

### III. SCIENCES HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET ARCHÉOLOGIQUES

---

#### **Préhistoire**

M. André LEROI-GOURHAN, professeur

Dans le cadre de l'analyse méthodique de l'art pariétal, le cours de cette année a été consacré à l'exposé d'une recherche sur « L'espace dans l'art pariétal paléolithique et post-glaciaire ». Après avoir considéré, au cours des deux années précédentes, les figures pariétales dans leur technique puis dans leur forme, il a paru profitable d'aborder un nouveau point de vue, celui de la relation spatio-temporelle des figures entre elles, non sous l'angle de leur interprétation socio-religieuse, mais sur le plan strict de la dynamique figurative. Comme précédemment, l'art paléolithique et l'art post-glaciaire ont été soumis à confrontation, en limitant l'art post-glaciaire sensiblement aux mêmes régions que l'art pariétal paléolithique, c'est-à-dire essentiellement à l'Europe. L'art pariétal est très approprié à l'étude envisagée : la position des figures dans un espace immuable et limité assure la possibilité de définir les structures générales. L'abondance des ensembles répondant aux deux périodes assure d'autre part à la documentation des bases numériques probantes et la diversité morphologique indispensable. Comme il a été souligné, l'objet principal des recherches est l'art paléolithique, mais ce dernier, pris seul, n'est comparable qu'à lui-même ou, ce qui est peut-être plus dangereux, n'est comparable qu'aux arts des civilisations qui ont constitué le capital artistique de la culture occidentale. Très peu a été fait jusqu'à présent hors des comparaisons les plus générales et d'hypothèses parfois hasardeuses sur les rapports culturels entre les plus « réalistes » des arts post-glaciaires (norvégien, espagnol, saharien ou sud-africain) et l'art paléolithique. Avant de postuler la parenté historique entre deux régions où les œuvres paraissent simi-

lares, il a semblé nécessaire de rechercher sur quoi est fondée la similitude, car il existe un minimum de caractères purement techniques ou morphologiques qui convergent chaque fois qu'il s'agit de symboliser une action comme la chasse aux cervidés, ou aux capridés, sur une paroi, par la gravure ou par la peinture. Séparées par le temps mais unies géographiquement, identiques dans leur support et dans les moyens de leur réalisation technique, les deux strates chronologiques de l'art pariétal paléolithique et post-glaciaire européens sont appropriées à une confrontation significative. Une première série de faits est apparue lors de l'analyse des procédés d'exécution : la très haute technicité de l'art paléolithique dans les domaines en particulier de la peinture et de la sculpture, le rôle très important de la recherche du volume et la participation fréquente des volumes naturels, caractères dont l'élucidation sera complétée plus loin lors de l'étude du cadrage. Rien de tel n'est apparu dans l'art post-glaciaire qui ne connaît guère comme sculpture que des blocs naturels relevés par la gravure ou par un champ-levé de facture géométrique. Par ailleurs, le rôle du support (sauf pour les stèles anthropomorphiques) est apparu comme strictement passif et dans aucun cas la recherche de la troisième dimension ne conduit à une intégration comparable à celle de nombreuses œuvres paléolithiques.

La définition des états figuratifs a permis de mesurer, comme dans les autres domaines, de profondes divergences. Hormis le Levant espagnol pour la peinture, et la Norvège septentrionale pour la gravure (où se manifestent le figuratif synthétique ou analytique) les milliers de figures post-glaciaires relevées d'un bout de l'Europe à l'autre se rangent dans le figuratif géométrique ou le géométrique pur. Entre le Néolithique et le second Age du Fer (et même au delà), une tradition figurative, illustrée par les figures des mégalithes, ou par celles de grands centres rupestres comme ceux du Mont Bego, du Val Camonica, de la forêt de Fontainebleau, de l'Espagne, du Portugal, s'est constituée qui, par œuvres plus ou moins dispersées, s'étend à la Corse et au Proche-Orient. Cette tradition est bornée dans son évolution entre le figuratif synthétique à éléments juxtaposés et le géométrique pur. Malgré ses qualités rythmiques, cet art post-glaciaire contraste par son austérité avec la luxuriance de l'art paléolithique.

