

XLII Riunione scientifica dell'I.I.P.P. L'arte preistorica in Italia. Trento, Riva del Garda, Val Camonica, 9-13 ottobre 2007

Méthodologie de la recherche française en Art Pariétal paléolithique - Histoire, Études, Interprétation

Valérie FERUGLIO

Unité Mixte de Recherche 7041 ArScAn, ethnologie préhistorique, 81 rue de Maubec, 31300 Toulouse, France
E-mail dell'Autore per la corrispondenza: feruglio@free.fr

RIASSUNTO - *L'arte parietale paleolitica: metodologia della ricerca in Francia - Storia, Studi, Interpretazione* - La ricerca sull'arte parietale in Francia è nata dal seno stesso dell'archeologia. Questa filiazione ha orientato la metodologia, gli assi di ricerca e di riflessione. Dopo la documentazione delle opere attraverso il rilievo, si è aperta la via verso l'interpretazione, che con i lavori di Leroi-Gourhan condurrà la ricerca a un irrigidimento. La ricerca riprenderà quasi esclusivamente con lo studio delle tecniche dell'arte parietale per poi aprirsi attualmente verso una visione multidisciplinare. Questo approccio permette di affrontare lo studio dell'arte delle caverne nel suo insieme e di valutare l'arte parietale nel suo contesto interno ed esterno. In questo modo si delinea l'essenza di questa arte e da ciò che emerge - innovazioni, conformismi, libertà o costrizioni - collocato nel suo contesto culturale e naturale, è possibile avvicinarsi alla comprensione della società che l'ha prodotta.

SUMMARY - *Methodology of the French Paleolithic Rock Art Research - History, Studies, Interpretation* - Rock art research in France came out of archaeology. This bond has oriented the methodology as well as the framework of research and reflection. After recording and documenting the works the way is open to reach an interpretation, which with the studies of Leroi-Gourhan, has led to a hardening of the investigations. The research will resume almost exclusively with the study of rock art techniques before opening up to the current multidisciplinary vision. This approach allows us to tackle the study of cave art as a whole and to evaluate rock art in its internal and external context. In this way the essence of this art will be outlined and from what emerges - innovation, conformity, liberty or constraints - placed in its cultural and natural context, we can get closer to understanding the society that produced it.

Parole chiave: Arte preistorica, metodologia, rilievo, storia degli studi
Key words: Prehistoric Art, methodology, recording, research history

1. FONDATION DE LA RECHERCHE EN ART PARIÉTAL

1.1. *Découverte des premières grottes ornées et doute de la communauté scientifique*

Dans la seconde moitié du 19^e s. entre 1866 et 1878, au gré de leurs travaux dans les cavités, certains archéologues ont pu noter la présence de dessins sur les parois, mais sans jamais les associer aux vestiges préhistoriques découverts.

Et en 1880, lorsque Don Marcelino Santiago Tomás Sanz de Sautuola édite une plaquette rendant compte de la découverte de 1879 des peintures à la grotte d'Altamira (Espagne) qu'il considère comme paléolithiques, bien peu sont enclins à le croire (Sanz de Sautuola 1880).

L'art mobilier paléolithique est cependant connu et reconnu depuis 1864, mais on dénie à l'Homme préhistorique la capacité de produire un art monumental. C'eut été lui donner trop d'âme et d'humanité dans un monde encore emprunt de créationnisme. Le clivage se fait entre tenants et opposants du darwinisme. En 1882, le paléontologue

espagnol Juan Vilanova y Piera se faisant le porte parole de Sautuola tente de convaincre Édouard Harlé et Émile Cartailhac, éminents préhistoriens, avec des armes scientifiques, les mêmes d'ailleurs que l'on utilise aujourd'hui pour authentifier une grotte ornée. Il avance que la technique d'exécution des gravures et des peintures ressemble à celle employée pour l'art mobilier. Il fait le constat que nombre de représentations sont celles d'espèces animales disparues de longue date des contrées cantabriques et, qu'enfin, un film de calcite recouvre quelques dessins (Vilanova 1883). Après la publication des travaux de Darwin en 1859, la communauté scientifique est divisée et, pour cette Préhistoire toute jeune, les risques étaient grands d'admettre des données qui ne cadraient pas avec le caractère primitif de ces Hommes des origines qu'on s'accommodait à leur reconnaître.

