

MYTHE ET MAGIE DANS L'ART PARIETAL: LA LOGIQUE DE LA CAVERNE

por

A. B. Vieira*

“A la fin de cette leçon, qui sera pour moi l'ultime, je me représente l'étendue de l'inexploré (...)”

“Mais chaque tentative pour serrer de plus près le sens des figures se heurte à la structure même de la pensée paléolithique, pensée qui apparaît comme aussi complexe que celles des hommes vivants, pensée qui a dû se développer en multiples variantes sur vingt mille ans de durée et l'Europe entière comme étendue”.

André Leroi-Gourhan

Résumé: Les signes dits abstraits de l'art paléolithique pariétal sont considérés d'après leur efficacité symbolique vers des voyages paléo-chamaniques d'initiés. Ces signes exprimeraient la puissance d'hallucinogènes végétaux et de rythmes de percussion roulant dans l'espace de la caverne. Les phases de dissolution de la conscience du chaman et son expérience d'un au-delà d'où il apporte les matériaux mythiques, nous donneraient un fil conducteur de cohérence susceptible de nous faire reconstituer le sens des diverses représentations rupestres.

I. Face aux représentations multiples et de prime abord disparates des grottes paléolithiques ornées, et après un siècle d'explications unidimensionnelles, André Leroi-Gourhan (1965, 1971) et Annette Laming-Emperaire (1962) ont démontré qu'il existe des rapports stables entre les animaux figurés et entre ceux-ci et les signes abstraits, et ils ont prouvé que la caverne est un cosmos réduit et concentré où se projettent des croyances religieuses assez structurées.

Pourtant, les religions de la préhistoire demeurent opaques dans leur essence. Lewis-Williams et Dowson (1988) ont repris l'idée d'une analogie ethnographique

* Professeur titulaire d'Anthropologie à l'Universidade Nova de Lisboa.

II. Depuis les débuts de l'art paléolithique européen, il y a plus de 30.000 ans, des signes pariétaux stylisés ont toujours accompagné les représentations animales et humaines dans une complémentarité énigmatique. Une analyse de ces signes dits "abstrait", compte tenu de leurs relations mutuelles et avec les représentations animales, surtout dans les grands sanctuaires paléolithiques, nous permet de les grouper d'après leur fonction efficace concernant la *noaïde* de ces temps jadis. Nous nous rendons compte alors, d'après la suite progressive du voyage initiatique, déduite elle-même de la logique spatiale des représentations trouvées dans la caverne, que:

(i) Quelques-uns de ces signes peuvent, assez vraisemblablement, signaler des champignons, ou leurs attributs, et des plantes hallucinogènes de la toundra-steppe.

(ii) Des signes d'autres types, comme les géométries fermées, quadrangulaires, ovoïdes et semi-lunaires, par exemple, sont parfois placés près d'animaux, voire d'animaux à contour inachevé, et restent en rapport direct, dans plusieurs cas, avec des lignes de ponctuations: ils seraient comme des images synthétiques de tambours magiques, dont les formes et motifs changent d'un endroit à l'autre mais dont le plan de base reste immuable.

(iii) Les lignes de ponctuations et les séquences de bâtonnets parallèles se déroulent souvent à partir des "signes-tambour" et suggèrent des marques de rythmes de percussion qui accompagnaient la *noaïde*. Ils seraient donc comme des portées primordiales.

(iv) Les mains empreintes sur certains endroits de la paroi des cavernes, dont la relation avec les ponctuations et certaines effigies d'animaux est établie depuis longtemps, signaleraient la percussion directe (ou l'intention d'y procéder) des tambours ou d'autres instruments à fonction de tambours.

(v) Les anthropomorphes aux traits hybrides - qui les rendent d'authentiques thérianthropes - traduiraient les états de dissolution du schéma corporel de l'initié, qui sort de lui-même et s'intègre aux éléments animaux.

(vi) Les animaux à l'état naissant et à contour incomplet correspondraient à une phase de transition vécue pendant le voyage initiatique, où des formes indécisées se présentent, de même que des effigies superposées et enchevêtrées d'animaux, reflet de leur foisonnement.

