



Available online at [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)

SCIENCE @ DIRECT®

C. R. Palevol 5 (2006) 213–222



<http://france.elsevier.com/direct/PALEVOL/>

Paléontologie humaine et Préhistoire

## De la faune au bestiaire – La grotte Chauvet–Pont-d’Arc, aux origines de l’art pariétal paléolithique

Valérie Feruglio

UMR 7041, ArScAn, Maison René-Ginouvès, Nanterre, 40, route de Blagnac, 31200 Toulouse, France

Reçu le 29 novembre 2004 ; accepté après révision le 19 septembre 2005

Disponible sur internet le 09 novembre 2005

Rédigé à l’invitation du Comité de lecture

---

### Résumé

Les datations absolues et les études pluridisciplinaires menées depuis sept ans à la grotte Chauvet–Pont-d’Arc révèlent un art pariétal européen des origines, remontant à la première culture du Paléolithique supérieur : l’Aurignacien. Un changement climatique pourrait-il en avoir favorisé l’émergence ? Aurait-il conduit de nouveaux groupes humains en des terres plus propices ? Plus largement, quel rôle l’environnement joue-t-il dans la création artistique des temps paléolithiques ? De ce qui nous est donné à voir dans l’art de Chauvet, nous tenterons d’en déduire le paléoenvironnement et les conditions qui ont présidé à son existence. **Pour citer cet article : V. Feruglio, C. R. Palevol 5 (2006).**

© 2005 Académie des sciences. Publié par Elsevier SAS. Tous droits réservés.

### Abstract

**From fauna to bestiary: The cave of Chauvet–Pont-d’Arc, at the origin of the Palaeolithic parietal art.** The radio-carbon dating and the pluridisciplinary studies held since seven years in the Chauvet Cave revealed an European parietal art from the origins that trace back to the first upper Palaeolithic culture: the Aurignacian. Could a climatic change have promoted his emergence? Could have it led new human groups in some more auspicious lands? Moreover, which role the environment plays in the artistic creation of the Palaeolithic ages? From what we can see in Chauvet art, we will attempt to deduce the palaeoenvironment and the conditions that presided at its occurrence. **To cite this article: V. Feruglio, C. R. Palevol 5 (2006).**

© 2005 Académie des sciences. Publié par Elsevier SAS. Tous droits réservés.

*Mots clés :* grotte Chauvet–Pont-d’Arc ; Art pariétal paléolithique ; Aurignacien ; Bestiaire ; Chronologie ; Paléoenvironnement ; France

*Keywords:* Chauvet cave; Palaeolithic parietal art; Aurignacian; Bestiary; Chronology; Palaeoenvironment; France

---

## 1. Introduction

Pourquoi Chauvet existe-t-elle ? Les réponses seraient multiples, selon le contexte que l'on s'imposerait. Pour celui qui nous concerne, l'influence des climats sur les grandes étapes qui ont marqué l'histoire de l'homme et de ses sociétés, les réponses sont à chercher dans l'environnement immédiat de la grotte, bien sûr, mais aussi dans l'environnement intellectuel de l'époque à laquelle les préhistoriques l'ont fréquentée ; elles sont à chercher dans la démarche artistique et dans la société qui l'autorise. Les recherches menées depuis 1998 par l'équipe pluridisciplinaire ont permis de sérier les événements, tant naturels qu'anthropiques, qui se sont succédé dans et autour de la cavité. Une chronologie, des temps géologiques à la chronologie relative des panneaux ornés, commence à se mettre clairement en place ; elle est essentielle pour le sujet qui nous intéresse. Les premières dates radiométriques par AMS obtenues sur les dessins au charbon ont étonné la communauté scientifique : elles plaçaient Chauvet et sa décoration très élaborée aux origines de l'art pariétal [6], contemporain d'un Aurignacien ancien. Jusque-là, la fin des temps glaciaires et le Magdalénien tenaient le rôle, rassurant pour l'intellect, de période classique de l'art, avec une explosion de savoir-faire techniques et des œuvres répondant à nos canons esthétiques. Alors, un art monumental aux rendus originaux et audacieux, à la restitution de la réalité si aboutie et à la maîtrise de différents matériaux et techniques, avait de quoi surprendre.

## 2. Situation et conformation de la grotte

La grotte Chauvet–Pont-d'Arc se trouve à l'entrée des gorges de l'Ardèche, dans une région comprise entre les Cévennes et la vallée du Rhône, à la limite du climat de montagne et recevant encore, aujourd'hui comme autrefois, les effets du climat méditerranéen. Plus précisément, elle s'ouvre dans le cours moyen de l'Ardèche, au-dessus d'une curiosité géologique très repérable dans le paysage, le pont d'Arc. La falaise de calcaire urgonien qui abrite l'entrée originelle de la cavité domine un méandre fossile qui pouvait former un havre verdoyant pour les faunes de passage, mais était aussi régulièrement ennoyé par les crues de la rivière [10]. La conformation du paysage – canyon, berges de rivière, méandres, plateau – offre, par ailleurs, divers écosystèmes et donc une faune adaptée à chaque biotope (Fig. 1).

