

De l'iconographie d'un art rupestre à son interprétation anthropologique

Georges SAUVET¹, Robert LAYTON², Tilman LENSSEN-ERZ³,
Esther LÓPEZ-MONTALVO⁴, Paul TAÇON⁵, André WOLDARCZYK⁶

Résumé : *L'hypothèse selon laquelle la structure iconographique des arts rupestres diffère profondément, en termes de fréquences des motifs animaliers et de leur distribution dans les sites, en fonction de l'organisation socio-économique et du type de croyances est examinée à l'aide de données africaines, australiennes et européennes issues de sociétés préhistoriques de chasseurs-cueilleurs et d'éleveurs. La place de l'art pariétal paléolithique d'Europe occidentale est particulièrement discutée, ainsi que la possibilité de discriminer de cette manière une organisation totémique ou des pratiques chamaniques.*

Mots-clefs : Art rupestre ; Paléolithique supérieur ; structuration ; organisation sociale ; croyances.

Abstract : *From Rock Art iconography to its anthropological interpretation. We examine the hypothesis according to which the iconographic structure of Rock Art differ significantly, in terms of frequencies of the animal motifs and distribution among sites, as a function of the socio-economic organization and of the type of beliefs. African, Australian and European data coming from hunter-gatherer and pastoralist societies will be used. The situation of Palaeolithic Rock Art in Western Europe will be particularly discussed as well as the possibility to correlate the structure of Rock Art with a totemic organization or with shamanic practices.*

Keywords : Rock Art ; Upper Palaeolithic ; structuring ; social organization ; beliefs.

Resumen : *De la iconografía de un arte rupestre a su interpretación antropológica. En este trabajo abordamos el análisis de la hipótesis que defiende que la estructura iconográfica de las distintas manifestaciones artísticas difiere profundamente en términos de frecuencia de los motivos animales y de su distribución en los conjuntos decorados, en función de la organización socio-económica y del tipo de creencias. Para ello, partimos de la consideración de los datos proporcionados por*

¹ Centre de Recherches et d'Études de l'Art préhistorique (CREAP-TRACES), Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse (France) – georges.sauvet@orange.fr

² Department of Anthropology, Durham University, Durham (UK) – r.h.layton@durham.ac.uk

³ African Research Unit, Institute of Prehistoric Archaeology, University of Cologne, Cologne (Germany) – lenssen.erz@uni-koeln.de

⁴ Dpt. Ciencias de la Antigüedad-Área Prehistoria, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Zaragoza (Spain). Email : emontalvo@unizar.es

⁵ School of Humanities (Gold Coast), Griffith University, Southport, Queensland (Australia) – p.tacon@griffith.edu.au

⁶ Centre de Linguistique théorique et appliqué (CELTA), Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), Paris (France) – Andre.Wlodarczyk@paris-sorbonne.fr

manifestaciones artísticas africanas, australianas y europeas, propias de sociedades prehistóricas, tanto caza-recolectoras como productoras. El papel del Arte parietal Paleolítico de Europa occidental se discute de manera particular, así como la posibilidad de discriminar de esta manera la organización totémica de las prácticas chamánicas.

Palabras clave : Arte rupestre; Paleolítico superior; estructuración; organización social; creencias.

La quasi-totalité des peuples préhistoriques à travers le monde ont éprouvé le besoin impérieux de laisser des traces pérennes de leur existence en peignant, gravant ou sculptant des surfaces rocheuses à la lumière du jour ou dans des grottes profondes. Ces manifestations plastiques, souvent réalisées dans des lieux spécialement dédiés, élaborées avec le plus grand soin, expriment une part essentielle de la culture de leurs auteurs. Elles sont indirectement un reflet de l'organisation sociale des sociétés préhistoriques, de leurs croyances religieuses et de leur rapport au Monde. On peut donc faire l'hypothèse que ces manifestations graphiques auront des caractéristiques propres qui seront, pour l'archéologue, une source d'information sur les sociétés qui les ont produites.

Placé dans des conditions climatiques et environnementales très différentes et pratiquant des économies de subsistance variées, l'homme a élaboré des systèmes conceptuels d'une étonnante variété pour expliquer les grandes interrogations de l'Homme et sa conception des grands mystères de la vie. L'éventail des possibles est extrêmement large : animisme, polythéisme, totémisme, pratiques magiques et chamaniques, etc.

Cela explique que, depuis plus d'un siècle, les mêmes hypothèses soient répétées en boucle. Selon les prédispositions de chaque époque, matérialistes ou spiritualistes, ethnocentriques ou universalistes, on voit refleurir périodiquement des idées concernant la magie propitiatoire, la magie sympathique, le totémisme ou des pratiques chamaniques. Le dernier avatar de ce mouvement pendulaire est la renaissance de l'hypothèse chamanique à laquelle nous assistons depuis quelques années (Clottes & Lewis-Williams 1996). On sait comment cette hypothèse est revenue à l'actualité à la suite des travaux de Lewis-Williams sur les San d'Afrique du Sud pour lesquels des arguments sérieux pouvaient être présentés en faveur de pratiques chamaniques, plus ou moins directement liées à l'exécution de l'art rupestre (Lewis-Williams 1981). En revanche, les arguments invoqués en faveur d'une extension à d'autres arts rupestres à travers le monde, et en particulier à l'art pariétal paléolithique d'Europe occidentale, sont apparus faibles et suspects dès le début (cf. commentaires dans Lewis-Williams & Dowson 1988).