L'observation morphologique et de position des signes dits abstraits en dégage donc - d'après une analyse guidée par l'hypothèse qu'ils jouent un rôle majeur dans des rituels de transe et possession - trois catégories fonctionnelles

en dégagerons une “chaîne opérationnelle” investie de fonction magique, rituelle et mythogène qui signale la préparation, l'évolution et les effets de la *noaïde*.

Il ne faut pas toujours que toute la séquence d'objets liturgiques et de phases du grand voyage soient explicites. Sa nature même était ésotérique, et les artistes usaient maintes fois de la métonymie, et, d'après l'étendue et les caractéristiques de la caverne, ne représentaient souvent qu'une partie des signes qui étaient des indices pour le voyage initiatique. On connaît un certain nombre de grottes aux dimensions modestes où il n'y a que signes déclenchants, lignes de ponctuations, empreintes de mains, signes-tambour... Ce n'est que dans les grands sanctuaires que tout le continu événementiel est explicité. Sous cet aspect, Lascaux est une grotte exemplaire. - “Le nombre de signes varie considérablement d'une grotte à l'autre. Lascaux est un cas unique avec plus de 400 signes, alors que ceux-ci se comptent le plus souvent ailleurs par quelques unités, voire une seule.” (Leroi-Gourhan, 1992).

La longue frise d'animaux peints sur la paroi de droite du diverticule axial (à Lascaux), illustre l'enchaînement magico-efficace entre signes et animaux qui se présentent. Sur la partie supérieure du panneau nous voyons deux chevaux type Przewalski au galop vers la droite qui portent sur eux et tout près d'eux des signes-végétaux. Au-dessus du cheval de droite est figuré un signe-tambour que l'on eut dit appuyé sur quatre pieds - alors que le roulement naît sous forme de bâtonnets parallèles qui marquent le contour du ventre du cheval de gauche (et de ce fait témoignent du pouvoir générateur du son rythmé, par un processus proche de la synesthésie) et se déploient en deux lignes de petits points placés auprès des narines du cheval qui le précède et semblent la matérialisation de son souffle.

Des signes-végétaux aussi sur l'aurochs rouge et le cheval qui s'ensuivent; et au-dessous de celui-ci une ligne sinueuse de points noirs qui ondule et se cabre en parallèle avec son contour comme si elle l'annonçait, et s'intègre en fait à ce contour, depuis le poitrail jusqu'à la mandibule, évoquant son pouvoir *poïétique*. Enfin, sous le cerf noir qui est placé plus à droite (fig. 1), un tambour rectangulaire débite, à partir d'un de ses angles, une ligne de treize points noirs épais, égaux et réguliers, qui passe juste au-dessous du corps du cerf et comme le soulève: à mesure que ce roulement rythmé se poursuit, l'effigie encore inachevée du cervidé prend forme sur l'espace pariétal. Enfin, sous ces points alignés il y a un claviforme rouge, signe par excellence de l'*Amanita muscaria*, premier principe de l'efficacité du rite.

III. A El Castillo, les signes-tambour représentés, tantôt de face tantôt de profil, dans un style local et à remplissage chaque fois différent (le remplissage des tambours magiques de Laponie qui nous sont parvenus est aussi toujours différent), semblent sécréter des lignes - parfois des rangs superposés de lignes - de points rouges; alors que, dans la même caverne, des signes en cloche à couleur orangée (fig. 2) sont compatibles avec une poussée d'amanites jeunes dont

accolade. Par ailleurs, nous considérons barbelés et plumiformes comme des types végétaux contenant éventuellement des substances psychoactives, et il faudra demander à l'ethnobotanique d'essayer de les caractériser du point de vue de la systématique.

A Chauvet, les signes en forme de papillons représentés en deux points de la grotte semblent des pictogrammes, encore assez naturalistiques, de champignons vus de profil et peints en rouge (on aurait dit des lactaires, ou bien des russules, ou des chanterelles), en deux états de développement (grand et petit signes, tout près l'un de l'autre); tandis que le signe ramifié - tige centrale au sommet cruciforme, feuilles radiales - placé au milieu de stalagmites, appartient à la catégorie des signes-végétaux.