La découverte d'Altamira était qualifiée d'art monumental, cette expression porte d'ailleurs peut-être son explication: considérant le contexte de l'époque, la bonne société occidentale découvrant les peuplades des mondes colonisés, était-il alors facile d'admettre que nos hommes préhistoriques aient aisément pu produire des objets ornés,

tout comme ces peuples primitifs qui s'entourent d'idoles, mais que, par contre, l'art monumental, lui, s'apparenterait à nos productions artistiques occidentales, peintures de chevalet, fresques... et qu'alors il serait notre apanage. D'autant que ces peintures d'Altamira correspondaient aux canons et à la sensibilité occidentaux.

1. 2. *Acceptation de l'art pariétal et naissance d'une discipline*

Par la suite, en 1895, Émile Rivière authentifie des gravures découvertes par d'autres à La Mouthe (Dordogne) où il fouillait depuis 1894. François Daleau informé de cette nouvelle, retourne à Pair-non-Pair (Gironde) où il avait observé en 1883 «des traits gravés sur les parois» et reconnaît alors des figures. Ils invitent tous deux É. Cartailhac à visiter leur grotte respective. À Pair-non-Pair, Daleau prépare l'éminent spécialiste en lui présentant les pièces archéologiques qu'il a extraites du sol de la grotte girondine. Sur le site, É. Cartailhac note que les gravures étaient recouvertes par les couches archéologiques et «correspondent aux plus anciens habitats». La Mouthe le convainc davantage, il y dégage lui-même la patte gravée d'un animal en fouillant des sols encore vierges. Après ces deux jours de visite, il ne «doutait pas de l'antiquité préhistorique des gravures, de leur synchronisme» (Cartailhac 1902). Il rédige alors, et parce qu'entre temps d'autres découvertes eurent lieu (Les Combarelles et Font-de-Gaume), son *Mea culpa* qui permit à l'art pariétal d'exister en tant que discipline. Il est, à l'époque, titulaire de la première chaire d'archéologie préhistorique, et compte parmi les archéologues les plus respectés

Ce rappel des tous premiers échanges des sommités de l'époque concernant la découverte de l'art pariétal permet de dégager à la fois les enjeux de cette reconnaissance et la nature de l'ancrage des études qui vont alors s'engager. L'étude de l'art est liée, dès son origine, en France, à l'archéologie. La recherche en art rupestre dans les autres pays est par contre en lien avec l'anthropologie.

2. ORIENTATION DE LA RECHERCHE

2. 1. *Le travail de terrain*

Dès le début des découvertes d'art pariétal, la préoccupation première a été de sortir les œuvres des grottes pour les faire connaître et reconnaître. Ce principe présida longuement au travail des préhistoriens s'intéressant à l'art paléolithique. En fait, il ne s'agissait pas d'étude à proprement parler mais de témoignages. L'archéologie des restes matériels en était d'ailleurs là, privilégiant la recherche du bel objet à son contexte et à sa genèse. En schématisant, l'étude de l'art pariétal se partagerait en deux, en un «avant» et un «après» H. Breuil. Avant lui, différents moyens de reproduction sont utilisés (photographie, estampages ou dessins à vue et calque direct) de façon empirique et à vocation de communication; après lui, une méthodologie se construit qui se systématisait et qui prend clairement la direction de l'étude et de l'analyse au-delà de la simple transmission des données.

C'est bien Henri Breuil qui développera les premières études systématiques de terrain et établira les bases des méthodes de relevés. Lorsque les relevés de Breuil ont pu être repris avec nos moyens actuels, force est de constater que «l'essence» des figures est respectée (Fig. 1) même si des libertés ont été prises.

Avant les années 1970, le support n'est pas pris en considération dans les relevés, les reliefs, les éléments naturels, les altérations de la paroi ne sont pas représentés. De même, les tracés indéterminés, les éléments «parasites», les marques faites par des animaux ne sont que très rarement reproduits.

2. 2. *L'interprétation*

L'interprétation de l'art rupestre et pariétal a été un sujet abordé très tôt par les chercheurs. Donner une explication semblait un passage obligé pour justifier de l'ancienneté de cet art et de ses relations avec les cultures déjà établies par l'archéologie. Il est frappant de constater que les principales propositions en matière d'interprétation de l'art rupestre et pariétal sont en étroit rapport avec le contexte de l'époque qui les a vues naître.

L'idée première a été de proposer que l'art pariétal est l'émanation d'hommes mus par des sensibilités esthétiques qui ont eu le désir de «décorer» leur habitat. L'art, au 19e, est transcendance, et c'est le règne de «l'art pour l'art», d'abord évoqué pour l'art mobilier, puis étendu à l'art pariétal. L'Homme préhistorique est encore considéré comme le bon sauvage de Jean-Jacques Rousseau, son art est le reflet de son regard naïf sur le monde. L'art est considéré comme l'expression d'une sensibilité désintéressée et exprimée dans le seul but d'agréer le quotidien. Cette idée peut d'autant mieux s'imposer qu'elle permet de dénier une quelconque religion à ces primitifs.

