

Préhistoire art et sociétés :
bulletin de la Société
préhistorique Ariège-Pyrénées

Société préhistorique Ariège-Pyrénées. Auteur du texte. Préhistoire art et sociétés : bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées. 2004.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

L'art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín

(Peñamellera Alta, Asturies, Espagne)

Javier Fortea Pérez¹, Marco de la Rasilla Vives¹, Vicente Rodríguez Otero²

Résumé : Cet article propose une première synthèse des fouilles réalisées dans plusieurs secteurs de la grotte ornée de Llonín (Asturies, Espagne) et un premier bilan de l'étude de son art pariétal. Ce site majeur de la vallée du rio Cares révèle une longue séquence d'occupations paléolithiques (Moustérien, Gravettien, Solutréen supérieur, Magdalénien archaïque, moyen et supérieur, Azilien). L'art pariétal présente des panneaux d'une grande complexité et de nombreuses superpositions qui attestent également d'une longue fréquentation. L'étude de la stratigraphie pariétale et des techniques de peinture et de gravure associées conduit à distinguer cinq phases diachroniques qu'une analyse détaillée des stéréotypes et des conventions stylistiques permet d'inscrire dans une séquence chronologique en étroite corrélation avec les diverses périodes d'occupation du site.

Abstract: This paper presents a first synthesis of the excavations carried out in several areas of the Llonín painted caves in Asturias (Spain), and a first overview of the research on its wall art. In this important site located in the valley of Rio Cares, a long series of Paleolithic occupations has been revealed (Mousterian, Gravettian, Upper Solutrean, archaic, Middle and Upper Magdalenian, Azilian). The wall art includes panels that are very complex with many superimpositions, which also testifies to a long frequentation of the site. The study of the stratigraphy of the art, as well as that of the associated techniques of painting and engraving, led us to distinguish five diachronic phases. A detailed analysis of their stereotypes and stylistic conventions has shown that those phases occurred in a chronological sequence that can be correlated to some of the periods when the site was occupied.

Introduction

Entourée de montagnes abruptes, la grotte de Llonín est située à quelques kilomètres de la limite administrative des Asturies et de la Cantabrie, dans la vallée encaissée du rio Cares, non loin de son confluent avec le rio Deva. Environ 15 km plus au nord, après avoir traversé la plaine côtière, le Deva se jette dans la mer, à proximité de la grotte du Pindal.

L'entrée de Llonín était connue depuis des temps anciens. À partir de 1957, la cavité fut utilisée comme cave pour l'affinage de fromages. Elle ne fut découverte pour la préhistoire qu'en 1971 et son art pariétal fut donné à connaître en 1979 (Berenguer 1979). L'importance de son art pariétal attira très tôt l'attention (Gómez-Tabanera 1979 ; Almagro

1980 ; Apellániz 1980 ; Aramburu Zabala 1984 ; Leroi-Gourhan 1988 ; López Mora 1988), mais c'est l'existence d'un gisement archéologique que l'on avait de bonnes raisons de supposer important qui justifia une intervention programmée destinée à mettre en relation l'art pariétal et les occupations préhistoriques, en considérant ces deux aspects sous divers points de vue chronologique, paléo-environnemental, technique, stylistique et culturel.

Les préparatifs de protection du site et de conservation de l'art rupestre furent effectués en 1980 et 1981 et une première campagne archéologique de reconnaissance et d'évaluation eut lieu en 1984. Elle fut suivie de campagnes régulières de 1987 à 1997. Enfin, des campagnes furent plus spécifiquement consacrées à l'art rupestre entre 1997 et 2002³.

1. Área de Prehistoria. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Oviedo.

2. Archéologue, Villaviciosa (Asturies).

3. En 1993, une aire de protection extérieure de la grotte fut définie et cartographiée (Hoyos 1993). En 1998, débuta une étude de la contamination biologique qui affecte les peintures et les gravures du Panneau Principal (Schabereiter-Gurtner *et al.* 2004).

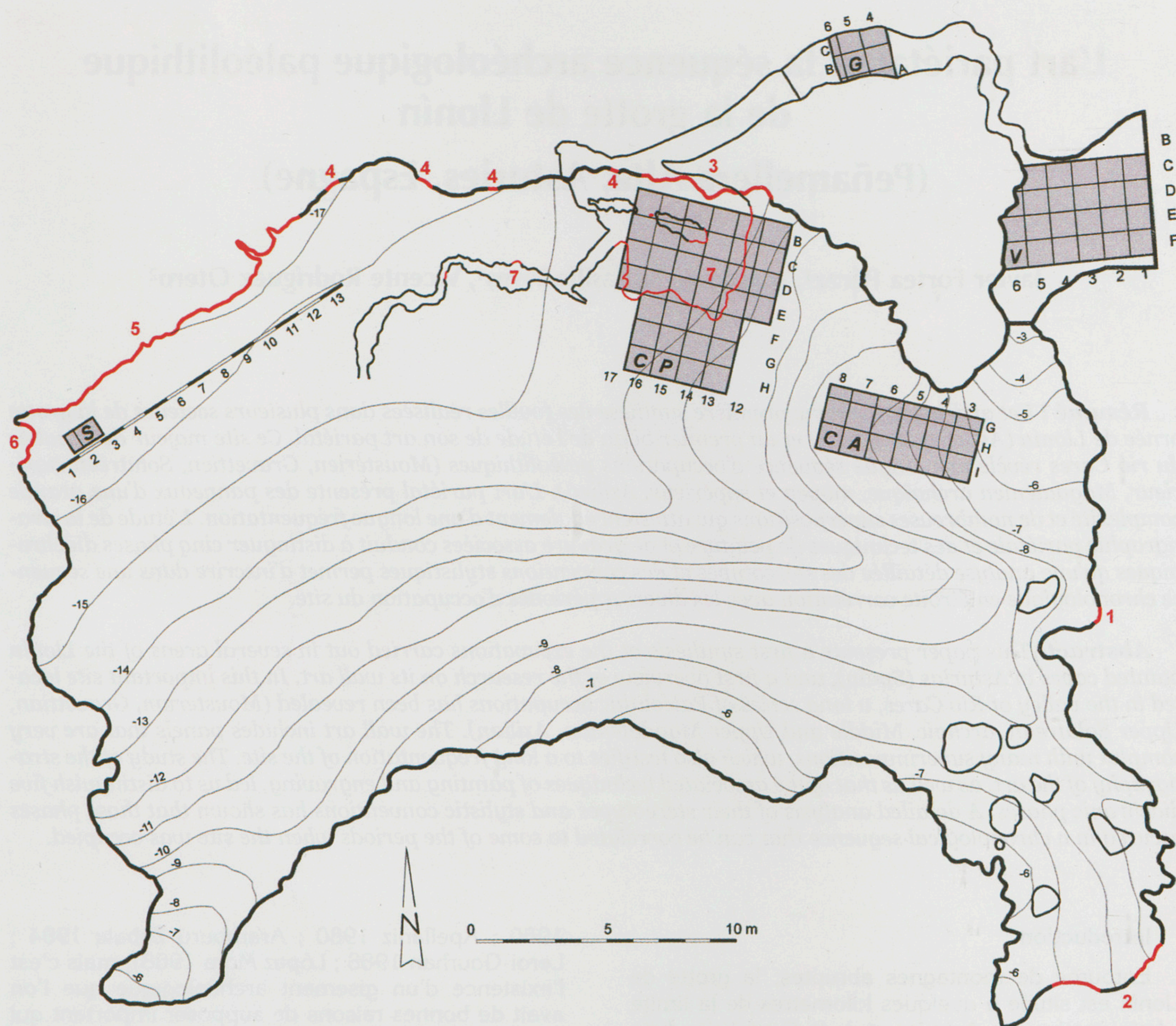


Fig. 1. Plan de la grotte de Llonín avec localisation des secteurs fouillés et des principales zones ornées. L'équidistance des courbes de niveau est de 1 m.

ART PARIÉTAL

1 : Panneau de l'Entrée - 2 : Panneau de la Salle - 3 : Panneau du Cône postérieur - 4 : Panneaux intermédiaires
5 : Panneau principal - 6 : Panneau adjacent - 7 : Panneau de la Galerie.

SECTEURS DE FOUILLE

G : Galerie - V : Vestibule - CA : Cône antérieur - CP : Cône postérieur - S : sondage paroi ornée.

La grotte de Llonín comprend une zone vestibulaire, abritée et éclairée par le jour, de forme plus ou moins rectangulaire qui communique du côté nord avec une galerie haute favorable à l'habitation. Du côté sud, le vestibule débouche sur une grande salle intérieure située très en contrebas, circonstance qui a occasionné la formation d'un important cône de déjection. Du côté est, c'est-à-dire vers l'extérieur, le substrat rocheux est en pente. Ainsi, les principales entités morphologiques de Llonín (Galerie, Vestibule et Grande Salle), qui recèlent chacune des dépôts archéologiques en étroite relation, se trou-

vent à des altitudes sensiblement différentes, ce qui n'a pas manqué d'affecter les processus sédimentaires (fig. 1). En conséquence, nous ne pouvions pas nous contenter de fouiller la zone la plus propice à l'occupation, mais nous devons tenter de comprendre la dynamique sédimentaire et post-sédimentaire de ces trois unités, de la plus haute à la plus basse. Pour cette raison, nous avons ouvert quatre secteurs de fouille : dans la galerie supérieure (simplement appelée *Galerie*), dans le Vestibule, à l'intérieur de la Grande Salle dans la partie supérieure du cône de déjection (*Cône Antérieur*) et dans



Fig. 2. Llonín 1989.

Vue du Cône de déjection et des secteurs de fouilles.

En haut, le secteur du Cône Antérieur ; en bas, le secteur du Cône Postérieur. (cliché J. Fortea Perez).

sa partie basse, le long de la paroi ouest à proximité d'une zone ornée (*Cône Postérieur*) (fig. 2). En outre, nous avons effectué un sondage en bas de la Grande Salle, au pied du Panneau Principal.

Données archéologiques

Des publications préliminaires ont été consacrées aux fouilles de Llonín au fur et à mesure de leur avancement (Fortea, Rasilla et Rodríguez 1992, 1995, 1999, *sous presse*). Dans l'attente de la publi-

cation monographique, nous nous contenterons de résumer, de manière synthétique et nécessairement provisoire, l'archéologie du site et l'articulation des différents secteurs fouillés.

Les différents niveaux d'occupation de la *Galerie* n'ont pas été perturbés par des phénomènes post-dépositionnels, ce qui leur confère une grande importance pour la compréhension du site. Le Paléolithique supérieur y est représenté par plusieurs niveaux : Magdalénien supérieur, Magda-