Par ailleurs, le groupe des signes-tambour - qui apparaît plus tard (à l'Aurignacien les signes-tambour sont absents, ou rares) - doit inclure scutiformes, quelques tectiformes, scutiformes à appendices, signes polygonaux et curvilignes fermés. Parfois ils sont représentés de côté, souvent avec des appendices qui excèdent leur contour (bagues? pieds d'appui? courroies de support?); la plupart des fois ils se présentent d'en haut, avec le fond simple ou divisé, orné de formes plus ou moins complexes - et alors la ressemblance avec les tambours magiques des Saami est rehaussée.

Au *leitmotif* des tambours comme source sonore se joint le *leitmotif* des gestes de percuter, ce qui nous ramène enfin au troisième groupe de signes, ceux qui représenteraient en fait la première notation musicale de l'humanité, qui rend compte des relations dynamiques entre les sons et les pauses, entre les variations d'intensité sonore, de mesure, et de l'entrée en action d'un, de deux, de plusieurs tambours. Or à partir du Magdalénien, les signes-sonores s'alignent à partir des signes-tambour, et les lignes de points rouges ou noirs, de hachures parallèles peintes ou gravées, les séquences de tirets, les séries de guillemets ou de poinçons, courent près des animaux, les contournent, parfois les envahissent, comme si elles contribuaient à les faire naître⁵, à susciter leur présence.

La remarque, encore due à Leroi-Gourhan, que les points simples ou alignés et les bâtonnets se placent aux extrémités de la grotte, tandis que les ovales, les triangles, les rectangles et les signes en accolade occupent le centre (Leroi-Gourhan, 1965), s'accorde avec et légitime la logique de notre interprétation: car, la cérémonie ayant lieu au centre, c'est là que doivent prédominer les signes-champignon et les signes-tambour, alors que les sons cadencés s'écoulent le long

⁵Le bison de Marsoulas, est rempli de points rouges, comme si un long roulement de tambour l'avait engendré de toutes pièces. Pourtant, sous la silhouette ponctuée, un barbelé rouge signale une plante magique, force propulsive conjointe pour la *noaïde*. A la grotte Chauvet, un tas de gros points amoncelés esquisse la forme encore flottante d'un animal, apparemment un bison.

Dams de conclure: "The cave-art would visually complement the respective sound effects (...) combining rhythm, sound, image and symbol in order to create an emotional impact on the participants or the audience in some kind of ritual ceremony." (Dams, 1985, pp. 44-45).

De leur côté, Reznikoff et Dauvois ont étudié la caverne en tant que lieu de résonances variées, réseau où les sons (instrumentaux, vocaux) résonnent différemment selon l'endroit où ils sont émis. L'exploration acoustique de chaque caverne-sanctuaire permet alors de mettre en contrepoint, d'une part, la nature et l'ordonnement de ses contenus artistiques, d'autre part ses capacités (locales ou globales) d'amplifier la durée ou l'intensité des sons produits. - "C'est vraiment une expérience exceptionnelle que d'entendre la grotte répondre de toute sa profondeur à un son émis face à un animal de la paroi. La carte de résonance établie, on la superpose à la carte des données picturales." (Reznikoff et Dauvois, 1988, p. 240).

Ces auteurs étudient d'abord trois grottes en Ariège: Niaux, Fontanet et Le Portel. Dans les grottes qui résonnent (car la transformation du tracé primitif d'une caverne - fouilles, entrée actuelle - peut en perturber les conditions acoustiques), ils trouvent que les bons points sonores contiennent des images; et réciproquement, la plupart des endroits ornés se révèlent être des lieux de résonance⁶. Au Portel, des ponctuations correspondent à l'apparition de résonance; les figures se succèdent; dans le lieu central de résonance on trouve un grand signe rouge, un cheval anamorphosé et un personnage ithyphallique. Près des endroits les plus résonnants on observe souvent la présence d'animaux acéphales et distordus, d'anthropomorphes, d'une foison d'animaux qui "résument" le contenu de la caverne; les lignes de points et de cupules signalent des endroits où la résonance est longue et forte. - "La grotte (était) sans doute sentie comme vivante du point de vue sonore. (...) Une bonne résonance appelle l'image. Ainsi le côté *rituel* important, voire magique par l'incantation de ces peintures semble confirmé de façon pratiquement directe." (*Op. cit.*, p. 245).

