



# Côa Symposium

Novos olhares sobre a Arte Paleolítica  
*New perspectives on Palaeolithic Art*

Coord.: Thierry Aubry, André Tomás Santos e Andrea Martins  
Museu do Côa

4 a 6 Dezembro 2018

## Ficha Técnica

Título

**Côa Symposium. Novos olhares sobre a Arte Paleolítica**

Ano de Edição

**2021**

Edição

**Associação dos Arqueólogos Portugueses e Fundação Côa-Parque**

Coordenação

**Thierry Aubry, André Tomás Santos e Andrea Martins**

Design

**Paulo Freitas**

Imagem de Capa

**António Fernando Barbosa**

Impressão

**AGIR – Produções Gráficas**

ISBN

**978-972-9451-91-1**

Depósito legal

**491492/21**

Os artigos publicados neste volume são da exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

O Cõa Symposium contou com o apoio das seguintes entidades a quem muito se agradece:



# Índice

Prefácios

- 6 **“When the dreamer dies, what happens to the dream?”**  
Aida Carvalho, Presidente do Conselho Diretivo da Fundação Côa Parque
- 7 **Côa Symposium e a importância do Vale do Côa**  
José Morais Arnaud, Presidente da Direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses

- 8 ***In Memoriam* de Bruno Navarro**

## **Côa Symposium – Atas**

- 15 **Introdução**  
André Tomás Santos, Thierry Aubry
- 22 **L'émergence des comportements symboliques en Afrique et en Asie**  
Francesco d'Errico
- 52 **The earliest Upper Paleolithic of Southern and Western Iberia is an Evolved, not an Early Aurignacian**  
João Zilhão
- 72 **Occupation paléolithique de la vallée du Côa: Néandertal et premiers hommes anatomiquement modernes entrent en scène**  
Thierry Aubry, António Fernando Barbosa, Luís Luís, André Tomás Santos, Marcelo Silvestre

- 94 Dating the Côa Valley rock art 25 years later: an archaeological and geoarchaeological approach**  
André Tomás Santos, António Fernando Barbosa, Luís Luís, Marcelo Silvestre, Thierry Aubry
- 128 Arte al aire libre del interior peninsular**  
Rodrigo de Balbín Behrmann, Jose Javier Alcolea González
- 154 Something other than hand stencils. Horse representations in the cave of Fuente del Trucho (Huesca, Spain)**  
Pilar Utrilla, Manuel Bea
- 172 El Arte de La Frontera: Un territorio con arte solutrense en Asturias**  
José Adolfo Rodríguez Asensio
- 198 La Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería, Espagne) et le Solutréen dans le Sud de la Péninsule Ibérique**  
Sergio Ripoll López, Francisco J. Muñoz Ibañez
- 224 Les abris ornés paléolithiques du Périgord**  
Brigitte et Gilles Delluc
- 254 Du nouveau sous le soleil : les abris sculptés solutréens et magdaléniens du grand sud-ouest français**  
Geneviève Pinçon, Camille Bourdier, Oscar Fuentes
- 272 The Gondershausen petroglyphs in the Hunsrück (Germany) – 7 years after the press conference!**  
Wolfgang Welker
- 290 From Mazouco to Foz do Tua and Passadeiro. Continuities and changes in hunter-gatherers and early farmers of the lower Douro river basin (Portugal) revealed through rock art**  
Maria de Jesus Sanches, Joana Castro Teixeira
- 316 L'art paléolithique en plein air sur d'autres continents**  
Paul G. Bahn
- 334 Art rupestre, si près et si loin**  
Denis Vialou
- 348 Recherches sur le site d'art rupestre de Dampier (Australie Occidentale)**  
Michel Lorblanchet
- 362 L'art du Côa, d'une émotion l'autre**  
Dominique Sacchi
- 374 Presente y futuro en la gestión del arte rupestre paleolítico en Cantabria**  
Daniel Garrido Pimentel
- 386 De la grotte Chauvet à la grotte Chauvet 2 – Ardèche : Le premier grand chef d'œuvre de l'humanité à la portée de tous**  
Valérie Moles
- 404 A Associação dos Arqueólogos Portugueses e o Vale do Côa – um longo percurso pela defesa e divulgação do Património**  
José M. Arnaud, Andrea Martins

# Art rupestre, si près et si loin

**Denis Vialou**

Professeur Emérite Muséum National d'Histoire Naturelle UMR 7194, Paris.  
E-mail : [dvia lou@mnhn.fr](mailto:dvia lou@mnhn.fr).

**Résumé :** La découverte des peintures d'**Altamira** a fait d'entrée pénétrer sous terre l'art de chasseurs préhistoriques, alors à peine connus. La découverte des gravures de **Foz Côa**, par leur importance majeure a fait enfin et définitivement reconnaître l'art en plein air de chasseurs paléolithiques, pourtant déjà bien répertorié dans quelques sites ibériques.

La pleine lumière, diurne et nocturne, d'un site en plein air, l'obscurité absolue dans une cavité souterraine font distinguer radicalement les représentations pariétales souterraines et les représentations rupestres (à l'air libre). Cette distinction, quoique primordiale et irréductible, ne saurait dissimuler les différences essentielles. Elles tiennent avant tout aux supports (parois et sols) qui sont distincts : d'un côté principalement des surfaces offrant des espaces graphiques relativement plans et étendus, de l'autre des volumes rocheux relativement limités.

