



# Les origines de la pensée symbolique

ou la naissance de l'art

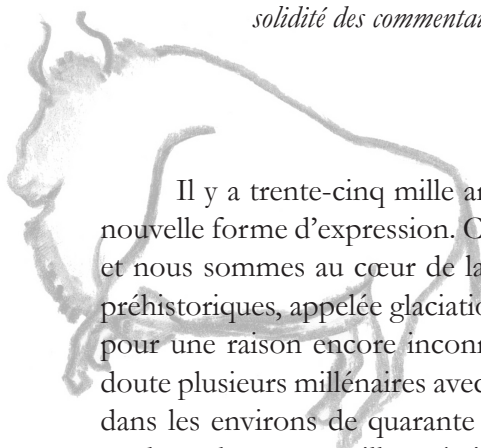
Cécile Laurent

*«Ceux-là qu'on imaginait en brutes épaisses tout juste descendues du singe, qu'on habillait de peaux de bêtes et qu'on coiffait avec un clou, ceux-là en savaient aussi long que nous sur la meilleure part de nous-mêmes.»*

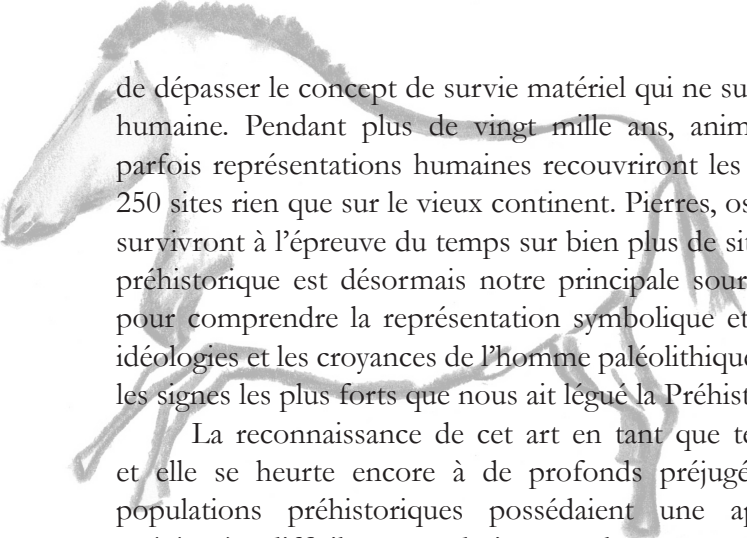
J. Rouaud, 1996

*«Tout apparaît étrange dans l'art préhistorique. Beaucoup d'illusions tombent. Illusion sur la simplicité primitive de ces hommes. Illusion sur la naïveté de leurs figures, illusion sur la solidité des commentaires qu'elles peuvent nous inspirer.»*