L'évolution de ce dernier s'est poursuivie pendant 20 000 ans sur une trajectoire qui conduit du synthétique élémentaire à une analyse de plus en plus exacte des formes, ce qui n'est pas sans similitude avec la trajectoire de certains des arts considérés comme classiques, de l'art grec par exemple entre l'Age du Bronze et la période hellénistique. Trop d'informations manquent malheureusement pour tracer par comparaison l'évolution de la plupart des arts considérés comme « primitifs » ; mais on sait par exemple, pour l'art nigérien du début de notre ère au temps présent, que les états figuratifs ont pu suivre une évolution différente qui les a conduits du

synthétique (culture de Nok) à l'analytique le plus poussé (culture d'Ifé) puis de nouveau à un état de synthèse (culture du Bénin) qui se prolonge aujourd'hui dans la direction du géométrique (culture Yorouba). Si l'art paléolithique se poursuivait dans le post-glaciaire, ce serait au terme d'une trajectoire de cet ordre.

Ces considérations d'ensemble sur la forme établies, le cours s'est poursuivi par une première série de réflexions :

A) *Sur le style.* Le développement successif des styles I à IV, définis empiriquement en 1959 à partir des documents datés, reste cohérent avec le développement des états figuratifs établi en 1967 à partir de matériaux d'art africain, océanien et américain. La confrontation de l'art paléolithique avec l'art post-glaciaire permet de montrer que le style n'offre pas les caractères de cumul progressif des innovations caractéristiques de l'évolution des techniques. Phénomène répondant à ses lois propres, limité dans le temps et l'espace, l'évolution stylistique correspond à une trajectoire culturelle et chaque « art » poursuit dans un sens ou dans l'autre la série des états figuratifs, aboutissant, si la durée lui en assure le moyen, dans le cul-de-sac du non-figuratif et du géométrique pur ou dans celui de l'analytique le plus perfectionniste. Il a été remarqué au passage que plusieurs états figuratifs peuvent exister simultanément (œuvres analytiques du décor d'un sanctuaire et graffiti géométriques de fidèles), phénomène dont la réalité semble établie dès le Paléolithique. Différents paliers peuvent aussi coexister dans des assemblages synchrones (grotte de Marsoulas : signes en géométrie pur, hommes en synthétique élémentaire, animaux en analytique enchaîné).

B) *Sur la signification.* Un retour sur l'explication proposée en 1958 de la nature des symboles engagés dans le dispositif figuratif paléolithique a paru nécessaire. Il est hors de question de faire intervenir pour le présent des préoccupations qui ne suivent pas la ligne toute concrète qui a été choisie, mais il est évident que l'analyse de l'espace figuré apporte des données sur le caractère sélectif des éléments du décor. L'appropriation de l'espace souterrain n'est pas liée à la fantaisie spontanée de quelques chasseurs : avec cette différence que les peintres et les graveurs paléolithiques trouvaient dans la caverne un édifice en quelque sorte tout bâti, leur liberté de création n'était probablement pas très différente de celle qui, dans les grandes civilisations, régnait durant les périodes de grande décoration monumentale : les traditions d'une technique figurative souvent très élaborée s'exerçaient dans les règles de traditions socio-religieuses délimitant impérieusement les sujets. Comme l'analyse de la forme, l'analyse de l'intégration spatiale conduira à situer l'art pariétal paléolithique à un haut niveau de spécialisation artistique, alors que l'art pariétal post-glaciaire apparaîtra beaucoup plus comme un art « votif » que comme un art « monumental ».

### *L'espace*

En raison de la théorie longtemps dominante du caractère aléatoire de la distribution des figures pariétales, peu d'auteurs ont abordé le problème de la représentation de l'espace dans l'art paléolithique. Le sujet a été envisagé dans le cours, sous un angle exclusivement technique, en tenant compte des dimensions des surfaces utilisables, des conditions d'éclairage et de mouvement de l'exécutant car la variabilité des situations entre d'étroits boyaux où l'exécution a été faite couché et les vastes voûtes de certaines cavernes est propice à mettre en évidence les principes de la représentation de l'espace. Il est apparu commode et dans de nombreux cas très efficace de partir de la notion de *champ manuel*, défini comme l'espace circulaire accessible à l'exécutant sans changer de position (la validité de cette base est attestée par le fait que 70 % des figures pariétales sont comprises entre 25 et 80 cm de grand diamètre). En attribuant au champ manuel un diamètre moyen de 80 cm, on a pu définir trois types de répartition spatiale : les figures isolées qui sont éloignées les unes par rapport aux autres de plus du rayon d'un champ manuel ; les figures juxtaposées dont la distance de séparation est inférieure au rayon d'un champ manuel, les figures superposées auxquelles l'inscription dans un même champ manuel impose un recouvrement au moins partiel.