L'entrée fossile se situe 70 m au-dessus du niveau actuel de l'Ardèche. La cavité se déploie sur environ 500 m, en un réseau de développement assez simple. Les salles principales sont vastes et hautes. La particularité de l'ensemble est qu'il se scinde en deux parties, de superficies relativement égales, séparées par un accident topographique qui est un rétrécissement obligeant à s'accroupir pour le franchir (Fig. 2). À la suite de ce « seuil », un couloir restreint, mais facilement praticable, ouvre sur une nouvelle salle très ample, qui inaugure la zone de fond. Les résonances et les circulations d'air sont alors différentes. Les hommes préhistori-



Fig. 1. Vue du méandre fossile et du Pont d'Arc, à l'entrée des gorges de l'Ardèche. La grotte s'ouvre dans le cirque d'Estre à gauche du pont d'Arc sur la photographie (clicé : sportnature.net).

Fig. 1. View of the fossil meander and the Pont d'Arc at the entrance of the Ardèche Gorge. The cave entrance is in the Estre Circus at the left of the Pont d'Arc in the picture (© sportnature.net).

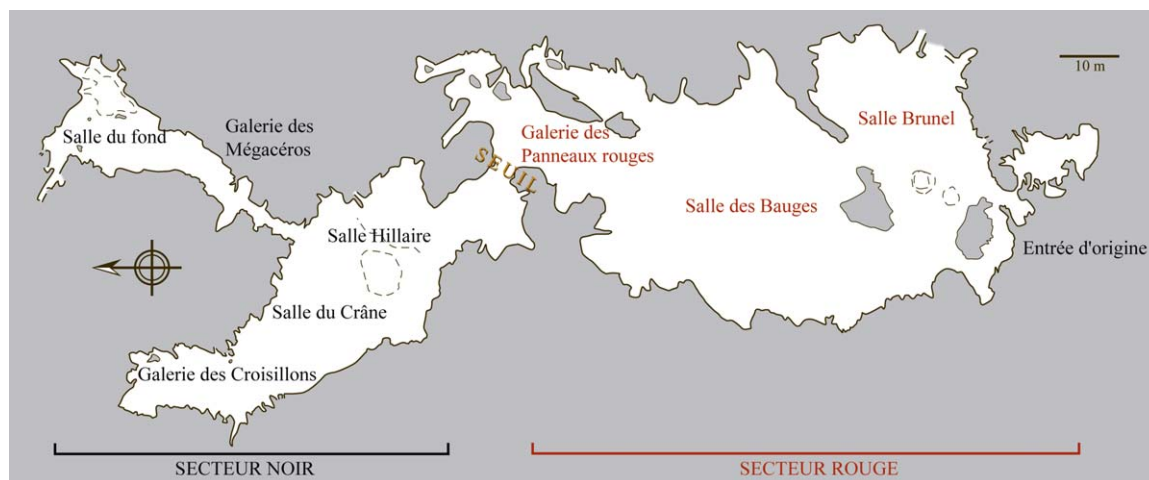


Fig. 2. Topographie de la grotte Chauvet–Pont-d’Arc, (Y. Le Guillou, F. Maksud, en hommage à Fr. Rouzaud).  
 Fig. 2. Topography of the Chauvet Cave (© Y. Le Guillou, F. Maksud, tribute to F. Rouzaud).

ques ont perçu cette partition de la grotte car, du point de vue ornemental, ils ont investi les deux secteurs différemment. Les premières salles, depuis l’entrée d’origine, sont dévolues au décor à l’ocre rouge, tandis que la zone profonde a été consacrée principalement aux dessins noirs. Les thèmes aussi diffèrent : la domination des signes principalement dans le secteur rouge, celle du figuratif dans le secteur noir [7]. La topographie a donc dicté la mise en place de la décoration, à moins que la grotte n’ait été choisie pour sa structure interne particulière.

### 3. Cadre chronologique

Le premier cadre chronologique a été offert par les datations absolues obtenues sur dessins pariétaux [9], sur ossements animaux, sur charbons au sol, épars ou en foyer et enfin sur spéléothèmes [16]. Les différentes disciplines intervenant dans la cavité se sont attachées, en première instance, à démêler l’écheveau chronologique qui concernait la genèse de la grotte, son évolution, les incursions animales et humaines, les activités humaines et leur succession [7]. La combinaison des résultats a permis d’établir, tout d’abord, que la grotte avait, au moment des fréquentations humaines, la même conformation qu’aujourd’hui, à l’exception des concrétionnements holocènes qui changent l’aspect de quelques parois et restreignent un peu la lumière de certains passages [10]. En ce qui concerne les fréquentations, les toutes premières sont animales et reviennent en par-

ticulier aux ours des cavernes [12]. L’incursion humaine la plus ancienne est celle datée entre 32 500 et 30 000 BP (âges non calibrés) : il s’agit d’Aurignaciens qui exécutent les œuvres pariétales, laissent leurs foyers et quelques objets. On assiste ensuite au retour des ours, qui creusent des bauges, griffent les parois et dont certains meurent dans leur sommeil hivernal. Des Gravettiens visitent la grotte entre 27 000 et 26 000 BP (âges non calibrés) s’éclairant à l’aide de torches ; les mouchages laissés sur leur passage ont permis les datations radiocarbone [22]. Il semble qu’ils ne fassent que passer. Des canidés fréquentent aussi la grotte, ils piétinent, circulent, poursuivent peut-être un bouquetin égaré et cherchent une sortie, affolés, dans certains petits diverticules [15]. L’entrée de la grotte se comble alors à la faveur d’éboulements de la falaise et semble totalement fermée (du moins au passage d’animaux de bonne taille) entre 25 000 et 22 000 BP en âge radiocarbone [4,16].