A. Leroi-Gourhan, 1948

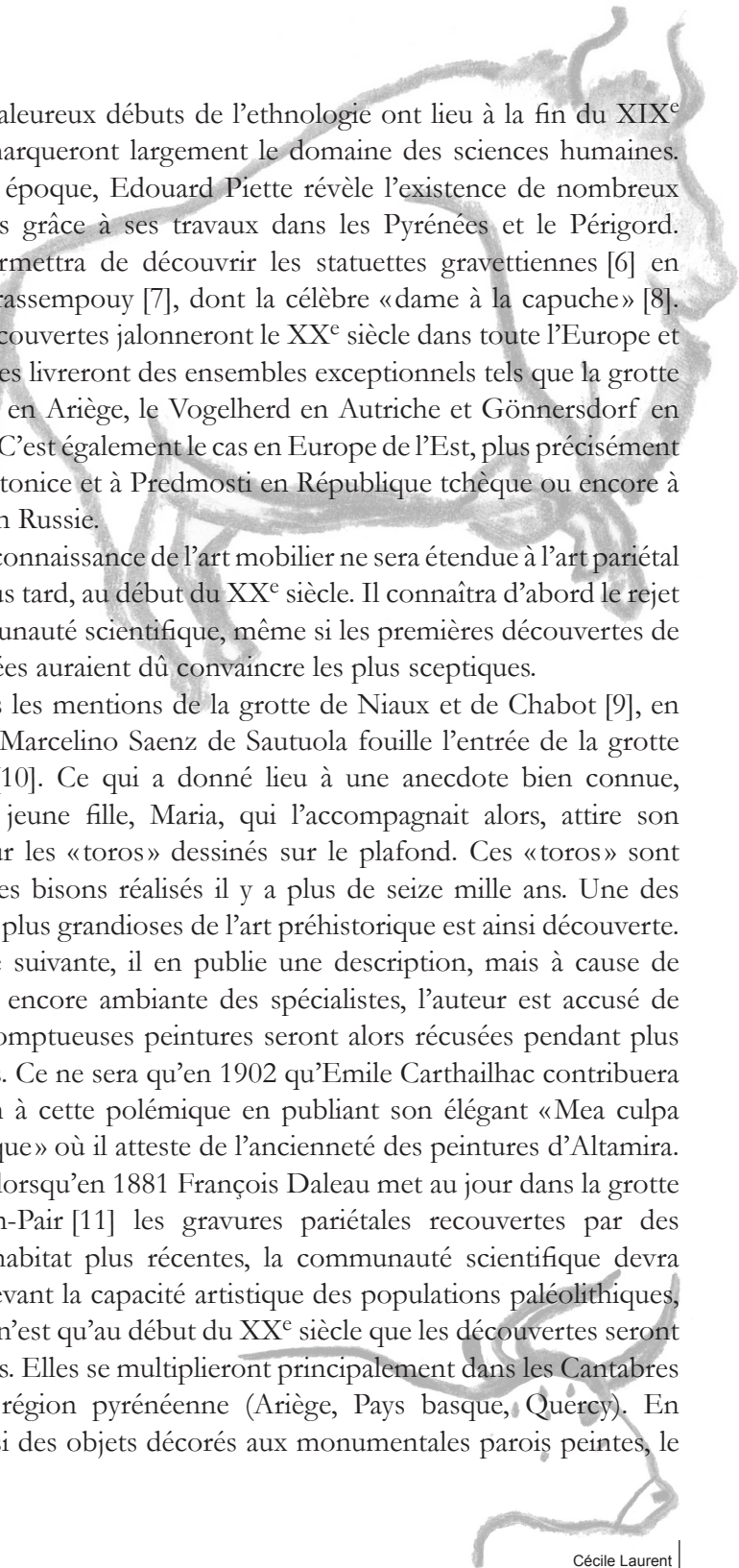


Il y a trente-cinq mille ans environ, l'Europe est le siège d'une nouvelle forme d'expression. C'est le début du Paléolithique supérieur et nous sommes au cœur de la dernière grande glaciation des temps préhistoriques, appelée glaciation de Würm. L'homme de Néandertal, pour une raison encore inconnue, s'éteint après avoir cohabité sans doute plusieurs millénaires avec *homo sapiens*, qui a conquis ce territoire dans les environs de quarante mille avant notre ère. Ce dernier, nomade et chasseur-cueilleur, était apparemment porteur d'une nouvelle culture, dénommée aurignacienne, ainsi que de technologies inédites. Dès son arrivée émergent les prémices d'un art figuré. Il s'agira d'une étape cruciale pour l'homme dont la pensée opérera un important changement dans sa structure symbolique. Ainsi, tout porte à croire que cet homme du Paléolithique supérieur, ou homme de Cro-Magnon, créera les formes originelles de l'art dans un contexte marqué par de nombreuses ruptures, autant géographiques que culturelles, et par des contacts entre deux types humains différents. L'art mobilier [1] et l'art pariétal, réalisés, semble-t-il, sous une forme accomplie dès les origines, se répandront en Europe, répondant à un besoin irrésistible



de dépasser le concept de survie matériel qui ne suffit plus à l'espèce humaine. Pendant plus de vingt mille ans, animaux, symboles et parfois représentations humaines recouvriront les parois de plus de 250 sites rien que sur le vieux continent. Pierres, os et objets décorés survivront à l'épreuve du temps sur bien plus de sites encore. Cet art préhistorique est désormais notre principale source d'informations pour comprendre la représentation symbolique et conceptuelle des idéologies et les croyances de l'homme paléolithique. Il compte parmi les signes les plus forts que nous ait légué la Préhistoire humaine.