En ce qui concerne les instruments de musique construits par l'homme paléolithique depuis l'Aurignacien, on connaît des sifflets en phalange de renne percée, des flûtes en os longs d'oiseau, et des rhombes (Dauvois, 1989). Pourtant, sifflets et flûtes, aux sons trop aigus, ne sauraient faire résonner l'intérieur des grottes. D'autre part, des tambours en bois et en peau tendue, matières périssables, n'auraient pas survécu jusqu'à nos jours.

Cependant, dans le village de Mézine, Ukraine, les fouilles ont révélé les ruines d'une maison du Paléolithique supérieur (Mézinien) construite principale-

⁶En étudiant l'acoustique du Réseau Clastres et l'effet de percussion de ses lithophones naturels, Dauvois et Boutillon trouvent, cependant, que "aucune singularité sonore n'est (...) en relation avec les figures paléolithiques". (Dauvois et Boutillon, 1990, p. 178).

Pindal, à El Castillo et ailleurs), des séquences de bâtonnets, des lignes qui se tordent, divergent, s'incurvent, s'entrecroisent, mais dont les points se succèdent régulièrement, des nappes et des amas de points, qui signalent des jeux de contrepoint et des variations rythmiques. Il s'agit d'une portée assez libre, et pourtant bien rigoureuse.

Dans certaines cavernes - à Pech-Merle par exemple - des séries de points rouges et noirs peuvent signaler, ou du moins suggérer, l'action de deux tambours et la complémentarité de leurs séquences sonores, ce qui serait d'ailleurs accentué par les mains placées au-dessus et au-dessous des tarpans ponctués, à la lisière des points qui se disseminent. Plus loin, un des mammouths porte des ponctuations, un autre est inscrit de bâtonnets parallèles. Et quand des points ou des bâtonnets sont couplés - comme à La Pileta, en Andalousie, sur l'aurochs et le cheval qui se superpose à une branche noire très ramifiée (Torti, 1987), l'hypothèse se pose d'une percussion à double ton.

C'est d'ailleurs possible que les tambours, probablement construits en fixant une peau tendue à une caisse de bois, aient été frappés, en certains lieux et à certaines époques, avec des baguettes, ou des maillets (comme la comparaison avec le rituel saami le suggère encore), et que ces objets soient présents dans le système figuratif rupestre, qu'ils soient redevables d'une iconographie propre dans le registre des signes-tambour, où l'on trouve en fait des hachures croisées, parfois de petits signes micro-claviformes, ou des marques en T (on en observe sur des scutiformes à Buxu, à Ussat et à Lascaux, par exemple) qui pourraient traduire la fonction de percuteurs. C'est encore Kirchner qui a considéré que les mystérieux "bâtons de commandement" (dits aujourd'hui "bâtons percés") seraient des baguettes de tambour (*in* Eliade, 1983, p. 391).

Ce n'est pas par hasard que les ponctuations et leurs équivalents, malgré les analyses minutieuses de Leroi-Gourhan, sont restés pour lui énigmatiques, en quelque sorte indéchiffrables et inassimilables à son système, "assez ingrats", comme il l'avoue lui-même. Et il ajoute: "Il est évident que les signes sont tous en liaison avec les animaux et dépendent par conséquent du même message qu'eux. Mais l'articulation de ce message est encore insaisissable." Et ailleurs: "(...) Les ponctuations, alignées ou en groupe, jouent un rôle encore insuffisamment défini avant et après les figures animales." (Leroi-Gourhan, 1992).

D'autre part, la relation évidente entre les empreintes de mains et les points (fig. 3) est attestée abondamment dans le graphisme rupestre: elle traduirait le rapport immédiat du geste et de l'effet sonore. Or les signes de mains - "négatives" d'habitude, rarement "positives" - doivent exprimer l'intention ou l'acte même de frapper les tambours et d'en dégager les sons convenables. - "En Espagne cantabrique, El Castillo montre une série de mains négatives dans le panneau principal de la grotte, dans un assemblage où les bisons, les chevaux et les biches

sanctuaires de l'art paléolithique occidental: aux Trois-Frères, au Gabillou, etc.