Le début du 20e siècle correspond à un changement de la prise en considération de l'art. Il devient une affaire majeure de l'esthétique, domaine autrefois périphérique; il entre en position centrale dans les préoccupations théoriques. C'est au moment de tournants significatifs en philosophie qu'intervient l'affirmation de la découverte de l'art pariétal. La théorie de l'art pour l'art est alors trop simpliste et les questionnements se font plus scientifiques. Cependant, le premier réflexe est de se tourner vers l'ethnographie car en cette fin 19e, début 20e, le monde occidental découvre, à domicile, les «sauvages» issus des colonies par l'intermédiaire des expositions coloniales qui se tiennent dans de nombreuses capitales européennes. Les zoos humains dénommés spectacles anthropo-zoologiques ou ethnologiques d'abord associés aux Expositions universelles atteindront leur apogée dans les années 30. Dans le même temps, on fait connaissance de l'art dit primitif et les artistes de l'époque se l'approprient et le déclinent dans leur propre création. Cette ambiance est propice au développement du totémisme et Salomon Reinach peut poser alors la première pierre de l'édifice des interprétations. «Mais le seul espoir que nous ayons de savoir pourquoi les troglodytes ont peint et sculpté, c'est de poser la même question aux primitifs actuels dont la condition nous est révélée par l'ethnographie» (Reinach 1903).

À la suite de cette ouverture vers l'ethnographie et toujours dans le même contexte culturel, se développe la théorie de la magie de la chasse à l'instigation du Comte

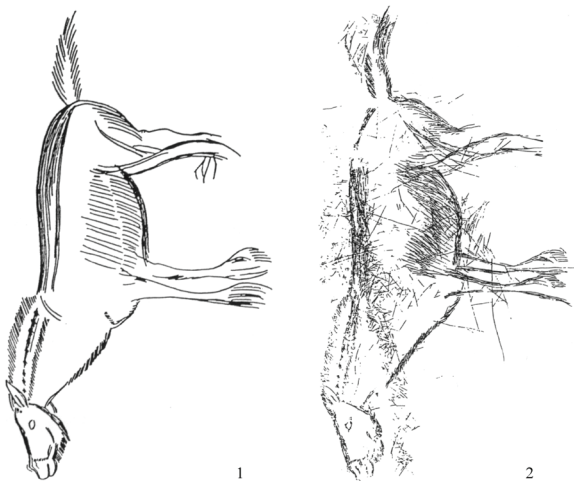


Fig. 1 - Relevés d'un cheval de la salle du Foyer de la Grotte des Trois-Frères. 1: H. Breuil en 1952 (Bégouën et Breuil, 1958); 2: V. Feruglio en 1995.

Fig. 1 - Rilievo di un cavallo dalla sala del focolare della Grotta Trois-Frères. 1: H. Breuil nel 1952 (Bégouën & Breuil 1958); 2: V. Feruglio nel 1995.

Bégouën très vite reprise par H. Breuil.

Les années 40 sont celles du structuralisme. Et la grotte ornée est alors considérée dans son ensemble: c'est sa structure qui intéresse les chercheurs. La composition des œuvres en tant que système a été abordée en premier lieu par M. Raphaël (1986) puis par A. Laming-Emperaire (1962). Elle considère que cet aspect, négligé jusque-là, est un passage obligé dans le cadre des études de significations. La composition s'étend plus largement à l'organisation spatiale à l'intérieur des panneaux eux-mêmes mais aussi au sein de la cavité toute entière. Leroi-Gourhan, reprenant ces idées, appliquera des méthodes statistiques qui lui permettront d'envisager des figures d'entrée, de fond, centrales ou périphériques des panneaux et surtout une dualité mâle/femelle dans la symbolique des signes et des animaux (Leroi-Gourhan 1965).

Le mouvement post-moderne s'éloigne des statistiques, le new-age replace l'Homme dans la nature et, dans les années 90, la théorie du chamanisme se fait jour. D'après le travail de D. Lewis-Williams en Afrique du Sud sur l'art rupestre san, une extrapolation est proposée par J. Clottes (Clottes & Lewis-Williams 1996) pour offrir des clefs de lecture à l'art pariétal paléolithique. La grotte devient un lieu de passage entre le monde des vivants et le monde des esprits, le chamane est un passeur et il projette ses visions sur les parois des grottes.