Robert Layton a récemment proposé une approche de l'art rupestre qui pourrait permettre de trancher entre des hypothèses interprétatives telles que le chamanisme ou le totémisme (Layton 2000). A partir de quelques exemples d'arts rupestres réalisés par des sociétés pour lesquelles on possède des données ethnographiques concernant leur organisation totémique ou leur pratique du chamanisme, R. Layton a montré que les deux types de sociétés produisaient des arts rupestres qui différaient profondément dans leur structure. Les deux aspects qui présentent les différences les plus significatives concernent les fréquences des différents motifs figuratifs dans

une aire géographique donnée, ainsi que la distribution de ces mêmes motifs dans l'ensemble des sites. Par exemple, une société totémique produit un art qui est caractérisé par un grand nombre de motifs, chacun ne représentant qu'un faible pourcentage du total et n'étant présent que dans une faible proportion de sites (par exemple, l'art dit aux « rayons-X » de la Terre de Arnhem occidentale a pour motif principal un poisson carnivore, le barramundi, qui ne représente que 357 figures sur un total de 2622 figures répertoriées (13,6%) et n'est présent que dans 37 sites des 304 sites du corpus (12,1%) (Taçon & Chippindale 2008). Inversement, les sociétés chamaniques tendent à concentrer leur attention sur un petit nombre d'espèces animales (les « guides spirituels » des chamanes) qui sont communs à presque tous les sites. L'exemple typique est celui du Drakensberg en Afrique du Sud où l'élan du Cap représente 60% de l'effectif total et est présent dans la totalité des sites. Il y a donc là a priori un moyen de distinguer ces deux grands types de comportement socio-religieux et la méthode peut avoir un caractère prédictif très utile, si elle est appliquée à un art rupestre de tradition inconnue comme l'art paléolithique. En combinant ces deux types de données (fréquence et distribution), R. Layton a prédit l'existence d'un troisième cas de figure (distribution homogène des motifs dans presque tous les sites et grand nombre de motifs tirés de l'environnement immédiat). Cette situation calquée sur la vie quotidienne et ne faisant que secondairement référence à des croyances est appelé « art séculier » et exemplifiée par l'art de la région de Laura (Australie) (tabl. 1).

	Distribution hétérogène	Distribution homogène
Fréquences hétérogènes (motifs dominants)		« Tradition chamanique » (ex. Drakensberg)
Fréquences homogènes d'un grand nombre de motifs	« Tradition totémique » (ex. Western Arnhem Land)	« Art séculier » (ex. Laura)

Tabl. 1. Différentes structurations possibles des arts rupestres (d'après Layton 2000).

C'est en partant de ce constat que nous avons décidé de joindre nos efforts et d'associer nos domaines de compétences, afin d'établir les conditions d'un test comparatif fiable, de déjouer les pièges interprétatifs inhérents à la méthode et de proposer une discussion des résultats susceptible de dépasser la simple opposition totémisme vs chamanisme (Sauvet *et al.* 2006, 2009).

Choix méthodologiques

Certains arts rupestres comportent une forte dominante de représentations humaines, tandis que d'autres sont presque exclusivement animaliers (art paléolithique par exemple). Toutefois, la présence d'une composante animalière apparaît comme un trait universel. C'est lui qui rend possible les comparaisons.

Le nombre de catégories animales à conserver dans les inventaires doit également faire l'objet d'un choix raisonné. Lorsque, dans la terre de Arnhem, de nombreux détails anatomiques permettent de distinguer une douzaine d'espèces de poissons, et que ceux-ci occupent la première place de l'iconographie, ce serait un contre-sens de les rassembler dans un motif générique « poisson ». En revanche, dans l'art paléolithique, les poissons étant rares et les distinctions spécifiques rarement

possibles, le choix d'un terme générique « poisson » ne semble guère préjudiciable. De même, la distinction entre mâle et femelle est rarement praticable de façon systématique. Nous avons renoncé à cette distinction lorsqu'elle n'est mise en valeur que de façon ponctuelle (cas de l'art paléolithique et dans l'art du levant espagnol), sauf lorsque le dimorphisme sexuel constitue un trait distinctif essentiel (cas du cerf et de la biche).

Pour chaque aire géographique concernée, nous disposons d'un inventaire des motifs présents dans chaque site, ce qui permet de connaître les fréquences globales de chaque motif et la proportion de sites où ils sont représentés. La figure 1 présente, à titre d'exemple, quatre situations très différentes pour des sous-ensembles régionaux et chronologiques du Paléolithique supérieur (fig. 1).