Ce sont là des figures de transition, le reflet d'états intermédiaires d'une métamorphose en train de s'opérer: d'où leur caractère insolite, qu'on les tienne pour des hybrides ou bien pour des chimères ou des monstres. La "licorne" de Lascaux, la figure gravée dans un passage étroit du Tuc d'Audoubert, les "sorciers" des Trois-Frères, les figures de Los Casares (Ucko et Rosenfeld, 1966), sont de cette nature bizarre et éphémère qui capte un moment de la transmigration où l'homme "possède" l'animal et se laisse "posséder" par lui, devenant son suppôt.

Le "sorcier" à tête de bison des Trois-Frères illustre ce moment du voyage mythico-rituel. Composé d'éléments d'homme et de bison, il est entouré d'ébauches éparpillées et fragmentaires de bisons (têtes, pattes, cornes, museaux). Devant lui sont griffonnés deux petits signes-champignon, et au-dessus de lui un autre champignon précède une séquence de bâtonnets parallèles; face à lui se déploient, outre des silhouettes floues, deux animaux chimériques: le corps du premier, que l'on eut dit un renne, est sillonné d'une ligne de ponctuations.

Il y a aussi les petites effigies humaines qui siègent dans le corps d'un animal énorme (la femme qui habite un mammouth, à Pech-Merle); qui entrent en lui (la femme qui glisse dans la silhouette d'un autre mammouth, encore à Pech-Merle sur le plafond de la grande salle); qui se confondent avec lui (Hornos de la Peña). Toujours ces anthropomorphes sont en train de quitter leurs corps et de devenir un autre être, et forment quelques-unes de ces images ambiguës dont les traits ne nous suffisent pas aujourd'hui pour une identification inéquivoque de ce qui a été représenté (Clottes, 1989).

Les images de transition où l'on voit un animal qui prend forme, encore inachevé et comme s'il cherchait à rassembler ses attributs, son juste contour, correspondent sans doute à une phase de la *noaïde*. Les effigies partielles et abrégées d'animaux expriment la vision de l'animal sacré dont la présence se précise dans la perception de l'initié: le roulement des tambours accompagne encore la dissolution de la conscience et libère l'esprit pour la plénitude du voyage chamanique, où les animaux sacrés sont des guides tutélaires qui peuvent être habités par le *noajdie* qui se sent transporté dans leurs corps - et des lignes de points hantent d'habitude ces ébauches qui prennent forme (figs. 1, 3 et 4).

Et puisque l'initié accède à un firmament de figurations animales mythiques qui l'entourent, lui parlent et dans lesquelles parfois il se transfère - selon le témoignage des chamans sibériens et les descriptions des anciens Saami (Schultes, 1969; Backman et Hultkrantz, 1985) -, ces animaux qu'il y trouve sont de même espèce de ceux qui vivent sur la steppe ou la taïga, qu'il voit de loin, qu'il guette et dont il scrute le comportement, mais ils ne sont pourtant pas de véritables animaux, mais des prototypes, des formes hiératiques qu'il faut retenir. C'est pourquoi ils sont peints ou gravés dans la caverne, microcosme exemplaire où se

dont le comportement a été minutieusement reproduit à partir d'interactions "éthologiques" observées dans la nature: épisodes de *flehmen* entre aurochs (Teyjat), rennes (Laugerie-Basse), bisons (Santimamiñe, en Biscaye); combats épigamiques entre mâles nuptiaux, concernant des bouquetins (Roc-de-Sers), des bisons (Le Portel), des mammoths (Rouffignac), des rhinocéros laineux (dans la grotte Chauvet); et nombre de détails comportementaux subtils, comme celui du nid de harfangs aux Trois-Frères (Vieira, 1995). Dans le voisinage de ces groupes d'animaux qui exhibent des comportements naturels, on n'observe jamais des signes abstraits.

L'animation de ces animaux "naturels" contraste avec le hiératisme (même s'ils sont en mouvement) des autres animaux, avec le contour flou ou incomplet des animaux à l'état d'émergence, et bien sûr avec la fixité canonique des signes (il serait évidemment important de connaître l'évolution diachronique de chacun de leurs groupes). - Comment donc rassembler ces trois ordres de représentations dans un ensemble mythico-rituel cohérent? Le travail de décodage doit partir d'une hypothèse qui s'adresse à ce temps-là et à ce contexte-là. Si nous acceptons que, dans l'art et les croyances des peuples paléolithiques de l'occident - malgré les étendues de temps et d'espace qui les ont séparés - l'enjeu était la destination d'une cérémonie paléo-chamanistique, nous saurons rassembler par un fil conducteur les éléments et les phases rituelles, qui se présentent mélangés d'une façon labyrinthique que l'on eut dit inextricable, mais finalement se déploient selon un ordre et vers un but.