L'examen des figures isolées n'offrant que peu de prise à l'analyse spatiale, elles ont été reportées à une étape suivante et l'exposé s'est concentré sur les rapports de *juxtaposition* et de *superposition* des figures pariétales. La juxtaposition elle-même n'a pas fait l'objet de longs développements mais de commentaires d'exemples. En effet, ce mode de représentation dans lequel chaque figure occupe un champ distinct de celui des figures voisines est commun à l'humanité de toutes les époques ; il correspond à un stade de l'expression graphique où les problèmes techniques de la représentation perspective par recouvrement ne sont pas maîtrisés, ou à une forme d'expression qui emprunte la figuration de l'espace à d'autres procédés. Quoique la perspective par recouvrement partiel soit attestée dans quelques cavernes ornées (notamment Lascaux, Font-de-Gaume, Marsoulas, Altamira) la juxtaposition assure de très loin la majeure partie des assemblages paléolithiques. Au Post-glaciaire, elle est de règle absolue. Il a été noté que la distribution des figures en nappe, en colonnes ou en files, au Paléolithique, était strictement conditionnée par la mise à profit de la forme du support.

La *superposition* a retenu plus longtemps l'attention car, sous un de ses aspects, celui des figures synchrones enchevêtrées, c'est un fait qui n'a guère d'équivalent dans d'autres arts. La question des superpositions a été abordée dès les premiers temps de la recherche préhistorique et dans des directions essentiellement chronologiques (Carthailhac, Breuil, Glory) jusqu'à l'apparition de la théorie des superpositions volontaires et significatives

(A. Laming-Empeaire, 1957). Successivement les catégories qu'il semble commode de distinguer dans une première approche ont été exposées : superpositions chronologiques, surcharges et réfections, recouvrement implicite, superpositions synchrones.

Les *superpositions chronologiques* ont longtemps bercé l'illusion d'une stratigraphie pariétale par laquelle les différentes époques des figures superposées seraient décelables. Il apparaît maintenant que non seulement il est souvent impossible de distinguer la succession réelle des traits superposés (micro-remaniements des pigments), mais qu'on chercherait vainement un nombre de cas suffisant pour asseoir une conviction chronologique. Il peut presque être établi en règle que les Paléolithiques successifs ont réalisé leurs figures à côté des images antérieures ou ailleurs (Lascaux, La Mouthe, Ebbou). Par contre les exemples de superpositions à valeur chronologique ne sont pas rares dans l'art post-glaciaire, ce qui marque une fois de plus les divergences entre les deux époques.

Les *surcharges et réfections* sont relativement rares mais, pour les peintures, cela peut tenir à l'état actuel des pigments qui ne permet guère de les distinguer. Lascaux est le site où les réfections sont les plus visibles ; de nombreuses figures ont été rajeunies par la gravure ou la peinture (chevaux à trois séries d'yeux ou d'oreilles, cerfs à deux ramures). Les bas-reliefs ont presque tous subi des retailles partielles ou des refontes complètes, aussi bien au Cap-Blanc qu'à Mouthiers, à Angles ou au Roc-de-Sers. La grande majorité des réfections semble bien se situer au cours d'un temps à compter plutôt en siècles qu'en millénaires. Il a été fait allusion au cas des « surfaces à contours inachevés » et des « figures erratiques » qui se situent en marge des assemblages principaux, sur le pied des parois ornées, sur des blocs isolés ou sur l'argile du sol. Elles consistent en figures le plus souvent incomplètes, emmêlées ou isolées, le plus généralement gravées sur un substrat tendre. Leur situation et leur caractère suggèrent, par rapport au décor principal, l'exécution de graffiti « votifs » (Lascaux, Santimamine, Arcy, Chabot, La Baume Latrone, etc...).