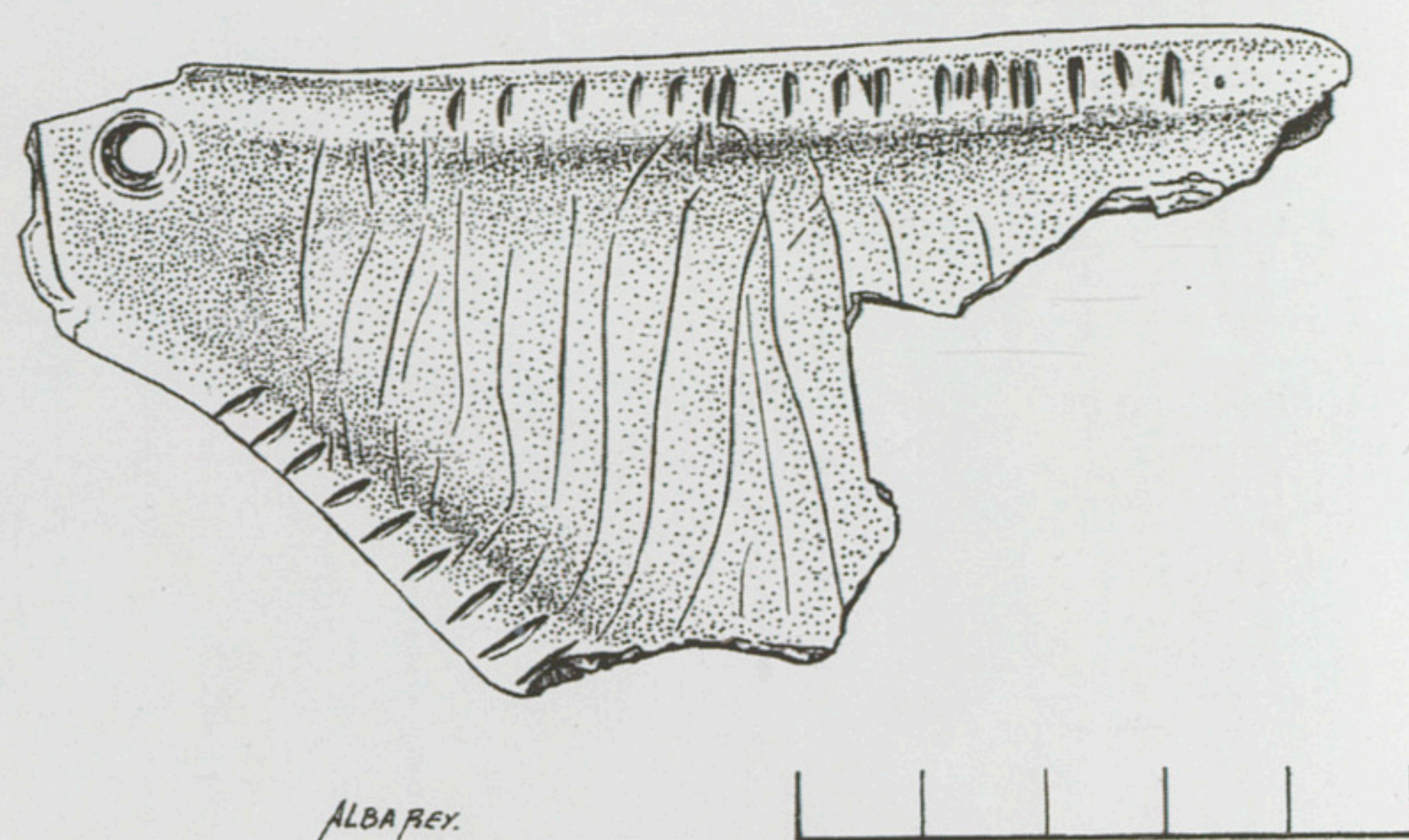
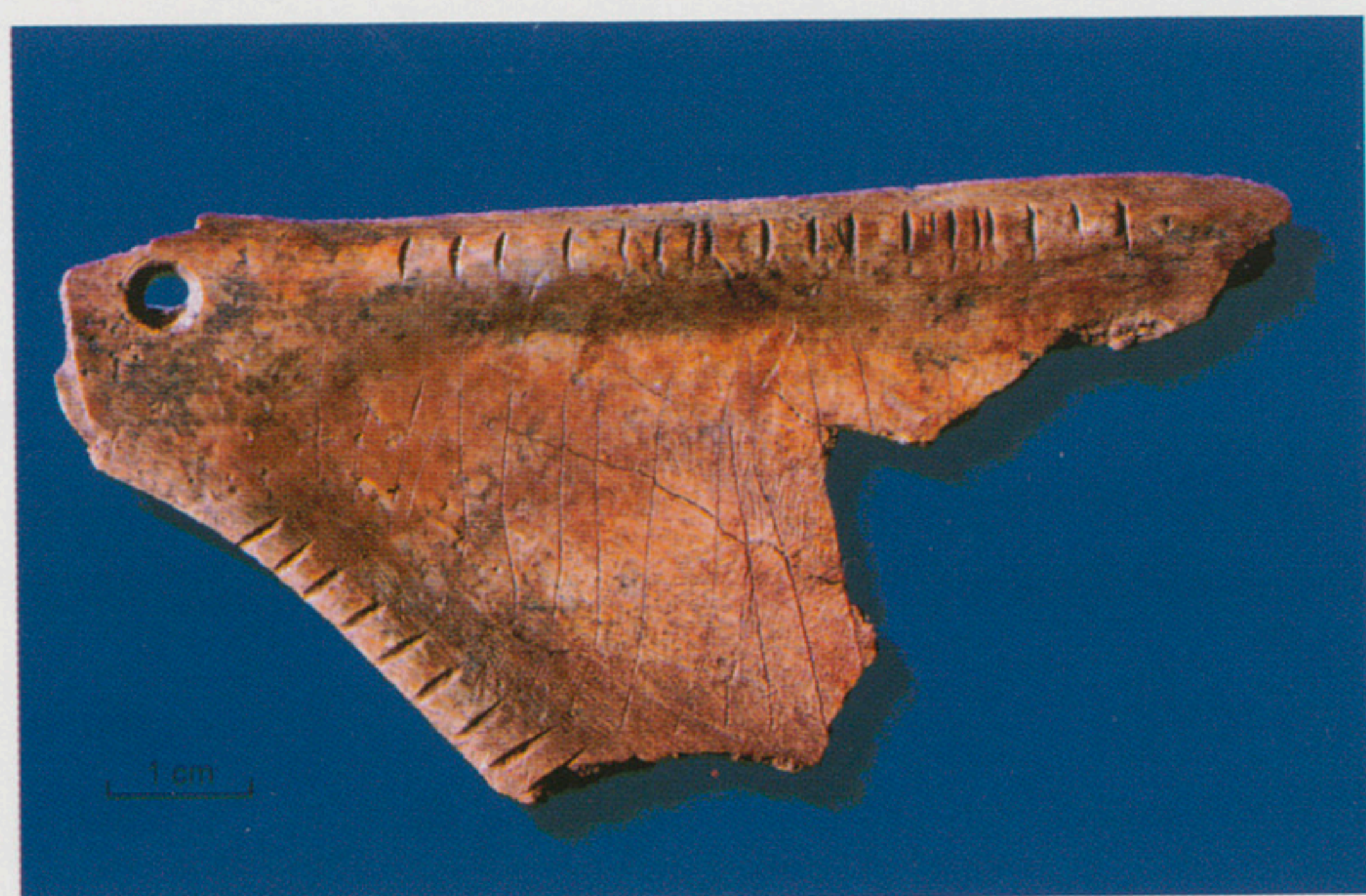


Fig. 3. Avers et revers d'une omoplate perforée du niveau IV de la fouille de la *Galerie* (Solutrén supérieur).
(cliché J. Fortea Pérez ; relevé A. Rey)

lénien archaïque (vraisemblablement Badegoulien), Solutrén supérieur, Gravettien final. Des traces de Moustérien sont également présentes.

L'industrie osseuse du Magdalénien supérieur (niv. II) est caractérisée par des sagaies fourchues et des sagaies à double biseau, une baguette demi-ronde avec un décor pisciforme, une côte décorée de motifs en épi et la moitié d'une très belle baguette d'ivoire.

Le niveau III est très particulier, car il comporte de grosses lentilles charbonneuses alternant avec des lentilles d'argile jaune très compacte ayant subi l'action du feu. Os fracturés et brûlés, pierres rubéfiées, aires teintées d'ocre rouge : ce niveau apparaît sur toute la surface fouillée comme une aire de combustion généralisée, à la différence des autres niveaux. L'industrie de ce niveau est attribuée génériquement au Magdalénien archaïque ; elle est majoritairement sur quartzite avec un indice laminaire relativement faible et un abondant outillage archaïque sur éclat (racloirs, denticulés et percours/beccs, certains d'entre eux multiples) et de bonnes raclettes. Contrastant avec l'industrie lithique, l'industrie osseuse est de très bonne qualité : une baguette décorée de longs traits longitudinaux sur lesquels convergent de courts tirets obliques parallèles, une ellipse avec une ligne longitudinale gravée, de fortes sagaies à biseau simple (ou à section aplatie), une mince pièce elliptique en bois de cervidé traversée par un sillon longitudinal qui la divise en deux, deux sagaies à languette dont l'une porte un décor en épi, des aiguilles, etc. Une pièce losangique à section plan-convexe qui porte un étrange motif gravé mérite une mention spéciale, car l'un des côtés du décor a été très soigneusement réalisé au moyen de la technique «pseudo-excisée». Or, cette technique décrite pour une baguette de Aitzbitarte IV (Barandiarán 1973) apparaît dans divers sites badegouliens de France et elle est, dans la région cantabrique, associée au thème des trois lignes ondulantes. Elle est considérée comme un

«fossile directeur» du Magdalénien le plus ancien (Utrilla 1986). Il est possible que le niveau III de la *Galerie* associe les caractéristiques du faciès «à raclettes» et du faciès «Rascaño V» du Magdalénien archaïque cantabrique (Utrilla 1996). On notera encore que certaines des pièces de ce niveau trouvent des parallèles très proches à La Riera, niv. 4 à 10 (Straus *et al.* 1986).

L'industrie lithique du niveau IV de la *Galerie* est très riche en outils solutréens. Sur une surface fouillée d'un peu plus de 4 m², sont apparus 189 outils solutréens : feuilles de laurier, pointes à cran et pointes à base concave, ces dernières étant particulièrement abondantes. Ce niveau du Solutrén supérieur comprend en outre une industrie osseuse significative et de l'art mobilier : une sagaie à aplatissement central, une sagaie d'ivoire, une plaque osseuse perforée pour la suspension, une côte avec des rayures transversales parallèles, un fragment d'omoplate perforée décorée de fortes entailles sur les bords et de fines lignes parallèles à l'intérieur (fig. 3), pièce unique dans le catalogue mobilier avec un décor typiquement solutréen et une forme qui évoque une tête de cervidé.

Le niveau V de la *Galerie* est caractérisé par des lames à bords abattus parmi lesquelles de petites pointes de la Gravette. Ce niveau est, d'un point de vue lithographique et sédimentologique, très différent du précédent. Il a fourni une plaquette tachée d'ocre d'une couleur rouge vermillon très semblable à certaines peintures de la grotte.

Enfin, le niveau VI est Moustérien. Il comprend des racloirs (un sur éclat kombewa et un avec retouche Quina), des denticulés, des éclats levallois, une pointe levallois et des grattoirs. La faune comprend de nombreux ossements de panthère, de hyène et d'ours, ainsi que des coprolithes.

Les fouilles du *Vestibule* et celles réalisées dans le haut et dans le bas du cône de déjection de la Grande Salle (*Cône Antérieur* et *Cône Postérieur*) ont permis de comprendre la dynamique sédimen-

Attribution chronoculturelle	Galerie	Vestibule	Cône Antérieur	Cône Postérieur
Age de Bronze			niv. V et VII	
Azilien			vestiges	
Magdalénien supérieur	niv. II	niv. II	niv. VIII-IX	
Magdalénien moyen			niv. X	
Magdalénien archaïque	niv. III			
Solutréen supérieur	niv. IV	niv. IV	niv. XI	niv. IV
Gravettien final	niv. V			
Moustérien	niv. VI			niv. VI-VIII

Tabl. 1. Corrélation entre les niveaux archéologiques des différents secteurs fouillés.

taire qui avait présidé à l'accumulation de ce remplissage. Elles ont montré que les matériels archéologiques inclus dans le Cône n'étaient pas en position primaire, mais qu'ils avaient glissé sur la pente sans inversion stratigraphique. C'est ainsi que le Cône antérieur présente des niveaux de Solutréen, Magdalénien Moyen, Magdalénien supérieur et vestiges d'Azilien dans cet ordre. Le Cône postérieur, quant à lui, a livré des niveaux de Solutréen supé-

rieur et de Moustérien (Tabl. 1). Il est intéressant de noter que certaines périodes, absentes dans la Galerie, comme le Magdalénien moyen, sont attestées dans le Cône (Forteza, Rasilla et Rodríguez 1992). Contrairement à ce que l'on pouvait attendre, le Vestibule qui a dû être une zone d'occupation intense, s'est révélé relativement pauvre, à cause de la pente qui a dû entraîner une grande partie du matériel vers l'extérieur et vers l'intérieur.