Ainsi, de nos jours, la caverne raconte l'efficacité d'un rite. Le chaman quittait son corps, avoisinait les animaux sacrés, était conduit et séduit par eux, les possédait et fusionnait avec eux, participant de la matière des mythes. Au bout du grand voyage, l'expérience mythopoïétique était scellée par sa projection sur les parois et la voûte de la grotte⁷, comme dans un ciel conceptuel.

Le génie des artistes a donc su capter les forces et les phases cruciales du grand voyage, depuis son commencement jusqu'à son aboutissement: l'esprit secret des végétaux magiques et une musique scandée mènent la *noaide*, dont la diachronie peut se déduire de la synchronie des signes enregistrés, qui se présentent selon les règles les plus strictes - car la charpente de la grotte était le support

⁷ Par contre, chez les Saami l'univers se concentrait dans la représentation microcosmique qu'ils peignaient sur le fond de leurs tambours rituels, et où les éléments mythiques (zoomorphes, anthropomorphes, figurations géométriques) s'entre-tissaient en réseau, au centre et à la périphérie de l'ovale du tambour. - Il ne va pas sans dire qu'il y a des séries de points peintes sur des tambours des chamans sibériens.

Il s'agirait donc d'identifier, sur le plan de chaque grotte ornée, un axe de progression d'un acheminement qui s'exprime par des signes enchaînés de cause à effet; et d'établir un paradigme général valable pour l'ensemble des grottes étudiées. On trouverait alors, inscrites sur les parois des galeries et des salles souterraines, les causes matérielles, formelles, efficaces et finales d'une transformation du monde vécu guidée tout au long d'un itinéraire pour aboutir à la convocation des matériaux mythiques.

REMERCIEMENTS

Nous remercions vivement LUÍS MANUEL GASPAR et l'architecte RAÚL VERÍSSIMO, dont les dessins, créés à partir de photographies, forment les illustrations de cet essai.

BIBLIOGRAPHIE

- BAHN, P., VERTUT, J. (1988) - *Images of the Ice Age*, Leicester (Windward).
- BACKMAN, L., HULTKRANTZ, A., eds. (1985) - *Saami Pre-Christian Religion. Studies of the oldest traces of religion among the Saami*, Stockholm (Almqvist & Wiksell International).
- BIBIKOV, S. N. (1978) - Mézine: la "maison des fêtes" et l'ensemble musical osseux (en russe) - *Sovetskaja Archeologija Moskva*, 3: 29-46 (Abstr.).
- CHAUVET, J. M., DESCHAMPS, E. B., HILLAIRE, C. (1995) - *La grotte Chauvet à Vallon Pont-d'Arc*, Paris (Seuil).
- CLOTTE, J. (1989) - The identification of human and animal figures in European Palaeolithic art, in: H. Morphy, ed., *Animals into Art*: 21-56, London (Unwin).
- DAMS, L. (1984) - Preliminary findings at the "organ" sanctuary in the cave of Nerja, Malaga, Spain - *Oxford Journal of Archaeology*, 3 (1): 1-14.
- DAMS, L. (1985) - Palaeolithic lithophones: descriptions and comparisons - *Oxford Journal of Archaeology*, 4 (1): 31-46.
- DAUVOIS, M. (1989) - Son et musique paléolithiques - *Les Dossiers de l'Archéologie*, 142: 2-11.
- DAUVOIS, M., BOUTILLON, X. (1990) - Etudes acoustiques au Réseau Clastres: Salle des Peintures et lithophones naturels - *Préhistoire Ariégeoise*, 45: 175-186.
- ELIADE, M. (1976) - *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I, Paris (Payot).
- ELIADE, M. (1983) - *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris (Payot).
- EY, H. (1973) - *Traité des hallucinations*, Paris (Masson).
- GLORY, A. (1964) - La grotte de Roucadour - *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 61: Clxvi-Clxix.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962) - *La signification de l'art rupestre paléo-lithique. Méthodes et applications*, Paris (Picard).
- LEROI-GOURHAN, A. (1970-1982) - *Annuaire du Collège de France, Résumé de cours et travaux*, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965) - *Préhistoire de l'art occidental*, Paris (Maze-nod).