Le *recouvrement implicite*. Ce terme provisoire, qui sera discuté au cours de l'étude de la perspective, a été évoqué cette année parce qu'il fait état d'un argument utilisé dans la théorie de la superposition chronologique (Breuil, bisons de Marsoulas). Il s'agit, non pas de figures qui auraient été exécutées en superposition partielle à deux époques différentes, mais de deux ou plusieurs figures synchrones dont l'exécution s'interrompt sur le contour de l'une d'entre elles ; les figures semblent traitées ainsi en réserve, glissées les unes sous les autres et la partie recouverte n'est qu'implicitement suggérée. Lascaux en offre les plus remarquables exemples (Ronde des taureaux).

La *transparence*, nommée aussi « représentation aux rayons X », n'a été abordée que parce qu'elle est passée parfois pour un mode de représentation archaïque. En l'absence de perception de la différence entre le visible extérieur et l'intérieur du sujet, l'exécutant figurerait les viscères en position dans le corps de l'animal vivant. Ce mode existe dans la peinture australienne contemporaine et on en connaît des exemples clairs dans l'art rupestre de Scandinavie (où il est relativement tardif), de Sibérie, de l'Inde. Mais il est totalement absent de l'art paléolithique et les quelques exemples invoqués proviennent d'erreurs d'interprétation.

*Superpositions synchrones* : une part importante des cas de superposition reflète une attitude particulière de l'exécutant paléolithique à l'égard de l'espace figuratif, comme s'il existait un espace étendu dans lequel les figures se juxtaposent et un espace condensé où elles se superposent. Une telle attitude, même relevant de considérations purement pratiques, offrirait un réel intérêt pour la compréhension des ensembles figurés, l'exécutant ayant pu préférer superposer plusieurs figures dont l'assemblage était significatif plutôt que de les exécuter à trop grande distance l'une de l'autre. Hormis les surfaces à contours emmêlés, les cas de superposition intensive intéressent surtout la gravure et se situent, pour une part importante, dans des cavernes étroites et basses (Combarelles, Gabillou) ou des recoins de dimensions limitées (Font-de-Gaume - cabinet des petits bisons, Gargas - conque, Castillo - conque aux cerfs, Pech-Merle - Le Combel...). Pour tous ces cas, la limitation du champ manuel par les dimensions du support ou par la situation physique de l'exécutant est manifeste. La limitation du champ semble avoir pu s'imposer aussi pour les plaquettes de l'art mobilier (La Colombière), voir « Cadrage ». Dans l'art post-glaciaire, les superpositions synchrones indépendantes de l'exigüité du support sont attestées dans les gravures rupestres du nord de la Norvège, gravures qui par leurs sujets et leur facture se rapprochent beaucoup des assemblages paléolithiques.

Les dimensions et la configuration du support ne suffisent pas à expliquer les superpositions multiples, car on peut se demander pourquoi l'exécutant n'a pas réduit les dimensions des figures afin d'avoir la place pour les juxtaposer comme dans de nombreux cas postérieurs. Différentes hypothèses ont été examinées parmi lesquelles deux ont été retenues pour examen plus approfondi. La première découle d'un argument négatif : sauf des cas rarissimes (scène du puits de Lascaux) les assemblages de figures paléolithiques n'ont pas un caractère narratif. Alors qu'une scène de chasse exige que chasseur et gibier soient juxtaposés pour être intelligibles, l'absence de sollicitation pictographique rend indifférente la superposition des acteurs. La seconde hypothèse, déjà mentionnée, est qu'à l'inverse il a pu exister des raisons pour grouper les sujets. Cette attitude positive est difficile à dégager complètement, elle a dû varier suivant les lieux et les époques mais il existe

assez d'exemples pour que la question retienne attention : grand taureau noir du diverticule de Lascaux, grand cheval du panneau III de Niaux, animaux centraux de la frise noire de Pech-Merle... Ces exemples font apparaître que la superposition pouvait être perçue comme une forme explicite de la représentation. On aboutit ainsi aux rapports entre le champ manuel, le cadrage et les dimensions des figures.

