

MUNIBE (Antropologia-Arkeologia) 57	Homenaje a Jesús Altuna	189-195	SAN SEBASTIAN	2005	ISSN 1132-2217
-------------------------------------	-------------------------	---------	---------------	------	----------------

Mosaïques Paléolithiques

Mosaicos Paleolíticos

MOTS CLÉS: Art paléolithique, semiotiques, symbolique.

PALABRAS CLAVE: Arte paleolítico, semiótica, simbología.

Marcel OTTE*

RÉSUMÉ

L'art paléolithique part être décomposé en "morphèmes". On y constate alors sa puissante flexibilité, combinée à des structures répétitives et en perpétuelle transformation au fil du temps. Considéré globalement, il contient, comme une mosaïque, une signification supplémentaire à chacune de ses composantes isolées.

RESUMEN

El arte paleolítico puede dividirse en "morfemas". Se observa en él una flexibilidad potente, con una combinación de estructuras repetitivas y que van transformándose a lo largo del tiempo de manera perpetua. Si se considera de forma global, contiene, como un mosaico, un significado adicional para cada una de sus componentes aisladas.

LABURPENA

Arte paleolitikoa "morfema" tan banatu daiteke. Arte horrek malgutasun indartsua erakusten du, erreplikatzeko diren egiturak konbinatzen baititu. Egitura horiek, aldi berean, modu iraunkorren eraldatzen dira denboran zehar. Oro har Paleolitoko arteak, mosaiko baten antzera, adierazpen gehigarriak erakusten ditu osagai bakoitzari banan bana begiraturik.

MORPHÈMES

Les profondeurs des grottes contiennent parfois d'étranges messages plastiques, exprimés depuis des dizaines de millénaires et dont la disposition révèle une articulation, confuse mais logique. En réalité, il s'agit surtout d'un dialogue entre roche et pensée, par lequel la nature sauvage semble s'exprimer elle aussi au contact avec les traits ajoutés sur des reliefs rocheux expressifs. L'esprit du message paléolithique est là : incompréhensible lorsqu'il est considéré en dehors de son contexte; naturel et muet, il forme un ensemble de signes disposés en harmonie avec le cadre où il s'exprime.

Les catégories formelles répondent à plusieurs registres codificateurs dont les «morphèmes» du tracé, des silhouettes, des teintes et des textures. En l'absence de significations accessibles, au moins les rythmes de ces agencements sont immédiatement sensibles: ils témoignent d'une «sémiotique» clairement maîtrisée. Devant ces agencements, le fonctionnement de notre esprit se fonde d'abord sur la référence entre ces silhouettes et notre registre mémorisé : certaines figures animales se laissent identifier aisément, tandis que des schémas, progressivement plus abstraits, montrent que c'est le sens et non la forme qui guidait les artistes paléolithiques (fig. 7).

* MARCEL OTTE, Université de Liège, Préhistoire, Place du XX Août 7, Bât A1, 4000 Liège. E-mail: Marcel.Otte@ulg.ac.be

Ces unités simples se trouvent agencées selon divers schémas répétitifs, en symétrie ou en superposition. La linéarité, propre aux écritures, n'importe pas: tout le plan se trouve largement utilisé selon des lois d'association en saisie immédiate. Chaque thème est intégré aux autres via toutes les dimensions de l'espace qui les unit (fig. 9).

Les reliefs naturels, les textures de la roche et les teintes choisies pour les traits forment autant de composantes plastiques sur lesquelles ces messages furent bâtis. Mais ce jeu «en mosaïque» est surtout porteur d'un discours mythique édifiant qui a précédé son exécution. L'animal ou le signe constituent des substituts à des abstractions sacrées par lesquelles la pensée sauvage s'exprime et se concrétise (fig. 2). L'une des plus fortes évidences propres aux arts paléolithiques réside dans leur totale absence d'aléatoire, de fantaisie ou de jeux du hasard. Les régularités formelles, stylistiques et géométriques incarnent la gravité d'une action aux résonances mystiques. À la fois, l'image y saisit un fragment de la nature puis se l'approprie et la plie aux métamorphoses imposées par une codification spirituelle. Jamais, les œuvres pariétales ne renvoient à une réalité vécue, mais toujours à un monde profondément culturalisé, imprégné d'une pensée mythique.