3. LA RECHERCHE AUJOURD'HUI

3.1. La base reste le relevé

Le relevé manuel est une étape nécessaire qui permet au chercheur de s'approcher au plus près de l'artiste, de reconnaître ses partis pris, ses choix, ses luttes avec la

matière et les solutions qu'il a pu adapter. Le relevé devient alors comme un condensé entre la restitution et l'expérimentation. Il ne s'agit pas ici de reproduire le réel le plus fidèlement possible, mais bien plutôt de rendre compte de ses observations concernant le «vécu» du panneau orné, de son état d'origine à son état actuel.

Outre la nécessité de rendre compte des œuvres au public, et dans ce cas, il faut bien le dire, la photographie fait très bien l'affaire, le relevé revêt avant tout une finalité d'analyse. C'est alors un passage obligé pour comprendre la réponse de l'artiste face à la matière, sa pensée créatrice et son message. Le temps, qui fatalement s'impose lors de ce travail face à l'œuvre, offre à lui seul une sorte d'osmose qui ouvre le champ de l'observation et de l'analyse; la plus précise des photographies n'en est pas capable. Un lien se crée également avec l'artiste du passé et permet de mieux le comprendre, si l'on y est un peu sensible. L'observation fine de chaque tracé offre la possibilité d'approcher son travail au plus près, de suivre ses hésitations, ses reprises, ses certitudes et aussi tenter de le retrouver au fil des panneaux d'une même grotte. Le relevé retient également les éléments importants du support: ses reliefs, ses accidents, la nature de la roche, son état de conservation, il reproduit tous les événements naturels, ceux dus aux animaux et ceux produits par l'Homme, volontaires ou involontaires. Le relevé concentre toutes les observations et analyses du chercheur, il illustre et vient en appui de l'argumentaire. Il est donc un document graphique analytique et interprétatif qui est le résultat des choix du chercheur et où son «style» transparait peu ou prou. Cette «patte», tout comme l'exhaustivité qui ne peut jamais être atteinte, sont admises dans l'acception interprétative du relevé, la signature portée sur le relevé est de ce fait le label qui gradue la fiabilité et la confiance que l'on peut lui accorder.

3.2. L'analyse

Le relevé constitue le travail de terrain qui ouvre sur l'analyse. Elle intervient à plusieurs niveaux: analyse technique des figures et des panneaux (Fig. 2), étude de la composition des panneaux, inventaire et répartition des figures dans la grotte, mise en rapport de la topographie et du dispositif pariétal, taphonomie des panneaux, détermination des chronologies relatives, interactions éventuelles Homme / animal... Mais c'est aussi l'intervention d'autres disciplines qui vient enrichir l'étude de l'art pariétal; la géologie, l'archéologie, l'ichnologie, l'archéozoologie et les analyses radionumériques et de matières.

Un des meilleurs exemples parmi les travaux actuels d'études pluridisciplinaires se rencontre à la grotte Chauvet-Pont d'Arc (Clottes dir. 2001).

En ce qui concerne les techniques employées à Chauvet, elles relèvent essentiellement de la gravure, du dessin et de la peinture. Les macro-photographies, les traitements infographiques de la colorimétrie ainsi que les analyses physico-chimiques offrent la possibilité d'appréhender les outils utilisés ou les colorants choisis ou élaborés pour les œuvres. L'observation fine des panneaux permet de déterminer le sens d'exécution des figures, les superpositions et donc la chronologie relative au sein d'une composition.

Cette chronologie qui classe à la fois les événements anthropiques, naturels ou dus aux animaux (Fig. 3) peut