*Cadrage* : il est ressorti de l'étude de nombreuses figures que le cadrage, sur les plaquettes de l'art mobilier dont les dimensions varient de quelques centimètres à un demi-mètre, offrait les mêmes caractéristiques que celui des figures pariétales, y compris les figures géantes de Lascaux. Il est apparu, sur les plaquettes, que les figures uniques ou la première d'une série d'images enchevêtrées répondaient à un cadrage à champ total, c'est-à-dire que l'exécutant logeait mentalement l'image à réaliser dans la plus grande surface disponible du support, l'opération débutait par la tête qui commandait les autres dimensions (à surface égale un cervidé, du fait de la ramure est figuré plus petit qu'un cheval qui lui serait superposé). La portion du support opposée à la tête peut rester vide (Limeuil). Dans l'art pariétal les exemples de cadrage à champ total sont très nombreux. Ce phénomène joue un grand rôle dans l'intégration déjà signalée des figures dans les formes naturelles du support ; c'est un élément capital du sentiment de grandeur qui est éprouvé devant les œuvres.

La meilleure démonstration qu'on puisse apporter sur ce point important est celle des cavités où, pour des figures de même époque, suivant la nature des supports pariétaux, la juxtaposition et la superposition jouent indifféremment. Plusieurs exemples ont été étudiés, notamment pour Chabot, Cognac, Pech-Merle, Niaux. Ces documents tendent à montrer que, si la superposition peut avoir rapport avec la signification des groupes de figures, les mobiles principaux sont surtout de caractère technique et psychologique, ils répondent aux sollicitations du champ manuel et du cadrage, sollicitations qui ne seraient pas atténuées ou inhibées, comme dans les arts ultérieurs, par les nécessités d'une organisation descriptive.

La *symétrie* : le sujet abordé ensuite dans le cours découlait des réflexions formulées à propos du cadrage. La première impression que laisse l'art paléolithique, dans lequel les figures animales de profil sont en majorité, et dans lequel les grands assemblages d'animaux semblent disposés en désordre, est que la symétrie est totalement absente (le mot ne figure même pas dans l'ouvrage de S. Giedion qui est un des rares auteurs à avoir abordé la conception de l'espace paléolithique : *The eternal present*, Wash., 1962). Il a semblé toutefois que la question méritait une recherche car la documentation, en particulier sur les assemblages de figures, s'est considérablement améliorée en quelques années. Pour explorer le sujet, un cadre

systématique a été établi afin de distinguer les différents aspects que peut avoir pris la symétrie au paléolithique et au post-glaciaire. On y a distingué la symétrie *en miroir*, la symétrie *de masses* et la symétrie *oblique*, en commençant pour chaque catégorie par les œuvres post-glaciaires qui offrent à l'égard de la symétrie un terrain de comparaison utile.

La symétrie en miroir, dans laquelle les deux moitiés de la figure ou de la série de figures se répètent en position inversée, affecte de nombreuses représentations post-glaciaires isolées (personnages de face, barques, poignards...) ou groupées (colonnes de hallebardes disposées face à face...). Au Paléolithique on ne rencontre pas dans l'art pariétal de représentations d'objets mais il existe de nombreux signes géométriques de construction rigoureusement symétrique. Les êtres vivants figurés de face sont extrêmement rares (faces humaines, cheval à Lascaux, félin du Gabillou et des Trois-Frères...). Quelques ruminants (bovinés ou bouquetins) présentent une encornure de face (perspective tordue d'H. Breuil). Les assemblages symétriques sont plus rares encore, mais hautement significatifs : ils se rangent tous dans la catégorie des animaux affrontés ou accolés et dépeignent un comportement naturel. Il s'agit d'une symétrie conditionnée, d'un procédé de description plutôt que de construction : félins de Lascaux, bisons accolés de la même grotte, bouquetins affrontés du Roc-de-Sers, de Lascaux, de Niaux, mammouths de Rouffignac. Le comportement d'affrontement crée un axe de symétrie qui n'a donné lieu à la répétition en frise qu'à Rouffignac où deux mammouths centraux semblent avoir provoqué l'exécution de deux troupeaux affrontés.

La symétrie de masses correspond à un dispositif dans lequel les deux moitiés, faites d'unités différentes, s'équilibrent par rapport à l'axe de symétrie. Les exemples post-glaciaires sont rares, limités à quelques exemples du Levant espagnol et du Val Camonica. Par contre, l'art pariétal paléolithique en offre de bons exemples (Lascaux, groupes affrontés de la Rotonde, taureau et vache noirs du Diverticule ; La Magdelaine, Marcenac, El Castillo : signes croisés du diverticule des signes ; Las Monedas : dièdre au renne et au cheval...).