La séduction n'est toutefois pas étrangère aux supports plastiques de ces mystères. Et nous nous trouvons devant divers «codes» superposés (la forme, le sens et l'émotion), sans pouvoir en démêler l'imbrication (fig. 3). C'est ainsi qu'au fil des millénaires et selon une évolution inaccessible aux artistes eux-mêmes, la notion de «beauté» s'infléchit. Des «canons» de déformation se succèdent, imposant des styles particuliers à chaque silhouette. Le message s'accommode donc d'inflexions, comme les signatures d'un temps ou d'une mode qui, pour nous, révèle une histoire des goûts esthétiques dont chacun fut rigoureusement respecté dans son cadre propre.

La cohérence spirituelle qui s'en dégage s'accommode d'infinies variations apparemment guidées par la topographie et la vocation des lieux. Une gamme très large force à imaginer une pensée très subtile et une variété de fonctions, rencontrées par ces illustrations. Comme si un voile mystique, vaste et souple, pouvait venir se calquer opportunément sur chaque contour rocheux dès qu'il y trouve une résonance formelle et une harmonie plastique. Cette extraordinaire richesse sémantique se combine donc avec une grande souplesse d'adaptation, toutes deux apparem-

ment mises au service d'une fine délicatesse dans la sensibilité expressive.

L'impression dominante est celle d'un bouillonnement de mysticisme fondé sur la maîtrise des forces naturelles, créant autant de scénarios codés qui s'exsudent matériellement, par l'image, comme pour en garantir l'efficacité.

Les mosaïques paléolithiques forment les reflets de cette lutte, entre le chaos naturel et l'ordre que l'esprit veut y imposer (fig. 5). Or, discipliner ce chaos passe par un processus de symbolisation qui établit cette «distance opérationnelle» grâce à laquelle la volonté humaine bâtit sa lucidité: davantage que des reflets d'une pensée, ces images agencées ont aidé à concevoir le monde. Elles sont elles-mêmes pratiques et efficaces; elles témoignent des aléas des conquêtes, par leur variété même, comme autant de tentatives renouvelées au fil des millénaires.

CONSTRUCTION

Avec l'établissement d'unités virtuelles, l'œil y saisit des rapports d'associations spatiales, élaborés selon divers schémas que l'on peut alors abstraire et considérer isolément, au titre de structure logique: c'est la trame par laquelle l'esprit a appréhendé le monde afin de le comprendre. Mais, pour nous, il s'agit plutôt d'une clé apte à révéler la pensée paléolithique.

Les schémas de dédoublement sont fréquents dans le langage des formes. Construites en opposition symétrique inversée, ces figures en «ailes de papillon» ne peuvent être, ni aléatoires, ni confondues avec un défilé réel, d'autant moins qu'il s'agit alors surtout d'espèces différentes dont la jonction plastique ne peut être que symbolique.

En outre, ces compositions peuvent être «translatées», lorsque les animaux opposés «glissent», l'un derrière l'autre, selon deux plans parallèles au panneau-support et que la construction graphique se réduit à une tête-bêche, comme sur les blasons médiévaux (fig. 5).

Des agencements triangulaires furent bâtis sur cette dualité fondamentale, où un troisième signe vient fermer l'espace intermédiaire. Ajoutées aux couleurs opposées, leurs proportions respectives viennent compléter ce discours (fig. 1).

Les modes d'association se fondent aussi sur un espace central vide autour duquel les divers signes rayonnent. Cette «absence» crée le lien entre les figures complémentaires (grotte de Santi-

mamiñe). Cet aspect paraît d'autant plus crucial que certains animaux dressés sur leurs membres postérieurs l'encadrent, empruntant la silhouette humaine comme une marque supplémentaire d'une nature mise au service de l'esprit (fig. 7).

Toutefois, les figures se juxtaposent parfois, s'intégrant l'une à l'autre, selon des échelles diverses, de telle sorte qu'elles ne s'estompent pas et maintiennent un lien plastique, transmis par le geste et guidé par le sens (fig. 1).

Le plus souvent, ces réalités sont combinées, de l'image aux schémas; elles s'élaborent et se répandent en structures triangulaires (fig. 3) ou, plus profondément encore, en intégrant les détails rocheux comme éléments du discours. Alcôve, fissures, lignes calcitiques, invitent au dialogue avec les signes (fig. 2).

Si ce n'est la réalité même de ces constructions, les jeux combinatoires, évidents et articulés, possèdent une large variabilité, témoin des richesses de ces messages, mais aussi souple et fluide, défiant les tentatives de décryptage.