Les fourchettes chronologiques établies pour les fréquentations humaines se situent à des périodes de froid sec, entrecoupées de moments de réchauffement [10]. D’après la palynologie, l’environnement à l’époque aurignacienne était celui d’une steppe froide relativement sèche d’armoises, de chénopodes, de gaillets et d’hélianthèmes, à bosquets de bouleaux, de genévriers et pins sylvestres [17]. Les animaux qui ont laissé des traces et des ossements dans la grotte sont essentiellement l’ours des cavernes et le loup et, de façon anecdotique, le bouquetin, le renard, le cheval [14]. La faune

représentée par les Aurignaciens est celle d'une steppe froide, à l'exception du cerf que l'on rencontre généralement plutôt dans des environnements plus tempérés et forestiers, d'autres animaux, comme les carnivores, étant plus ubiquistes. Les biotopes se mélangent aussi entre animaux de plaines ouvertes et animaux de couvert végétal. Ceci n'a rien d'étonnant, eu égard à la conformation de la région.

#### 4. De la faune au bestiaire

Parmi le cortège faunique que les Aurignaciens côtoyaient quotidiennement, un choix tant qualitatif que quantitatif a été opéré dans les représentations pariétales. Une douzaine d'espèces a été retenue et une importance diverse leur a été accordée. La triade félin–mammouth–rhinocéros domine ; le couple cheval–bison, habituellement vedette d'une grande majorité de grottes ornées, passe ici au second plan. Les bouquetins, ours et rennes précèdent en nombre les aurochs et les mégacéros. Les cerfs sont discrètement attestés et la présence de quelques animaux peu fréquents, tels le hibou ou le bœuf musqué [19], relève de l'anecdote (Fig. 3).

Les animaux qui servent le message spirituel des hommes de la Préhistoire pourraient être ceux de leur environnement proche ; il en est cependant que l'on a pu raconter et colporter tels des animaux mythiques, que les générations passées auraient pu rencontrer, qu'un phénomène climatique aurait pu faire migrer occasionnellement. Pour évaluer la pertinence du bes-

tiaire pour en traduire le climat, il nous faudrait observer le rendu de ces animaux. Il peut nous indiquer si ces animaux ont bel et bien été vus, ou s'ils ont pu être simplement reproduits à partir d'une description mythique. Quelques détails, comme le scrotum des félins [7 (p. 130)], la ganache des chevaux [7 (p. 113)] ou les vibrisses et l'expression de certains lions [7 (p. 167)] conduisent à penser qu'ils sont le résultat d'une observation fine et, dans certains cas même, la maîtrise de l'anatomie découle de la manipulation physique des dépouilles animales (découpe, écharnage...). De même, le choix de la représentation de détails anatomiques au détriment d'autres et, par la suite, de la traduction de la réalité et de la troisième dimension induisent un travail de mentalisation, afin d'en rendre compte au mieux. Les « astuces graphiques » pour s'en affranchir ne peuvent pas être le fait de récits, mais bien celui de la confrontation au réel et de ses tentatives de restitution. Les seuls animaux qui prêtent le flanc au doute quant à savoir s'ils ont été observés ou non seraient les mammouths. Cette espèce a souvent fait l'objet de stylisation : une simple ligne sinueuse peut en évoquer la présence. Dans cette acception, ils auraient pu tout aussi bien avoir été décrits ou redessinés de façon stéréotypée, de génération en génération.

À d'autres époques, dans des milieux plus particuliers encore, le bestiaire est aussi extrait de la faune alentour. C'est le cas, par exemple, à la grotte Cosquer, site du littoral méditerranéen, où l'on peut reconnaître des phoques, un poisson ou des pingouins, ne représentant pas moins de 12 % du bestiaire total [8]. Le poids

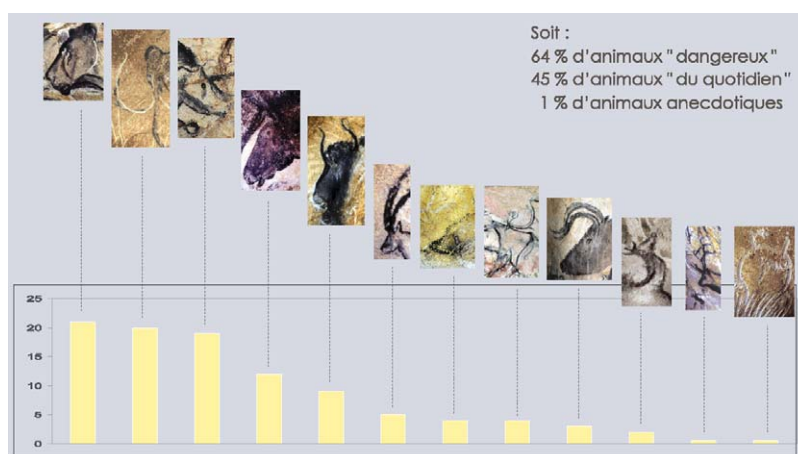


Fig. 3. Diagramme de fréquences des espèces animales constituant le bestiaire de l'ensemble de l'ornementation de la grotte Chauvet.  
Fig. 3. Diagram of the animal species frequencies that constitute the bestiary of the entire ornamentation of the Chauvet Cave.