Avant d'aborder l'exposé de la symétrie oblique, il a été fait brièvement état d'une forme de symétrie qui est attestée dans l'art post-glaciaire, symétrie « brisée » (piliers du monument mégalithique de Gavrinis évoqué comme le meilleur exemple) dans laquelle la décoration est divisée en trois ou quatre registres horizontaux dont l'axe de symétrie est décalé vers la droite ou la gauche.

La symétrie oblique apparaît comme liée à la superposition implicite et par conséquent à la perspective par recouvrement (symétrie des points homologues de deux ou plusieurs figures suivant des obliques parallèles dont le



milieu coïncide avec l'axe de symétrie). Il existe, dans plusieurs sites (Cougac, Altamira, Pech-Merle...) des figures couplées (bouquetins mâle et femelle, bouquetins mâles, bison et mammoth) partiellement recouvrantes et disposées sur une oblique en symétrie décalée (l'axe passant par la tête de la figure postérieure). Cette construction offre de nombreuses variantes dans lesquelles des figures identiques sont groupées par deux sur un axe oblique (groupe 8 des mains de Gargas, chevaux « pommelés » de Pech-Merle, bisons accolés de Lascaux). Ce mode d'intégration spatiale est attesté sous une forme plus complexe dans laquelle deux groupes d'animaux (souvent orientés face à face) se croisent partiellement suivant un axe de symétrie oblique. On rencontre ce type d'organisation très tôt (Pair-non-Pair, circa — 20 000) et il illustre encore des ensembles déjà tardifs (Niaux, Santimamine, circa — 12 000). Il n'a pas été possible d'élucider complètement cette année la question de la symétrie oblique en raison de rapports étroits entre cette question et les hypothèses sur la présence de la perspective dans l'art pariétal paléolithique. On s'est limité à exposer les données que fournissent les deux exemples les plus remarquables de ce qu'on pourrait nommer la symétrie oblique « tempérée » ou « outre-passée » : le célèbre plafond peint d'Altamira et le grand panneau plafonnant de la grotte d'Ekain, découverte en 1969. Dans les deux cavités (dont les œuvres sont sensiblement contemporaines, de Niaux et de Santimamine) l'assemblage oppose deux groupes d'animaux qui se compénètrent (Altamira 20 bisons et 2 chevaux, Ekain 12 chevaux et 3 bisons) en s'affrontant (Altamira) en se croisant (Ekain), avec des réponses subtiles d'animaux disposés dans des sens différents et de sujets d'autres espèces (biche, sanglier, bouquetin, saumon). Il est à noter que les exemples (Niaux, Santimamine, Altamira, Ekain) se réfèrent à des panneaux dans lesquels pour chaque cavité, les œuvres sont rigoureusement de même facture et pourrait-on dire de la même main, ce qui valide l'existence d'une organisation volontaire des figures et par conséquent la traduction spatiale d'un contenu traditionnel dont le sens précis nous échappe mais dont la réalité est assurée.

Le cours de cette année n'a pas apporté beaucoup d'éléments nouveaux sur l'art post-glaciaire, sinon pour démontrer qu'à mesure qu'on gagne des niveaux plus complexes de la figuration le parallélisme est plus difficile à maintenir et que le degré de maturité de l'art paléolithique est plus élevé qu'il n'est apparu généralement. Cette constatation tient à ce que les figures ont généralement été supposées faites les unes indépendamment des autres et que, si les qualités graphiques des individus ont été jugées à leur juste valeur, la composition des assemblages n'a pas retenu l'attention des chercheurs. Elle est apparue à travers les matériaux étudiés cette année comme il aurait pu sembler normal et logique, d'un niveau comparable à celui des figures prises individuellement. Superposition et symétrie ont donc fait res-

sortir deux aspects originaux de l'intégration spatiale que la suite des recherches précisera l'an prochain dans les domaines suivants : perspective, rythme et animation, intégration générale des assemblages.