En fait, on passe souvent d'un mode représentatif (les files d'animaux) à un code hermétique, où se trouvent combinés des schémas désagrégés et des éléments animaliers, à la limite de la perception (ramures, encornures, protomés de chevaux, ligne dorsale de mammoths). Une simple allusion graphique semblait parfois suffire à la fois pour définir l'espèce et pour investir ce signe de la valeur symbolique équivalente (fig. 9).

DÉTAILS

Le propre de ces jeux formels réside dans la cohérence du tissu finalement constitué à l'aide de nombreux détails issus de catégories distinctes. Cette apparente hétérogénéité ne touche donc que les familles de signaux, joignant leurs répertoires distincts dans la sélection d'une formule inédite.

À chaque pas, cette contradiction déroute: le registre animalier rejoint l'inventaire des formes mémorisées, mais aussitôt leur emploi symbolique échappe à notre entendement. Les formes naturelles se combinent selon des règles totalement culturelles dont le sens neuf émerge précisément de cette étrange formule.

Dès qu'on passe aux signes abstraits, la déroute devient plus violente, car leur contour ne les rattache qu'à eux-mêmes. Une sorte d'insulte à la pensée nous agresse, car rien ne peut justifier directement le rapport iconique originel, que de courageuses tentatives tendent à restituer: valeur féminine, valeur masculine.

Quant au fond «neutre» de la grotte, il nous oppose une véritable impasse, car rien ne paraît plus naturel que ses contours, et l'intimité profonde de leur participation saute aux yeux (fig. 2 et 5).

Ainsi, le démantèlement de l'art paléolithique aboutit à l'enregistrement de catalogues formels, autonomes et dépourvus de sens. À l'inverse, ces éléments judicieusement assemblés (roche comprise) font jaillir la trame complexe d'un message neuf et cohérent, à l'instar des plus belles phrases de notre langue.

La puissance du message paléolithique peut être décodée en différentes strates dont certaines composantes sont formelles: la nature de la roche, les qualités du trait, la métamorphose stylistique subie par la référent naturel, la combinatoire spatiale, l'accroche de la lumière, les teintes dominantes et les catégories opposées (icônes ou abstractions). La gamme des possibles est large en théorie, mais très limitée dans ses réalisations, donc significative. La diversité des combinaisons est infinie, mais elle fut plus limitée encore dans les options réalisées. L'évidence de codes s'impose et, plus encore, celle d'harmonie, de complémentarité, comme si, par ces assemblages, un seuil significatif était franchi, qu'une cristallisation d'éléments disparates s'opérait pour accéder à un niveau global supplémentaire. Cette impression équivoque ne nous quitte pas pendant tout l'art quaternaire, fondée, telle une sauce aigre-douce, sur des ingrédients familiers (animaux) dont l'association elle-même dissipe le sens particulier pour n'en retenir que la force issue des interrelations (DÄLLENBACH, 2001, p. 76-79).

SYMBOLIQUE

Cet appel à l'homogénéité trouble l'esprit, une fois de plus, dès qu'on accède à cette vision intégrée, car aussitôt la gravité du message s'impose: nulle anecdote ne requiert un tel soin dans l'élaboration du code formel, moins encore de tels équilibre entre éléments catégoriels si disparates.

Le premier trouble se fonde sur l'émotion: l'harmonie des textures et des silhouettes s'est alors mêlée aux mystères des lieux, à l'étrangeté, à l'insolite, à l'hostilité des profondeurs humides, froides et noires. Le mélange des sentiments bouleverse le sens esthétique bien avant qu'une structure logique s'impose au fil de l'analyse! Le pressentiment lui-même d'une valeur d'intelligence, d'ordonnement participe à la jubilation émotive, car cette «mosaïque» résonne d'une pensée créatrice, comme si elle fut directement exsudée des parois elles-mêmes.

La première impression globale suscite donc la fascination d'un esprit originel, fondateur et puissant auquel notre propre pensée prend sa source. Une chute en abîme vers cette primitivité prolonge celle subie physiquement lors de la progression au sein des profondes galeries rocheuses. Fondements de l'âme et lumière de l'esprit surgissent des harmonies combinées, des lieux et des signes. Cette impression se renforce encore par l'existence de caisses de résonances acoustiques dont disposaient certaines galeries peintes: des traces de percussion sur les voiles calciques sonores l'attestent régulièrement. Une dimension physiologique s'ajoutait aux messages formels du lieu, où la musicalité complétait l'harmonie et ouvrait vers une autre infinité sémiotique.