de la nature comme source d'inspiration peut être plus précis encore, lorsque les études récentes à la grotte de Lascaux démontrent que, non seulement les figurations animales étaient inspirées du quotidien, mais qu'aussi les artistes avaient probablement organisé la décoration en fonction des saisons. C'est-à-dire que les trois espèces principales, cheval, aurochs, cerf, étaient représentées respectivement en livrée de printemps, d'été et d'automne, correspondant à la période de rut de chacun et que, de surcroît, ils se superposaient sur les parois dans ce même ordre [2].

Le bestiaire est donc choisi parmi la faune locale, mais quelques exemplaires « mythiques » peuvent s'y ajouter, au même titre que des animaux fantastiques ou hybrides, qui complètent parfois l'iconographie de certaines grottes ornées. Cette sélection ne signifie pas que les Aurignaciens ne voyaient que ces espèces dans leur environnement ; elle est le fait, bien sûr, de la culture. Il suffit de s'intéresser aux productions artistiques contemporaines, pour constater que la triade de Chauvet existe aussi dans la statuaire du Jura souabe (Vogelherd, Hohle-Fels, Hohlenstein-Stadel, Geissenklösterle) [18]. Le mammoth et le rhinocéros, accompagnés de l'ours, sont présents à la grotte des Bernous à Bourdeilles (Dordogne), dans laquelle des silex aurignaciens ont été retrouvés [5,11]. Par ailleurs, des gravures de rhinocéros représentant les oreilles en accolade, selon les conventions de Chauvet, existaient sur la paroi ouest du couloir orné de la grotte d'Aldène<sup>1</sup>. D'après les toutes dernières recherches, deux planchers stalagmitiques offriraient un terminus *ante* et *post quem* situant les gravures à l'Aurignacien [1]. Ceci ne serait pas surprenant, surtout si l'on se réfère aux félins gravés sur la paroi est et que l'on peut rapprocher stylistiquement de ceux de Chauvet [23]. La thématique de cette grotte, bien qu'il y ait peu de figures, recoupe également l'imagerie de Chauvet, avec des félins, des ours, des rhinocéros et un faisceau de lignes convergentes, rappelant les signes vulvaires du fond de la cavité. Les autres animaux, ours, bison, cheval, sont également présents en Allemagne à l'Aurignacien, sous la forme de statuettes (Vogelherd).

Il y a ainsi une faune de l'esprit qui s'inspire de l'environnement proche. La situation privilégiée de la

grotte Chauvet, dans une région à divers microclimats et écosystèmes, devait offrir une large palette d'inspiration aux artistes aurignaciens. Les parois rendent compte d'un condensé d'un biotope ou de plusieurs biotopes, d'une saison ou de plusieurs saisons, passé au filtre des préoccupations spirituelles d'un groupe humain appartenant à une culture dépassant le cadre de l'Ardèche.

## 5. L'art de Chauvet, aux origines ?

En regard de l'art pariétal paléolithique, des ensembles picturaux de la cavité, se dégagent à la fois des avant-gardes et des conformismes. Si l'on considère l'art pariétal comme un long mouvement artistique de plus de 20 000 ans, des constantes se font jour, et des originalités, dans une plus ou moins grande mesure, marquent chaque grotte ou abri. La particularité de Chauvet est qu'elle est, pour nous, la première grotte ornée du Paléolithique supérieur et que donc tout ce que l'on y constate a tendance à être rapporté aux origines de l'art, mais est-il possible que tout y soit inventé de but en blanc ? Sérions donc ces avant-gardes et ces conformismes, afin d'évaluer la place et le rôle de Chauvet dans l'émergence de l'art. À Chauvet, les originalités sont celles émanant de l'expression artistique d'un ou de quelques individus s'adaptant au lieu. Plutôt que de révolutions artistiques, il s'agirait de réponses qui seraient de l'ordre de la confrontation de l'artiste avec ses matériaux et son support. Ceci supposerait une « habitude », un savoir-faire, le choix du plus pertinent serait opéré parmi plusieurs matériaux connus. Ensuite, le support est pris en compte et inclus à la création, non pas en tant que relief participant à l'évocation d'une figure, mais en tant que palette et matière picturale. Ainsi, plusieurs dessins sont réalisés à l'estompe par écrasement du charbon à la main, afin de le lier au calcaire altéré en surface, qui forme une sorte de pâte ; plusieurs nuances sont ainsi obtenues, elles servent à indiquer les modelés, des variations du pelage ou des ombres. Des rehauts viennent parfois compléter le dessin, ils peuvent être noirs par ajout de traits plus appuyés au fusain (Fig. 4a), ou blancs par enlèvement de matière au silex (Fig. 4b) [21] ; dans tous les cas, ils précisent les contours de la figure. Du point de vue technique pur (c'est-à-dire non dicté par la nécessité de s'adapter au support), des nouveautés se rencontrent aussi : il suffira de mentionner l'existence des panneaux de points

<sup>1</sup> D'après une observation personnelle, en 1998, des relevés anciens exposés au musée local de Minerve, les gravures in situ n'étant plus très lisibles aujourd'hui ; cependant, ce détail n'a pas pu être inventé. D. Sacchi en fait mention en 2001 [20].