Les ensembles de représentations construits sur des espaces graphiques étendus, en grottes mais aussi sur de vastes parois rocheuses en plein air, répondent à des constructions spatiales élaborées, complexes quand les représentations sont nombreuses et articulées entre elles (juxtapositions superpositions, emboîtements...) : la construction spatiale des dispositifs pariétaux est fondamentale et limitée à la fois en s'inscrivant dans l'architecture naturelle de chaque cavité souterraine, ou parfois d'abris en plein air. La construction spatiale des sites aériens, comme celui de Foz Côa, intègre immédiatement le paysage à partir de la proximité des unités rupestres du lieu, à partir également des horizons dans lequel elles se trouvent, à l'échelle de la vallée.

L'art paléolithique résulte de constructions sémantiques, les dispositifs pariétaux, articulés dans leurs architectures propres et dans leurs ouvertures directes sur les espaces de vie sociale.

**Mots-clés :** Cadrage ; Architecture pariétale ; Morphologie pariétale ; Topographie ; Paysage ; Lumière.

**Abstract:** With the discovery of the paintings of **Altamira**, the art of prehistoric hunters, at the time poorly known, penetrated inside earth. The discovery of **Foz Côa**, due to its importance, was responsible for the definite recognition of the art of the Palaeolithic hunters made at the open air, although several Iberian sites were by the time already known.

The absolute light, by day or night, of an open-air site and the absolute darkness of a subterranean cave radically distinguish the parietal subterranean representations from the rock art representations (at the open air). This distinction, although primordial and irreducible, cannot dissimulate its essential differences. They are related with the supports (walls and floors), which are different: in one case, we have surfaces that allow relatively flat and extensive graphic spaces relatively while in the other we have relatively limited rock volumes.

The groups of representations made on extensive graphic spaces, inside caves but also on vast rock surfaces on the open-air, are elaborated spatial constructions, complex when the representations are in large numbers and articulated between themselves (juxtapositions, superposition, interlocked...): the spatial construction of the parietal devices is at the same time fundamental and limited, they being inscribed in the natural architecture of each cave or shelter. The spatial construction of the sites on the absolute open-air, like the case of Foz Côa, includes, in an overtly intimate way, the landscape by means of the relations of proximity between the rock art units of the places and also by means of the horizons inside which they are located at the scale of the valley.

Palaeolithic art is a product of semantic constructions, the parietal devices being articulated both with its own architecture and with its direct openings to the spaces of social life.

**Key words:** Framing; Parietal architecture; Wall morphology; Topography; Landscape; Light.

## 1. Introduction

L'invention de la photographie et son incroyable développement au cours du XIXe siècle ont révolutionné la conception et le dessin des images en deux dimensions sur des supports graphiques préformés. Deux règles de la création graphique se sont alors conjuguées et imposées : d'une part, le cadrage, qui découpe et oriente l'espace de l'image, d'autre part le réalisme visuel. Les recueils d'images les ont normalisées et soumises aux exigences éditoriales. La reproduction maîtrisée des couleurs acheva de parfaire cette saisie dominante du réel visuel de l'image, encore pratiquée avec succès par de luxueuses éditions d'art (Fritz, 1997 ; Vialou, 2006 [1991]). De nos jours, la révolution des photographies numériques ajoute de remarquables options techniques aux reproductions, sur des supports variés, permettant de remanier à volonté le réel visuel.

Les découvertes d'images inscrites sur des supports rocheux en pleine nature, dans des territoires ouverts à la colonisation ont parfois précédé et toujours accompagné de près cette pénétration technique révolutionnaire des images photographiques dans notre représentation du monde, singulièrement celle de la gent animale. Ces images *rocheuses*, pourrait-on dire, ont gagné dans leur reproduction photographique (ou bien souvent encore dans le réalisme recherché et contrôlé de leurs dessins) leurs mises à distance du réel tridimensionnel, les supports rocheux et leurs appartenances territoriales, c'est-à-dire de leurs cadres naturels et culturels. Ainsi, extraites, les images furent désincarnées, réduites à leur format éditorial bidimensionnel. Les premières grandes monographies de grottes ornées paléolithiques, comme Altamira (1906) ou Font-de-Gaume (1910), ou encore les sommes ordonnancées, comme celle admirable par sa portée esthétique réalisée par Edouard Piette « L'art pendant l'Âge du Renne » ont transcrit cette approche en deux dimensions formatées des représentations pariétales et mobilières des ensembles paléolithiques.