Toutes ces «coïncidences délibérées» s'articulaient supplémentairement par la déambulation physique d'une galerie à l'autre. Les panneaux accessibles par un seul regard s'intègrent dans notre pensée en une unité globale, mais la mémoire les capte suffisamment longtemps pour que l'impression formée se combine aux autres panneaux successivement découverts. Un autre niveau d'harmonie et de globalité s'impose donc, celui du sanctuaire dont la fonction sacrée requiert une dé-

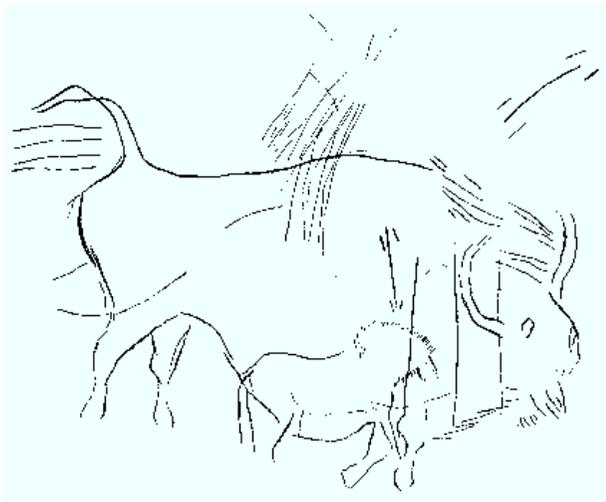


Fig. 1. Les silhouettes d'un cheval et d'un bison se découpent, gravées, sur le fond rocheux, à hauteur des yeux du spectateur, selon la sinuosité d'une étroite galerie où les signes se succèdent, se complètent dans le sens donné par le regard des deux animaux, qui ainsi nous imposent notre propre démarche physique. Par le même coup d'œil, notre esprit capte et amalgame les proportions opposées des deux figures identifiées, leur rapport à la texture rocheuse et leur association à un signe géométrique, souvent rencontré dans ces contextes: le long trait rectiligne et empenné à ses deux extrémités, chargé d'un sens que l'on croit masculin, par analogie à d'autres exemples plus explicites. Le discours plastique paléolithique présente une construction rigoureuse, tout comme il refléterait la gravité d'un acte à puissance mythique (Le Gabillou, Dordogne, d'après J. GAUSSEN).

limitation macro-spatiale, étendue à – au moins – toute une galerie, voire à la grotte entière, comme un microcosme du monde mythique. L'orchestration est alors totale, car elle implique une progression physique, rythmée par la saisie de panneaux édifiants à chaque étape.

La récupération théâtrale du volume en creux des cavernes fut mise au service d'une participation requise du spectateur lui-même (nous y compris) à la mise en mouvement des scènes: à la revitalisation du mythe, à la reproduction du rituel.

Temps, espace, mouvements se trouvent récupérés, à travers les millénaires, pour conditionner notre rencontre progressive avec l'espace codifié. De telles imageries et de tels déploiements de moyens assurent le fonctionnement symbolique utilisé; tous ces messages se fondent sur le double jeu, entre apparences et valeurs. Cette évidence transparait à travers le raffinement accordé à ces édifications formelles. L'opacité de lecture, lentement déposée par le temps, tend à nous confiner en-deçà du rôle joué par ces symboles dans ce monde oublié.