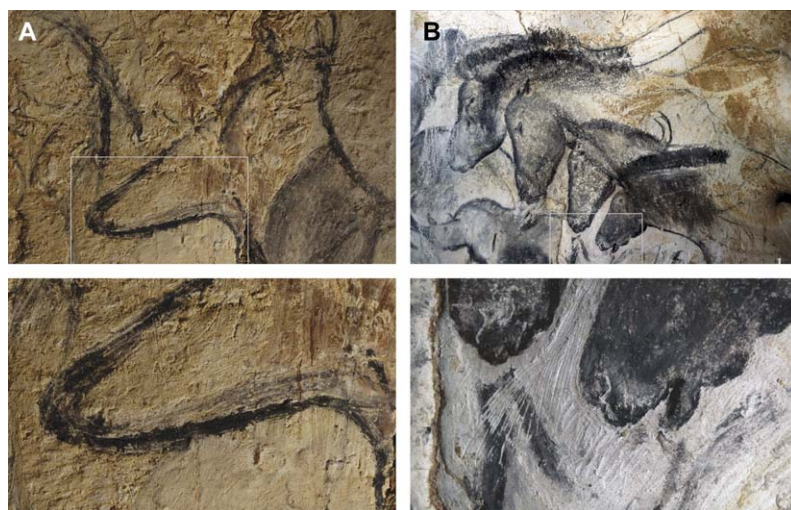


Fig. 4. Exemple de rehauts : (a) au fusain, les contours sont d'abord indiqués au trait léger, un remplissage à l'estompe est pratiqué, puis un trait affirmé vient renforcer le contour – panneau des Mégacéros, galerie des Mégacéros (cliché : D. Baffier, V. Feruglio) ; (b) au silex, une fois la figure terminée, les contours sont surgravés au silex pour faire ressortir la blancheur du support et donner plus de présence à l'ensemble – panneau des Chevaux (cliché : C. Fritz, G. Tosello).

Fig. 4. Example of enhancements: (a) with a charcoal, the contours are first indicated with a light line, a fill up by stumping is then done, then a strong line comes to enforce the contour – Megaloceros Panel, Megaloceros Gallery (© D. Baffier, V. Feruglio), (b) with a flint, once the figure is ended, the outlines are engraved with a flint in order to make the whiteness of the wall come out and in order to give more presence to the entire scene – Horses Panel (© C. Fritz, G. Tosello).

rouges, élaborés en tamponnant la paume de la main préalablement ocrée [3]. Autre originalité de cette cavité, les compositions audacieuses au sein des principaux panneaux ont étonné d'emblée les premiers visiteurs, avertis ou non. Il est aisé d'y reconnaître des scènes, tant l'agencement entre les figures est pensé. Les

superpositions ont même fait évoquer l'idée de naissance de la perspective. Il ne s'agit pas à proprement parler de perspective, puisqu'on ne retrouve pas les artifices classiques, tels la diminution de la taille à mesure que le sujet s'éloigne ou le rehaussement de la ligne de sol, plus un élément est reculé. Mais, les figures s'obli-



Fig. 5. Relevé du panneau du Grand Cervidé rouge, salle Brunel, montrant la prise en compte des reliefs de ce massif stalagmitique pour figurer un cervidé (rel. : D. Baffier, V. Feruglio).

Fig. 5. Tracing of the Big Red Deer Panel, Brunel Chamber, showing the use of the natural shape of the walls to draw a deer (tracing: D. Baffier, V. Feruglio).

térant l'une l'autre est une nouveauté audacieuse, la volonté d'évoquer des plans successifs est perceptible et cependant parfois plus ou moins réussie [7 (p. 178)]. La construction de certaines figures relève également de tentatives novatrices, comme ce bison de la salle du Fond, dessiné sur un dièdre de la paroi, plaçant son

corps de profil sur un plan et sa tête de face sur le plan perpendiculaire [7 (p. 142)].

Il semble donc qu'aux réalisations avant-gardistes répondent des savoir-faire acquis ; l'art de Chauvet n'a pu être créé du néant.



Fig. 6. Représentation conventionnelle du second plan où se tiennent les pattes opposées au spectateur, par réserve à l'endroit de l'attache – Panneau des Mégacéros, galerie des Mégacéros (cliché : D. Baffier, V. Feruglio).

Fig. 6. Conventional representation of the background where the opposed legs are, with a lack at the contact of the legs with the body –Megaloceros Panel, Megaloceros Gallery (© D. Baffier, V. Feruglio).