La reconnaissance de cet art en tant que tel est très récente et elle se heurte encore à de profonds préjugés. L'idée que les populations préhistoriques possédaient une aptitude artistique a été très difficilement admise par la communauté scientifique, malgré la découverte de documents explicites. La découverte et les interprétations de ces documents ont connu des étapes mémorables. Autant ces découvertes sont, dans la majorité des cas, le fruit du hasard, autant leurs interprétations sont influencées par l'histoire des idées. C'est l'art mobilier qui a été en premier lieu reconnu, près d'un siècle après les premières découvertes. En effet, la première découverte d'un objet d'art mobilier a eu lieu dans une grotte ouverte par une carrière au pied du mont Salève, en Haute-Savoie, mais elle a été oubliée après avoir été mentionnée dans le *Journal de Genève* du 23 novembre 1833. Un second document a été mis au jour lors des fouilles à Neschers [2], entre 1835 et 1842. Il n'a été publié qu'en 1906! La troisième découverte est un os gravé de la grotte Chaffaud [3] dont Prosper Mérimée, à l'époque inspecteur général des Monuments historiques de France, exécute un premier dessin qu'il remet au musée de Cluny à Paris. Dès 1860, les découvertes se succèdent. De plus, les fouilles de sites du Paléolithique supérieur se multiplient en Ariège et en Dordogne où le village des Eyzies recevra le surnom de «capitale de la Préhistoire». En effet, Edouard Lartet et son ami Henri Christy découvriront et exploreront une multitude de sites le long de la vallée de la Vézère. Ils mettront au jour de très nombreuses pièces d'art mobilier, entre autres une figure de mammouth gravée sur un fragment d'ivoire de ce même pachyderme. En 1874, «le renne broutant», recueilli sur le site du Kesslerloch [4], est publié. Il s'agit d'une gravure sur un bâton percé en bois de renne [5].



Les valeureux débuts de l'ethnologie ont lieu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils marqueront largement le domaine des sciences humaines. À la même époque, Edouard Piette révèle l'existence de nombreux objets ornés grâce à ses travaux dans les Pyrénées et le Périgord. Ceci lui permettra de découvrir les statuettes gravettiennes [6] en ivoire de Brassempouy [7], dont la célèbre «dame à la capuche» [8]. D'autres découvertes jalonneront le XX<sup>e</sup> siècle dans toute l'Europe et quelques sites livreront des ensembles exceptionnels tels que la grotte de la Vache en Ariège, le Vogelherd en Autriche et Gönnersdorf en Allemagne. C'est également le cas en Europe de l'Est, plus précisément à Dolni Vestonice et à Predmosti en République tchèque ou encore à Kostienki en Russie.

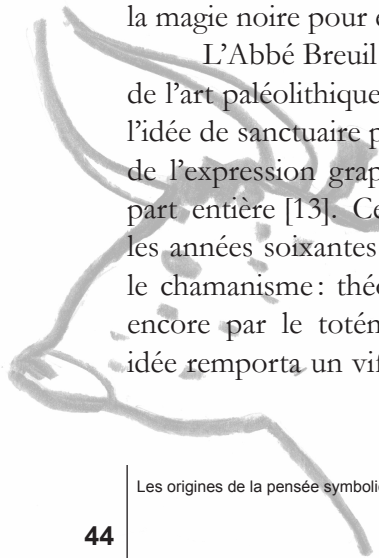
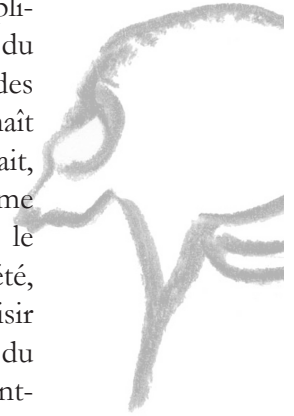
La reconnaissance de l'art mobilier ne sera étendue à l'art pariétal que bien plus tard, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il connaîtra d'abord le rejet de la communauté scientifique, même si les premières découvertes de grottes ornées auraient dû convaincre les plus sceptiques.