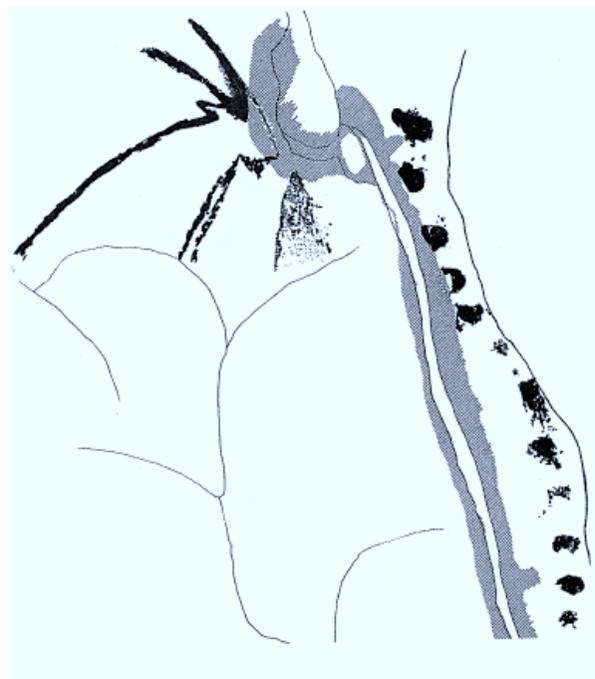


Fig. 2. La valeur signalétique prise par certains animaux est très évidente lorsqu'ils sont réduits au minimum nécessaire à leur reconnaissance (cornes, ramures, poitrails). Le message est déjà «complet», intelligible, il ne s'agit plus de la copie du réel mais d'un mot, plié aux impératifs d'une expression spirituelle. L'intimité aux supports rocheux se manifeste par la claire association à l'arête amorçant une alcôve, devant le museau du bouquetin: l'image est donc «mise en situation» sur le fond neutre de la grotte, comme si elle ne possédait pas d'existence isolément. La rangée de points noirs souligne le contour rocheux, pour confirmer la relation entre le lieu et le jeu, constituant ensemble la valeur du signe (Travers de yanoye, Tarn; dessin d'après photo: L. REMACLE).



Fig. 3. Ce protomé de cerf se trouve «embelli» par l'impact du style auquel il se conforme: large encolure, tête étroite et allongée, bois multipliés et digités à l'extrême. Pas de doute, la nature cède devant la convention qui impose sa propre vision du monde, qui y choisit les éléments dignes de son vocabulaire et néglige le «superflu» à son propre langage. Notre regard saisit, dans la même association, l'icône d'un cerf et deux signes graphiques, constituant une même phrase (points et rectangle). Répétées à diverses reprises, ces figures portent un sens codé, extérieur à toute analogie formelle. Leur présence répétée et leurs agencements systématiques montrent que le récit paléolithique se fonde sur un sens codé, où les représentations animales n'ont pas plus de référence à la réalité que les images de nos jeux de cartes ou de l'oie. Tout ici est jeu de symboles et de métaphores, comme la rédemption humaine est contenue dans les images anodines d'un chemin de croix chrétien. (Lascaux, Dordogne; dessin d'après photo: L. REMACLE).

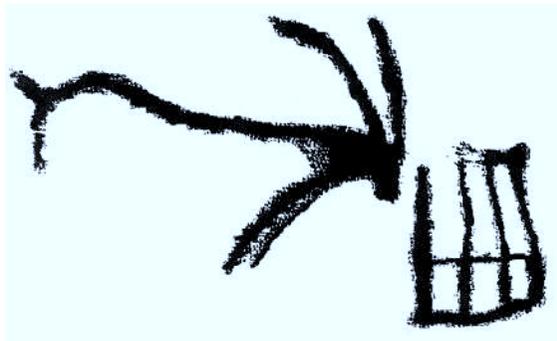


Fig. 4. Exemple de signes associés: silhouette de bouquetin et schéma en «grille» ouverte. L'esprit du bouquetin s'accommode volontiers de telles combinaisons, comme pour tendre un piège aux tentatives par les non-initiés d'une lecture au premier degré: si l'on reconnaît l'animal, aussitôt sa mise en scène indique que le sens du message ne passe pas par la réalité du sujet, pris ici comme un symbole et non comme un fragment de la nature. Le bouquetin n'est donc pas plus «figuratif» que la grille, et l'opacité du sens reste totale. Seule la finesse des articulations lève le voile sur l'élaboration de la pensée mythique par comparaison d'une œuvre à l'autre. (Lascaux, Dordogne ; dessin d'après photo : L. REMACLE).