Fig. 1 — Lascaux, détail d'une des parois du "diverticule axial": Cheval et cerf *en formation*, cernés de lignes ponctuées (signes sonores) provenant d'un signe-tambour représenté.






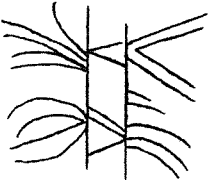






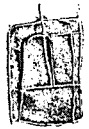
Signes-champignon	Signes-végétaux	Signes-tambour	Signes-sonores
 <p>BERNIFAL (ROUGE)</p>	 <p>LASCAUX (JAUNE)</p>	 <p>ALTAMIRA</p>	 <p>LE GABILLOU</p>
 <p>LE GABILLOU (GRAVURE)</p>	 <p>LA PILETA (NOIR)</p>	 <p>LAS CHIMENEAS</p>	 <p>LASCAUX (POINTS)</p>
 <p>LA PASIEGA (ROUGE)</p>	 <p>NIAUX (NOIR)</p>	 <p>LAS CHIMENEAS</p>	 <p>NIAUX (POLICHROME)</p>
		 <p>LE GABILLOU (GRAVURE)</p>	

Fig. 2 (Cont.) — Tableau des classes de signes stylisés: a) Signes-champignon.
b) Signes-végétaux. c) Signes-tambour. d) Signes sonores.

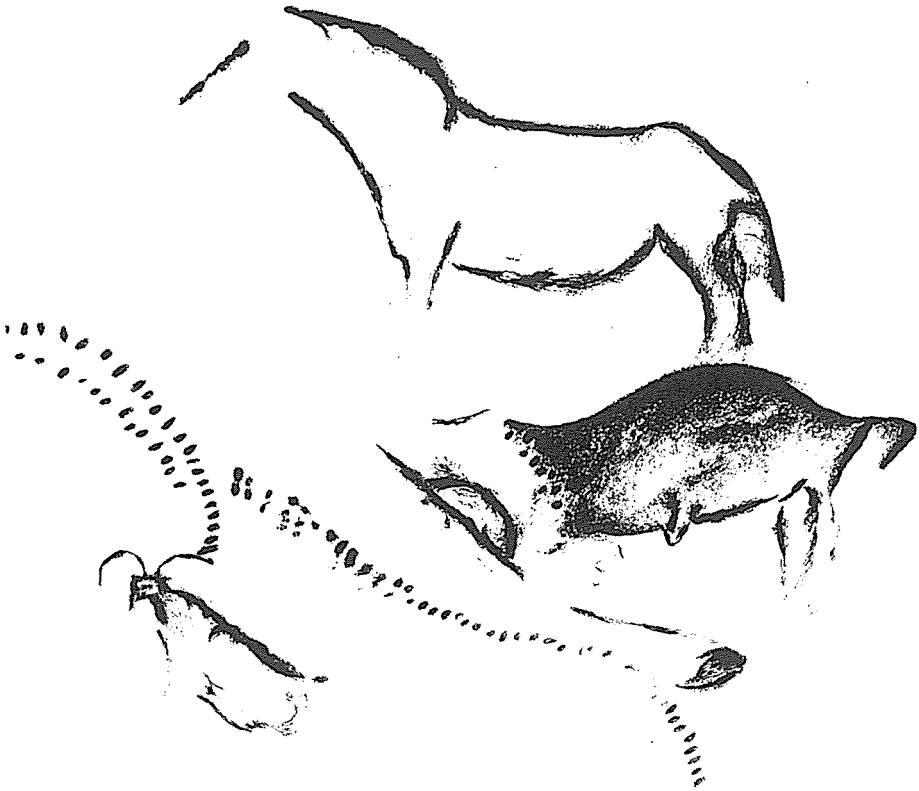


Fig. 4 — Le Portel: Grand panneau de figures noires peintes: cheval et bison en train de se former, sous lesquels sont représentés un claviforme (signe-champignon) et des rangées doubles de ponctuations (signes sonores) qui rôdent les animaux inachevés et en ébauchent d'autres. En bas à gauche, un bouquetin.