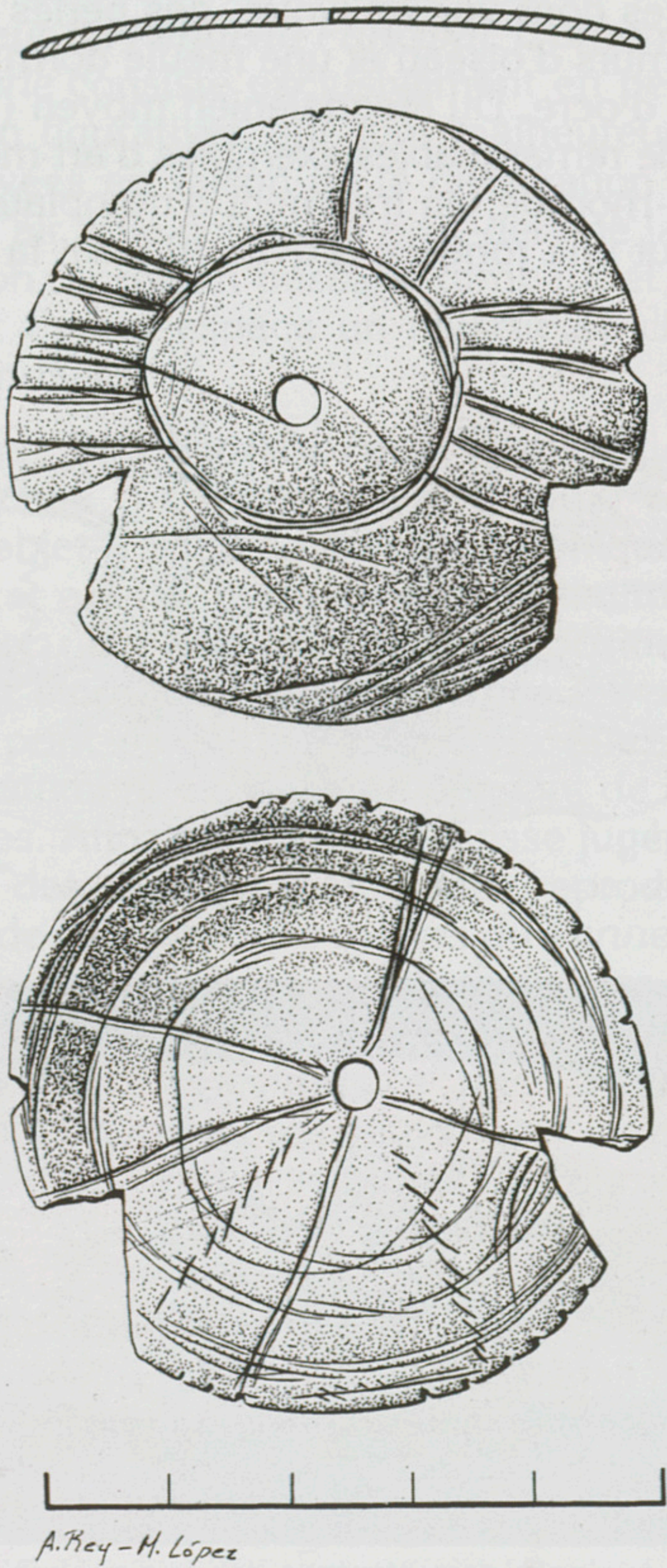


Fig. 4. Avers et revers de la rondelle perforée du niveau X de la fouille du Cône Antérieur (Magdalénien moyen). (cliché J. Forteza Perez ; relevé A. Rey-M. Lopez)

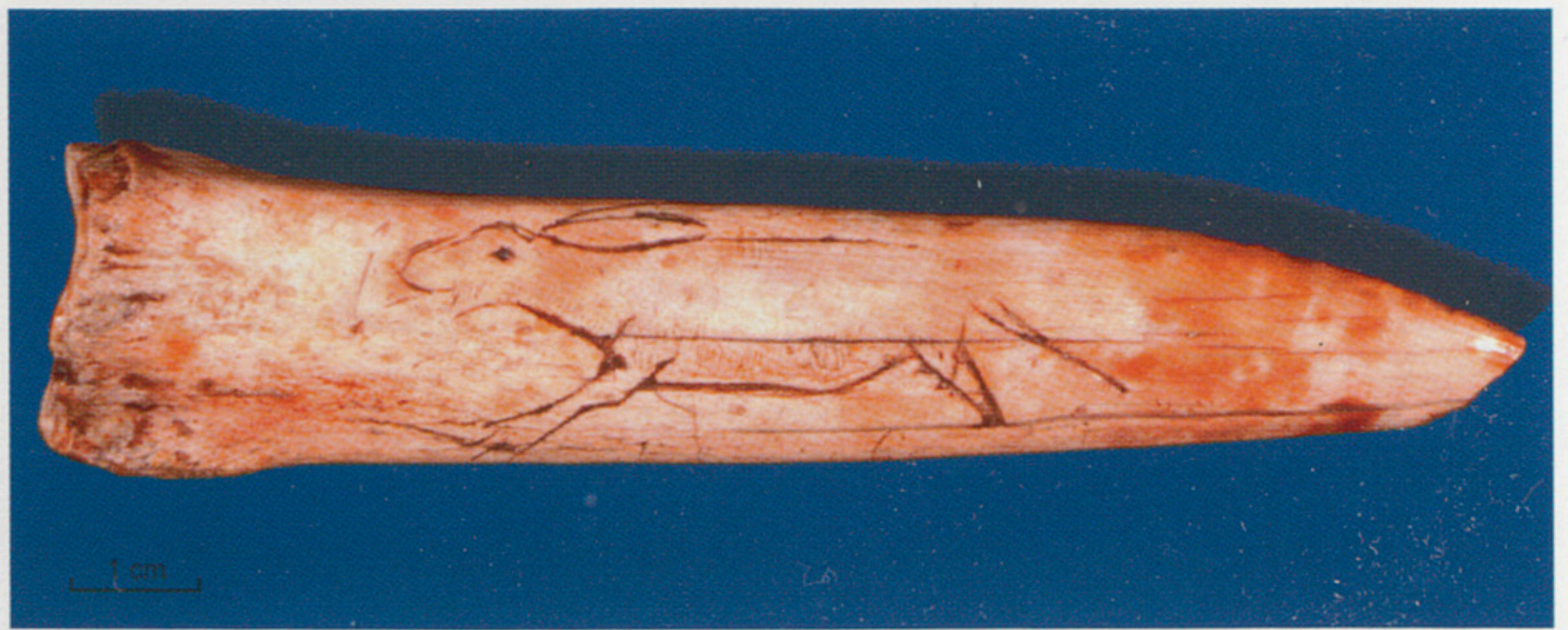
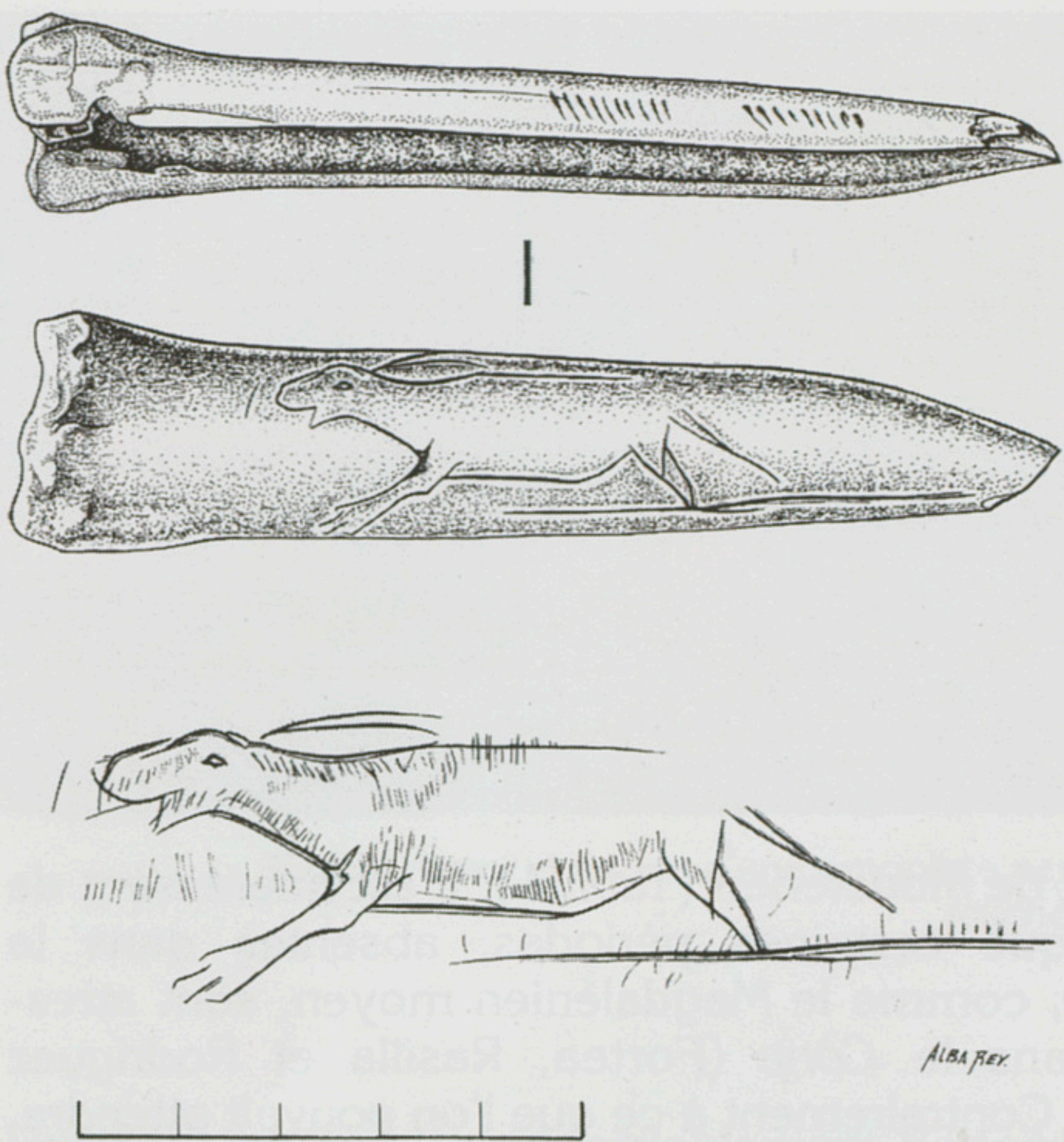


Fig. 5. Métopode portant un capriné finement gravé (niveau IX de la fouille du Cône Antérieur, Magdalénien supérieur). (cliché J. Fortea Pérez ; relevé A. Rey)

Des objets remarquables ont été mis au jour dans le Cône Antérieur. Du Solutrén (niv. XI) proviennent, outre des pièces lithiques caractéristiques, plusieurs sagaies dont une en ivoire, des perles taillées dans des fémurs d'oiseau et une meule dormante de grès teintée d'ocre. Du Magdalénien moyen (niv. X), il faut citer de remarquables exemples d'art mobilier : une spatule-rhombe, un fragment d'omoplate décorée et surtout une rondelle gravée (fig. 4), la secon-

de trouvée dans la région cantabrique après celle de La Viña. Du Magdalénien supérieur (niv. IX), mentionnons encore un métopode portant un capriné finement gravé (fig. 5) et un fragment de côte abondamment décorée de signes et de caprinés dont certains en vision frontale (fig. 6). Enfin, un harpon azilien provient également du Cône Antérieur, ce qui indique une occupation azilienne sporadique.