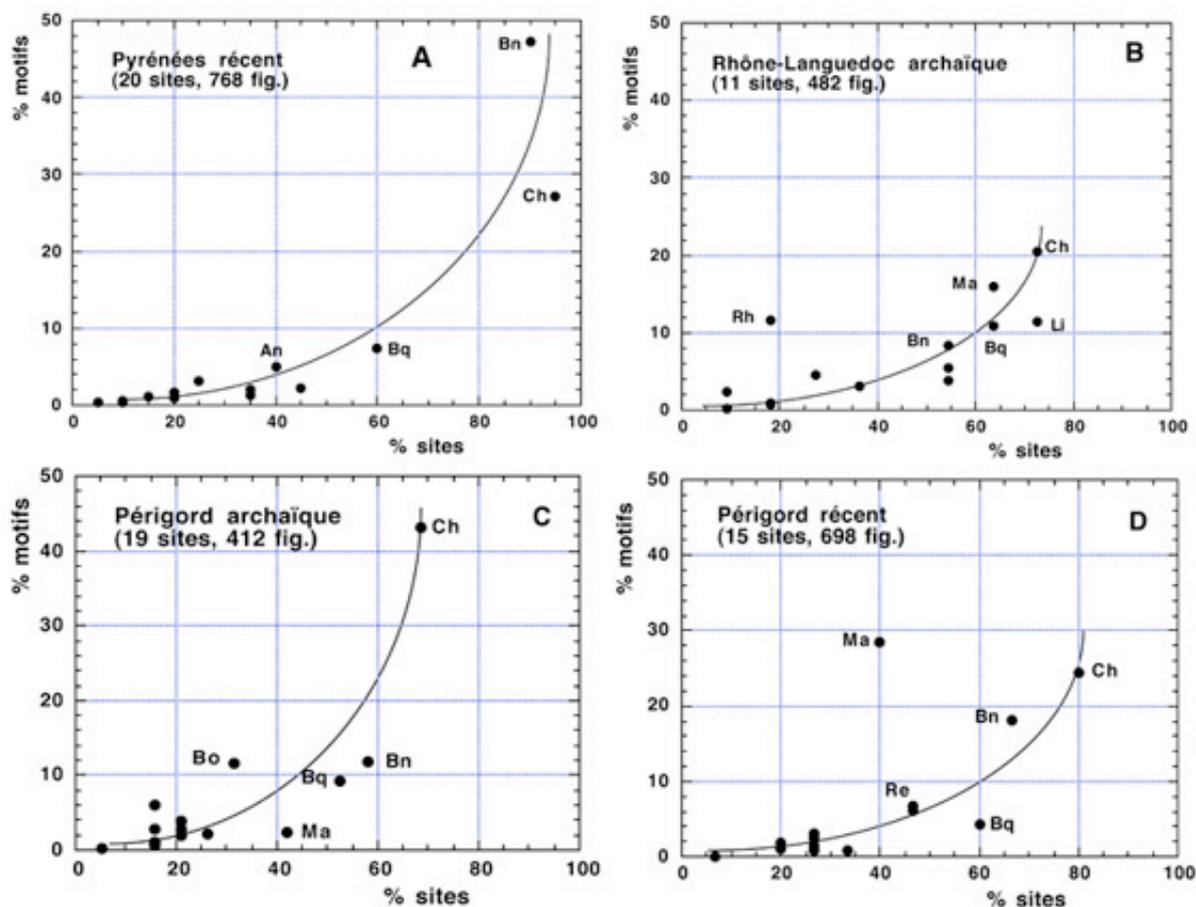


Fig. 1. Diagrammes fréquence-distribution pour différents sous-ensembles régionaux et chronologiques du Paléolithique supérieur. Ch : cheval ; Bn : bison, Bq : bouquetin ; Bo : aurochs ; Re : renne ; Ma : mammouth ; Li : lion.

Nous avons constaté qu'il n'était pas nécessaire d'utiliser les courbes complètes de la figure 1 pour caractériser un art rupestre, car la position du motif principal dans un graphe représentant la fréquence en fonction de la distribution spatiale est une caractéristique suffisante. Sur la figure 2, nous avons reporté les trois points de référence qui permettent de diviser approximativement le plan en quartiers et de raisonner en termes de structures. Une telle représentation permet de comparer

facilement un grand nombre d'arts rupestres différents, à l'aide de grandeurs quantitatives, objectives et faciles à obtenir.