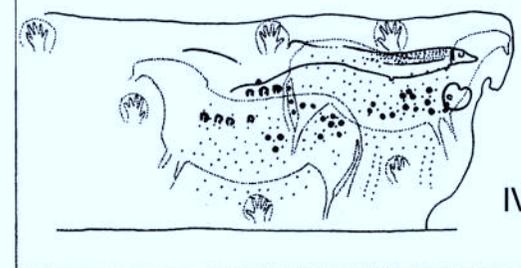
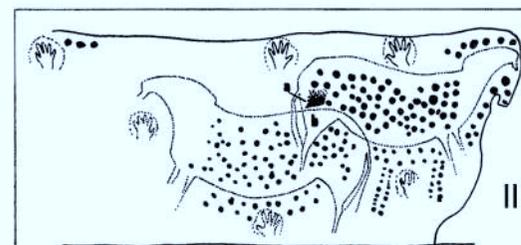
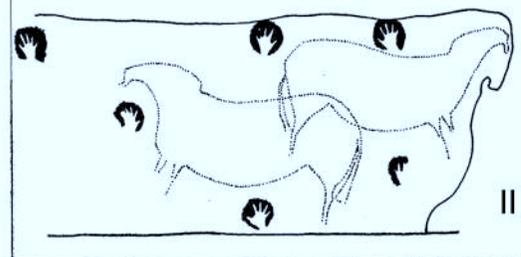
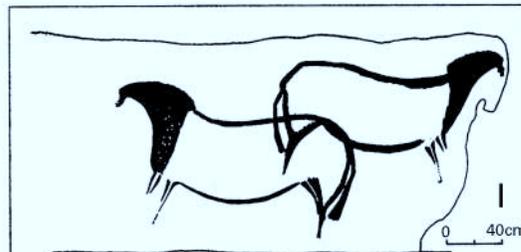


Fig. 5. L'élaboration d'une sorte de «symphonie» des signes peut être aujourd'hui décodée selon l'ordre de leur superposition. Ce langage commence par la disposition, en saillie dans une vaste salle, de ce pan rocheux, massif, inévitable, comme la scène d'un théâtre, et découpée naturellement comme la silhouette d'un cheval, tourné à droite; les peintures viennent s'y glisser avec le même naturel. L'impact du code est aussitôt sensible: les deux figures monumentales s'inversent et se plient aux lois du style (ventres ballonnés et têtes réduites) (I). Tout y est fantasmé, étranger au monde extérieur à la grotte. Les mains s'y superposent (II), telle une trace anatomique humaine d'une réalité photographique, le signe de présence et d'emprise sur le lieu, sur les images, sur leur puissance. Les punctuations y furent apportées ensuite (III), donnant consistance aux silhouettes en leur créant une texture, mais elles établissent aussi un réseau commun où se réunissent roches, signes et chevaux. Il s'agit du même message, dont le sens sera ravivé une nouvelle fois par les signes rouges de la phase finale (IV) (Pech Merle, Lot; d'après M. LORBLANCHET).

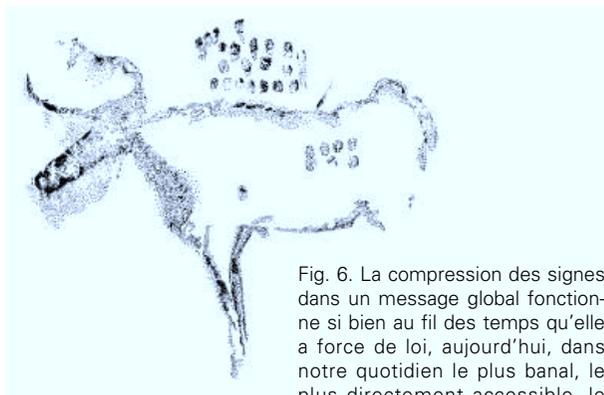


Fig. 6. La compression des signes dans un message global fonctionne si bien au fil des temps qu'elle a force de loi, aujourd'hui, dans notre quotidien le plus banal, le plus directement accessible, le plus rigoureusement explicite: le «code de la route». Il s'y mêle l'emplacement topographique du signe sans lequel le sens serait absurde : considérez l'empilement de panneaux routiers dans un entrepôt ! Il s'y combine des signes suggestifs (direction des «flèches»), des signes conventionnels (triangle d'attention, rouge d'imposition) et les signes iconiques (c'est à la «vache» qu'il faut accorder cette attention, tant pis pour les cerfs, ici...). «Flèches», signes géométriques et silhouettes animales référentielles reproduisent à l'identique la structure du message paléolithique (bien que son sens fut probablement plus raffiné). La situation topographique du panneau entre dans la formulation, au même titre qu'un lieu de carrefour ou d'un rond-point (grotte de la Tête du Lion à Bidon, Ardèche, d'après J. COMBIER; signes routiers en province de Liège).