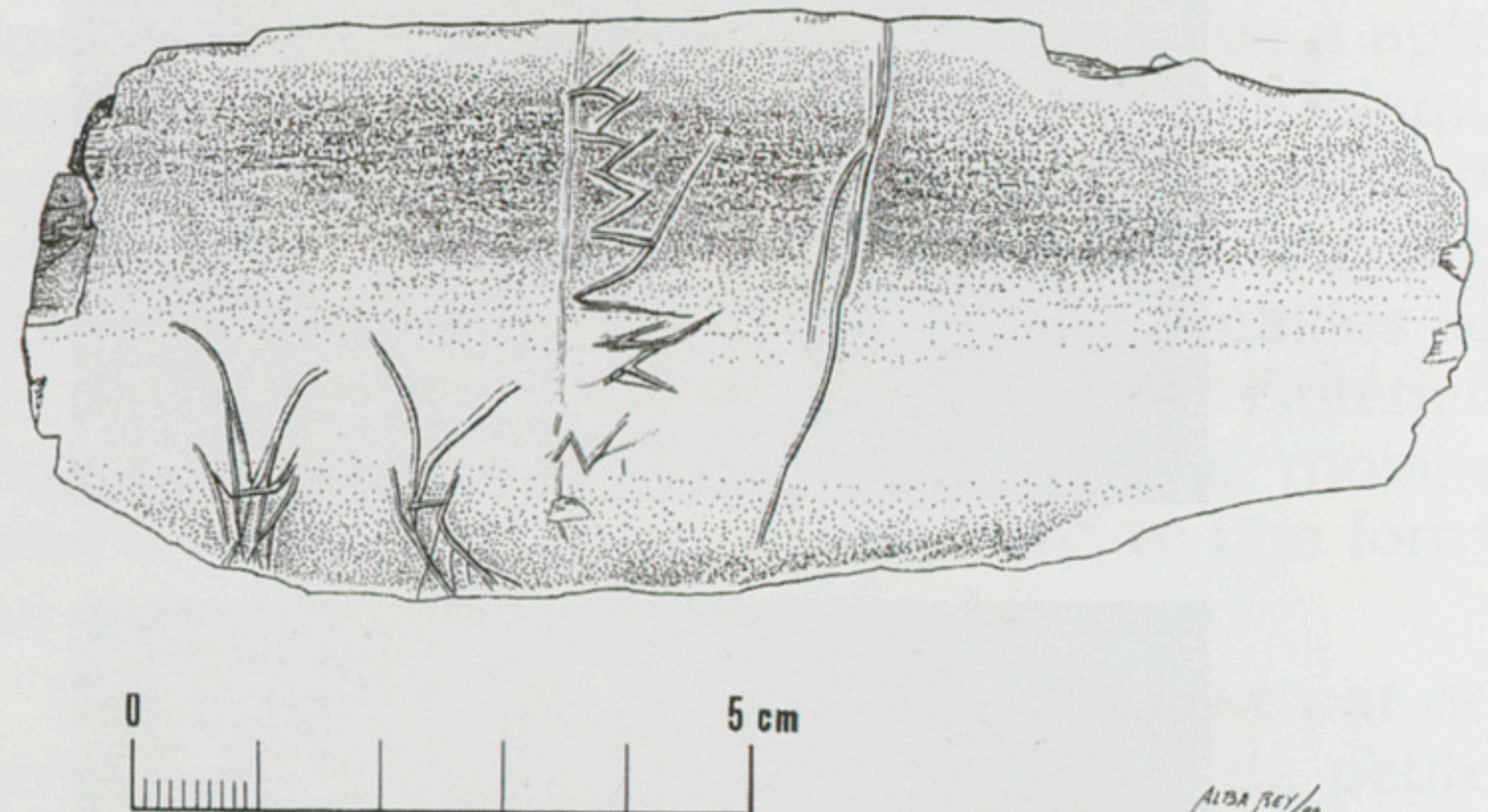


Fig. 6. Avers et revers du fragment de côte décoré de signes et de caprinés dont certains en vision frontale (niveau IX de la fouille du Cône Antérieur, Magdalénien supérieur). (cliché J. Fortea Pérez ; relevé A. Rey).

Mentionnons enfin, bien que cela déborde un peu du sujet de cet article, la présence de Moustérien dans le *Cône Postérieur* et en particulier de ce que nous avons appelé des «organisations» ou des «structures». Signalons, entre autres, un «tumulus» circulaire de pierres, une «ciste» contenant le crâne complet d'un grand bouquetin mâle, un crâne de panthère entouré de cinq morceaux de stalagmite disposés parallèlement (trois d'entre eux appartenant à la même stalagmite et se raccordant, les deux autres appartenant à une autre stalagmite et se raccordant également). Nous sommes parvenus à la conclusion que, dans cette zone du *Cône Postérieur*, un carnivore, probablement un loup, avait déposé les restes de différents animaux (herbivores, carnivores et oiseaux) en groupes relativement hiérarchisés comme les carnivores ont l'habitude de le faire. Postérieurement, un groupe humain entra dans la caverne, remarqua ces groupements et les anthropisa, s'intéressant tout particulièrement aux restes de panthère. Il est probable que cette action marque déjà l'existence d'un lien symbolique entre l'homme et l'animal au Paléolithique moyen, annonciateur de celui qui constituera la trame de l'art pariétal du Paléolithique supérieur (Fortea, Rasilla et Rodríguez 1999).

Il est apparu, à l'occasion de la réalisation d'un nouveau levé topographique que la Grande Salle avait eu jadis deux entrées, ainsi que l'avait supposé le géologue M. Hoyos : une entrée inférieure, utilisée par les loups, les hyènes et les hommes jusqu'au Moustérien (correspondant aux niveaux de base du *Cône Postérieur*) et une entrée haute, utilisée pendant le Paléolithique supérieur lorsque l'accumulation des sédiments du Cône est devenue suffisante.

Stratigraphie pariétale

Les panneaux ornés de Llonín (fig. 1) se trouvent dans deux endroits totalement distincts, la Grande Salle et la Galerie, qui s'ouvrent respectivement au nord et au sud du Vestibule. Dès le début de la descente dans la Grande Salle, on trouve sur la paroi gauche un petit panneau que nous avons appelé *Panneau d'Entrée* et qui ne comprend que deux biches rouges, puis en suivant cette paroi, on parvient dans une salle en contrebas où l'on trouve un panneau formé de deux plans orthogonaux, dit *Panneau de la Salle*, qui occupe un espace bien individualisé et comprend une dizaine de figures peintes et gravées.

Le cône de déjection prend appui sur la paroi nord de la Grande Salle. En suivant cette paroi, on rencontre de l'entrée vers le fond le *Panneau du Cône Postérieur*, quatre petits *Panneaux Intermédiaires*, puis au bas de la pente le *Panneau Principal* qui mesure 13 m de longueur. En continuité avec celui-ci, un petit panneau de 3 m de longueur est appelé *Panneau Contigu*.

Les *Panneaux Intermédiaires* et le *Panneau du Cône Postérieur* suivent la pente du cône. Il est évident que les auteurs des peintures et des gravures cheminaient le long de cette pente dont le niveau allait en se soulevant au fur et à mesure que s'accumulaient les sédiments des époques présolutréenne, solutréenne et magdalénienne, ainsi que l'ont montré les fouilles du Cône Antérieur et Postérieur. Comme on pouvait s'y attendre, l'épaisseur des sédiments va en diminuant du haut du cône vers le bas. La figure 7 montre la relation altimétrique qui existe entre le *Panneau du Cône Postérieur* et les différents niveaux archéologiques.

La *Galerie* est un conduit qui se développe au niveau du plafond de la Grande Salle et présente la particularité d'avoir deux fenêtres qui s'ouvrent sur celle-ci, l'une à 12,08 m au-dessus du sol dans le secteur du *Cône Postérieur* et l'autre à 16,60 m dans le secteur du *Panneau Principal*. L'ornementation de la *Galerie* consiste exclusivement en peintures rouges non figuratives qui sont malheureusement mal conservées en raison de la dessiccation et des courants d'air. Elle commence au-delà de la zone d'occupation, après un passage rampant et descendant qui fait de cet espace un diverticule circonscrit et indépendant.

Nous ne décrivons pas systématiquement le contenu de ces différents panneaux, car cela doit faire l'objet d'une étude monographique à paraître. Dans cet article, notre objectif se limitera à donner un aperçu des nombreuses superpositions qui permettent d'ordonner dans le temps les phases artistiques principales de Llonín⁴. En effet, la grotte a manifestement été décorée pendant de très longues périodes. Afin que le lecteur puisse juger de la complexité des superpositions, nous reproduisons ici le relevé des six premiers mètres du *Panneau Principal* (fig. 8). Par chance, certaines figures concernées par les superpositions se rapportent à des stéréotypes formels et techniques bien connus dans la région cantabrique, qui peuvent par conséquent servir de base à l'établissement d'une chronologie rela-

4. Une grotte de la complexité artistique de Llonín ne peut jamais être considérée comme totalement déchiffrée. A de nombreuses reprises, nous avons dû revenir à tel ou tel secteur de la paroi pour des corrections ou des ajouts. Parfois, nous avons pu bénéficier des observations que nous ont prodiguées les nombreux collègues qui nous ont rendu visite. Pendant toute la durée de notre intervention sur le terrain, nous avons toujours été ouverts aux diverses opinions émises sur l'art de Llonín et son contexte archéologique. Nous en profitons pour remercier de leur collaboration : G. Sauvet, C. Fritz, G. Tosello, I. Barandiarán, A. Cava, J. Hahn, J. Zilhao, J. Clottes, M. Lorblanchet, C. Gonzalez Sainz, M. González Morales.

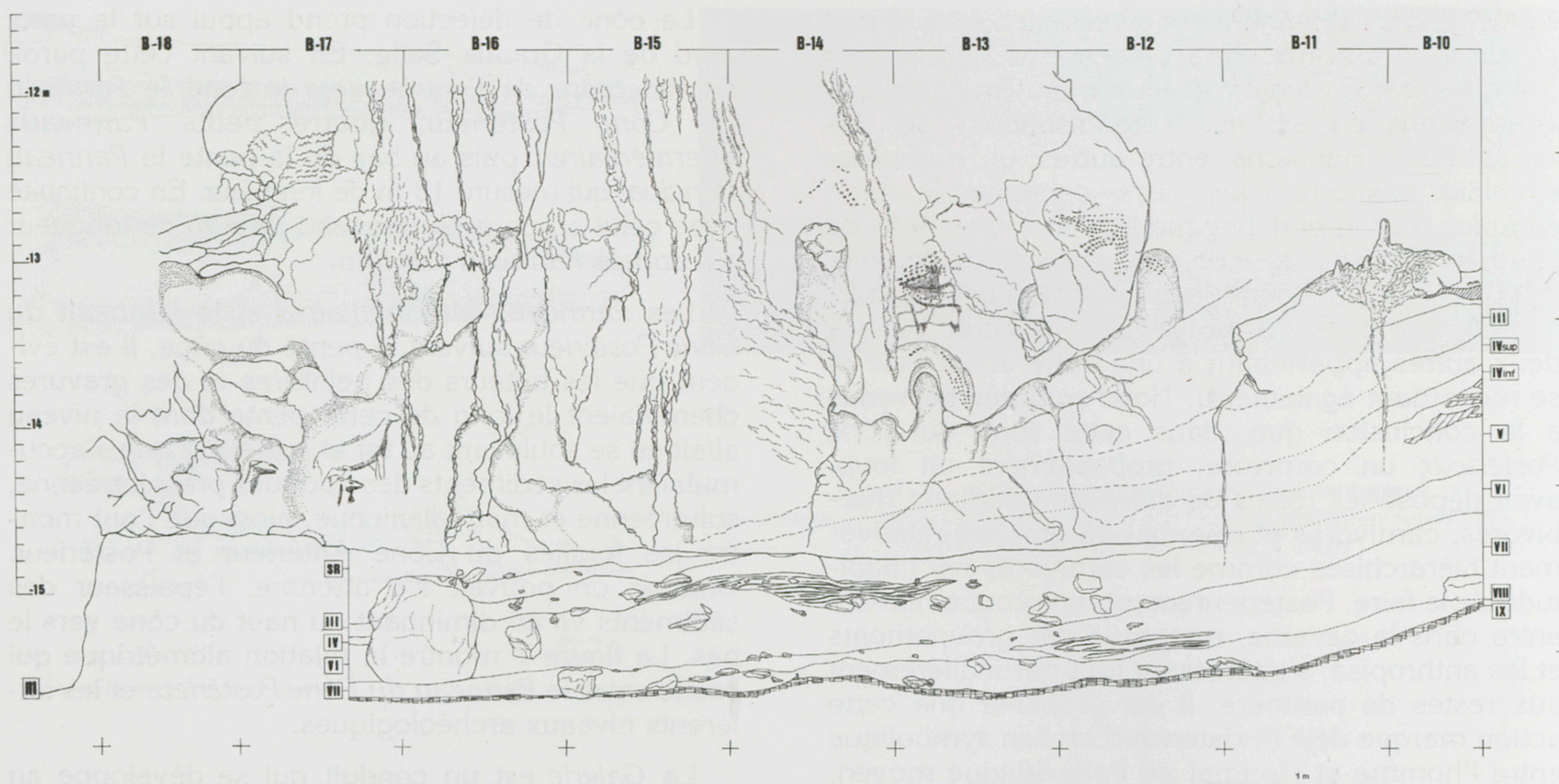


Fig. 7. Croquis à l'échelle montrant la situation relative du *Panneau du Cône Postérieur* et des couches archéologiques (niv. IV : Solutrén supérieur ; niv. VI à VIII : Paléolithique moyen).