#### PUBLICATIONS

- *Louis Méroc (1904-1970) (Gallia Préhistoire, 1971, p. 1-2).*
- *Animals of the Old Stone Age (Animals in Archaeology, London, 1972, p. 1-14).*
- *La spatule aux poissons de la grotte de Coucoulu à Calviac (Dordogne) (Gallia Préhistoire, 1972, p. 253-259).*
- *Reconstituer la vie (La vie préhistorique, n° spécial Sciences et Avenir, juin 1971, p. 57-68).*

#### SÉMINAIRES

A la suite des cours de 1969 et 1970, sur l'analyse des structures enfouies, il a paru utile d'organiser une série de séminaires sur « *L'analyse des structures d'habitat. Problèmes de technique et d'interprétation* » pour préparer une classification morphologique et un code des structures, ainsi que la mise au point des procédés de recherche propres à mettre en évidence les structures d'habitat préhistoriques. Les sujets, tirés de l'expérience pratique des participants, ont donné lieu aux exposés suivants :

13 janvier, André LEROI-GOURHAN, *Les huttes chatelperroniennes d'Arcy-sur-Cure et les tentes de Pincevent.*

20 janvier, José GARANGER, chargé de recherches au CNRS, *Les marae de Tahiti.*

27 janvier, Gérard BAILLOUD, chargé de recherches au CNRS, *Le village chalcolithique de Conquête (Hérault).*

3 février, Jean CHAVAILLON, maître de recherches au CNRS, *Les sols d'origine humaine de Melka Kontouré (Ethiopie).*

10 février, B. SOUDSKY, professeur associé à l'Université Paris-I, *Les structures d'habitat de Bylany (Tchécoslovaquie).*

10 février, Patrick PLUMET, responsable du Laboratoire d'Archéologie de l'Université du Québec, *Les habitations rectangulaires de l'Ungava (Québec arctique).*

17 février : Danièle LAVALLÉE, chargée de recherches au CNRS, *Les ruines d'habitats ruraux des Andes du Pérou*.

24 février : réunion de synthèse.

H. Balfet, chargée de recherches au CNRS, G. Bosinski, professeur à l'Université de Cologne, M. Brézillon, maître de conférences à l'Université Paris-I, H. de Contenson, maître de recherches au CNRS, P. Courbin, directeur à l'Ecole pratique des Hautes Etudes, R. Cresswell, professeur associé à l'Université Descartes, A. Empereire, directeur à l'Ecole pratique des Hautes Etudes, J. Guiart, professeur à l'Université Descartes, G. Henri-Martin, maître de recherches honoraire au CNRS, Albert Hesse, maître de recherches au CNRS, R. P. Hours, professeur à l'Université Saint-Joseph, Beyrouth, Arlette Leroi-Gourhan, directeur du Laboratoire d'Analyses polliniques, ERA 52 du CNRS, H. de Lumley, maître de recherches au CNRS, L. Palestrini, professeur à l'Université de Sao-Paulo, Brésil, M. Lechevalier, attachée de recherches au CNRS, Dr F. Poplin, B. Schmider, chargée de recherches au CNRS, F. Treinen, chargée de recherches au CNRS, B. Vanderdersch, maître-assistant à l'Université Paris-VI et un certain nombre de jeunes chercheurs ont participé aux discussions et aux séances de travail qui ont accompagné les exposés. Un rapport résumant les résultats de ce travail collectif est en préparation.

#### TRAVAUX ET MISSIONS

Direction du chantier de fouilles de Pincevent (Seine-et-Marne) du 28 mai au 1<sup>er</sup> août 1971.

Conférence à la Société Psychanalytique de Paris sur « Psychanalyse de l'art paléolithique » (Paris, 11 novembre 1971).

Participation au colloque des psycholinguistes sur « Les bases biologiques du langage » (CNRS, 13-17 décembre 1971).

Edition de *Gallia Préhistoire*, t. 14, 1971, 2 vol. et 1 vol. de supplément.

Participation au jury de 2 thèses d'Etat et 5 thèses de 3<sup>e</sup> cycle.

Rapporteur des projets proposés à la Wenner-Gren Foundation pour l'archéologie préhistorique.

*Travaux de l'E.R.A. n° 52* (Ethnologie préhistorique)

Chantier archéologique de La Chaussée-Tirancourt, Somme (Cl. Masset), juillet-août 1971.

Chantier archéologique du Bois-des-Beauregards, Nemours, Seine-et-Marne (B. Schmider), juin-juillet 1971.

D. Lavallée et M. Julien : mission archéologique au Pérou (août-octobre 1971).

J. Garanger : mission archéologique en Océanie (Tahiti, juillet-octobre 1971).

F. Audouze : participation au colloque organisé par le CADA sur « Les méthodes mathématiques de l'archéologie » (Marseille, 4-8 octobre 1971).