Fig. 7. Estompage de la densité du tracé des membres placés à l'arrière-plan pour évoquer leur éloignement – cheval du panneau des Mégacéros, galerie des Mégacéros (cliché : D. Baffier, V. Feruglio).

Fig. 7. Stumping of the density of the background's legs contour to show the distance – horse of the Megaloceros Panel, Megaloceros Gallery (© D. Baffier, V. Feruglio).

Cependant, la grotte ne serait pas forcément l'émanation d'un nouveau courant d'art instauré par une poignée d'artistes géniaux, car les « classiques » de l'art pariétal s'y rencontrent aussi. En premier lieu, nous retrouvons l'utilisation des reliefs naturels (Fig. 5), qu'ils soient pris en compte pour souligner l'anatomie d'un animal ou pour composer le panneau. Les astuces graphiques pour se sortir de la représentation de l'arrière-plan (les pattes opposées au spectateur par exemple) sont des conventions que l'on retrouvera fréquemment dans l'art pariétal. La plus courante est celle de la réserve à l'endroit de l'attache des pattes ; moins fréquente est celle du recours à un tracé moins marqué ou incomplet de ces membres (Figs. 6,7).

La disposition du décor figure aussi parmi les classiques de l'art pariétal, avec de grandes compositions destinées à être vues de loin et des panneaux plus intimistes placés dans de petits diverticules ou des recoins, s'adressant alors à une très petite quantité de spectateurs.

Ce qui ressort de ces observations placerait les techniques employées comme des acquis qui n'ont pu être inventés ici, mais qui viendraient de savoir-faire élaborés ailleurs ou sur d'autres supports, un ailleurs encore inconnu ou des supports perdus. Ce qui ne signifie pas qu'il a existé une phase d'art archaïque très antérieure à Chauvet, mais, qu'à minima, on a appris à perfectionner l'utilisation de certains matériaux, afin d'en exploiter toutes les possibilités, le groupe qui arrive ici étant porteur d'une culture et d'une technologie et s'adaptant au lieu. Force est de constater que tout ce qui constitue l'art pariétal est déjà mis en place ici, les seules grandes inventions qui apparaîtront plus tard étant la peinture au soufflé au Gravettien et la peinture polychrome élaborée (Lascaux, Font-de-Gaume, Altamira) ; à part quelques rendus ou astuces graphiques anecdotiques, rien ne viendra bouleverser la tendance.

Les études menées sur les chronologies relatives de certains panneaux à dessins noirs ont révélé qu'une ornementation antérieure prenait place dans les salles de la zone de fond [13]. Les dessins de cette première phase ne sont pas datés mais, nous savons, par ailleurs, qu'ils sont séparés de la phase ultime par le passage d'ours des cavernes et par un changement d'état de surface de la paroi, qui devient plus plastique, le laps de temps écoulé étant difficilement évaluable, a minima d'une saison. Sur le panneau du Mégacéros (Fig. 8), véritable pierre de Rosette de ces successions, les anciennes œuvres sont antérieures à  $31\ 360 \pm 620$  BP

(Gifa 96063), date en âge  $^{14}\text{C}$  obtenue par AMS sur le mégacéros du dernier décor. Cependant, le style de ces dessins premiers est emprunt d'un classicisme détonnant de l'iconographie la plus connue de la grotte (Fig. 9) : les proportions des animaux sont respectées, les modelés rendus, les attitudes sont statiques, et la traduction de la troisième dimension est la plus aboutie de tout l'art pariétal, puisqu'une ramure de renne est représentée en perspective vraie, les épis du bois de gauche venant oblitérer en partie le bois droit (Fig. 10). Ainsi, du plus loin que nous puissions remonter dans le dispositif pariétal de Chauvet, nous nous trouvons en présence d'un art d'un esthétisme et d'une maîtrise des plus classiques et des plus aboutis.

## 6. Conclusion

Ce qui frappe le visiteur de Chauvet, c'est, en premier lieu, l'émotion esthétique. Elle semble alors uni-



Fig. 8. Le panneau du Mégacéros, entrée de la galerie des Mégacéros où se succèdent des dessins noirs, des griffures d'ours, des raclages anthropiques et, de nouveau, des dessins noirs (cliché : D. Baffier, V. Feruglio).

Fig. 8. Megaloceros Panel, entrance of the Megaloceros Gallery where one can find: first black drawings, bear scratches, human's scrapings, and then once again black drawings (© D. Baffier, V. Feruglio).



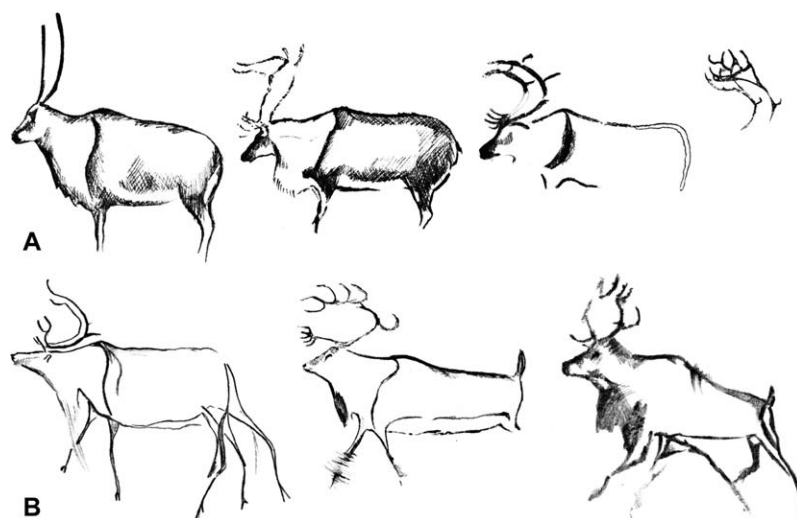


Fig. 9. Dessins de la première phase et de la seconde phase dans les salles Hillaire et du Crâne, exemple des rennes (croquis de lecture : D. Baffier, V. Feruglio).