Sur ce croquis sont seulement reproduits les peintures et les gravures qui occupent les positions les plus élevées et les plus basses.

tive. A ce jour, nous avons reconnu cinq phases principales.

Phase I

La phase I est la plus ancienne ; nous l'avons subdivisée en deux sous-ensembles la et lb parce qu'ils utilisent des pigments de couleur différente et que le second est toujours superposé au premier. Les figures de la phase la sont faites en tracé linéaire de couleur rouge brique et leur inventaire est très réduit : un bison dont les cornes et les pattes antérieures sont en perspective semi-tordue, situé au début du mètre 7 ; peut-être un signe rectangulaire compartimenté mal conservé au mètre 10 ; d'autres tracés linéaires et quelques restes de peintures de la même couleur ici et là. La pauvreté de cet ensemble ne permet pas de le considérer comme une phase artistique à part entière, et, bien que ces figures soient parmi les plus anciennes de la grotte, nous les considérons comme une subdivision de la phase I.

Superposé au bison, nous observons des traits de couleur vermillon qui appartiennent à l'importante phase Ib (ainsi que des traits noirs de la phase II). Cette phase est constituée par des faisceaux de traits verticaux disposés parallèlement, en éventail ou en angle, des alignements horizontaux de bâtonnets simples, doubles ou triples, des tracés curvilignes et des ponctuations. Appartiennent à cette phase un anthropomorphe féminin de profil (fig. 9), un signe méandrique qui fut précédemment décrit comme signe « serpentiforme » (fig. 10) et un signe

rectangulaire formé par plusieurs alignements verticaux de motifs triangulaires juxtaposés (fig. 11), probablement réalisés au pochoir, en appliquant une couche épaisse de matière colorante dans la zone vide du pochoir (c'est particulièrement visible dans la zone inférieure).

Cette phase ancienne existe également dans le *Panneau du Cône Postérieur*, où elle est représentée par un ensemble de peintures rouges en tracé linéaire (un aurochs et une biche complète tournée à gauche), ainsi que des tracés tamponnés au doigt (fig. 7). Les plus remarquables sont deux signes ponctués en forme de flèche qui occupent les angles supérieurs droit et gauche du panneau. Il y a également un nuage de ponctuations au centre du panneau. Des concentrations de points occupent aussi l'intérieur de cavités qui deviennent rapidement impénétrables. Il est intéressant de noter que l'une de ces cavités est juste à l'aplomb d'une fenêtre de la galerie Supérieure qui se trouve, elle aussi, à proximité immédiate d'une cavité remplie de ponctuations digitales.

La *Galerie* contient exclusivement des peintures rouges que nous attribuons à la phase Ib, car elles partagent la même identité technique, la même tonalité et en grande partie la même thématique que les peintures de la phase Ib du *Panneau Principal*. Ces peintures commencent dans la *Rotonde* qui est l'endroit où l'on peut se redresser après avoir franchi une chatière descendante. Un grand signe rectangulaire en position verticale avec des divisions internes horizontales et les petits côtés prolongés

11



biologique

les plus

nemen

osés

en ap

orante

èremen

ement

est rep

en tra

lète t

onnés

nt de

ipent

au. Il y

centr

occup

ent ra

noter

d'une

e, elle

emplie

nt des

ase lb

ique,

thém

nneau

Roton

après

grand

ec des

côtés



Fig. 5. Carte de la région de la vallée de la Loire, montrant les principales villes et les routes principales. Les données sont basées sur les cartes de l'Institut géographique national de France.



Fig. 9. Anthropomorphe féminin de profil (phase Ib).
(cliché J. Fortea Perez)



Fig. 10. Signe méandriforme (phase Ib).
Le signe est recoupé à plusieurs endroits
par des gravures des phases III et V.
(cliché J. Fortea Perez)



Fig. 11. Signe rectangulaire formé par des alignements
verticaux de motifs triangulaires et des digitations.
(cliché J. Fortea Perez)



Fig. 12. Signes rouges de la Galerie supérieure (phase Ib).
(cliché J. Fortea Perez)

par des franges verticales mérite une mention spéciale (fig. 12). Il est accompagné de groupes de bâtonnets, de ponctuations digitales et d'un signe en U ouvert qui rappelle des schémas semblables de La Meaza et du Camarin des Vulves de Tito Bustillo. Après la *Rotonde*, la galerie remonte et se poursuit sur environ 13 m ; les deux parois et les spéléothèmes portent des traces de couleur rouge et des ponctuations digitales le plus souvent dans des concavités ou sur les bords de celles-ci.

Phase II

Les constituants les plus remarquables de la phase II sont des signes rectangulaires noirs avec des divisions internes, qui renvoient à l'horizon des signes rectangulaires sans appendice d'Altamira, de La Pasiega ou de Las Chimeneas, particulièrement l'un d'eux qui se trouve caché dans une cavité au mètre 10 (n° 12 des figures noires de Berenguer, 1979). Leurs angles peuvent être arrondis ou non et ils sont toujours disposés horizontalement (ou obliquement dans un cas). Ces signes noirs ont été réalisés au charbon et leur conservation est médiocre. En plusieurs endroits, ils se superposent au rouge vermillon de la phase Ib précédente, mais la particularité des exemplaires de Llonín est qu'ils sont, de même que le grand signe rouge vertical de la phase Ib situé au début du mètre 4, constitués de motifs triangulaires juxtaposés (fig. 13). Il existe toutefois une différence technique : on a d'abord tracé les arêtes des triangles, puis on a rempli l'espace intérieur de colorant noir. La conservation différentielle fait que peu de triangles ont conservé leur remplissage et que la plupart ne montrent plus que leur contour. Il convient de signaler qu'un signe gravé, également fait de triangles alignés, se trouve à Tito Bustillo dans l'ensemble X-C (Fortea 2002). C'est le signe n° 46 de Balbín et Moure, attribué par ces auteurs à leur phase IV, qui intègre également plusieurs têtes de biches gravées du stéréotype d'Altamira et du Castillo (Balbín y Moure 1982, figs. 14 et 10, respectivement). A Tito Bustillo, le signe et les têtes de biches sont distants d'environ trois mètres et ne sont pas en situation de superposition, mais à Llonín le signe homologue est recoupé par une tête de biche de ce même stéréotype, comme nous le verrons plus loin.

En plus de ces signes, nous rattachons à la phase II des figures zoomorphes en tracé noir linéaire. Deux d'entre elles furent ultérieurement corrigées au moyen de gravures en tracé multiple pour le contour et de stries pour le modelé interne, et intégrées dans le dispositif pariétal de la phase suivante : l'une d'elles est le n° 13 de la série des figures noires de Berenguer (1979); l'autre est une biche inédite qui utilise la morphologie du support pour la figuration de son œil et de son profil fronto-nasal.

Phase III

La phase III est constituée d'animaux gravés qui utilisent le tracé multiple pour le profil et des stries

pour figurer le modelé interne de certaines zones anatomiques. Presque toutes les figures sont des biches qui appartiennent sans ambiguïté au stéréotype pariétal et mobilier d'Altamira et du Castillo. Les cas de superpositions qui les concernent sont nombreux et particulièrement utiles. Nous ne citerons que les plus typiques. Par exemple, une biche de ce stéréotype recoupe un grand signe noir de la phase II (fig. 13). Tous deux, à leur tour, se superposent à la peinture rouge de la phase Ib. Cette superposition est un des points-clés de l'articulation chronologique des différentes phases du *Panneau Principal*.

Il est à noter qu'entre le *Panneau Principal* et celui du *Cône*, il n'y a pas de solution de continuité, au moins en ce qui concerne la phase des gravures de type Altamira/Castillo. En effet, les zoomorphes et les faisceaux de lignes réalisés avec cette technique sont distribués tout au long de l'immense paroi qui va de l'un à l'autre. Dans le *Panneau du Cône*, des biches au contour en tracé multiple et au modelé strié se superposent au nuage de points rouges et au signe en flèche de droite. Une biche gravée en profil droit recoupe une biche peinte en profil gauche et toutes deux, symétriquement disposées, partagent le même espace pour leurs pattes antérieures, de sorte que les pattes de la biche peinte paraissent surgravées. D'ailleurs, la majeure partie de la figure peinte a été surgravée, à l'exception de sa patte postérieure droite, de son poitrail, de sa ligne fronto-nasale, de sa nuque et de son encolure. C'était sans doute suffisant pour atteindre l'objectif poursuivi qui consistait à intégrer une figure antérieure dans une composition de deux biches croisées.

Llonín est sans aucun doute le meilleur représentant cantabrique de cette technique de gravure, mais nous respectons la tradition qui consiste à dénommer les techniques d'après le lieu où elles ont été découvertes et décrites pour la première fois : en l'occurrence, Altamira et El Castillo.

Phase IV

La phase IV a pu être reconnue grâce à des superpositions et des arguments stylistiques. Elle est constituée par des bisons, des rennes, des cerfs et des chevaux. Certains sont peints en tracés linéaires noirs associés à une simple gravure de contour ; d'autres ont en plus un remplissage partiel en teinte plate de même couleur; d'autres, enfin, sont de simples contours gravés. La peinture de la zone lombaire d'un bison de cette phase (n° 4 des figures noires de Berenguer, 1979) se superpose au museau d'une tête de cervidé gravée selon le stéréotype Altamira-Castillo et le masque en grande partie. Le cou de ce cervidé est également recoupé par la peinture et la gravure de la bosse d'un bison acéphale (n° 5 des figures noires de Berenguer), l'ensemble configurant un étrange animal avec un corps de bison et une tête de cervidé disproportionnée (fig. 14).