Après les mentions de la grotte de Niaux et de Chabot [9], en 1879, Don Marcelino Saenz de Sautuola fouille l'entrée de la grotte d'Altamira [10]. Ce qui a donné lieu à une anecdote bien connue, car sa très jeune fille, Maria, qui l'accompagnait alors, attire son attention sur les «toros» dessinés sur le plafond. Ces «toros» sont en réalité des bisons réalisés il y a plus de seize mille ans. Une des fresques les plus grandioses de l'art préhistorique est ainsi découverte. Dès l'année suivante, il en publie une description, mais à cause de la réticence encore ambiante des spécialistes, l'auteur est accusé de faux. Ces somptueuses peintures seront alors récusées pendant plus de vingt ans. Ce ne sera qu'en 1902 qu'Emile Carthailhac contribuera à mettre fin à cette polémique en publiant son élégant «Mea culpa d'un sceptique» où il atteste de l'ancienneté des peintures d'Altamira. Cependant lorsqu'en 1881 François Daleau met au jour dans la grotte de Pair-non-Pair [11] les gravures pariétales recouvertes par des couches d'habitat plus récentes, la communauté scientifique devra s'incliner devant la capacité artistique des populations paléolithiques, même si ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que les découvertes seront authentifiées. Elles se multiplieront principalement dans les Cantabres et dans la région pyrénéenne (Ariège, Pays basque, Quercy). En passant ainsi des objets décorés aux monumentales parois peintes, le

concept d'art paléolithique sera établi. Ceci permettra de lancer une recherche de fond sur cet art, ainsi que sur la finalité de son exécution. Cette démarche influencera ensuite la communauté des préhistoriens qui créeront les notions d'art collectif, de cérémonies et de religion au sein des communautés du Paléolithique supérieur.

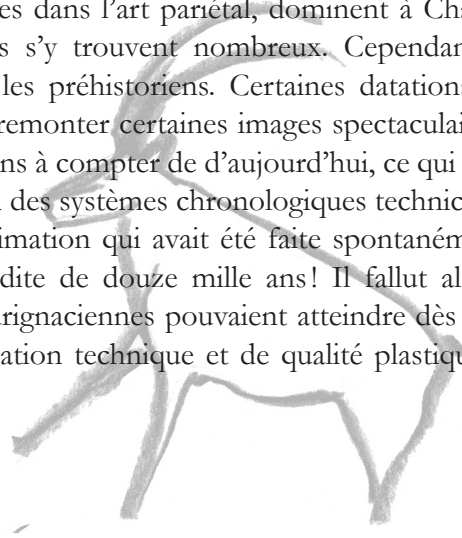
Tout comme l'historique des découvertes, les théories explicatives de l'art paléolithique varie beaucoup selon les stades du développement de la Préhistoire et reflètent davantage l'évolution des idées que la succession des découvertes. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle naît la théorie de «l'art pour l'art», telle qu'Edouard Lartet la concevait, supposant une absence totale de sentiments religieux et comme motivation unique la nécessité pour les Paléolithiques de créer le Beau. Mais comme le rappelle Randall White «dans aucune société, y compris la nôtre, l'art n'est exclusivement motivé par le plaisir esthétique» [12]. La recherche devait aller plus loin. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la plupart des grandes grottes ornées sont connues : Font-de-Gaume, Les Combarelles, en Dordogne ; Niaux, Le Portel, Les Trois-Frères, en Ariège ; El Castillo, Cavalanas, La Pasiega et Altamira dans les environs de Santander en Espagne. À partir de 1901, l'Abbé Breuil peut ainsi publier de nombreux relevés qu'il réalise dans la majorité des grottes connues permettant une première vision globale de l'art préhistorique. L'interprétation dominante à cette époque, par l'intermédiaire de Salomon Reinach, Henri Breuil et Max Bégouën s'appuyait sur une ethnologie comparative. Elle supposait un désir d'emprise sur le gibier par le biais d'une «magie de la chasse». Le sorcier aurait cherché à s'approprier les qualités de l'animal ou à favoriser la prolifération du gibier utile. Il se serait également servi de la magie noire pour envoûter les animaux que l'on voulait abattre.