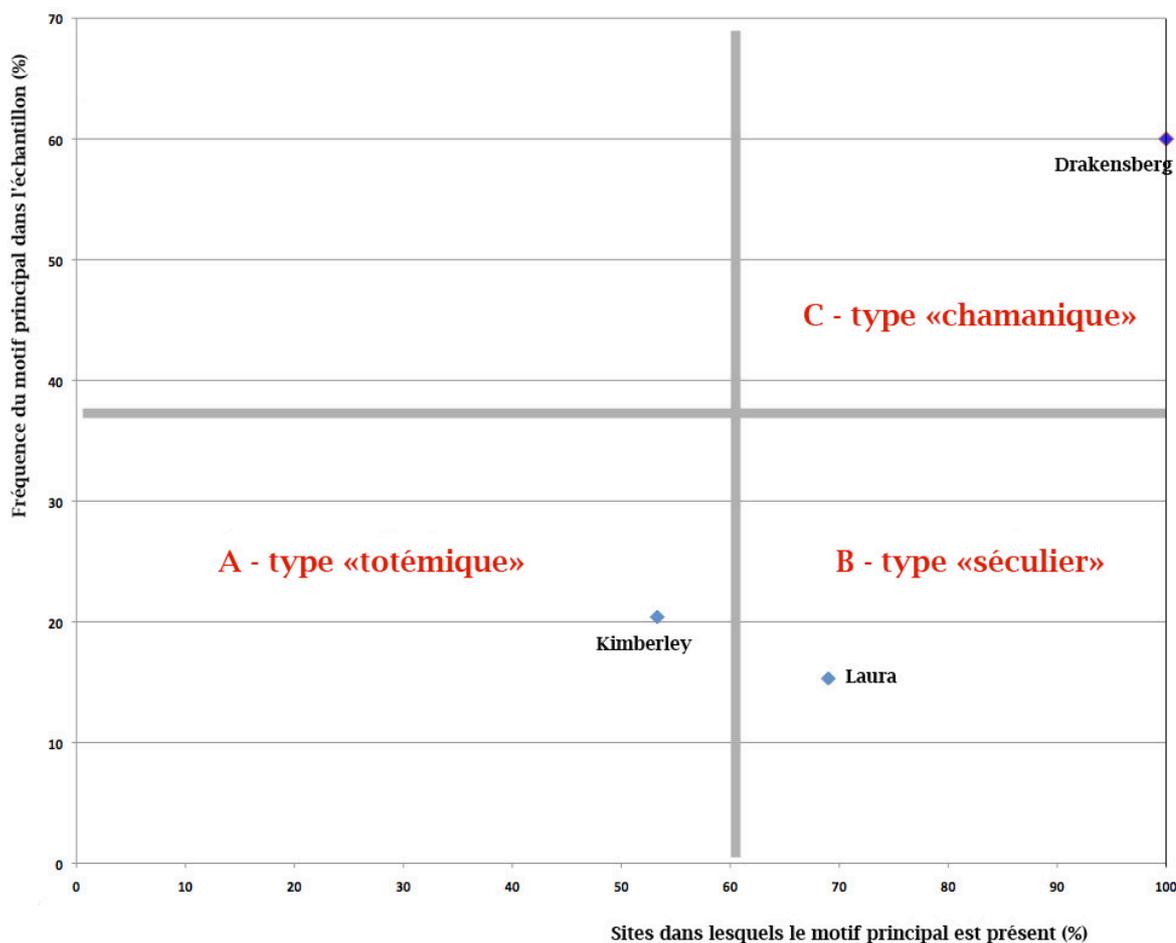


Fig. 2. Découpage théorique du plan fréquence-distribution en quatre quartiers correspondant aux différents modèles iconographiques prévus par R. Layton (2000).

Les sous-ensembles que nous avons pu traiter, parce que nous disposons de données suffisantes issues dans la plupart des cas de nos propres travaux ou de publications suffisamment détaillées, sont les suivants :

- **Terre de Arnhem (Australie) :** L'art rupestre de la Terre de Arnhem a subi d'importantes transformations à partir de 5000 BP. Antérieurement, l'art dynamique ancien (old dynamic) était sans doute d'inspiration chamanique (Taçon & Chippindale 2008). Après 5000 BP, les groupes fortement attachés à un territoire passeraient à un système d'organisation totémique avec des changements importants dans l'art rupestre (tradition des peintures aux rayons-X). Données P. Taçon.
- **Kimberley (Australie) :** L'art du Kimberley occidental peut être considéré comme le modèle d'un art rupestre lié au totémisme. Il est caractérisé par un grand nombre de motifs présents seulement dans un petit nombre de sites.
- **Laura (Australie) :** L'art rupestre de cette région du Nord Queensland est fondamentalement basé sur les animaux présents dans l'environnement immédiat et

jouant un rôle dans la vie quotidienne. Cet art qualifié de « séculier » n'exclut cependant pas d'autres motivations liées aux mythes et la sorcellerie (Layton 1995 ; Taylor 1996).

- **Drakensberg (Afrique du Sud)** : art attribué à une tradition chamanique. Le motif de l'élan du Cap (Eland) est très largement prédominant, puisqu'il est présent dans tous les abris ornés et représente à lui seul 60% des animaux figurés (Vinnicombe 1976).

- **Haut Karoo (Afrique du sud)** : art de chasseurs-cueilleurs également attribué à une tradition chamanique, mais les motifs animaliers sont beaucoup plus diversifiés que dans le Drakensberg (Deacon 1994).

- **Ndedema (Afrique du sud)** : L'art de la région de Ndedema Gorge au Nord du Drakensberg est également lié à la pratique de la transe et du chamanisme (Pager 1971), mais cette région, restée à l'écart de la colonisation, présente des différences iconographiques par rapport au Drakensberg (absence du cheval).

- **Haut Brandberg/Daureb (Namibie)** : c'est un art de chasseurs-cueilleurs qui ne présente aucune trace de « néolithisation ». La constance des motifs animaliers principaux dans les différentes aires (springbok, gemsbok) révèle une certaine rigidité structurale. Elle peut être inspirée par l'environnement quotidien et ressortir d'un art séculier, mais peut également refléter un système codifié de valeurs symboliques attachées à chaque espèce (Pager 1989-2000).