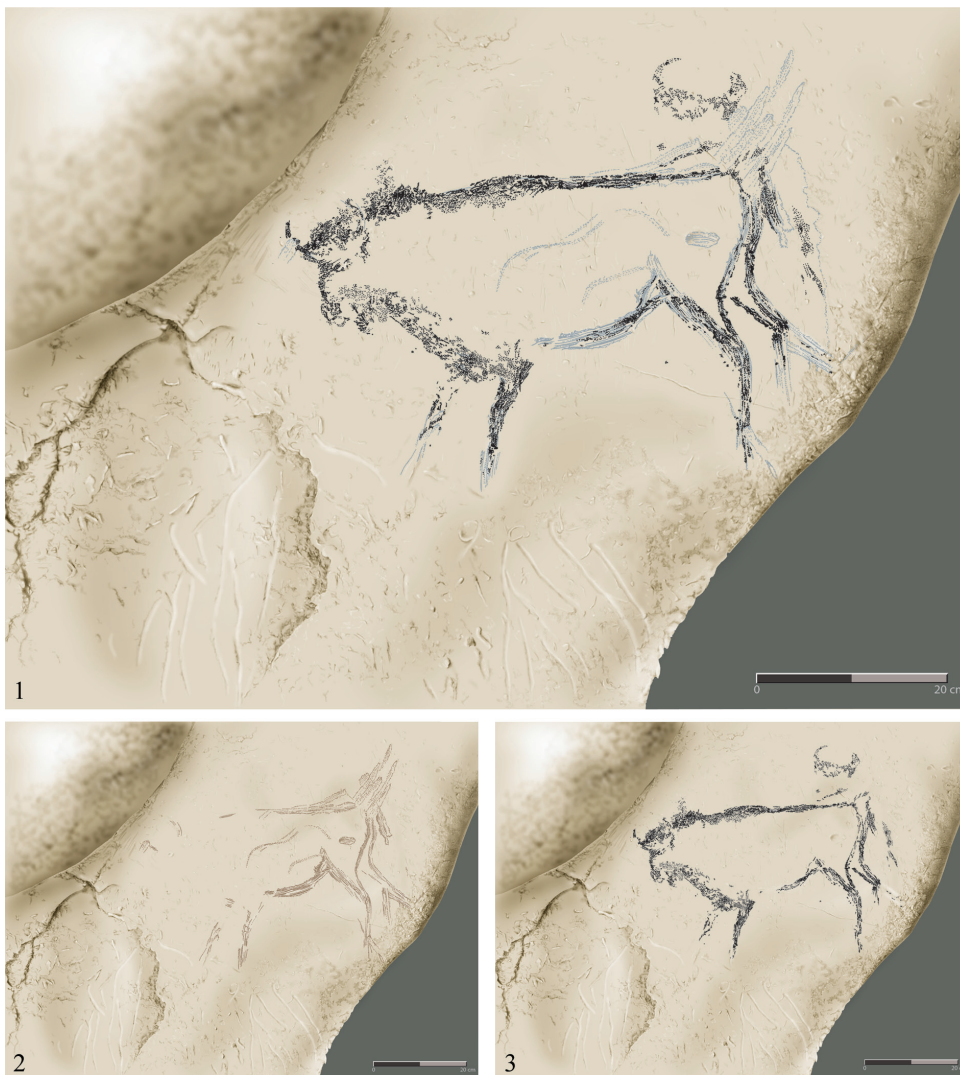


Fig. 2 - Exemple de relevé de la Grotte Chauvet-Pont d'Arc: bison de la Galerie des Mégacéros montrant 1: le relevé complet; 2: les tracés gravés; 3: les tracés au fusain (© D. Baffier & V. Feruglio).

Fig. 2 - Esempi di rilievo della grotta Chauvet-Pont d'Arc: bisonde dalla galleria dei Megaceri 1: il rilievo completo; 2: le incisioni sole; 3: disegno al carbone (© D. Baffier & V. Feruglio).

révéler un ancien dispositif pariétal réalisé avant les œuvres datées de 32 à 30 000 ans BP mais dont l'antériorité n'est pas pour l'heure déterminée, ainsi que les présences alternées des ours et des hommes (Feruglio & Baffier 2005). Dans cette recherche, on découvre qu'un style plus classique précède celui plus expressionniste des œuvres les plus connues de Chauvet (Fig. 4). Ce point invite à la réflexion quant à la valeur des styles, à la démarche artistique d'un ou plusieurs individus, à la valeur de ces représentations, ne sont-elles que messages, symboles ou ont-elles une charge purement esthétique?

De même, l'étude des compositions et des répartitions des figures révèle une appréhension forte de la topographie de la cavité par les Préhistoriques, sectorisant la décoration: décor rouge dans la première partie de la grotte, noir vers le fond, investissant des lieux retirés intimistes ou *a contrario* mettant en scène à la façon des décors de théâtre de grands panneaux (Clottes dir. 2001).

Des résultats des différentes disciplines intervenant dans la cavité, il est possible de retranscrire un cadre chronologique qui contextualise l'art pariétal et nourrit la réflexion. La grotte est évaluée dans son ensemble.

Les datations obtenues permettent d'établir des pa-

rallèles avec les productions artistiques déjà connues de la même époque: l'Aurignacien (Fig. 5) d'autres régions, Jura souabe ou Périgord. Les thèmes prévalents de cette culture se retrouvent: les animaux prédateurs, félins, ours et les signes féminins. Les rendus sont cependant très différents. On peut ainsi constater que l'iconographie de Chauvet puise dans les mythologies de l'époque mais les retranscrit avec une sensibilité dont les comparaisons sont pour l'heure manquantes. Des originalités s'observent, mais des conformismes persistent aussi faisant de Chauvet une grotte exceptionnelle mais cependant familière.