M<sup>me</sup> Arl. Leroi-Gourhan : participation au Congrès des Palynologues à Novosibirsk (juillet 1971) où elle a présenté une communication sur « Les pollens du Quaternaire supérieur au Moyen-Orient ».

#### DISTINCTION

J. Garanger a obtenu la médaille de bronze du CNRS (1971).

#### PUBLICATIONS DES COLLABORATEURS

F. AUDOUZE, *Un type d'épingles rares : les épingles à tête sub-biconique à décor en étoile* (B.S.P.F., c.r.s.m., 6, 1971, p. 189-192).

M. BRÉZILLON, *La dénomination des objets de pierre taillée* (4<sup>e</sup> suppl. à *Gallia Préhistoire*, 1971, 2 éd. rev. et complétée).

— *Les Tarterets II, site paléolithique de plein air à Corbeil-Essonnes* (Essonne) (*Gallia Préhistoire*, 1971, p. 3-40).

J. GARANGER, *Incised and relief pottery, its chronology and development in Eastern Melanesia* (*Studies in Oceanic culture history*, Pacific Anthr. Rec. 12, 1971, p. 53-67).

M. GIRARD, *Analyses polliniques de tombes gauloises* (*Celticum*, XVIII, 1969, p. 267-275).

M. GIRARD et F. POPLIN, *Sur la présence de *Craspedacusta sowerbyi* Lank., méduse d'eau douce, dans la région de Montereau* (*Bull. fr. de Pisciculture*, 1970, n° 239, p. 55-57).

D. LAVALLÉE, *Amérique précolombienne, arts et civilisations* (*Grande Encyclopédie Larousse*, t. III, 1971).

— *Les Incas* (*Encyclopaedia Universalis*, v. 9, p. 779-789).

Arl. LEROI-GOURHAN, *Analisis polinico de Cueva Morin* (In : J. Echegaray, *Cueva Morin*, 1971, p. 359-365).

— *La fin du Tardiglaciaire et les industries préhistoriques (Pyrénées-Cantabres)* (Munibe, n<sup>os</sup> 2-3, 1971, p. 3-5).

— *Discours du président entrant* (B.S.P.F., c.r.s.m., 1, 1971, p. 3-5).

Cl. MASSET, *Une sépulture collective mégalithique à la Chaussée-Tirancourt (Somme)* (B.S.P.F., c.r.s.m., 6, 1971, p. 178-182).

— *Erreurs systématiques dans la détermination de l'âge par les sutures crâniennes* (Bull. et Mém. de la Soc. d'Anthr. de Paris, 7, sér. XII, 1971, p. 85-105).

— *Datation d'un enclos à l'aide d'un enregistrement stéréoscopique (Cahiers d'Archéol. du Nord-Est, XIV, 1, 1971, p. 39-48).*

Th. POULAIN, *Etude de la faune de l'habitat — Petit dépôt d'ossements calcinés — Vestiges humains (Les fouilles gallo-romaines d'Auterive (Haute-Garonne), Mém. de la Soc. archéol. du Midi de la France, XXXV, 1970, p. 53-68).*

— *Le camp mésolithique de Gramari à Méthamis (Vaucluse). III. Etude de la faune (Gallia Préhistoire, XIV, 1971, p. 121-131).*

— *Habitat gallo-romain de la ferme d'Ithe. Etude des vestiges osseux (Mém. et doc. de la Soc. hist. et archéol. de Rambouillet et de l'Yveline, XXXIII, 1970, p. 103-110).*

— *Le site gaulois de la Croix des Sables à Mainxe (Charente). IV. Etude de la faune (B.S.P.F., 68, 1971, p. 469-471).*

B. SCHMIDER, *Les industries lithiques du Paléolithique supérieur en Ile-de-France (6<sup>e</sup> suppl. à Gallia Préhistoire, 1971, 224 p.).*

J. TARRETE, *Sauvetage sur un site néolithique à Montereau (Seine-et-Marne) (Gallia Préhistoire, XIII, 1970, p. 333-343).*

— *Le site montmorencien de Gambaiseuil (Yvelines). Etude de l'industrie lithique (B.S.P.F., 67, 1970, p. 506-512).*