- **Ennedi (Tchad)** : les artisans de l'art rupestre de l'Ennedi sont des éleveurs et le bœuf domestique figure toujours parmi les deux motifs principaux (« complexe du bétail »). On observe une certaine régionalisation des sous-ensembles en fonction des techniques (peintures ou gravures) et des thèmes (distribution hétérogène du cheval). La chronologie couvre une période assez longue, du Néolithique (habitat permanent) à l'âge du Fer (mode de vie nomadique caractérisé par l'apparition des chameaux et des chevaux). Données T. Lenssen-Erz.

- **Art du Levant (Espagne méditerranéenne)** : cet art comporte de nombreuses scènes de nature économique (activités cynégétiques et sociales). Les espèces animales les plus représentées sont les caprinés, les cerfs et les bovinés. Elles apparaissent parfois isolées, de grande taille et particulièrement soignées, ce qui confirme que la composante animale possède un caractère symbolique dépassant le simple rôle de source alimentaire. Comme dans la plupart des arts rupestres réputés « séculiers », la vie quotidienne est probablement une source d'inspiration métaphorique pour des valeurs universelles. Les deux ensembles choisis pour ce travail sont géographiquement séparés : Valltorta-Gassulla (Valence) et Taibilla-Nerpio (Albacete) (Alonso & Grimal 1996 ; Domingo Sanz *et al.* 2007 ; données E. López-Montalvo), afin d'apprécier l'homogénéité de ces manifestations graphiques. La chronologie de l'art du Levant est encore incertaine, oscillant entre derniers chasseurs-cueilleurs mésolithiques et premiers stades du Néolithique.

- **Paléolithique supérieur (France-Espagne)** : les différents sous-ensembles géographiques couvrent une longue chronologie que nous avons séparée pour les besoins de l'analyse en deux phases (avant 14 500 BP et après 14 500 BP). L'iconographie est fondée sur un fonds constant d'une douzaine de motifs animaliers ; seules les proportions relatives des espèces changent selon les régions

et les périodes, sans être pour autant le reflet des biocénoses, ni des activités cynégétiques. Données G. Sauvet.