3. 3. Les œuvres dans leur contexte interne et externe

L'étude considère l'œuvre, dans son histoire intrinsèque: chronologie relative des éléments qui la constituent, sa composition et les moyens techniques mis en œuvre. Et dans son histoire extrinsèque: les influences extérieures qui ont présidé à son implantation et à son élaboration. L'histoire intrinsèque révèle l'artiste - ou le nom que l'on veut bien lui donner ou que l'on admet tous lui octroyer - elle peut trahir sa part de liberté ou de création et l'apprentissage qu'il intègre et reformule au fil du

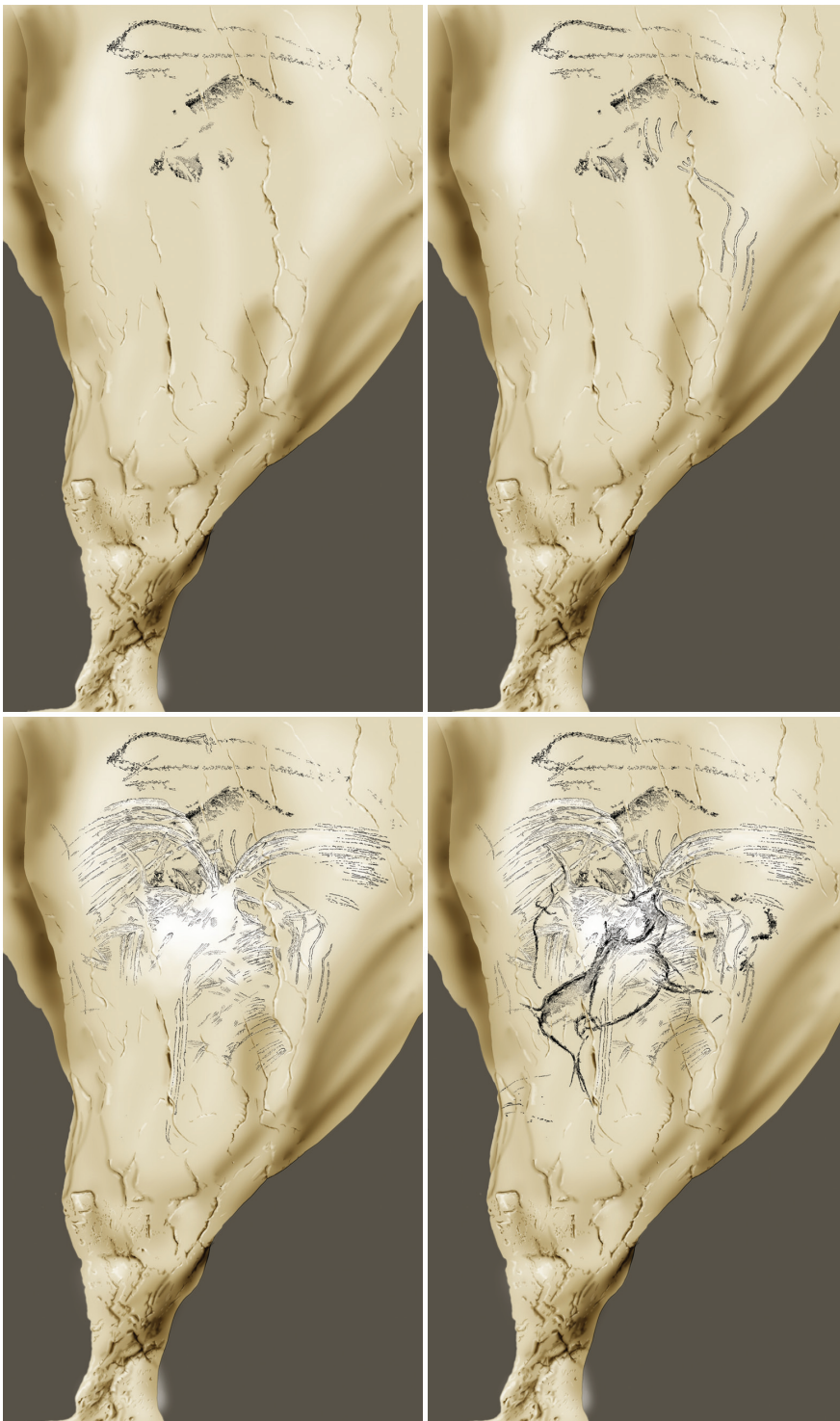


Fig. 3 - Différentes phases individualisées sur le panneau du Mégacéros à l'entrée de la Galerie des Mégacéros, grotte Chauvet-Pont d'Arc (© D. Baffier & V. Feruglio).
Fig. 3 - Differenti fasi individuate sul pannello del Megacero nell'ingresso della Galleria dei Megaceri, Grotta Chauvet-Pont d'Arc (© D. Baffier & V. Feruglio).