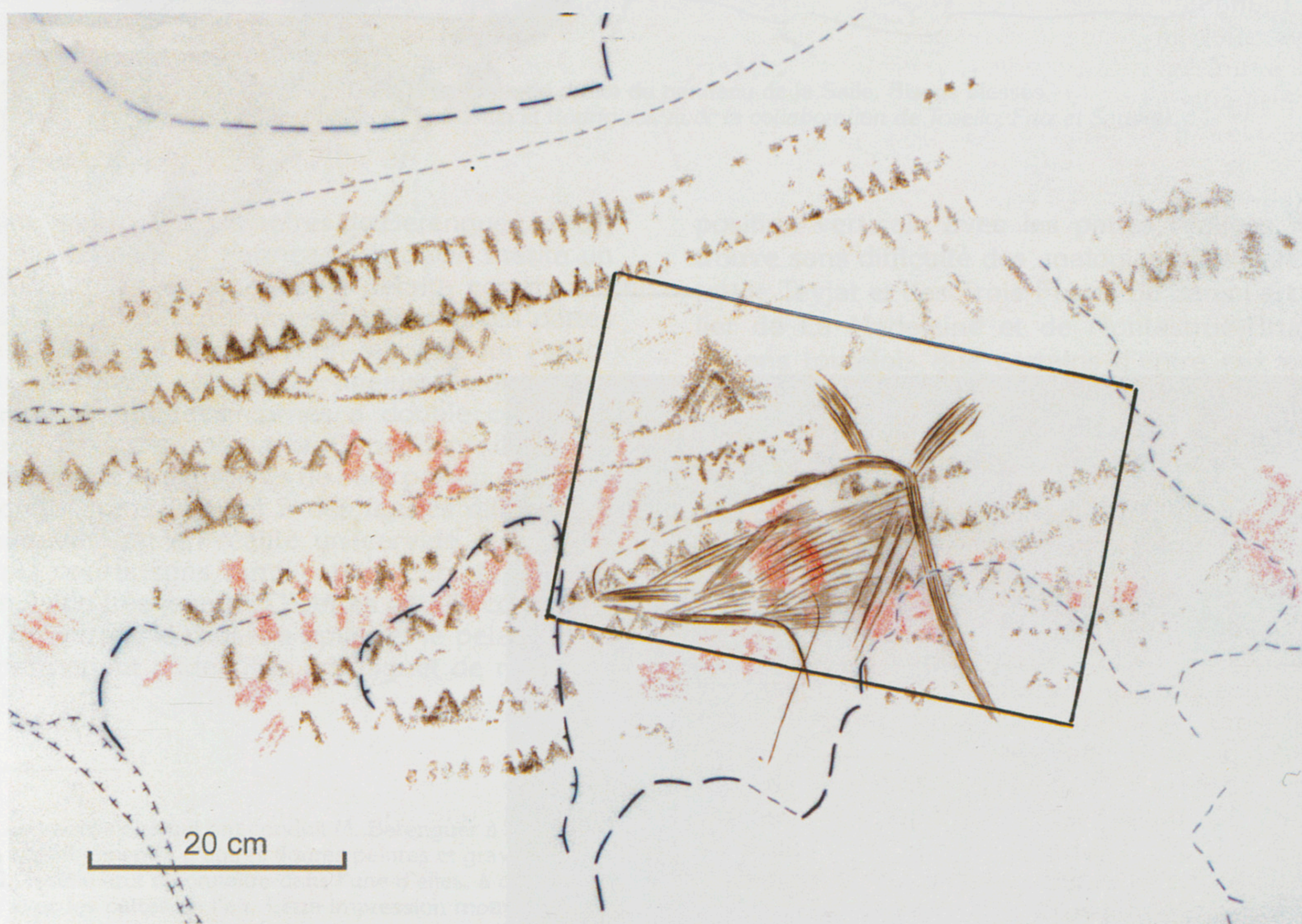


Fig. 13. Biche en tracé multiple de contour et modelé strié de la phase III recoupant un signe noir de la phase II.
Tous deux sont superposés à des figures rouges de la phase Ib.
En bas : calque général ; en haut : macrophotographie de la zone rectangulaire indiquée sur le calque.
(cliché J. Fortea Perez)

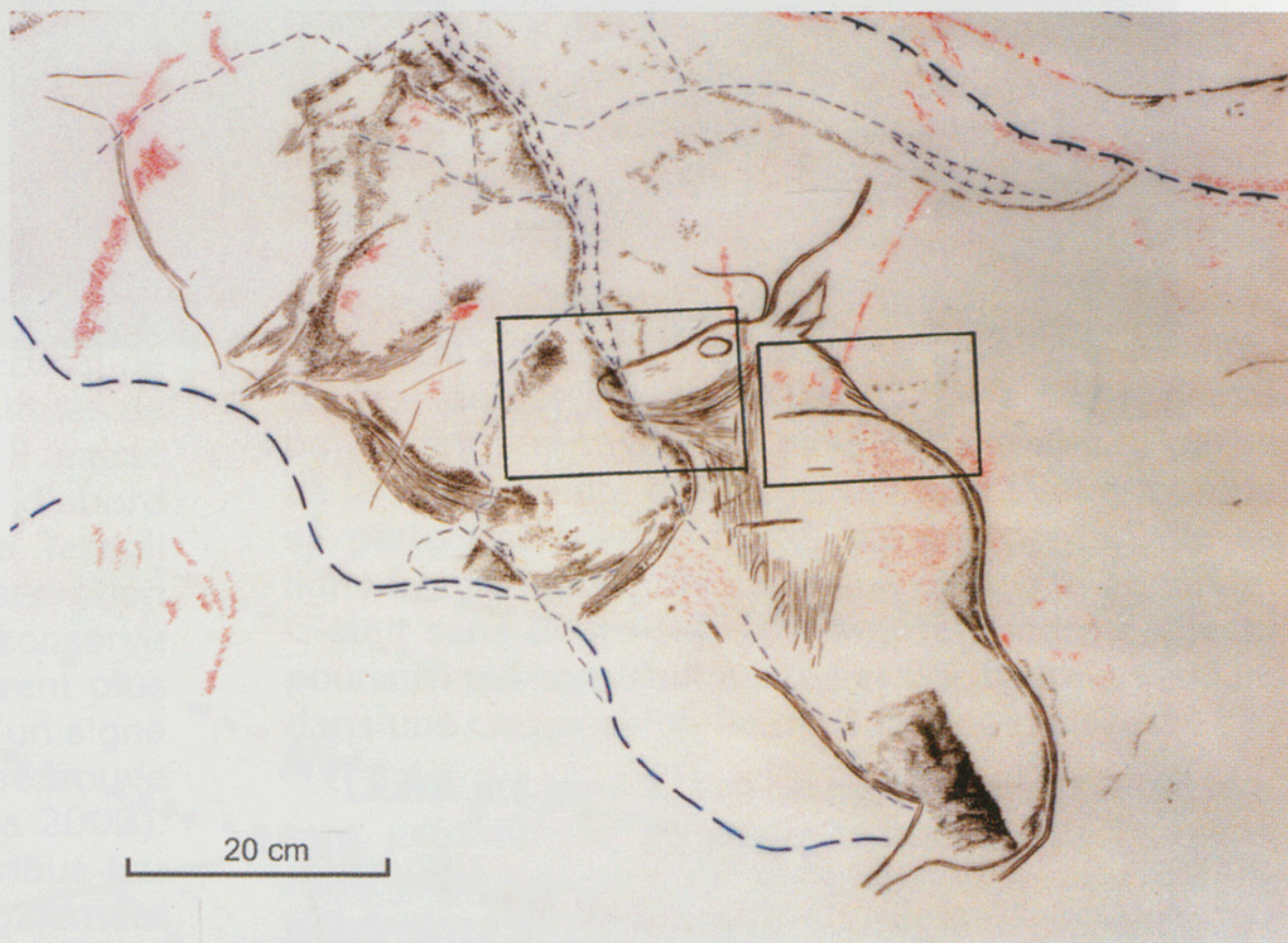


Fig. 14. Bisons peints et gravés de la phase IV superposés à un cervidé gravé de la phase III.
Au centre : calque général ; au-dessus et au-dessous : macrophotographies des zones rectangulaires indiquées sur le calque.
(cliché J. Fortea Pérez)



Fig. 15. Calque de la partie droite du panneau de la Salle. Bisons blessés.
(calque d'après Fortea, de la Rasilla et Rodríguez, avec la collaboration de Tosello, Fritz et Sauvet).

Une autre des figures noires de Berenguer (n° 6), située au mètre 9 du *Panneau Principal*, mérite un commentaire. M. Berenguer l'a décrite comme un bouquetin noir en position verticale avec les pattes repliées. Une telle identification reposait sur l'association de divers segments linéaires noirs pour configurer de grandes cornes à double courbure, typiques de *Capra pyrenaica*. Cependant, il s'avère que ces différents segments ne sont pas en continuité et qu'ils appartiennent à des figures différentes. Le bouquetin est en réalité un cervidé pourvu de bois très courts sans ramification, caractéristiques d'un individu très jeune⁵. D'autres détails comme la bosse du garrot, le museau aplati et le pelage pectoral permettent d'identifier un daguet de renne en

position verticale avec les pattes repliées. On lui trouve sans difficulté des analogies dans l'art pariétal de Teyjat et des Trois-Frères ou dans l'art mobilier de La Madeleine et de Montastruc-Bruniquel. Notons toutefois que certains d'entre eux ne sont pas des rennes et que la position repliée des pattes peut dans certains cas être due aux contraintes du support. Dans certaines plaquettes, sous-jacent ou sus-jacent au renne, on trouve un cheval ou encore un cheval est figuré sur l'autre face. Dans l'art pariétal, il est aussi fréquent de trouver un cheval dans le proche environnement d'un renne. C'est également le cas à Llonín où un cheval gravé, de pur style magdalénien, voisine avec le jeune renne.

5. Les tracés noirs qui ont conduit M. Berenguer à identifier son bouquetin n° 6, ainsi que d'autres tracés noirs qui se trouvent au voisinage, appartiennent à d'autres figures peintes et gravées en mauvais état de conservation que nous n'avons pas complètement déchiffrées. G. Tosello crut reconnaître dans l'une d'elles, à quelques décimètres au-dessus du cheval et du daguet, un cervidé en position renversée, avec les pattes en l'air. Cette impression motiva une visite commune de vérification, au cours de laquelle un renne renversé fut effectivement identifié. Au cours de cette même visite, G. Tosello identifia à gauche du daguet un cervidé (renne ?) en position verticale dont les traits du dos avaient servi à M. Berenguer pour construire les cornes de son bouquetin des Pyrénées. A droite de cet ensemble se trouve la fig. 8 de M. Berenguer décrite par lui comme «un bouquetin mâle en position d'attaque» et par nous comme un autre renne. Ainsi, les rennes de Llonín viennent s'ajouter à ceux de Tito Bustillo et à celui que nous avons récemment reconnu à Covaciella (Fortea sous presse a).

Phase V

Les figures de la phase V sont des gravures au trait simple ou multiple, au modelé de tendance naturaliste. La thématique inclut des bisons, des chevaux (notamment de petits chevaux à crinière hirsute vers le mètre 4 du *Panneau Principal*), des caprinés et des cerfs gravés. Plusieurs de ces figures se superposent à des biches du stéréotype Altamira/Castillo. C'est également le cas, par exemple, d'un capriné et d'un cerf qui se trouvent au mètre 5 du *Panneau Principal*. Ils se superposent au signe méandrique et à des peintures vermillon de la phase Ib, ainsi qu'à des faisceaux de traits multiples de la phase III (fig. 10). Au mètre 6, dans la partie supérieure, une chèvre et un cerf à grande ramure (n° 24 et 25 de M. Berenguer) recoupent de splendides biches de la phase III. Enfin, plus bas, des caprinés mâles et femelles sont également superposés à des figures de la phase III et l'un d'eux réutilise, en la transformant, une biche de cette phase. Au mètre 7, on peut voir d'autres figures de la phase V, notamment un magnifique bison gravé qui tire la langue. Il est agenouillé, sans doute en raison d'une blessure que lui inflige un javelot planté dans son flanc. A l'intérieur de ce bison a été gravée la tête d'un cheval.

Le *Panneau de la Salle* constitue un espace distinct qui contient presque exclusivement des figures que nous attribuons à la phase V (fig. 15). Ces figures, au nombre de dix, comprennent un bison noir en position verticale et un possible protomé de bison noir. Un bison rouge de la phase Ib (considéré comme un cheval par Berenguer), qui utilisait le relief pour son arrière-train et sa bosse, fut ultérieurement repassé dans sa presque totalité par de très fines gravures qui ont eu pour effet de l'agrandir. Nous avons également identifié deux bisons gravés (dont l'un porte des traces de peinture noire), un bison noir et gravé, un ours noir, un quadrupède noir (cervidé ou capriné) et une tête gravée pourvue de longues oreilles. Le *Panneau de la Salle* n'a pas la complexité, ni le nombre de figures, ni la diachronie du *Panneau Principal*. Il est remarquable par son unité de style et par sa composition soignée qui utilise les possibilités de mise en scène offertes par les parois rocheuses. Quatre bisons sont atteints par des armes de jet et l'un d'eux dont l'arrière-train est affaissé semble agonisant. L'ours est volontairement caché à la vue, en position plafonnante derrière un pendentif dont la partie inférieure a été brisée à une époque indéterminée. Pour le voir, il faut se baisser au niveau du sol. Cet ours est le premier connu dans les Asturies. Llonín est ainsi la cinquième grotte cantabrique où le thème de l'ours est présent (après

Ekain, Santimamiñe et Venta Laperra au Pays basque et Micolón en Cantabrie)⁶.

Corrélation entre la stratigraphie pariétale et les niveaux archéologiques

Il est certain que le fait qu'une grotte ait été à la fois habitée et décorée n'implique pas qu'il y ait une relation directe entre les documents artistiques et archéologiques, mais il serait tout aussi absurde de les dissocier complètement. Pour interpréter la diachronie d'un panneau, il ne suffit pas de faire intervenir les superpositions, les techniques, les stéréotypes et les conventions stylistiques, il faut également tenir compte de toute l'histoire de l'occupation du site, telle que la fouille peut la révéler. Selon notre propre expérience, il n'est pas bon d'intervenir dans un seul secteur, parce que la morphologie de l'espace, ses éventuelles occupations et la dynamique sédimentaire recommandent d'intervenir dans différents secteurs afin de comparer les résultats.