L'Abbé Breuil est le premier à avoir proposé une interprétation de l'art paléolithique apparemment cohérente. Il insistera surtout sur l'idée de sanctuaire paléolithique. Il ira jusqu'à considérer être en face de l'expression graphique d'une mythologie, voire d'une religion à part entière [13]. Ces idées engendreront différents courants dans les années soixantes dont un essai d'explication de cet art figuré par le chamanisme : théorie avancée par Andreas Lommel en 1965, ou encore par le totémisme selon Annette Laming-Emperaire. Cette idée remporta un vif succès, mais il semble désormais que le peu de



diversité des thèmes représentés ne correspond pas à une expression de totems.

La découverte de nouvelles grottes dont Lascaux, en 1940, Las Monedas et Las Chimenas [14] en 1952 et 1953, l'authentification de la grotte de Rouffignac [15] en 1956 permettront la naissance d'une approche structuraliste. Cette démarche prenait son essor dans son application aux sciences humaines, notamment grâce aux recherches de Lévi-Strauss. André Leroi-Gourhan s'en inspira pour d'imaginer un développement et une application au domaine de l'art paléolithique. Son mérite est d'avoir recensé tous les documents disponibles et d'en avoir systématisé l'analyse selon des méthodes statistiques. Il y relèvera ainsi un symbolisme sexuel très marqué [16] et certaines récurrences : les panneaux centraux semblent ainsi être essentiellement occupés par les chevaux et les bovidés, entourés parfois de cervidés, de mammouths et de bouquetins. Alors que les ours, les félins et les rhinocéros occupent de préférence le fond de la cavité. Ces structures furent par la suite agrémentées d'explication ponctuelles, telles que rites d'initiation, messages codés collectifs et chamanisme (Clottes et Lewis-Williams, 1996). Grâce à son approche structuraliste, André Leroi-Gourhan établit un essai de chronologie des représentations graphiques en se basant sur une évolution des styles au cours des millénaires. Celle-ci fut dès lors très largement utilisée pour dater les réalisations graphiques paléolithiques. Toutefois, en décembre 1994, la sensationnelle découverte de la grotte Chauvet [17] surprit même les plus grands spécialistes. La richesse de ses figurations ainsi que sa composition thématique se révélèrent être d'une nature exceptionnelle. En effet, les animaux dangereux, habituellement rares dans l'art pariétal, dominent à Chauvet. Félins, ours et rhinocéros s'y trouvent nombreux. Cependant, une autre surprise attendait les préhistoriens. Certaines datations directes au carbone 14 firent remonter certaines images spectaculaires à plus de trente-deux mille ans à compter de d'aujourd'hui, ce qui impliqua une remise en question des systèmes chronologiques technico-stylistiques établis. Ainsi, l'estimation qui avait été faite spontanément par Jean Clottes fut contredite de douze mille ans ! Il fallut alors admettre que des œuvres aurignaciennes pouvaient atteindre dès l'origine « un degré de sophistication technique et de qualité plastique insurpassé



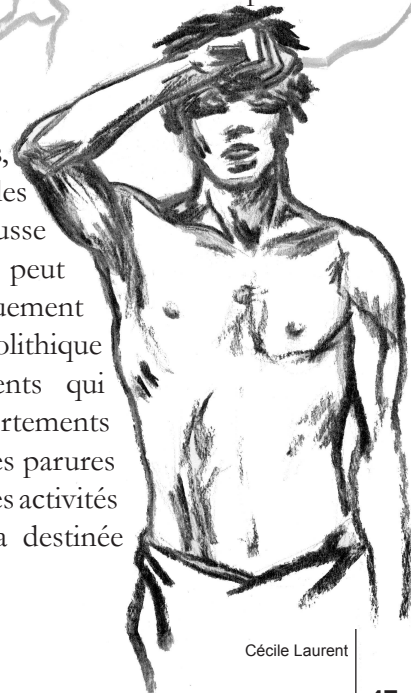
depuis» [18].