Cette désincarnation conceptuelle et pratique des images rocheuses et préhistoriques les a conduites à des classifications formelles, masquant leurs identités originaires. C'est ainsi que l'art des grottes paléolithiques a, d'entrée et ingénument, perdu la profondeur sémantique de son architecture et de sa construction symbolique pariétale. Les découvertes, au début des années 1980, d'images rocheuses en plein air, dans les sites de Mazouco, Domingo Garcia (Balbín Behrmann & Alcolea González, 2002 ; Balbín Behrmann, dir., 2008), Fornols-Haut (Sacchi, 1999), ont avant tout posé les questions de leurs authentiques anciennetés, puis de leurs datations radiométriques, tout comme une vingtaine d'années après, la découverte spectaculaire des gravures de Foz Côa. La problématique de l'appartenance des images en plein air au monde des images paléolithiques progressivement reconnu dans 200 à 300 sites en Europe s'est d'abord appuyée sur les propriétés figuratives des animaux représentés. La stylistique comparative s'est alors imposée pour affirmer l'ancienneté graphique des représentations et dans un second temps les attribuer à des iconographies paléolithiques géo-temporellement définies. L'ensemble rupestre à l'air libre est pleinement référencé à l'ensemble pariétal des grottes comme s'ils formaient un seul ensemble cohérent et sécable à volonté pour son analyse. La seule grande différenciation reconnue est celle de leur positionnement dans la lumière ou dans la totale obscurité : fondamentale mais insuffisante pour en percevoir les multiples composantes originales et distinctives de comportements symboliques spécifiques.

## 2. L'art pariétal : une anomalie culturelle

L'euro-centrisme culturel politiquement dominateur au XIXe et jusqu'à la seconde guerre mondiale fut le cadre conceptuel de la découverte et de la définition de l'art préhistorique comme étant celui des grottes, apparu et reconnu à Altamira. De nos jours, une sorte de synonymie s'est imposée entre art préhistorique et art des grottes paléolithiques (*palaeolithic cave art*) : cette posture intellectuelle en partie inconsciente (non conceptualisée) a rejeté l'art de plein air dans une auto-satisfaite ignorance ou une non considération, malgré l'ancienneté de sa découverte hors du domaine européen.

En fait, les quelques milliers de représentations pariétales des grottes paléolithiques ne sauraient faire ignorer les centaines de milliers de représentations rupestres présentes sur tous les continents. Les datations radiométriques qui se sont multipliées, ces dernières années, dans de nombreux sites rupestres étudiés dans leurs contextes culturels régionaux et locaux montrent que les plus anciens ont des âges équivalents à ceux des plus anciens sites pariétaux datés, comme Chauvet, Cussac ou Lascaux.

Le choix d'une architecture naturelle souterraine pour créer des représentations induit une rupture, temporaire mais incontournable, avec des comportements corporels quotidiens, habituels. Cette rupture structure une construction symbolique globale dont les représentations pariétales sont à la fois l'objectif et la manifestation spectaculaire.

L'architecture souterraine offre des espaces naturels, contraints et orientés, de dimensions variant du *tout petit* à l'*immense*. Dans tous les cas, la lumière, artificiellement produite, crée les volumes et délimite par sa mobilité les espaces dans le registre du visible perceptible. L'espace souterrain a un début et une fin liés par un espace de circulation. Cet axe orienté depuis l'extérieur, au jour, jusqu'au fond pénétrable, dans l'obscurité totale, impose, un déroulé, une succession et donc une multiplicité de points de vue à l'observateur en déplacement. Rien de tout cela n'existe dans les espaces naturels à l'air libre, même lorsque des obstacles monumentaux, comme des chaos rocheux, contraignent les déplacements (Siega Verde). Cependant, il est pertinent de remarquer que des représentations rupestres en pied de falaises ou bien nichées dans des morphologies linéaires en creux (héli-cylindriques) dans des falaises ou des flancs rocheux de vallées témoignent d'une linéarisation décisive de l'espace graphique à construire.

La topographie des cavités paléolithiques offre à l'infini des variations structurales (Vialou, 2006 [1991]) : la structure minimale est celle d'une salle, petite ou vaste, plus ou moins ouverte sur l'extérieur par un porche ou non (Grotte de La Forêt, la Grèze). Il peut aussi s'agir d'une simple galerie, sans ramification, plus ou moins courte et basse (Les Combarelles, Commarque). Dans ces cas, l'art pariétal est tout juste souterrain et plongé dans une obscurité pas toujours totale. Il est directement accessible, comme le sont, en majorité, les sites rupestres. Une certaine parenté avec des abris sous roche (Cap Blanc, Laussel, Angles-sur-l'Anglin) se dessine. Mais les abris offrent une morphologie, frontale, linéaire, qui les distingue nettement des sites souterrains et tout autant des sites de plein air sur rochers. En revanche, les abris paléolithiques offrent une double différence fondamentale avec les grottes paléolithiques, celle de leurs contenus thématiques et de leurs constructions pariétales : La linéarité horizontale de leurs dispositifs graphiques est pratiquement dominante : elle répond à l'exécution faite par une personne debout et se déplaçant parallèlement à la paroi, c'est-à-dire parallèlement à l'espace graphique rocheux, précisément choisi

pour sa verticalité et sa linéarité. La seconde différence est celle de leur orientation thématique dominante : l'absence générale de signes, aussi bien les plus simples, comme les points ou tirets, que les plus complexes comme les signes géométriquement construits. Les abris ornés paléolithiques se différencient également des sites pariétaux possédant dans les secteurs de leurs entrées des parois (sub)verticales montrant en plus de représentations figuratives, des signes, comme il en existe dans les parties totalement souterraines du site. Les grottes d'El Conde, de la LLuera 1 et 2 (avec son panneau de triangles gravés), ou encore la Fuente del Trucho et ses mains, points et signes trilobés, sont exemplaires de cette occurrence. Dans ces sites, l'art pariétal est ouvert à l'air libre et à la lumière, parallèlement à son déroulement proprement souterrain.