Chronologie des phases artistiques

La phase III de Llonín se superpose à des figures des phases antérieures en de nombreux endroits et elle est à son tour recoupée par des gravures et des peintures des phases IV et V. Par conséquent, cette phase constitue un point de référence chronologique qui donne un *terminus ante quem* et un *terminus post quem* au dispositif pariétal. En outre, l'appartenance de la phase III au stéréotype pariétal et mobilier Altamira/Castillo est hors de doute, ce qui permet de lui attribuer la même chronologie. Il y a actuellement un consensus pour considérer ce stéréotype comme une production caractéristique du Magdalénien inférieur cantabrique, approximativement daté entre 16.000 et 14.500/14.000 BP. La datation directe par C14-SMA d'une omoplate provenant des fouilles anciennes d'Altamira a donné 14.480 ± 250 BP (GifA 90057), ce qui la situe dans la partie finale de la fourchette chronologique de ce Magdalénien. En revanche, cela s'accorde mal avec la stratigraphie pariétale du Grand Plafond d'Altamira où les gravures de ce stéréotype sont toujours sous-jacentes aux bisons « polychromes ». Or, ceux-ci ont reçu des dates ¹⁴C qui sont tantôt plus anciennes, tantôt plus récentes que celle de l'omoplate en question. Les écarts entre ces différentes dates ne sont sans doute pas significatifs ; en retenir une plutôt qu'une autre est finalement une question de choix. Nous observons que la bibliographie la plus récente tend à considérer comme « meilleures » les dates les plus anciennes, qui se situent autour de 14800 BP. Nous avons traité ailleurs de ce problème et conclu que l'horizon Altamira/Castillo serait plutôt représentatif de la

6. Nous considérons comme douteux les ours de Las Monedas et d'El Castillo.

première moitié du Magdalénien inférieur cantabrique, voire encore plus ancien (Fortea sous presse b)⁷.

D'un point de vue technique et stylistique, la phase III implique une profonde rupture avec le décor antérieur et postérieur. Il n'est pas exagéré de dire que cette phase constitue un véritable tournant : il y a un avant et un après que nous pouvons discuter en termes chronologiques et en termes de contenu.

Les signes rectangulaires noirs de la phase II, bien qu'ils ne soient pas strictement homologues de ceux de Las Chimeneas, de ceux de la galerie terminale d'Altamira ou de certains signes de La Pasiega renvoient cependant à un monde qui est traditionnellement attribué au Solutrén, bien que la datation directe d'un signe de Las Chimeneas n'ait pas confirmé cette chronologie. Le fait que les signes de Llonín sont sous-jacents aux gravures du stéréotype Altamira/Castillo, datés dans la grotte d'El Mirón de 15700-15500 BP, est en accord avec cette attribution, ou avec une attribution à des temps immédiatement postérieurs au Solutrén supérieur qui sont attestés archéologiquement à Llonín par la présence d'un Badegoulien/Magdalénien archaïque. Pour avancer un peu dans la résolution de ce problème, nous voudrions attirer l'attention sur la grande ressemblance qui existe entre le tracé pseudo-excisé du signe de la pièce osseuse du niveau III de la Galerie mentionnée précédemment (et à un degré moindre les tracés linéaires parallèles sur lesquels s'appuient de courts segments obliques sur une pièce du même niveau) avec les signes rectangulaires et les bandes horizontales dont les traits sont formés par la juxtaposition serrée de petits triangles.

Le contenu de la phase rouge, en particulier la phase Ib, renvoie à la grotte voisine de Chufín et à d'autres grottes cantabriques comme El Castillo et La Garma, dans lesquelles ce qui est comparable à Llonín correspond toujours aux figures les plus anciennes d'un point de vue stratigraphique ou stylistique. Cette phase rouge de Llonín est sous-jacente à des figures peintes ou gravées des phases II et III. En conséquence, cette phase pourrait être rapportée au Solutrén ou à une période antérieure, mais dans l'état actuel de nos recherches, il est difficile de trancher. Nos appréciations sont plus ou moins solidement justifiées et conservent une part de subjectivité, à défaut de datations ¹⁴C univoques.

Plusieurs arguments font que l'on ne peut écarter l'hypothèse d'un âge gravettien pour tout ou partie

de la phase rouge. Tout d'abord, un niveau gravettien a été mis au jour à Llonín, ce qui montre, des années après celui qui a été trouvé à La Viña, que les Asturies ne sont pas restées en marge du monde gravettien européen. En outre, la couche gravettienne de la Galerie a livré une plaquette qui portait des traces d'ocre de la même couleur rouge vermillon que les peintures pariétales de la phase Ib. Mais surtout, l'un des motifs rouge vermillon de cette phase a été accepté par tous les observateurs comme un profil féminin. Or, les statuettes de «vénus» qui jalonnent l'Europe de la Moravie à la France en passant par le nord de l'Italie sont un des objets les plus caractéristiques de ce monde. À Llonín (comme dans le Camarin des Vulves de Tito Bustillo), nous pourrions avoir une version pariétale, vue de profil, de ces statuettes mobilières. On n'en a pas encore trouvée en Espagne, mais il est possible qu'elles apparaissent un jour dans les gisements gravettiens des Asturies et de Cantabrie aujourd'hui bien connus. À l'heure actuelle, le seul exemple pariétal de «vénus» gravettienne vue de profil est celui de Terme-Pialat (Dordogne). Dans le niveau 4 de Cueva Morín attribué à un Gravettien final, on a signalé un anthropomorphe de profil sur un compresseur (González Echegaray, Freeman *et al.* 1971, fig. 123).

Il apparaît pour le moins possible que la décoration de Llonín ait commencé au cours du Gravettien avancé, et c'est peut-être également le cas pour d'autres grottes de Cantabrie comme Chufín ou La Garma (dans le cas du Castillo, la diachronie est même peut-être encore plus longue). L'âge trouvé pour le contexte archéologique de La Fuente del Salín viendrait à l'appui de cette hypothèse. D'un autre côté, il y a dans le *Panneau de l'Entrée* de Llonín deux biches rouges *partiellement* exécutées au moyen de ponctuations digitales juxtaposées (fig. 16). Ce n'est sans doute pas le meilleur exemple de la technique du tamponné, mais il est certain que la technique d'exécution de ces biches, ainsi que leurs conventions formelles et l'usage qu'elles font des accidents rocheux, les rapprochent de Covalanas. En outre, dans la phase Ib du *Panneau Principal* et dans le *Panneau du Cône*, la technique de ponctuations digitales est largement représentée. L'attribution chronologique que nous proposons est en accord avec l'idée que nous avons avancée, il y a des années, selon laquelle les débuts du tamponné auraient pu précéder le Solutrén, sans que cela

7. En 2004, au cours des fouilles de la grotte d'El Mirón (Cantabrie), une omoplate gravée d'une splendide biche du stéréotype Altamira/Castillo a été mise au jour (communication personnelle de M. González Morales que nous remercions de nous avoir autorisé à mentionner ici cette découverte). Elle provient du niveau 17, qui a reçu trois dates concordantes : 15.470 ± 240, 15.450 ± 160 et 15.700 ± 190 BP (Straus et González Morales 2003, p. 47). Cette découverte apporte une réponse aux contradictions que nous signalions entre les datations des bisons d'Altamira, la stratigraphie pariétale et la datation unique dont nous disposions jusqu'à présent pour une omoplate provenant des fouilles de H. Alcalde del Río en 1902-1906.



Fig. 16. Biche rouge du Panneau d'Entrée (phase Ib). (cliché J. Fortea Perez)

contredise l'idée communément admise d'un âge solutréen pour la majeure partie des figures tamponnées (Fortea, Rasilla, Rodríguez, 1995). Récemment, une chronologie gravettienne a également été proposée pour cette technique (Gonzalez Sainz 1999, 2003 ; Gonzalez Sainz et San Miguel 2001; cf. commentaires in Fortea, *sous presse b*).

Les peintures et gravures des phases IV et V, postérieures à la phase III d'après les superpositions,

sont sans ambiguïté de style magdalénien, sans qu'il soit nécessaire de rechercher des arguments chronologiques supplémentaires. Le problème est que ces deux phases ne présentent pas pour l'instant de superpositions relatives. Il est donc difficile de dire si nous avons affaire à deux phases ou à une seule. Il nous semble toutefois plus probable que les teintes plates partielles et les dessins linéaires noirs qui sont tous deux associés à une surgravure du

contour, ainsi que les thèmes mis en œuvre (bisons, rennes, cheval), puissent constituer la phase IV et être rapportés au Magdalénien moyen (qui est présent dans la stratigraphie de Llonín). Notre principal argument pour distinguer une phase V est que le bouquetin est représenté de façon particulièrement importante dans l'art mobilier du Magdalénien supérieur de la grotte. Nous pensons donc rapporter à cette période de nombreuses représentations gravées de bouquetins (participant de la même technique et du même style et recoupant des figures de la phase III), mais également des chevaux et la gravure d'un grand bison blessé qui tire la langue. Il est intéressant de noter que ce bison qui représente l'une des ultimes manifestations symboliques du *Panneau Principal* occupe le même espace qu'un bison rouge de la phase Ia qui fut sans doute l'une des premières figures de la grotte. Dans le *Panneau de la Salle*, on retrouve sur un panneau isolé constitué presque exclusivement de figures magdaléniennes ce même thème de la blessure et de l'agonie d'un bison.

Nous reconnaissons qu'il est très difficile, sinon impossible, de faire la différence entre l'appartenance à la phase IV ou V pour les figures qui sont uniquement gravées. En absence de superposition, seul le contexte figuratif immédiat peut nous y aider. Quoiqu'il en soit, les phases IV et V sont franchement magdaléniennes et il convient de les rapprocher de la région périgourdine et de les replacer dans un cadre plus vaste sur l'axe pyrénéo-cantabrique. Il peut sembler dangereux et quelque peu illusoire de tenter d'attribuer certaines figurations au Magdalénien moyen et d'autres au Magdalénien supérieur.

Les propositions chronoculturelles que nous venons de discuter résumant dans ses grandes lignes la manière dont nous interprétons aujourd'hui l'histoire des manifestations graphiques qu'ont connues les parois de Llonín. Ce schéma tient évidemment le plus grand compte des informations que nous possédons sur l'occupation des différents espaces et les activités qui y ont eu lieu. Le *Panneau Principal* et dans une moindre mesure le *Panneau du Cône* sont d'une grande complexité diachronique qui rend particulièrement difficile la reconnaissance des phases synchroniques d'organisation topo-iconographique telles qu'elles ont dû se succéder dans le temps. Nous sommes conscients que notre analyse comporte encore bien des points obscurs et que de nombreuses figures et de nombreux tracés restent indéterminés quant à leur chronologie. Nous donnerons pour finir quelques exemples des difficultés qui subsistent. Par exemple, un très petit cheval gravé se trouve au mètre 3 du *Panneau Principal* à gauche du grand signe rouge vertical et il est recoupé par les stries du cou d'une biche de type Altamira/Castillo : il peut donc être contemporain de la phase III ou appartenir à une phase antérieure (fig. 8). Il semble peu probable qu'il appartienne à la même phase que la biche qui lui est superposée,

car sa technique de gravure est différente et son style renvoie à un autre horizon. Sa bouche carrée rappelle les chevaux de La Lluera I. Il est représenté en perspective oblique comme s'il était vu de l'arrière, avec deux pattes postérieures et une seule patte antérieure. Ce détail le rapproche d'un cheval rouge en teinte plate du plafond d'Altamira (Breuil et Obermaier, 1935, pl. Xa), très antérieur aux « polychromes ». Notre cheval de Llonín appartient-il à la phase Ib ? Il est impossible de l'affirmer, car aucune figure de cette phase n'est gravée, à l'exception de très ponctuelles réutilisations. Autre exemple : à la même hauteur que la figure précédente, un peu plus à gauche, à la limite des mètres 3 et 4 (fig. 8) se trouve un autre très petit cheval, sans tête ; son attribution à une phase quelconque est difficile, car il est exempt de toute superposition.