Résultats – discussion

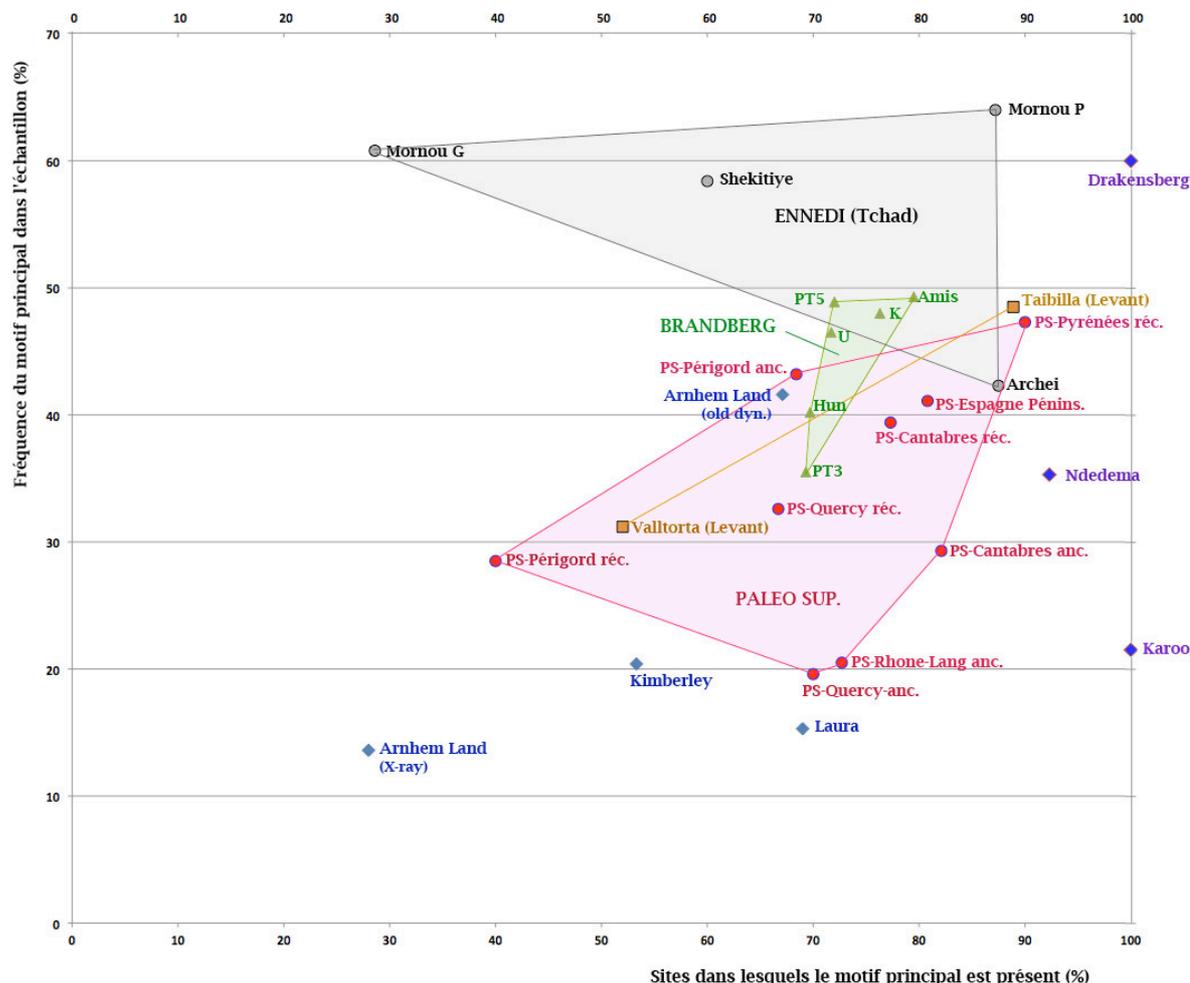


Fig. 3. Fréquence-distribution du motif animalier principal de chaque aire géographique considérée dans ce travail (cf. Tabl. 2).

Chaque art rupestre concerné par la présente étude peut être discuté à partir de la position de son point représentatif dans le graphe fréquence-distribution de la figure 3. La première remarque que l'on peut faire concerne la forte concentration que l'on observe dans le quart supérieur droit du graphe correspondant à des arts rupestres caractérisés par un motif d'une fréquence particulièrement élevée et présent dans la majorité des sites. Cette situation correspond à celle du Drakensberg, réputé d'essence chamanique, mais il serait prématuré d'extrapoler cette interprétation pour toutes les sociétés présentant cette caractéristique. La similitude structurelle de ces différents arts rupestres vient du fait qu'ils sont organisés autour d'un bestiaire réduit, hiérarchisé autour d'une ou deux espèces dominantes et partagé par tous les groupes de l'aire considérée. Une telle situation peut être avoir plusieurs causes. N'importe quel système de croyances fondé sur un nombre réduit d'acteurs entretenant entre eux des relations récurrentes, codifiées par des histoires sacrées aboutira à ce type de situations. C'est le cas de l'éland

dans le Drakensberg, du Bison dans les Pyrénées au Tardiglaciaire, du bouquetin dans l'art levantin de Taibilla-Nerpio, du springbok dans le Haut-Brandberg ou du bœuf domestique dans les peintures du Hajjer Mornou (Ennedi). Cette hypothèse interprétative représente sans doute un cas très répandu qui dé »passe largement le cas particulier des croyances chamaniques. On notera d'ailleurs que la présence d'un motif animalier dominant n'est pas une condition nécessaire pour caractériser des croyances chamaniques puisque, dans la région du Haut Karoo (Afrique du sud), l'espèce principale, l'antilope, ne dépasse pas 21,5%.

	Motifs >0.5%	Nbre sites	Nbre fig.	Motif 1	F%	S%
W. Arnhem Land (Old Dyn.)	13	70	231	poisson	41,6	67,1
W. Arnhem Land (récent X-ray)	20	304	2622	barramundi	13,6	28,0
Kimberley	24	15	98	serpent	20,4	53,3
Laura (Queensland)	23	29	398	poisson-chat	15,3	69,0
Haut Karoo (Afrique Sud)	19	6	1379	antilope	21,5	100,0
Ndedema (Afrique Sud)	12	15	1050	eland	35,3	92,3
Namibie Brandberg Hun	14	89	902	springbok/buck	40,2	69,7
Namibie Brandberg Amis	14	44	992	springbok/buck	49,3	79,5
Namibie Brandberg PT3	11	75	668	springbok/buck	35,5	69,3
Namibie Brandberg PT5	14	50	767	springbok/buck	48,9	72,0
Namibie Brandberg K	14	38	475	springbok/buck	48,0	76,3
Namibie Brandberg U	16	46	449	springbok/buck	46,5	71,7
Ennedi Mornou peintures	7	39	792	bœuf dom.	64,0	87,2
Ennedi Mornou gravures	8	49	632	chameau	60,8	28,6
Ennedi Shekitiye	5	40	544	bœuf dom.	58,4	60,0
Ennedi Archei	5	16	1656	bœuf dom.	42,3	87,5
Levant Valltorta-Gassulla	7	25	269	bouquetin	31,2	52,0
Levant Taibilla-Nerpio	7	18	204	bouquetin	48,5	88,9
PS-Espagne Centre et Sud	14	26	251	cheval	41,1	80,8
PS-Cantabres archaïque	14	28	672	biche	29,3	82,1
PS-Cantabres récent	14	22	345	bison	39,4	77,3
PS-Périgord archaïque	14	19	412	cheval	43,2	68,4
PS-Périgord récent	14	15	698	mammouth	28,5	40,0
PS-Rhône-Lang archaïque	14	11	482	cheval	20,5	72,7
PS-Pyrénées récent	14	20	768	bison	47,3	90,0
PS-Quercy archaïque	14	10	102	cheval	19,6	70,0
PS-Quercy récent	14	9	94	cheval	32,6	66,7

Tabl. 2. Fréquence du motif principal (F%) et proportion de sites dans lesquels celui-ci est présent (S%) dans différents sous-ensembles régionaux et/ou chronologiques.