Fig. 9. Drawings from the first and the second phase in the Hillaire Chamber and the Bear skull Chamber, example of the reindeers (sketch: D. Baffier, V. Feruglio).

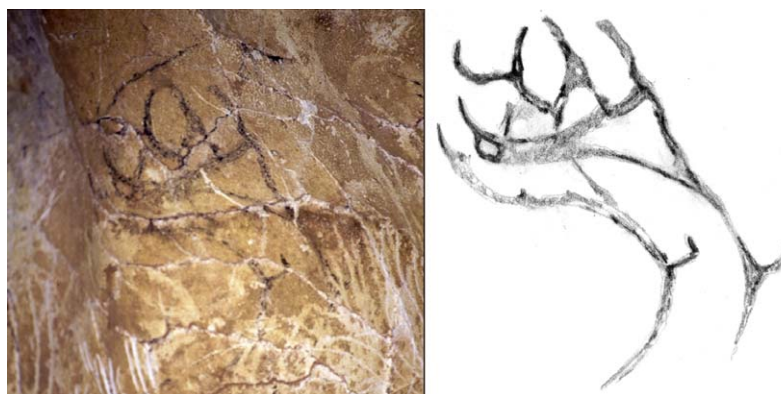


Fig. 10. Photographie et croquis de lecture d'une ramure de renne de la première phase de dessins noirs altérés par des griffures d'ours sur un panneau à l'entrée de la galerie des Croisillons (cliché : J. Clottes ; croquis D. Baffier, V. Feruglio).

Fig. 10. Photograph and sketch of a reindeer antler from the first phase of black drawings altered by bear's scratches on the entrance panel of the Crosshatches Gallery (© J. Clottes, sketch: D. Baffier, V. Feruglio).

verselle, tant les millénaires ont passé. Elle est générée par les prouesses techniques et les avant-gardes graphiques qui constituent l'essence de Chauvet. Le bestiaire qui vient animer ces parois naît d'une faune de l'esprit aurignacien et de la nécessité d'en évoquer la présence en s'inspirant d'un environnement privilégié. La civilisation paléolithique qui tient pour nécessaire de s'exprimer au fond des grottes regroupe des cultures qui font des choix dans l'inventaire faunistique qui les entoure et qui élaborent des conventions graphiques qui pourront leur être propres ou qui perdureront. Cepen-

dant, à Chauvet, ce qui nous est donné de voir, c'est l'expression, certes du bain culturel aurignacien et donc d'une empreinte forte de la société, mais aussi le reflet d'une véritable liberté créatrice. Ainsi, on peut avancer que le ou les artistes de la grotte Chauvet–Pont-d'Arc évoluent dans un milieu naturel inspirant et, partant, non contraignant, au sein d'un groupe social assez souple pour autoriser l'expression individuelle et la création novatrice (Feruglio, travaux en cours).

Si le climat exerce une influence sur cet art des origines, il faut la chercher, non pas dans un grand chan-

gement qui bouleverserait la société, mais comme une des conditions qui président à la structuration d'un groupe humain et à ces composantes sociales dont l'artiste est un des acteurs.

## Remerciements

Les études pluridisciplinaires à la grotte Chauvet–Pont-d'Arc, sous la direction de Jean-Michel Geneste, sont co-financées par le ministère de la Culture, la Drac Rhône-Alpes et le conseil général de l'Ardèche. Mes recherches à Chauvet sont menées en collaboration avec Dominique Baffier, conservateur de la grotte. Merci à Jean Clottes, Carole Fritz et Gilles Tosello pour le prêt de leurs photographies pour cet article.