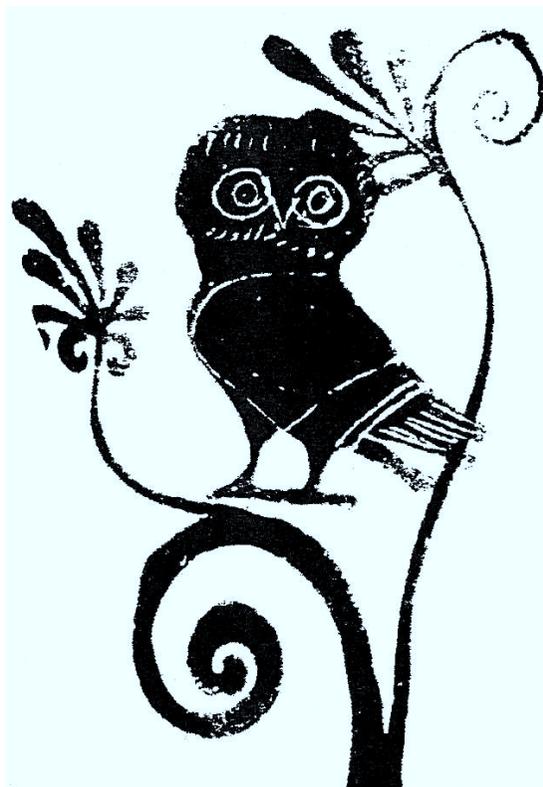
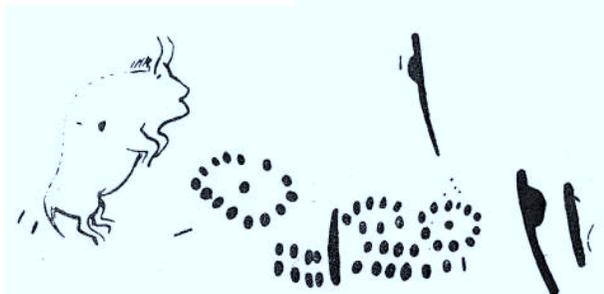


Fig. 8. Parfois, la nature sert de référent absolu à l'image lorsqu'elle perd de sa sacralité; plus souvent, elle témoigne d'une conception largement dépendante de l'esprit. Ainsi, ces «mosaïques» furent-elles bâties grâce à des éléments naturels et sauvages, totalement désolidarisés de leur contexte originel, déformées par la pensée régnante et articulées selon un message qui impose sa loi à l'ordre du monde. Comme l'agneau de la Rédemption, bien des images animales furent chargées de sens symbolique, produit et utilisé par leur contexte propre. La lucidité et l'intelligence prennent la forme d'une chouette aux yeux pénétrants, de jour comme de nuit. La pensée grecque donna à cette faculté la force de la déesse Athéna, mais elle était en fait le reflet d'une volonté de défi, par l'esprit humain, de forger son destin, en dépit de lois naturelles. Plus tard, cette audace fut récupérée par la théologie chrétienne qui donna à chacun la responsabilité de sa destinée. L'humble volatile, perché sur sa branche, reste bien étranger à nos tourments et seule la valeur conventionnelle que nous lui conférons l'autorise, comme un animal paléolithique, à entrer dans les discours emboîtés des sens, des formes et des valeurs. Dès que celles-ci changent, au fil des aventures spirituelles, leurs supports actifs se modifient pour nous: de l'aurochs paléolithique à l'agneau rédempteur. (Athéna, symbolisée par la chouette; peinture de vase grec).

Fig. 7. Que penserait un Paléolithique devant nos signaux de mise en garde, sans connaître l'auto, la maison et le jeu de ballon aux risques accentués par la jeunesse, donc l'insouciance, la proximité de la route (trait sinueux) et la vitesse supposée d'une voiture, pourtant à l'arrêt sur cette image? La même étrangeté nous saisit devant un bison dressé sur ses pattes arrière auquel sont associés de mystérieux signes ponctués et des silhouettes rectilignes évoquant de petites figurines humaines. L'intensité du code, comme la diversité de statut des images (figuratives, schématiques, abstraites) attestent une même souplesse de pensée et d'une même richesse de contenu (Niaux, Ariège, dessin d'après photo: L. REMACLE; signal routier à Liège).



Fig. 9. Une «signature» subtile associe deux signes effilés: le minimum d'une ligne dorsale désigne le cheval, dont la signification contingente est aussitôt intégrée au message, tandis qu'un trait barbelé crée la connotation entre les deux termes, comme dans l'esquisse d'une syntaxe (Niaux, réseau Clastres, Ariège: dessin d'après photo: L. REMACLE).