La concentration ou la dispersion des points représentatifs des différents sous-ensembles constituant une aire géographique donnée est également une source

d'information sur leur homogénéité ou leur hétérogénéité. Par exemple, la proximité des points représentant les différentes aires du Haut Brandberg montre que l'art rupestre de cette région a subi très peu de modifications en dépit de sa longue durée. En revanche, l'écart important entre les gravures et les peintures du Hajjer Mornou (Ennedi) montre que l'on a affaire à des systèmes de pensée très différents. En effet, le motif dominant dans les gravures est le chameau (60,8%), mais celui-ci n'est présent que dans 28,6% des sites, alors que, dans les peintures de la même région, c'est le bœuf domestique qui domine (64%), mais il est présent dans 87,2% des sites. En outre, l'inversion des proportions bœuf/chameau entre les peintures et les gravures confirme l'hétérogénéité de ces deux ensembles, probablement d'origine chronologique et résultant d'une occupation différente de l'espace par les gardiens de troupeaux s'occupant respectivement de bovinés et de chameaux. On notera que le point représentatif des gravures de Mornou se trouve dans le quartier supérieur gauche de la figure 3, une situation non initialement prévue (cf. tabl. 1 et fig. 2), due à l'existence d'un site exceptionnel comportant à lui seul 318 représentations de chameaux sur un total de 384. Une situation analogue est fournie par la grotte de Rouffignac et son nombre exceptionnel de mammoths (voir ci-dessous).

La dispersion des deux aires géographiques choisies pour représenter l'art du Levant soulève une discussion du même ordre. Elle montre que cet art rupestre est loin d'être homogène. Dans les deux secteurs, le motif dominant est le bouquetin, mais à Taibilla (Albacete), il est présent dans près de 9 sites sur 10 et comptabilise près de la moitié des motifs animaliers, alors que dans la région de la Valltorta (Castellón), il représente moins d'un tiers des motifs animaliers et n'est présent que dans un site sur deux. La plus grande variété thématique dans les régions septentrionales est confirmée par l'importance accordée à d'autres représentations animales comme le sanglier qui fait l'objet d'un traitement particulièrement soigné et de certaines particularités de composition (Domingo *et al.* 2003). En outre, certains thèmes narratifs comme des scènes de caractère violent ont une importance particulière dans les régions septentrionales et sont même exclusifs dans certains cas (pelotons d'exécution).

Les points représentatifs des sous-ensembles régionaux et chronologiques du Paléolithique supérieur sont également très dispersés (figure 3). Plusieurs sous-ensembles se trouvent dans le quart supérieur droit et ressortissent probablement d'un art codifié dont les règles sont fixées par un système de croyances obéissant lui-même à une structure rigide. Dans ces exemples, le cheval et le bison occupent presque toujours les deux premières places, ce qui montre une assez forte homogénéité dans le temps et dans l'espace (notamment Pyrénées, Cantabres et Quercy dans la phase récente). Il semble que le Périgord dans la phase ancienne puisse être considéré comme le prototype de la situation qui prévaudra au cours de la phase récente (cheval et bison dominants) (fig. 1.C). On notera par ailleurs que la phase récente du Périgord présente une anomalie liée à l'importance numérique du motif du mammoth. En effet, le mammoth n'est présent que dans 40 % des sites, mais les 150 mammoths de Rouffignac pèsent très lourd dans les statistiques (cf. fig. 1.D). Si l'on fait abstraction de ce phénomène, on constate que le cheval et le bison figurent en bonne place, comme dans les autres régions. Le Périgord au cours du Magdalénien moyen et récent a donc une structure conforme à celle des autres sous-ensembles contemporains, mais celle-ci est en partie occultée par « l'effet

Rouffignac ». On est manifestement en présence d'un épiphénomène qui ne remet pas en cause la structure globale de la pensée religieuse, mais singularise, temporairement, les productions artistiques locales. De tels événements, même s'ils semblent anecdotiques, ne doivent pas être négligés, car ils peuvent se produire à tout moment et sont susceptibles de perturber l'analyse. C'est pourquoi nous proposons, pour discuter de la structure d'un art rupestre particulier, lorsque sa position dans un graphe du type de la figure 3 semble « anormale », de recourir à des graphes complets comme ceux de la figure 1, qui révèlent beaucoup mieux d'éventuelles anomalies.

Les points situés très bas sur la figure 3 (Laura, Kimberley, Terre de Arnhem) correspondent à des situations remarquables, puisque cela implique des motifs nombreux et représentés de manière relativement égalitaire, une situation que l'on peut considérer comme le modèle d'un art rupestre de type « séculier », directement inspiré par l'environnement immédiat et la vie quotidienne. Sans nier que certains arts rupestres puissent s'approcher de cette situation, il semble que d'autres motivations plus secrètes et moins profanes interfèrent le plus souvent. Dans la région de Laura, des visées de sorcellerie se surajoutent parfois à ce qui semble à première vue des représentations banales (Layton 1995). Les Aborigènes de la Terre de Arnhem décrivent souvent les peintures d'animaux ou de poisson comme des ressources alimentaires (« just meat »), mais les adolescents apprennent lors de leur initiation que de nombreuses espèces ont des significations sacrées, et lorsqu'on veut indiquer que des animaux sont représentés dans leur forme sacrée, des décors spéciaux sont utilisés dans les peintures aux rayons-X. De fait, la fonction symbolique des animaux est toujours sous-jacente, même lorsqu'ils font partie de la diète quotidienne. Par exemple, le barramundi, poisson le plus fréquemment représenté dans l'art rupestre récent de la Terre de Arnhem, est un poisson carnivore qui offre la particularité d'être hermaphrodite. Ces faits sont connus des aborigènes qui les rapportent dans leurs mythes. La représentation d'un barramundi est donc loin d'être une simple histoire de pêcheur, même si c'est aussi cela (Taçon 1988). A noter que l'art récent de la Terre de Arnhem est aujourd'hui considéré comme une combinaison d'art totémique et séculier (Taçon & Chippindale 2008), ce qui est en accord avec la position extrême du point représentatif sur la figure 3.