La propre morphologie de sites et de supports rocheux peut provoquer des similitudes entre des abris ornés paléolithiques et des sites rupestres. C'est ainsi que plusieurs des sites de Foz Côa sont composés de représentations animales faites sur parois verticales, soit dans un cadrage naturellement resserré, comme un grand cerf en style naturaliste (Fig. 5), soit dans un cadrage rectangulaire horizontal pouvant se développer sur quelques mètres, comme les chevaux dans une remarquable composition croisée de Ribeira dos Piscos (Fig. 3). L'absence de signes ou de représentations géométriques limite une nouvelle fois les rapprochements avec les représentations en milieu clos souterrain.

La structure complexe maximale des grottes ornées paléolithiques (Vialou, 2006 [1991]) est la plus courante et se décline en galeries et salles annexes par rapport à l'axe primordial, celui de la pénétration dans l'espace souterrain puis du cheminement jusqu'au fond, c'est-à-dire la limite pénétrable de la cavité. Bien évidemment, il existe autant de fonds que de galeries ou salles annexes. La grotte de Rouffignac, ou celle d'El Castillo, sont exemplaires de ces multiples ramifications qui font de l'art pariétal souterrain un art architectural élaboré à partir de la *topographie* de la cavité et à partir de la *morphologie* des parois. Il arrive quelquefois qu'une grotte ait plusieurs entrées (Les Eglises d'Ussat) : ce qui ajoute à peine une variation secondaire au schéma général incontournable, celui de passer d'un espace ouvert et à la lumière à un espace clos et obscur, puis, finalement celui d'en ressortir. Quelle que soit la complexité d'un réseau souterrain, il offre un espace orienté qui impose de revenir à la zone de départ. Ainsi ordonnées par la nature elle-même, les interventions graphiques sur les parois sont l'aboutissement progressif de l'intégration symbolique des supports rocheux (sols et plafonds évidemment compris) dans les dispositifs pariétaux.

Une macro-échelle, celle de la grotte naturellement caractérisée, s'articule avec la micro-échelle, celle des constructions pariétales. Celles-ci n'ont d'autres limites que celles des constructions symboliques productrices du sens (des significations). C'est ainsi qu'une construction symbolique varie d'une représentation isolée (peinte, dessinée ou incisée – peu importe ici les techniques employées) à un panneau (un ensemble ordonné) ou un ensemble articulé de panneaux comme le Salon noir de Niaux ou la galerie principale de Font-de-Gaume.

L'architecture de la grotte préexiste aux interventions graphiques. Il est clair que celles-ci représentent une intégration des propriétés morphologiques des supports dans les espaces graphiques en corrélation avec les données topographiques correspondantes. Une simple ligne de points associée à des passages particuliers dans une galerie (Niaux), des signes géométriquement complexes localisés dans une étroite faille (Pasiéga), d'autres localisés sur des redans de la galerie terminale d'Altamira. Il existe ainsi des dizaines d'exemples comparables de cette clé sémantique, associant des signes et des particularités topo-morphologiques des réseaux... Ils at-

testent distinctement de la pleine et constante utilisation des supports rocheux au sein de leurs distributions dans des espaces pariétaux naturels clos.

Dans des réseaux souterrains très longs et ramifiés, cette clé de la construction d'un dispositif pariétal construit à la macro-échelle spatiale inclue des déclinaisons typologiques des signes utilisés en fonction de la progression souterraine : Niaux en fournit un exemple remarquable avec ses paires de signes claviformes et points associés dans la première partie du réseau, ses grands signes ramifiés et ses tirets et groupes de points dans la seconde partie.

Les dimensions spatiales des dispositifs pariétaux s'accompagnent de leurs dimensions temporelles, variant de la micro échelle pariétale morphologique à la macro-échelle topographique sur l'axe orienté de l'entrée au fond. L'instantanéité de lecture d'une représentation isolée, celle déjà plus dense d'un groupe de représentations perceptible d'un seul regard s'estompe devant la durée de la perception et de la lecture des dispositifs pariétaux construits à l'échelle d'une galerie, d'une salle et finalement de la grotte entière (Font-de-Gaume, Combarelles, Chauvet, Tito Bustillo, Altxerri ...). Les dimensions temporelles des dispositifs pariétaux sont liées et dépendantes des dimensions spatiales des sites ornés. Dans l'art pariétal, le temps est une propriété fondamentale, originale. Il est contraint par l'éclairage employé, c'est-à-dire par une technique le rendant temporairement possible et utilisable.

