs montre que ces figures relèvent du même système d'expression symbolique et appartiennent donc à la même souche culturelle.

On peut par ailleurs tirer quelques enseignements plus généraux de ce tout premier décryptage stylistique. Ainsi, nous avons évoqué brièvement la particularité de la fréquente superposition de ces figures, créant des réseaux de lignes plus ou moins

lisibles. L'homogénéité établie de leur style plaide en faveur du caractère délibéré de ce phénomène de superposition. Une hypothèse déjà sous-tendue par le parti pris manifeste de concentration de ces figures, en général, sur les parties hautes des roches, au détriment de zones, parfois plus accessibles, laissées vierges de toutes représentations (fig. 1). Les travaux que nous menons actuellement portant, notamment, sur l'ordre de réalisation des superpositions de figures, devraient permettre d'en savoir davantage sur une éventuelle cohérence ou logique particulière propre à ces accumulations. Par ailleurs, nous avons montré la permanence des trois conventions de style caractéristiques de ces piquetages sur des figures provenant de sites distincts, et, dans le cas présent, réalisées en grottes. On peut donc en déduire

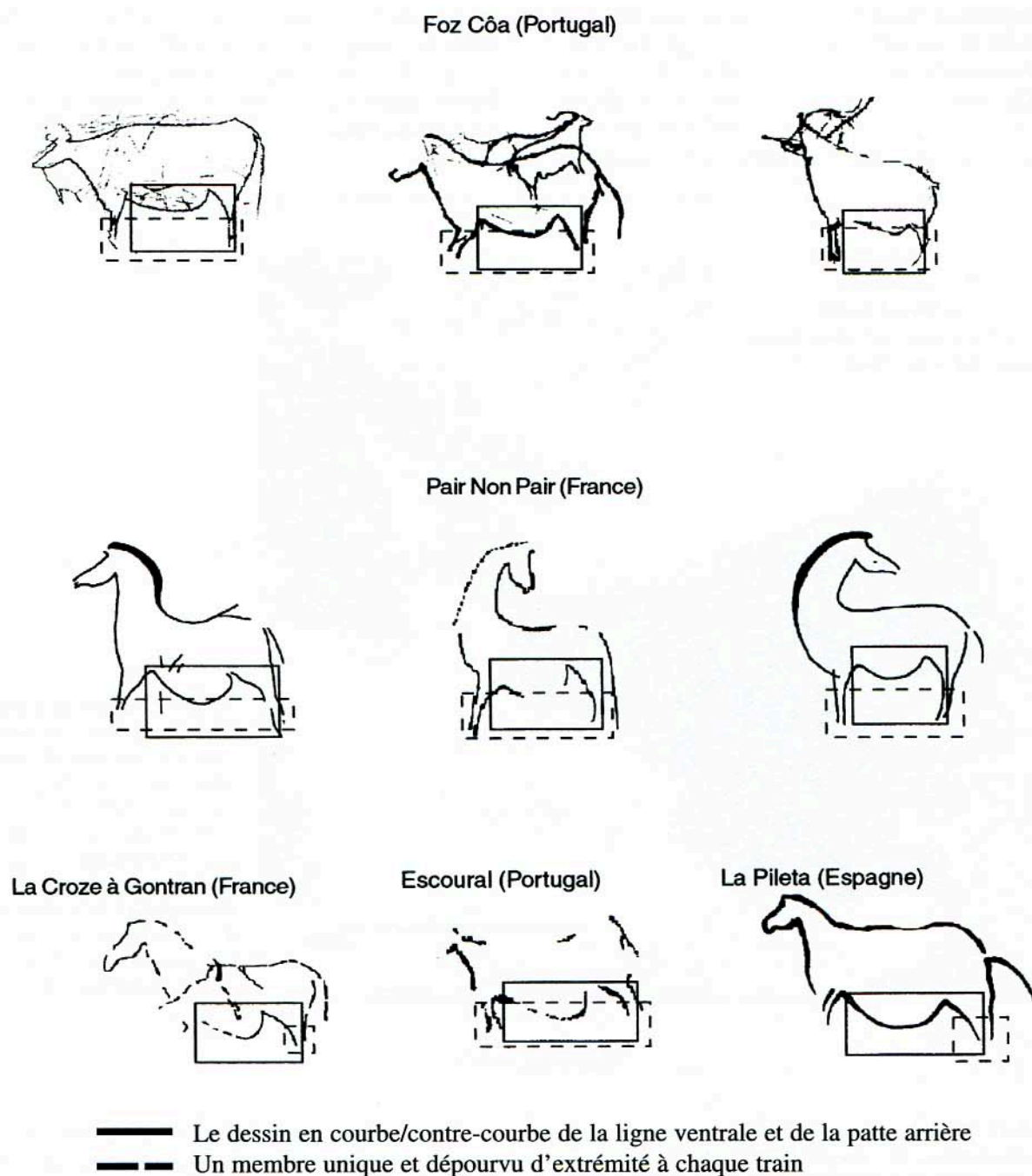


Figure 7. Comparaison des figures du Côa avec quelques exemples pariétaux offrant les mêmes caractères formels ; l'orientation des figures a été modifiée pour la commodité de la comparaison (Foz Côa : d'après les relevés CNART ; Pair-non-Pair et La Croze à Gontran : d'après Delluc 1991 ; Escoural : d'après Lejeune 1996 ; La Pileta : d'après Breuil 1952).

avec une certaine confiance que l'art de plein air et l'art pariétal ont été, au moins dans ce cas précis, contemporains. En revanche, on ignore si ces deux contextes apparemment opposés (obscurité / lumière) répondaient ou non à des fonctions ou des pratiques sociales spécifiques. Une étude exhaustive des autres caractères (thématique, répartition topographique, etc.) convergents ou divergents de ces

différents contextes, à partir des correspondances stylistiques que nous commençons à établir, permettra peut-être, là encore, d'apporter des arguments nouveaux quant à la signification de cette diversité.

Enfin, et de manière beaucoup plus générale, ces tout premiers parallèles stylistiques mettent d'ores et déjà en évidence l'existence d'une expres-

sion figurative transrégionale dont on perçoit déjà l'ampleur de la diffusion sur une large partie de l'Europe occidentale. Cet argument qui devra, bien entendu, être étayé par de nouvelles observations, constitue toutefois l'indication supplémentaire que les représentations paléolithiques, du moins celles-

ci, ne procèdent pas d'une initiative individuelle mais de l'application d'un code transmis et répété de manière très stricte ; autrement dit, que ces figures ne sont pas le produit de l'observation mais d'un enseignement.