## Références

- [1] P. Ambert, J.-L. Guendon, P. Galant, Y. Quinif, A. Gruneisen, A. Colomer, D. Dainat, B. Beaumes, C. Requirand, Attribution des gravures paléolithiques de la grotte d'Aldène (Cesseras, Hérault) à l'Aurignacien par la datation des remplissages géologiques, *C. R. Palevol* 4 (2005) 275–284.
- [2] N. Aujoulat, La grotte de Lascaux. Le geste, l'espace et le temps, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2004, 274 p.
- [3] D. Baffier, V. Feruglio, Premières observations sur deux nappes de ponctuations de la grotte Chauvet (Vallon–Pont-d'Arc, Ardèche, France), *Int. Newslett. Rock Art (INORA)* (21) (1998) 1–4.
- [4] H. Bocherens, D. Drucker, D. Billiou, B. Gély, J.-M. Geneste, B. Kervazo, I. Moussa, M. Philippe, Grotte Chauvet : étude de la diagenèse de l'os et implications pour les études biogéochimiques (datation au radiocarbone, isotopes stables du carbone et de l'azote), in : *Journées de la Société préhistorique française « La grotte Chauvet à Vallon–Pont-d'Arc : bilan des recherches pluridisciplinaires »*, Lyon, 11–12 octobre 2003.
- [5] J. Clottes, Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur, *Bull. Soc. Préhist. Ariège–Pyrénées L* (1995) 13–34.
- [6] J. Clottes, in : Les dates de la grotte Chauvet sont-elles invraisemblables ? *Int. Newslett. Rock Art (INORA)* (13) (1996) 27–29.
- [7] J. Clottes, (dir.), La grotte Chauvet. L'art des origines, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2001, 226 p.
- [8] J. Clottes, J. Courtin, La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 1994, 199 p.
- [9] J. Clottes, J.-M. Chauvet, É. Brunel-Deschamps, C. Hillaire, J.-P. Daugas, M. Arnold, H. Cachier, J. Évin, P. Fortin, C. Oberlin, N. Tisnerat, H. Valladas, Les peintures paléolithiques de la grotte Chauvet–Pont-d'Arc à Vallon–Pont-d'Arc (Ardèche, France) : datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbone, *C. R. Acad. Sci. Paris, Ser. IIA* 320 (1995) 1133–1140.
- [10] J.-J. Delannoy, É. Debard, C. Ferrier, B. Kervazo, Y. Perrette, La grotte Chauvet dans son cadre, in : J. Clottes (Ed.), *La grotte Chauvet : l'art des origines*, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2001, pp. 16–26.
- [11] B. Delluc, G. Delluc, L'art pariétal archaïque en Aquitaine, *Gallia Préhist. (suppl. XXVIII)* (1991) 393 p.
- [12] C. Ferrier, É. Debard, B. Kervazo, A.-S. Perroux, J.-J. Delannoy, Y. Perrette, Grotte Chauvet – salle Hillaire et salle du Crâne : contexte sédimentologique des vestiges d'origine humaine et animale, *Bull. Soc. Préhist. Fr.* 102 (1) (2005) 35–42.
- [13] V. Feruglio, D. Baffier, Les dessins noirs des salles Hillaire et du Crâne de la grotte Chauvet–Pont-d'Arc : une chronologie relative, *Bull. Soc. Préhist. Fr.* 102 (1) (2005) 149–158.
- [14] P. Fosse, M. Philippe, Les ossements des animaux sur le sol de la grotte, in : J. Clottes (Ed.), *La grotte Chauvet. L'art des origines*, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2001, pp. 51–56.
- [15] M.-A. Garcia, Les empreintes et les traces humaines et animales, in : J. Clottes (Ed.), *La grotte Chauvet. L'art des origines*, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2001, pp. 34–43.
- [16] D. Genty, B. Ghaleb, V. Plagnes, C. Causse, H. Valladas, D. Blamart, M. Massault, J.-M. Geneste, J. Clottes, Datations U/Th (TIMS) et <sup>14</sup>C (AMS) des stalagmites de la grotte Chauvet (Ardèche, France) : intérêt pour la chronologie des événements naturels et anthropiques de la grotte, *C. R. Palevol* 3 (2004) 629–642.
- [17] M. Girard, Le climat, in : J. Clottes (Ed.), *La grotte Chauvet. L'art des origines*, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2001, pp. 27.
- [18] C.-S. Holderman, H. Müller-Beck, U. Simon, *Eiszeitkunst im Süddeutsch-Schweizerischen Jura, Anfänge der Kunst*, Theiss, Stuttgart, 2001 143 p.
- [19] Y. Le Guillou, Les bœufs musqués, in : J. Clottes (Ed.), *La grotte Chauvet. L'art des origines*, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2001, p. 194.
- [20] D. Sacchi, Données récentes sur le Paléolithique supérieur du Midi de la France, des Pyrénées au Rhône (1997–2001), in : *Le Paléolithique supérieur européen. Bilan quinquennal 1996–2001*, Commission VII, XIV<sup>e</sup> congrès UISPP (Liège, septembre 2001), ERAUL 97 (2001) 127–134.
- [21] G. Tosello, C. Fritz, Grotte Chauvet–Pont-d'Arc : Approche structurelle et comparative du panneau des Chevaux, in : *Actes du XIV<sup>e</sup> congrès de l'Union internationale des sciences préhistoriques et protohistoriques UISPP*, (Liège, 2–8 septembre 2001), *L'Art du Paléolithique supérieur*, ERAUL 107 (2004) 69–87.
- [22] H. Valladas, N. Tisnerat, M. Arnold, J. Évin, C. Oberlin, Les dates des fréquentations, in : J. Clottes (Ed.), *La grotte Chauvet. L'art des origines*, *Coll. Arts rupestres*, Seuil, Paris, 2001, pp. 32–33.
- [23] D. Vialou, Grotte de l'Aldène à Cesseras (Hérault), *Gallia-Préhist.* 22 (1979) 1–85.