Conclusion

La quasi-totalité des arts rupestres préhistoriques comporte une composante animalière, car le monde animal est une source de symboles et de métaphores très importante pour les sociétés vivant de la chasse ou de l'élevage. Des différences importantes sont observables dans la fréquence du motif principal et la proportion de sites dans lesquels il apparaît. Ces paramètres structuraux apparaissent donc comme des facteurs essentiels à mettre en relation avec le contexte social, économique et culturel dans lequel ces arts ont été produits. Les trois cas-types reconnus par R. Layton (art chamanique, totémique ou séculier) sont bien distingués par ces paramètres, mais il serait réducteur de se limiter à cette interprétation. Pour que l'usage de ces paramètres structuraux ait une valeur heuristique sur le plan archéologique, il convient d'englober ces cas particuliers dans des hypothèses interprétatives plus générales. Dans la plupart des cas, il semble que la structure de

l'art rupestre soit largement conditionnée par la structure des mythes qui est elle-même un reflet de la société, de sa culture et de son mode de vie.

RÉFÉRENCES

- ALONSO TEJADA, A. et A. GRIMAL, 1996. *El Arte rupestre prehistórico de la Cuenca del Río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del arte levantino*. 2 vols.
- CLOTTE, J. et J.D. LEWIS-WILLIAMS, 1996. *Les chamanes de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*. Paris : Éditions Seuil.
- DEACON, J., 1994. "Rock engravings and the folklore of Bleek and Lloyd's /Xam San informants". In T. Dowson and D. Lewis-Williams (eds), *Contested images: diversity in Southern African rock art research*, p. 237-256. Johannesburg : Wwatersrand University Press.
- DOMINGO Sanz, I., E. LÓPEZ MONTALVO, V. VILLAVERDE BONILLA et R. MARTÍNEZ VALLE, 2007. *Los abrigos VII, VIII y IX de las coves de La Saltadora*. Valencia : Monografías del Instituto de Arte Rupestre.
- LAYTON, R., 1995. « Relecture de l'art rupestre du Nord de l'Australie ». *L'Anthropologie*, t. 99, p. 467-477.
- LAYTON, R., 2000. « Shamanism, totemism and rock art : 'Les chamanes de la préhistoire' in the context of rock art research". *Cambridge Archaeological Journal*, 10, p. 169–186.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., T. A. DOWSON, 1988. "The signs of all times : entoptic phenomena in Upper Paleolithic art". *Current Anthropology*, 29, p. 201-245.
- PAGER, H., 1971. *Ndedema Gorge : a documentation of the Rock Paintings of the Ndedema Gorge* (2 vols). Cologne : Heinrich-Barth-Institut.
- PAGER, H., 1989-2000. *The rock paintings of the Upper Brandberg*. Part 1. *Amis Gorge*, 2 vols (1989) ; Part 2. *Hungorob Gorge*, 2 vols (1993) ; Part 3. *The southern gorges*, 2 vols (1995) ; Part 4. *Umuab and Karoab Gorges*, 2 vols (1998) ; Part 5. *Naib Gorge and the Northwest*, 2 vols (2000). Cologne : Heinrich-Barth-Institut.
- SAUVET, G., R. H. LAYTON, T. LENSSEN-ERZ, P. TAÇON et A. WLODARCZYK, 2006. "La structure iconographique d'un art rupestre est-elle une clé pour son interprétation ?". *Zephyrus*, 59, p. 97-119.
- SAUVET, G., R. H. LAYTON, T. LENSSEN-ERZ, P. TAÇON et A. WLODARCZYK, 2009. "Thinking with animals in Upper Palaeolithic Rock Art". *Cambridge Archaeological Journal*, 19 (3), p. 319-336.
- TAÇON, P., 1988. "Identifying fish species in the recent rock paintings of western Arnhem Land". *Rock Art Research*, 5, p. 3-15.
- TAÇON, P. et C. CHIPPINDALE, 2008. "Changing places : ten thousand years of north Australian rock-art transformations". In H. Maschner, D. Papagianni et R. Layton (eds.), *Time and Change : Archaeological and Anthropological Perspectives in the Long-Term in Hunter-Gatherer Societies*, p. 73-94. Oxford : Oxbow Press.
- TAYLOR, L., 1996. *Seeing the Inside*. Oxford : Oxford Univ. Press.
- VINNICOMBE, P., 1976. *People of the Eland*. Pietermaritzburg : University of Natal Press.