Il apparaît que le sentiment esthétique s'exprime très tôt dans l'histoire de l'humanité. Il est habituel de citer la perfection de certains outils du Paléolithique ancien et moyen dans le choix du matériau, la qualité de la taille et la régularité de la forme car la fonction d'outil au sens strict semble transgressée. La collecte de pierres curieuses ou fossiles atteste très tôt de comportements dépassant la satisfaction immédiate du besoin de subsistance. Ces attitudes prédisent sans doute l'émergence de l'art figuré proprement dit sous ses formes pariétales ou mobilières, où figuration et abstraction coexistent d'emblée. Néanmoins, l'art préhistorique est souvent réduit à un art naturaliste animalier. Cela revient à ignorer les figurations anthropomorphes, les symboles abstraits et les figures composites. Ces figures schématisées sont, en effet, moins aisées à discerner et les graphismes géométriques, ne répondant pas à nos images mentales, ont été longtemps ignorés. Effectivement, les animaux constituent l'immense majorité des représentations graphiques pariétales. Le cheval et le bison sont majoritaires. Ensemble, ils représentent presque la moitié des sujets animaux dans l'art des cavernes (d'où l'idée d'une organisation dichotomique des sexes de Leroi-Gourhan). Quant aux bouquetins, cervidés, aurochs et mammoths, ils n'ont pas la même omniprésence que le cheval et le bison à l'exception de la grotte de Rouffignac où le mammoth est prédominant. Les cervidés de même que les aurochs ont différentes répartitions régionales et chronologiques qui peuvent parfois les mettre en avant. D'autres espèces sont aussi présentes, mais ne comptent que quelques individus tels que les ours, les félins et les rhinocéros (toutefois nombreux à Chauvet), les poissons, les oiseaux ou encore les pingouins. Le choix des espèces représentées semble curieusement très sélectif, mais non représentatif de la biomasse de l'époque et des animaux chassés au Paléolithique supérieur où le renne composait le quatre-vingt pour cent des repas de Cro-Magnon.

Les figures humaines, quant à elles, ne sont que rarement représentées. Elles sont le plus souvent suggérées par certaines parties du corps : empreintes de mains, stylisations de vulves et de phallus ou encore visages humains appelés « fantômes » par l'extrême simplicité de leur réalisation. Toutefois, les figurations féminines en forme de signes claviformes se retrouvent fréquemment dans l'art mobilier et pariétal.

Il existe également quelques cas rares de figures composites constituées de plusieurs parties animales et associées à des caractéristiques humaines. C'est le cas de l'Homme-Bison et du Sorcier des Trois-Frères [19]. Ces individus sont d'ailleurs à l'origine de l'interprétation chamaniste. Vu la rareté des figures humaines et son aspect souvent caricatural, les spécialistes supposent qu'il était interdit pour les Paléolithiques de représenter l'homme de façon réaliste. Enfin, par le biais des signes abstraits, nos ancêtres semblent avoir créé un deuxième type d'écriture graphique. Leur présence est importante, et ceci dès les origines, mais il s'avère extrêmement difficile de retrouver la syntaxe d'un tel langage. De même, la localisation dans l'espace des figures, au milieu d'autres représentations, ne reflète pas la nature telle que nous la concevons aujourd'hui. Les figurations d'animaux se situent dans l'espace de manière répétitive, selon une organisation qui devait être comprise par les populations de chasseurs-cueilleurs. Le concept de sol ou d'horizon est quasi absent de l'art paléolithique. Seules les irrégularités de la roche étaient ponctuellement utilisées pour figurer le sol. La plupart du temps les animaux semblent suspendus dans l'air. Ainsi, il est difficile de savoir si ces œuvres représentent les animaux eux-mêmes, leur «esprit» ou si elles attestent d'une recherche métaphorique encore plus complexe.

L'art préhistorique constitue une trace de la volonté esthétique des hommes du Paléolithique, mais comment évaluer son potentiel symbolique? Notre ignorance à ce sujet devrait nous inciter à nous arrêter à une description des œuvres et à en établir une datation. Toutefois, le désir de comprendre le message que les Paléolithiques nous ont légué nous pousse à dépasser cette limite, car leur art ne peut être réduit à une manifestation uniquement esthétique. D'autant plus que le Paléolithique supérieur apporte d'autres changements qui traduisent la naissance de comportements symboliques tels que la multiplication des parures et des sépultures, caractérisant un essor des activités rituelles et des croyances relatives à la destinée