L'art rupestre peut parfois présenter des caractères compositionnels liant manifestement ses dispositifs pariétaux et les supports rocheux qui les concernent : Le site rupestre de Siega Verde (Alcolea González & Balbín Behrmann, 2006 ; Balbín Behrmann & Alcolea González, 2008) en donne une démonstration éloquent. Excepté le rocher situé nettement à l'écart portant sur sa face supérieure plane et subhorizontale un cheval remarquablement piqué (Fig. 1), les rochers gravés se concentrent densément sur quelques dizaines de mètres le long de la rive gauche inclinée du rio Águeda, affluent du Douro, environ 80 kilomètres en amont de Foz Côa. Dans cet espace linéaire, naturellement délimité, le chaos rocheux est assez volumineux, formé de blocs pouvant dépasser un bon mètre-cube. Il offre des surfaces plutôt planes ou modérément bombées sur lesquelles sont gravées plus de 200 représen-

Figure 1 : Siega Verde.  
Rocher avec Cheval piqué.  
Photo R. de Balbin.



tations géométriques dont des signes typologiquement définis et environ 250 figures animales. Quelques-unes d'entre elles ont été attribuées à une faune de climat glaciaire (renne, bison, rhinocéros) par les inventeurs du site (Balbín Behrmann, Alcolea González & Santonja Gómez, 1996 ; Alcolea González & Balbín Behrmann, 2006 ; Balbín Behrmann & Alcolea González, 2008). Les orientations des faces gravées sont multiples en raison même du chaos. Il existe cependant des secteurs dans lesquels les représentations semblent se positionner réciproquement, ce qui serait l'expression (même élémentaire) d'une organisation spatiale comparable à celle de constructions pariétales. Une seconde analogie possible avec des dispositifs pariétaux vient de la distribution des représentations dans un espace qui paraît clos, rectangulaire étiré en longueur sur la rive : cet espace est naturellement orienté, ce qui confère un ordre aux représentations, vers l'amont ou vers l'aval.

D'autres rapprochements entre art rupestre et art pariétal doivent être envisageables. Les recherches systématiques menées dans d'immenses sites rupestres, comme celui de Foz Côa (Zilhão & *alii*, 1997) dégagent des ensembles localement autonomes ou distincts au niveau thématique ou au niveau stylistique. Ceci reflète de potentielles aires symboliques au sein de vastes espaces naturels offrant une cohérence géographique voire même géologique (Fig. 2).

Figure 2 : Le Côa.



### 3. L'art rupestre : d'horizons en paysages, à l'infini

Dès les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, des rochers parfois gigantesques, chargés de gravures, comme au Brésil, furent fortuitement découverts puis délaissés dans leur étrangeté indicible. Il en fut de même pour les mégalithes monumentaux, placés dans des zones marines, de même également pour des stèles, gravées, sculptées et plantés en terre, plutôt dans des zones vallonnées, voire montagneuses. A qui attribuer l'origine de ces monuments et pierres dressées sinon à des acteurs divins ?

Ailleurs, dans le monde, des colonisateurs, maîtres de l'histoire outre-mer en pleine croissance, et des militaires ou des religieux en contacts impérialistes avec des indigènes locaux, les « primitifs », découvraient des rochers gravés dans l'immensité des territoires. Ceux-ci restèrent également étrangers à une compréhension historique de leurs origines mystérieuses. Cependant, la reconnaissance que la Nature fut leur gardienne, complice de leur conservation, leur donnait le poids d'une œuvre, encore incomprise certes mais de fait indépendante de celles que les *grandes civilisations* occidentales et extrêmes orientales avaient produites, révélant le génie humain. L'art rupestre, bien sûr pas encore connu ni reconnu dans ses origines, en vint peu à peu à jalonner l'histoire lointaine sans écriture des hommes, vivant dans la nature, à la différence des Anciens.

Cette appartenance des représentations rupestres à la surface des espaces les plus divers du globe, à des altitudes variant des bordures marines à de hautes montagnes, le Mont Bego par exemple, démontre, avant toute interprétation, l'appropriation symbolique des territoires au fil des millénaires holocènes. Les modalités physiques des supports rocheux notamment des roches dures, comme les granites, quartzites, schistes ...) sont pratiquement toujours les mêmes : généralement des surfaces plus ou moins bombées ou planes, beaucoup moins souvent incurvées, qui offrent des espaces graphiques naturellement circonscrits dont les dimensions maximales dépassent rarement deux mètres carrés. Ce sont les roches ayant le mieux résisté aux agressions climatiques et biologiques. Ces structures rocheuses résistantes ne sont pas sur-creusées comme le sont des parois d'abris-sous-roche. Elles caractérisent des unités graphiques égrenées, distinctes les unes des autres, même lorsqu'elles sont concentrées dans un espace limité, tel un flanc de collines ou encore un chaos ou la partie sommitale d'une élévation rocheuse.

A une échelle topographique réduite, les unités graphiques rupestres peuvent déterminer des espaces graphiques singuliers, propres : le site de Foz Côa fournit de multiples exemples de ces ensembles réunissant des traits communs, géomorphologiques, sur des espaces topographiquement délimités : les flancs de vallées, les orientations et les rives des cours d'eau ... les dépressions, les buttes, les coteaux, les affleurements rocheux (Fig. 2) ... Les représentations graphiques sont seules à caractériser l'homogénéité de ces ensembles à échelle topographique minimale. Cette homogénéité, supposée ou reconnue, repose sur les choix thématiques et sur les données techno-stylistiques. Elle concerne les représentations animales à travers le traitement de leurs silhouettes, le traitement de segments corporels expressifs, encornures, crinières, têtes, membres, etc. ou encore les signes distinctifs de leur dynamique, marche, arrêt, saut ... La réduction thématique du bestiaire rupestre, souvent largement dominé par une seule espèce, le cheval, l'aurochs, le bouquetin, le cerf, (Fig. 3 à 6), ... rend moins féconde l'analyse comparative que dans le cas du bestiaire pariétal des grottes paléolithiques. Cependant, des sites rupestres extrêmement denses et complexes comme celui de Foz Côa indiquent clairement que les ségrégations thématiques et techno-stylistiques permettent, souvent, de reconnaître les sous-ensembles rupestres au sein d'une région définie.