temps. L'histoire extrinsèque offre le cadre d'expressions, l'inspiration, les contraintes sociales qui marquent ses limites ou lui permettent de les transgresser, l'environnement naturel assez favorable pour autoriser une activité non directement de subsistance et assez contraignant pour sentir la nécessité de le transcender. Ainsi, sur le terrain puis en laboratoire, le travail consiste d'abord à recueillir l'information puis à la restituer en conservant à l'esprit les éléments qui peuvent traduire ces deux histoires. La pre-

mière histoire est racontée par les paramètres d'une analyse à la fois esthétique et structurelle: l'unité graphique, le panneau, la composition, les superpositions, les techniques choisies pour tel et tel panneau, sont-ils des choix volontaires ou imposés? Puis, ce sont l'espace, le support, le choix de l'implantation d'une œuvre qui fournissent des informations. La seconde histoire se lit dans les paramètres physiques extérieurs au site, dans le contexte historico-socio-religieux disponible, dans le contexte en-



Fig. 4 - Grotte Chauvet-Pont d'Arc. 1: style des rennes de la première phase; 2: style des rennes de la seconde phase datées entre 32 et 30 000 BP.

Fig. 4 - Grotta Chauvet-Pont d'Arc. 1: stile delle renne nella prima fase; 2: stile delle renne nella seconda fase datata tra il 32000-30000 BP.

vironnemental (climat, géologie, faune...), dans le fonds artistique local.

3. 4. Production artistique et société

Tout mouvement artistique s'inscrit dans le social, un artiste ne produit que dans un bain culturel que ce soit en s'y inscrivant pleinement ou en s'en démarquant, qu'on lui impose les choses ou qu'il les déclenche, qu'il soit conformiste ou novateur, il ne peut être en dehors de la société. L'artiste doit avoir un statut dans le groupe social, peut-on l'appréhender ou pour le moins considérer que ce statut existe et donc tenter de l'interpréter dans les productions qu'il nous a laissées. Le cadre sociétal est certes connu, un peuple de chasseurs-cueilleurs, mais l'organisation du groupe et les aspects du quotidien ne sont pour l'heure qu'entrevis par l'entremise des études technotypologiques de l'industrie lithique. Il semble qu'il faille changer de bases: ce n'est plus l'art pariétal que l'on doit étudier en soi et pour soi, mais un élément qu'il faut mettre au creuset commun pour multiplier les axes de réflexion. La question de l'interprétation qui a fait les belles heures de la discipline s'éloigne alors quelque peu, mais ne pourrait-elle pas découler alors de la démarche suivie ? Au lieu d'être la partie centrale de l'en soi et pour soi, elle pourrait être l'un des exsudats du creuset bouillonnant. De la même façon, l'étude nanoscopique des techniques ne peut pas davantage être au cœur de l'en soi et pour soi de la discipline,

les techniques ont leur apport bien sûr, mais seulement si elles s'inscrivent dans une synergie plus large.

Pour reprendre l'exemple de Chauvet, ce que l'analyse de ses œuvres apporte pour l'heure concerne l'environnement, l'artiste et son contexte culturel. Le milieu naturel semble particulièrement privilégié. L'impression qui se dégage est la présence d'un artiste et de sa création. Il semble se confronter au support avec ses matériaux qu'il sait parfaitement maîtriser, il y a une habitude mais aussi une adaptation au lieu. Les effets sont de l'ordre de l'esthétique, mais le choix des thèmes est de l'ordre du métaphorique, du mythologique. Il y a donc un poids de la société, un bain culturel mais aussi une certaine liberté créatrice. Tous ces points conduisent à penser que l'artiste de Chauvet se trouvait dans un environnement naturel et social non contraignant.