Cécile Laurent



humaine. En ce qui concerne la réalisation de l'art préhistorique, certains indices nous permettent de discerner des comportements reflétant une recherche du mystique chez ces populations de l'âge du renne. Il semble évident que la représentation répond chez eux à un besoin irrésistible. Il est difficile de prétendre qu'ils aient pénétré si loin dans les entrailles de la terre, parfois même dans des endroits difficiles d'accès voire dangereux pour le seul plaisir d'esquisser quelques dessins. S'insinuer si loin sous terre, éclairé par la lumière d'une simple flamme, implique sans doute en amont une motivation dépassant le désir d'esthétique seul. De ce fait, nous pouvons imaginer l'importance que ce travail avait pour eux. Différentes conclusions s'imposent à nous.

Premièrement, il paraît évident que nous avons affaire à des esprits humains modernes ayant la capacité d'unir symbolisme et abstraction. André Leroi-Gourhan pensait que «même dans les œuvres les moins figuratives, l'artiste est créateur d'un message; il exerce à travers les formes une fonction symbolisante» [20]. De plus, d'après lui, «ce message se réfère au besoin à la fois physique et psychique d'assurer une prise de l'individu et du groupe social sur l'univers, de réaliser l'insertion de l'homme, à travers l'appareil symbolique, dans le mouvant et l'aléatoire qui l'entourent» [21]. Lorblanchet, quant à lui, voit dans cet art «un phénomène spirituel mondial, dans lequel se conjuguent des mécanismes biologiques et socio-économiques [...]. Il exprime une façon nouvelle de se considérer dans le monde; il illustre la mise en place de systèmes de croyances multiples nouvelles ayant en commun d'oser placer l'homme au cœur de l'édifice universel. Il marque ainsi une révolution spirituelle (eschatologique) liée non à l'émergence d'une religion particulière, mais à une élévation du comportement religieux issu des premiers rites qui rend possible toutes les religions» [22].

Nous pouvons dans tous les cas retenir que la contemplation de cet art nous invite à discerner l'expression d'une évolution de l'esprit vers une intelligence de type symbolique permettant la mise en place d'une première cosmogonie, les prémices d'une mythologie et même d'un système religieux. Le comportement religieux qui en découle assurerait à l'homme «son intégration dans un monde qui le surpasse et avec lequel il négocie physiquement et métaphysiquement» [23].

Par le biais des figures qu'il crée sur la matière, l'homme s'étend sur le paysage pour la première fois. Il marque son empreinte de façon durable. Il décide de lui-même de la place qui lui sera attribuée dans l'univers qui l'entoure.

D'après l'état actuel des recherches, seul *homo sapiens* a su adopter une telle attitude. Toutefois, les *homo sapiens* archaïques, comme l'homme de Néandertal, semblent avoir aussi eu cette capacité. Mais pour eux, l'art ne répondait apparemment pas encore à un besoin mystique. Ce qui n'exclut pas la possibilité que leur communauté pouvait posséder un système de valeurs très élaboré sans pour autant développer un langage écrit. Il serait arbitraire de contester l'existence d'autres formes d'expression tels que la musique, la tradition orale, la danse ou encore des œuvres graphiques sur matériaux périssables.

À la fin du Paléolithique supérieur, il y a environ onze mille cinq cents ans, le climat se modifie brusquement. Il devient plus tempéré. Certains animaux qui peuplaient alors nos régions occidentales disparaissent. Le renne quitte le territoire. Le rhinocéros laineux et le mammoth vont quant à eux s'éteindre. De façon similaire, le grand art des populations paléolithiques cesse ainsi que, très certainement, les rites et l'idéologie qui accompagnaient leur croyance. Leurs successeurs du Mésolithique n'ont pas cherché à poursuivre cette voie.

À l'heure actuelle, il ne semble pas qu'une explication globale et précise puisse à jamais s'imposer. Par contre, il est clair qu'il existe une force d'expression plastique, porteuse de messages collectifs relatifs à une idéologie, comprise, acceptée et soutenue par le groupe. Les reflets de cette pensée qui nous sont parvenus témoignent indéniablement de l'infinie richesse des activités spirituelles de l'homme paléolithique.