Figure 3 : Foz Côa. Ribeira de Piscos. Chevaux croisés.



Figure 4 : Foz Côa. Penascosa. Aurochs.



Figure 5 : Foz Côa. Penascosa. Cerf.

Figure 6 : Foz Côa.  
Penascosa. Bouquetin.



L'axe d'un fleuve, sa vallée principale et ses affluents jouent le rôle unificateur d'un ensemble rupestre orienté, à une macro-échelle régionale, géographique, indépendamment de la dimension géologique pas toujours perceptible ou non valorisée par les préhistoriques eux-mêmes. De longues falaises plus ou moins hautes et (sub) rectilignes sur parfois quelques centaines de mètres ont créé des espaces rupestres monumentaux qui sont construits comme les espaces pariétaux graphiques de galeries souterraines (et non de salles) : des panneaux, de dimensions variées, des espaces vides ou presque, des files de représentations, indépendantes ou articulées, des représentations isolées ... et assez souvent des scènes, selon les régions et les périodes rupestres, par exemple dans le Nordeste brésilien. Ces sites rupestres, fondamentalement allongés, linéaires, structurent les paysages. L'horizon naturel sur lequel se profile la linéarité graphique d'un ensemble rupestre sur falaise appartient à la fois à la nature morphologique du support étiré et au propre dispositif symbolique construit dans toute sa linéarité rocheuse.

#### 4. Discontinuités pariétales, constructions symboliques

Des bordures de plateaux ou de reliefs plus ou moins élevés et denses, comme la fameuse Serra da Capivara (Piauí) dans le nordeste brésilien, ou encore celle de Lagoa Santa (Minas Gerais) recèlent parfois des successions d'abris rupestres autonomes. Ils sont séparés par des espaces rocheux restés intentionnellement vides de représentations (dans la mesure où ils auraient pu en avoir). Lorsque ces abris rupestres distribués dans la même formation géomorphologique sont clairement apparentés dans leurs choix thématiques, stylistiques, et leurs constructions symboliques, il est possible de parler de discontinuités pariétales topographiquement corrélées avec les constructions symboliques de deux, ou plusieurs d'entre eux. Dans ces cas, on constate que les dimensions spatiales d'un ensemble de sites apparentés et celles de leurs constructions symboliques distribuées en abris définissant chacun leur propre entité spatiale (pariétale), se conjuguent : de tels sites rupestres tirent leur unité de cette conjugaison associant un espace, un paysage, et des dispositifs pariétaux construits dans la morphologie propre des parois de chacun des abris. On note bien

ici qu'un site rupestre peut se confondre avec un paysage, associant naturellement (abris) et symboliquement (dispositifs) plusieurs unités spatiales. Cette occurrence de sites rupestres définis à une double échelle topographique n'est pas possible pour les sites paléolithiques souterrains ou pour les quelques abris-sous-roche connus. Certaines concentrations auraient pourtant été favorables à cette élaboration symbolique à deux échelles. Le meilleur exemple aurait été celui des grottes ornées du Monte Castillo (Cantabrie). Les quatre grottes connues s'ouvrent sensiblement à la même altitude et le même flanc du Mont. La plus complexe, et la plus grande, El Castillo, possède une riche variété de signes et de représentations animales. On retrouve certains des types de signes dans la cavités voisines, la Pasiega (la plus apparentée à El Castillo), las Chimeneas et las Monedas (moins denses que les deux autres). Malgré leurs parentés symboliques partielles et leurs proximités dans le Mont, ces quatre grottes paléolithiques sont différenciées. Elles appartiennent à une même unité géographique mais ne définissent pas un « mégasite » unique. Une situation analogue se distingue pour certaines des grottes magdaléniennes du Périgord, celles possédant des signes tectiformes. Leur appartenance à une même symbolique, celle dominée par ce signe complexe, inconnu dans les autres sites magdaléniens de la région, ne définit pas, pour autant, un site-paysage, ni une aire culturelle visuellement perceptible. Même les deux grottes géographiquement les plus proches, Font-de-Gaume et les deux grottes des Combarelles, 1 et 2) ne forment pas le moindre ensemble symbolique hors leurs propres parois ornées, dans l'obscurité totale.

Les exemples pris dans l'immensité des champs sémantiques de l'art rupestre (dans et hors Europe) et de l'art paléolithique montrent l'irréductible spécificité de chacun d'entre eux.

## 5. Palimpseste rupestre

Dans les premières années de recherches consécutives à la mise en valeur des rochers gravés immédiatement menacés par la retenue des eaux, Foz Côa apparaissait comme plutôt homogène. Seules les gravures concentrées sur des rochers (proches) de la Confluence échappaient à l'ensemble des gravures profondes par leur nature figurative, notamment historiques (armes, chevaux montés, etc.), par leurs techniques d'incisions ultrafines et par leurs assemblages. Cet ensemble participe clairement des flots des incisions rupestres historiques répandus en péninsule ibérique.