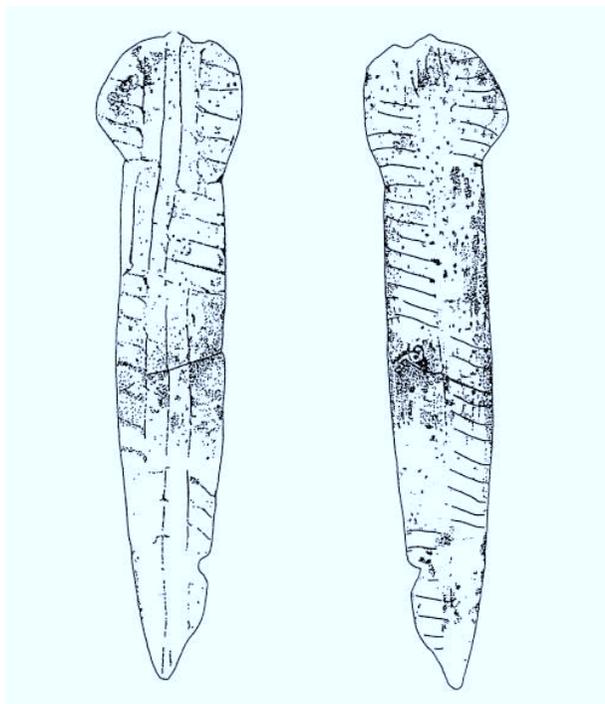


Fig. 11. En fin de Préhistoire, les tendances conventionnelles l'emportent sur l'emploi d'images naturelles. Chargés de sens codés, les signes se désagrègent pour se réduire aux points, aux lignes, aux traits. Parallèlement à l'emprise de l'homme sur sa production alimentaire (peut-être même antérieurement), l'homme se débarrasse du référent naturel et sauvage: son esprit investit toutes les formes de communication réduites à des enchevêtrements finement élaborés (Remouchamps, lame osseuse, Paléolithique final; d'après M. DEWEZ).

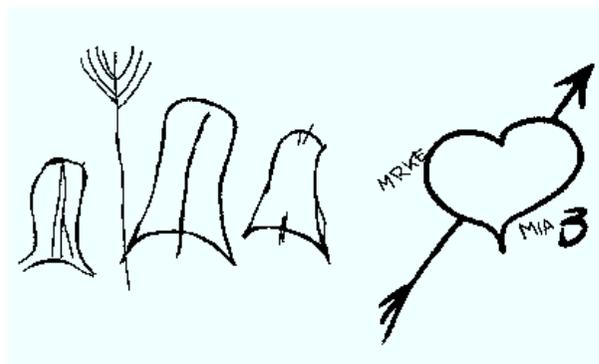


Fig. 10. Les signes ouverts, en cloches ou en oves, évoquent la féminité sur cette surface, bien dégagée, d'un panneau rocheux. L'opposition formelle, au trait barbelé central, se complète d'une dualité chromatique, du rouge au noir. Si l'assimilation aux deux genres peut être poursuivie, le message évoque clairement les graphismes chargés d'espoir griffonnés dans nos rues et entaillés sur nos arbres, à vocation «définitive»... Cette complémentarité fondamentale semble marquer, tel le yin et le yang, profondément l'esprit des représentations préhistoriques, aux différents niveaux d'abstraction et de symbolisation autorisés par les formules graphiques des silhouettes identifiables aux schémas les plus simplifiés (Monte Castillo, Cantabres, dessin d'après photo: L. REMACLE; graffitis des rues de Liège).

BIBLIOGRAPHIE

DÄLLENBACH LUCIEN

2001 *Mosaïques, Un objet esthétique à rebondissements*. Ed. Seuil, Paris.

EDELIN FRANCIS, KLINKENBERG JEAN-MARIE,
MINGUET PHILIPPE,

1992 *Traité du signe visuel*. Ed. Seuil, Paris.

LEROI-GOURHAN ANDRÉ

1971 *Préhistoire de l'Art occidental*. Ed. Mazenod, Paris.

LORBLANCHET MICHEL

1999 *La naissance de l'Art*. Ed. Errance, Paris.

OTTE MARCEL

1997 Constitution d'une grammaire plastique préhistorique. *L'Anthropologie* 101(1), 5-23.

RAPHAËL MAX

1986 *L'art pariétal paléolithique*. Ed. Kronos, Limoges.

SAUVET GEORGES ET WŁODARCZYK ANDREI

1977 Essai de sémiologie préhistorique. *Bulletin de la Société préhistorique française* 74, 545-558.