4. CONCLUSION

L'étude de l'art pariétal aujourd'hui en France a tiré les leçons du passé. Après avoir reproduit les œuvres, en avoir proposé des interprétations, les avoir décrites d'un point de vue technique, elle s'oriente aujourd'hui vers une analyse plus globale du phénomène prenant en compte le contexte dans un sens très large. Cette manifestation prend valeur de signification au même titre que la culture matérielle dans une approche paléolithique des sociétés pa-

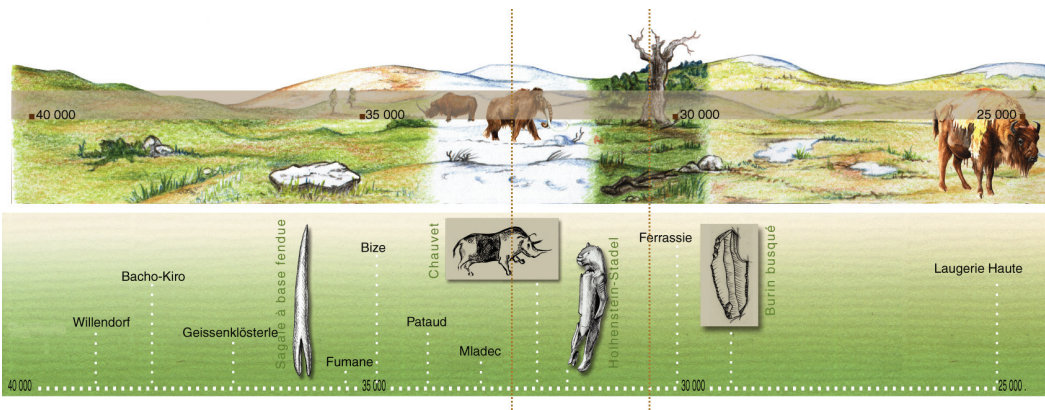


Fig. 5 - Frise chronologique de l'Aurignacien avec positionnement de la période des datations directes obtenues à la Grotte Chauvet-Pont d'Arc (© V. Feruglio)

Fig. 5 - Schema evolutivo dell'Aurignaziano con posizionamento del periodo delle datazioni assolute della Grotta Chauvet-Pont d'Arc (© V. Feruglio).

l'éolithiques. L'art étant par essence humain et toujours en relation avec le social, que ce soit pour son inspiration ou sa réalisation, il est permis d'affirmer que l'art pariétal est en conséquence porteur d'information et susceptible de nous éclairer sur ces sociétés du passé. Plus qu'une interprétation de l'art, c'est aujourd'hui une analyse de son essence qui est menée. Ainsi, l'artiste lui-même réapparaît et avec lui la société à laquelle il appartient.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Dominique Baffier conservateur de la Grotte Chauvet-Pont d'Arc avec qui je mène les recherches dans cette cavité ainsi que tous les membres de l'équipe scientifique et en particulier Jean-Michel Geneste qui en est le responsable.

Testo consegnato: Agosto 2008

BIBLIOGRAPHIE

Bégouën H. & Breuil H., 1958 - *Les Cavernes du Volp, Trois-Frères - Tuc-d'Audoubert à Montesquieu-Avantès*. Travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 129 pp.
Cartailhac E., 1902 - Les cavernes ornées de dessins. La grotte

d'Altamira, Espagne. «Mea culpa» d'un sceptique. *L'Anthropologie*, 13: 348-354
Cartailhac E. & Breuil H., 1908 - Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, III - Niaux. *L'Anthropologie*, 19: 15-46
Clottes J. dir., 2001 - *La Grotte Chauvet, l'art des origines*. Coll. Arts rupestres, Seuil, Paris, 226 pp.
Clottes J. & Lewis-Williams D., 1996 - *Les chamanes de la Préhistoire, transe et magie dans les grottes ornées*. Seuil, coll. Arts rupestres, Paris, 236 pp.
Feruglio V. & Baffier D., 2005 - Les dessins noirs des salles Hillaire et du Crâne, grotte Chauvet-Pont d'Arc: chronologie relative. *Bulletin de la Société préhistorique française*, Travaux, 6, t. 102, n° 1 et *Karstologia Mémoires*, n° 11: 149-158.
Laming-Emperaire A., 1962 - *La signification de l'art rupestre paléolithique*. éd. A. & J. Picard & Cie, Paris, 424 pp.
Leroy-Gourhan A., 1965 - *Préhistoire de l'Art occidental*. Mazenod, Paris, 621 pp.
Raphaël M., 1986 - *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique*. Le couteau dans la plaie/Kronos, 296 pp.
Reinach S., 1903 - L'art et la magie. À propos des peintures et des gravures de l'âge du Renne. *L'Anthropologie*, 14: 257-266
Sanz de Sautuola M., 1880 - *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*. Imprenta y litografía de Telesforo Martínez, Santander, n. pp.
Villanova y Piera J., 1883 - Sur la caverne de Santillana. *Association Française pour l'Avancement des Sciences*, XI session, La Rochelle, 1882: 669-673.