Les multiples recherches approfondies, canalisées et produites par le Parque Arqueológico do Vale do Côa ont finalement permis de distinguer et inscrire les gravures dans une chronologie culturelle régionale et plus largement paléo-ibérique, du Gravettien à une phase finale du Paléolithique supérieur. Une cinquantaine de sites rassemblant chacun plusieurs des quelques 550 rochers gravés déjà inventoriés dans la vallée du Côa, sur environ 17 kilomètres, ont été caractérisés. Chacun participe à l'axe rupestre de la vallée selon des normes spatiales variant en fonction du fleuve : bi-distribution selon les rives ; selon leurs proximités ou leurs éloignements, selon les altitudes par rapport au fleuve et par rapport aux élévations et aux dépressions. Aux parentés thématiques et stylistiques s'ajoutent des imbrications spatiales entre les différents sites : elles rendent parfois confuses leurs délimitations précises, ou leurs distinctions chrono-culturelles dans des cas fréquents de superpositions ou d'enchevêtrements complexes.

La libre circulation dans les espaces ouverts des paysages des sites rupestres leur donne une potentialité fondamentale d'être repris, transformés, complétés ... dans

une ouverture conceptuelle innovante, nullement contrainte par un cheminement linéaire, orienté et limité dans le temps de son déroulé, fait d'un seul début et d'une unique fin : les imbrications spatiales de séries graphiques de styles et de thématiques différenciées, leurs emboîtements et leurs superpositions sur des roches, ou des parois, témoignent d'une vie symbolique partagée dans des élans culturels dynamiques. Foz Côa n'est pas resté inerte entre ses premières manifestations gravettiennes et ses ultimes gravures paléolithiques. Les espaces symboliques érigés dans les paysages du fleuve et les horizons montagneux plus éloignés sont restés en permanence accessibles, reformulables selon les nouveautés symboliques du moment. Dans les grottes, la réactivation symbolique d'un dispositif pariétal se manifeste dans le cas de reprises de panneaux ou d'ensembles de panneaux : mais ces interventions restent limitées dans leurs espaces-temps. Dans les sites-paysages rupestres, la vie quotidienne des populations qui y résident peut, sans limitation naturelle contrainte, s'y exprimer, réactivant ou pas ce qui fut graphiquement dit auparavant sur les roches.

Les imbrications de séries rupestres sur leurs supports rocheux et dans un même site-paysage rupestre, comme le montre spectaculairement Foz Côa, expriment une pérennité des expressions graphiques réunies et guidées par la nature, dans des paysages qui les hébergent pendant des durées outrepassant les limites culturelles initiales (Aubry & *alii*, 2002 ; Baptista, 2001). Les paysages rupestres servent à la fois de cadres aux créations graphiques et de sources de créations. Il est impressionnant de constater le foisonnement de sites rupestres paléolithiques dans certains des paysages majeurs de la péninsule ibérique (rivières, vallées et montagnes). Il est impressionnant de noter l'absence de sites rupestres, ou leur rareté radicale dans les paysages où se localisent des sites pariétaux paléolithiques (grottes et abris). Ce constat est valide même lorsqu'une certaine proximité géographique existe entre des aires denses en sites pariétaux, comme la région littorale atlantique de l'Espagne, et des aires de sites rupestres, dans des zones montagneuses de la péninsule plus au sud.

La péninsule ibérique recèle en quelque sorte un au-delà de l'aire des grottes ornées paléolithiques. La limite principale de cette aire est donnée par l'axe est-ouest allant des Pyrénées méditerranéennes jusqu'à l'autre extrémité des Asturies. Il existe bien sûr des sites pariétaux au sud de cette marge et jusqu'à la proximité méditerranéenne et l'extrémité la plus méridionale de la péninsule. Mais les plus hautes concentrations de grottes ornées s'imposent dans la géographie culturelle de ce bout d'Europe. Une telle distribution déséquilibrée géographique des sites pariétaux paléolithiques se retrouve en France avec le sud-ouest et les Pyrénées denses en sites pariétaux et des sites éloignés vers le Nord, le Centre, l'est rhodanien, isolés ou constituant de petits ensembles. L'asymétrie des comportements graphiques en France méridionale et en Espagne-Portugal concerne précisément les sites rupestres. Ils abondent dans la péninsule ibérique la moins tournée vers l'expression pariétale souterraine. Ils sont rarissimes en France paléolithique.

Les circulations de peuplades paléolithiques, aurignaciennes, gravettiennes, magdaléniennes et dans une moindre mesure solutréennes sont repérables en se basant sur des représentations graphiques touchant principalement certains types de signes et des caractères stylistiques de représentations animalières bien définis. En outre pour les zones d'art pariétal, principalement magdaléniennes, certains types d'objets, des instruments en matières osseuses, ou des objets ornés et sculptés, telles des têtes de propulseur ou des contours découpés, définissent entre eux des similitudes si sensibles que leur parenté techno-culturelle est sous-jacente. Malgré ces contacts entre régions distantes, dans des lapses de temps sans doute réduits, la séparation des aires d'expression rupestre et des aires d'expression pariétale reste nette.