Nous l'avons vu, l'art paléolithique est extraordinairement diversifié mais également codé et le code d'accès ne nous est plus accessible. Il nous manque malheureusement l'immense majorité de la syntaxe, la grammaire et même le vocabulaire de ce langage. Mais bien qu'il nous soit impossible de traduire cet art, il est indiscutable que ces hommes aient mis tout leur cœur à créer ces images. Il ont su transmettre une émotion et promouvoir un idéal d'une manière qui aujourd'hui nous touche encore profondément.

## Références

- [1] L'art mobilier est l'art sur objets «mobiles»; il s'agit d'objets décorés en différents matériaux (pierres, os, bois de cervidés), utilitaires (propulseurs, sagaies, harpons) ou non utilitaires (statuettes en divers matériaux, plaquettes de pierre ou d'os, éléments de parures, rondelles perforées, etc.). Il s'oppose à l'art «immobilier», c'est-à-dire l'art pariétal.
- [2] Puy-de-Dôme, France.
- [3] Vienne, France.
- [4] Canton de Schaffhouse, Suisse.
- [5] Outil dont l'utilité échappe encore aux préhistoriens. Il s'agit de la partie inférieure d'un bois de renne percé en son centre. L'interprétation la plus crédible est celle d'un redresseur de flèches.
- [6] Le gravettien est une période relative à la culture matérielle du même nom. Elle s'étend en Europe dès vingt-huit mille à compter d'aujourd'hui.
- [7] Landes, France.
- [8] Buste féminin en ivoire de mammoth portant, semble-t-il, une capuche décorée.
- [9] Ariège et Gard, France.
- [10] Santander, Espagne.
- [11] Marcamps, Gironde.
- [12] Randall White, *Préhistoire*, Éditions Sud Ouest, Bordeaux, 1993, p. 49.
- [13] Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Centre d'études et de documentation préhistoriques, Montignac, 1952.
- [14] Santander, Espagne.
- [15] Dordogne, France.
- [16] André Leroi-Gourhan s'est attaché à structurer l'art en une dichotomie systématique de signes «féminins» et «masculins», ouverts et fermés, en relation avec les animaux et des signes, eux-mêmes féminins et masculins, comme des bison, des chevaux, des signes pleins et des signes minces. Il s'agit d'un système complexe qui tient compte du «couplage» des animaux et des signes associés, ainsi que la position dans la grotte, selon des règles de complémentarité ou d'opposition.
- [17] Ardèche, France.
- [18] Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art, genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Errance, Paris, 1999, p. 259.
- [19] Ariège, France.
- [20] André Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire*, PUF, Paris, 1964, p. 80.
- [21] *Ibid.*, p. 80.
- [22] Michel Lorblanchet, *op. cit.*, p. 272.
- [23] André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 6.

### **Pour en savoir plus**

AA.VV., *L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées françaises*, Ministère de la Culture-Imprimerie nationale, Paris, 1984, 673 pages.

Emmanuel Anati, *La religion des origines*, Hachette Littératures, Paris, 2001, 178 pages.

Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Centre d'études et de documentation préhistoriques, Montignac, 1952, 413 pages.

François Djindjan, Janusz Kozłowski et Marcel Otte, *Le Paléolithique supérieur en Europe*, Armand Colin, Paris, 1999, 474 pages.

Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, La maison des roches, Paris, 2001, 118 pages.

Jean Clottes, *La grotte Chauvet. L'art des origines*, Seuil, Paris, 2001, 224 pages.

Annette Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Picard, Paris, 1962, 424 pages.

André Leroi-Gourhan, *Les religions de la Préhistoire*, PUF, Paris, 1964, 156 pages.

André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1995, 621 pages.

André Leroi-Gourhan, *L'art pariétal, langage de la Préhistoire*, Jérôme Million, Grenoble, 1992, 420 pages.

Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art, genèse de l'art préhistorique dans le monde*, Errance, Paris, 1999, 304 pages.

Alain Roussot, *L'art préhistorique*, Éditions Sud Ouest, Bordeaux, 2002, 128 pages.

Denis Vialou, *Au cœur de la préhistoire. Chasseurs et artistes*, Découvertes Gallimard, Paris, 1996, 160 pages.

Randall White, *Préhistoire*, Éditions Sud Ouest, Bordeaux, 1993, 138 pages.