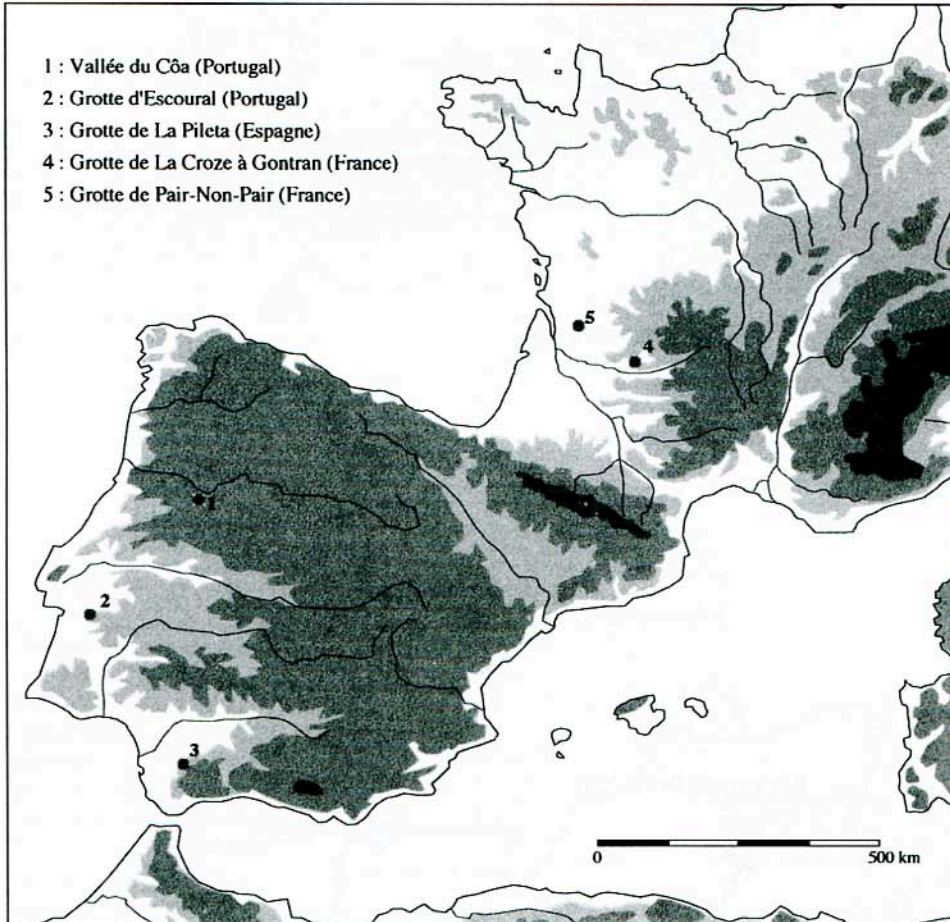


Figure 8. Carte de répartition des oeuvres pariétales citées, présentant les mêmes caractères que les figures piquetées paléolithiques de la vallée du Côa ; 1 : Vallée du Côa, Portugal ; 2 : Grotte d'Escoural, Portugal ; 3 : Grotte de la Pileta, Espagne ; 4 : Grotte de la Croze à Gontran, France ; 5 : Grotte de Pair-non-Pair, France.

Bibliographie

- BREUIL H., 1952 - *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du Renne*. Centre d'études et de documentation préhistoriques, Montignac, Dordogne.
- BAPTISTA A.M., 1999 - *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa*. Parque Arqueológico Vale do Côa.
- DELLUC B. et DELLUC G., 1991 - *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. XXVIII^e supplément à Gallia Préhistoire, CNRS édit.
- GUY E., 1998 - *Évolution des formes dans l'art figuratif paléolithique occidental. Introduction à une grammaire stylistique*. Thèse de Doctorat de l'Université de Paris I, 1 vol.
- GUY E., sous presse - Note sur quelques différences stylistiques entre les piquetages paléolithiques de la vallée du Côa (Portugal) et les figures mobilières de la grotte du Parpalló (Espagne). *Préhistoire européenne*, 14.
- LEJEUNE M., 1996 - L'art pariétal de la grotte d'Escoural (Portugal) : analyse critique, comparaisons et problèmes. In : *Recherches Préhistoriques à la grotte d'Escoural*, ERAUL, 65 : 137-240.
- VILLAVERDE BONILLA V., 1994 - *Arte paléolítico de la Cova de Parpalló*. Deputació de València, 2 vol.
- ZILHÃO J. (édit.), 1997 - *Arte rupestre e pré-história do Vale do Côa, Trabalhos de 1995-1996. Relatório científico ao governo da República Portuguesa elaborado nos termos da resolução do Conselho de Ministros n°4/96, de 17 de Janeiro*. Ministério da Cultura, Lisboa.
- ZILHÃO J., AUBRY Th., CARVALHO A. F., BAPTISTA A.M., GOMES M. V. et MEIRELES J., 1997 - The rock art of the Côa valley (Portugal) and its archaeological context : first results of current research. *Journal of European Archaeology*, 5 : 7-49.