On est fondé à se demander si les représentations pariétales et les représentations rupestres, qui ne pouvaient s'ignorer (en particulier dans les sites offrant des espaces d'expression sur parois souterraines et sur parois à l'entrée même de la zone ornée souterraine), étaient étrangères les unes aux autres dans leurs élaborations symboliques et leurs fonctionnements culturels. À considérer les bases sur lesquelles s'appuient les traditionnels commentaires des préhistoriens pour rapprocher les deux expressions graphiques, et donc leurs auteurs, on perçoit leur relative fragilité. Il s'agit avant tout des représentations animalières. Les animaux rupestres sont peu nombreux : cheval, capriné, aurochs et cervidé. La première place quantitative du cheval sur les parois des sites rupestres croise la première place du cheval sur les supports pariétaux (et dans l'art des objets). Ceci pourrait, peut-être, marquer une symbolisation majeure de cet animal dans les sociétés paléolithiques. Mais on ne saurait en interpréter les racines. Les autres animaux rupestres échappent à toute communauté de fonctionnement symbolique rupestre-pariétal. Dans les rapprochements invoqués entre les formulations « rupestre-pariétal », des signes sont visés. Mais les rapprochements faits pour ces représentations géométriques ne reposent pas sur des données franches et ne concernent que des formes abstraites élémentaires, comme des cupules ou des sillons linéaires... Rien de convaincant !

En définitive, malgré des similarités réelles, comme les techniques d'expression, comme le choix de supports rocheux, comme la place accordée à l'Animal ou celle donnée à la figuration humaine, comme le traitement figuratif plutôt réaliste des animaux et le traitement figuratif plutôt sur-réel des représentations humaines ... les formes et les compositions rupestres se distinguent nettement des formes et compositions pariétales. Leur appartenance incontestable à la sphère des modes d'expression graphique sur roches (et sur matières dures osseuses à l'échelle d'objets) leur procure un degré élevé de parenté, propre à la préhistoire en général, propre en particulier aux comportements techniques et symboliques des chasseurs paléolithiques.

Une complémentarité et, simultanément, une distinction radicale entre les deux formes de comportements graphiques, sont issues de leurs relations aux supports (rochers et parois) et aux espaces graphiques ? L'entité rupestre est avant tout ouverte sur des horizons paysagers, proches ou lointains. Elle habite la nature comme la nature l'habite, dans la construction symbolique réalisée à partir d'un rocher gravé isolé, ou parfois d'une multitude comme sur le site australien de Dampier, ou encore dans les massifs montagneux d'Afrique australe. L'entité pariétale se dissimule sous terre ; elle échappe à la nature et offre aux représentations graphiques leurs parois immobiles soumises aux jeux de lumière et d'ombre.

Rupestre ou pariétale, l'image s'est emparée de l'imaginaire des chasseurs paléolithiques et de leurs sociétés. Ses fonctions sociales, puissamment symboliques, dessinent une infinité d'horizons du sens, visible et invisible. À condition de marcher et d'échanger.

## Bibliographie

ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo (2008) – El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca. Una visión de síntesis. In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo, dir. – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Junta de Castilla y León/ Consejería de Cultura y Turismo (Documentos PAHIS, 9), pp. 57-87.

ALCOLEA GONZÁLEZ, José Javier; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo (2006) – *Arte paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca*. Junta de Castilla y León (Arqueología de Castilla y León, 16).

AUBRY, Thierry; MANGADO LLACH, Xavier; SAMPAIO, Jorge D.; SELLAMI, Farid (2002) – Open-air rock-art, territories and modes of exploitation during the upper Palaeolithic in the Côa Valley (Portugal). *Antiquity*. Cambridge. 76, pp. 62-76.

BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo, dir. – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Junta de Castilla y León/ Consejería de Cultura y Turismo (Documentos PAHIS, 9).

BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J. (2002) – L'art rupestre paléolithique de l'intérieur péninsulaire ibérique: une vision chronoculturelle d'ensemble. In SACCHI, Dominique, dir. – *L'art paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image, Tautavel – Campôme, 7-9 octobre 1999*. GAEP & GÉOPRÉ, pp. 139-157.

BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; SANTONJA GÓMEZ, Manuel (1996) – *Arte rupestre paleolítico al aire libre de la cuenca del Duero: Siega Verde y Foz Côa*. Zamora: Fundación Rei Afonso Henriques.

BAPTISTA, António M. (2001) – The Quaternary Rock Art of the Côa Valley (Portugal). In ZILHÃO, João; AUBRY, Thierry; CARVALHO, António F. de, eds. – *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia (Trabalhos de Arqueologia, 17), pp. 237-252.

FRITZ, Carole, dir. – *L'art de la Préhistoire*. Paris: Citadelles et Mazenod.

SACCHI, Dominique, dir. – *L'art paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image, Tautavel – Campôme, 7-9 octobre 1999*. GAEP & GÉOPRÉ.

VIALOU, Denis (2006 [1991]) – *La Préhistoire*. Paris: Gallimard. Nouvelle présentation (L'Univers des Formes, 37).

ZILHÃO, João; AUBRY, Thierry; CARVALHO, António F.; BAPTISTA, António M.; GOMES, Mário V.; MEIRELES, José (1997) – The rock art of the Côa valley (Portugal) and its archaeological context: first results of current research. *Journal of European Archaeology*. Cambridge. 5: 1, pp. 7-49.