Toutefois, il ressort de l'étude conjointe de la stratigraphie pariétale et des différentes périodes d'occupation de la grotte que l'histoire artistique de Llonín se comprend plus facilement si l'on se place dans la perspective d'une chronologie longue (Forteza, Rasilla, Rodríguez 1992 et 1995). Il faut savoir que cette proposition va à l'encontre d'une autre hypothèse, celle d'une chronologie courte, qui a été proposée pour Llonín (Moure 1995 ; Balbín, Alcolea et González 1999), mais aussi pour d'autres grands sites cantabriques, comme Tito Bustillo ou Altamira, bien que ceux-ci présentent également de nombreuses phases et superpositions.

Réutilisation de figures antérieures

Un aspect intéressant de l'art de Llonín est la réutilisation et l'incorporation de figures appartenant à des phases antérieures. Nous avons signalé plus haut le cas de figures noires de la phase II, repassées en gravure au tracé multiple et strié à la phase III, ainsi que le cas d'une biche rouge de la phase Ib sur laquelle avait été gravée une biche typique de la phase III pour créer une assemblage de deux biches croisées. Le contour de la biche peinte a également été en partie repassé par un trait gravé. Cela pourrait nous inciter à envisager une relation intime entre les deux phases, voire à penser qu'elles n'en forment qu'une, mais nous croyons qu'il s'agit plutôt de l'intégration d'une figure antérieure destinée à créer une composition dont l'origine est probablement solutréenne (Lluera I). Il nous paraît en effet très improbable que les peintres de la phase Ib aient aussi pratiqué la gravure. Notre opinion s'appuie sur le fait que la Galerie, mis à part quelques tracés linéaires épars, peut-être anthropiques, et une majorité de griffades d'ours et de chauve-souris, ne renferme aucune gravure, mais seulement des signes, des tracés et des ponctuations rouges de la même phase et de la même technique que les peintures de la phase Ib de la Grande Salle. Nous parlons plus haut de la rupture qui nous semble exister entre la phase III et les phases précédentes. Elle est évidente sur le plan technique, mais le réemploi de figures anciennes que nous consta-

tons montre qu'il n'y a sans doute pas de véritable rupture sur le plan conceptuel. S'il en est ainsi, c'est sans doute parce que les occupants successifs de la grotte participaient d'une même tradition graphique qui faisait que des œuvres vieilles de plusieurs milliers d'années ne leur étaient pas étrangères. Plusieurs options s'offraient à eux. Ils pouvaient choisir d'effacer les graphismes antérieurs (ce que nous n'avons jamais constaté à Llonín, mais qui s'est produit dans l'étape V de Tito Bustillo selon Balbín et Moure, 1982) ; ils pouvaient superposer leurs propres œuvres sans discernement, créant de véritables palimpsestes (cas de la phase III), ou encore chercher de nouveaux espaces ou profiter de certains vides dans des surfaces déjà occupées (cas des phases II, IV et V). Enfin, ils avaient la possibilité de réutiliser d'anciennes figurations en les retouchant pour les incorporer dans l'expression de leur temps (phases III et V)⁸.

Il semble que cette tendance à réemployer un même espace pariétal (quelle que soit la modalité choisie parmi celles que nous venons d'évoquer) soit beaucoup plus fréquente dans la région cantabrique que dans d'autres régions.

Extension spatiale des différentes phases

Un autre aspect intéressant à considérer est celui de l'extension des manifestations graphiques dans l'espace de la caverne aux différentes époques. On sait que les peintres de la phase Ia ont pénétré jusqu'au fond de la Grande Salle. Les peintres de la phase Ib ont exploré toute la caverne et ont laissé des témoignages de leur présence dans chaque endroit. C'est à eux que l'on doit la structuration globale de la grotte (Fortea, Rasilla et Rodríguez, *sous presse*). Ils sont apparemment les seuls à avoir décoré la *Galerie* qu'ils utilisèrent comme un diverticule pour y abriter un ensemble uniquement composé de signes, suivant en cela une pratique dont Breuil et Obermaier (1935, p. 68) avaient déjà remarqué la fréquence dans la région cantabrique⁹.

La phase II, en revanche, demeure circonscrite à la moitié droite du *Panneau Principal*. Ceux qui vinrent ensuite sont des représentants de la phase III. Leur activité pariétale qui consistait en gravures du type Altamira/Castillo s'est étendue sur tout le *Panneau Principal* (particulièrement dans les sept premiers mètres à gauche), les *Panneaux Intermédiaires* et le *Panneau du Cône*. Quant aux Magdaléniens qui suivirent, leur champ d'action fut plus restreint, puisque, dans la phase IV, ils se

concentrèrent principalement entre les mètres 8 et 9 du *Panneau Principal*. Dans la phase V, ce sont les mètres 4 à 7 de ce panneau qui attirèrent leur attention et ils s'approprièrent le *Panneau de la Salle*. Ce panneau original, totalement inédit, est appelé à occuper une place à part dans l'ensemble paléolithique de la région cantabrique, car il offre une atmosphère très magdalénienne qui rappelle certaines grottes pyrénéennes ou périgourdines. Dans d'autres panneaux de la grotte, l'art magdalénien est également présent, mais il se trouve imbriqué avec celui des étapes antérieures, alors que dans le *Panneau de la Salle*, il n'y a pratiquement rien d'autre que des œuvres magdaléniennes d'un style excellent, qui mettent en lumière toute la capacité des auteurs à exploiter les possibilités scénographiques offertes par la topographie pariétale afin de mettre en scène une histoire de blessure et de mort.

Objets déposés

Au fil de nos examens rapprochés des parois, nous avons découvert un certain nombre d'objets déposés dans des anfractuosités ou des fissures. Cette pratique est attribuable au Magdalénien, dans la très grande majorité des cas, mais il y a des contre-exemples qui empêchent d'en faire un argument chronologique décisif (Bégouën et Clottes 1981 ; Bégouën *et al.* 1986). A Llonín, nous en avons trouvé des exemples tout au long de la paroi droite, du fond de la Grande Salle jusqu'au Cône.

Dans le *Panneau Contigu*, deux éclats de quartzite et de silex dans une fissure près d'un boviné acéphale gravé. Dans le *Panneau Principal*, nous ne comptons pas moins de quatre dépôts de ce type : au mètre 3, un petit fragment d'os ; au mètre 4, dans une cavité située sous l'anthropomorphe féminin, un petit morceau d'os ; au mètre 7, un éclat ; au mètre 13, deux éclats de quartzite qui portent les mêmes traces de concrétion que l'encaissant et une canine atrophiée teintée par l'ocre des peintures rouges environnantes entraîné par les eaux de ruissellement. Dans le quatrième *Panneau Intermédiaire*, entre des restes de peintures rouge et noire, un éclat de quartzite.

Chronologie absolue. Datation

Des prélèvements de pigments pour datation du radiocarbone par spectrométrie de masse par accélérateur ont été effectués en 1993 et 1994 dans le *Panneau Principal*. Leurs résultats ont été publiés et discutés (Fortea 2002). Nous n'en donnerons ici qu'un bref résumé.

8. Nous reviendrons sur ces différentes modalités dans la future monographie, lorsque notre phasage permettra d'esquisser, ne serait-ce qu'en termes généraux, les principales variations extrinsèques du message (ou des messages) accumulés sur les parois de la caverne pendant un temps extrêmement long.

9. On connaît non seulement le recoin des Tectiformes du Castillo et la Galerie terminale d'Altamira, mais aussi le Camarin des Vulves de Tito Bustillo, El Buxu... Il y a également des lieux exclusivement dédiés aux signes : La Lluera II, Entrecueves, Las Herreras, Tebellín, etc.

Deux prélèvements ont concerné un signe formé d'alignements horizontaux de triangles noirs que nous attribuons à la phase II et qui est recoupé par la tête d'une biche de la phase III. Ils ont fourni les dates de 10.070 ± 120 BP (GifA 95303) et 10.300 ± 100 BP (GifA 98198). Un bison noir de la phase IV (n°4 de Berenguer) a lui aussi fait l'objet de deux prélèvements qui ont permis d'obtenir trois dates : 11.900 ± 110 BP (GifA 95147), 12.550 ± 110 BP (GifA 98024) et 13.540 ± 170 (GifA 98205). Enfin, trois ponctuations noires situées dans l'ensemble n° 1 de M. Berenguer, ont donné 10.510 ± 110 (GifA 98200).

La plupart de ces dates sont beaucoup trop récentes. Elles sont probablement rajeunies par la présence de carbone récent dont la cause est vraisemblablement liée à l'activité artisanale dont la grotte a été l'objet pendant des années lorsqu'elle servait de cave pour l'affinage du fromage. Dans une grotte qui a connu l'histoire mouvementée de Llonín, il n'y a sans doute pas grand chose à espérer de la datation directe des pigments.

Conclusion

Llonín est sans doute la grotte des Asturies qui présente la plus large diachronie. Mais Tito Bustillo n'arrive pas loin derrière, si l'on en juge par la toute première bibliographie concernant son art pariétal (Jordá, Beltrán, Berenguer), ainsi que par certaines références récentes (González Echegaray et González Sainz 1994 ; Fortea 1998, 2000) dans laquelle une chronologie longue est proposée, contrairement à la chronologie courte, toute entière concentrée dans le Magdalénien, qui a été proposée par Balbín et Moure (1982). Balbín *et al.* (2000) se

sont récemment ralliés à l'hypothèse d'un chronologie longue. Toutefois, les deux grottes sont en quelque sorte complémentaires : alors que ce qui retient davantage l'attention à Llonín, ce sont les étapes anciennes de l'art paléolithique, à Tito Bustillo, c'est surtout l'art du Magdalénien avancé qui est remarquable.

Le travail de fouilles menées dans plusieurs secteurs et conjointement à l'étude approfondie des parois nous a démontré à quel point la connaissance du contexte archéologique de chaque site d'art rupestre était indispensable. Dans ce sens, Llonín est pratiquement la seule grotte des Asturies qui renferme des manifestations graphiques de tous les groupes humains qui la fréquentèrent au cours du Paléolithique supérieur. Les autres sites sont La Viña, Entrefoces, La Lluera I et II et Las Caldas, mais leur art pariétal est incomparablement moins varié sur le plan formel et moins étendu sur le plan diachronique, puisqu'il se rapporte uniquement à l'art pré-magdalénien à la lumière du jour.

Remerciements

Les auteurs remercient Georges Sauvet pour la traduction du texte, ainsi que pour ses propositions de restructuration et de synthèse qui ont amélioré la compréhension du texte original en espagnol.

Nous remercions sincèrement Alesander Olaizola Fernández, Cris Suárez Artidiello, Andrea Miranda Duque et Alba Fernández Rey pour leur collaboration dans les travaux de restitution des six premiers mètres du Panneau Principal, ainsi que Juan Ignacio Santos Rodríguez y Andrea Miranda Duque pour ce qui concerne le Panneau de la Salle. Le dessin à l'encre du Panneau Principal est de la main d'Alba Fernández Rey et celui du Panneau de la Salle est dû à Andrea Miranda Duque.

BIBLIOGRAPHIE

- ALMAGRO M., 1980. — Los grabados de trazo múltiple en el arte cuaternario español. *Altamira Symposium*. Madrid, p. 27-71.
- APELLÁNIZ J. M., 1980. — El método de determinación de autor en el cantábrico. Los grabados de Llonín. *Altamira Symposium*. Madrid, p. 73-84.
- ARAMBURU F. J., 1984. — Contribución al estudio espacial del Paleolítico Superior Cantábrico : el caso asturiano. *Arqueología Espacial*, 2. Teruel, p. 181-191.
- BALBÍN R. de, MOURE A., 1982. — El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). *Ars Praehistorica*, I, p. 47-97.
- BALBÍN R. de, ALCOLEA J. J., MOURE A., GONZÁLEZ M., 2000. — Le Massif de Ardines (Ribadesella, Les Asturias). Nouveaux travaux de prospection archéologique et de documentation artistique. *L'Anthropologie*, 104, p. 383-414.
- BARIANDARAN MAESTU I., 1973. — *Arte mueble del Paleolítico Cantábrico*. Monografías Arq. XIV. Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- BAR-YOSEF O. (Org.), 1988. — Actes du Colloque International de Liège (1986). *L'Homme de Neandertal*. N° 5. La Pensée. ERAÜL, 32.
- BEGOUËN R., CLOTTES J., 1981. — Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, le Tuc-d'Audoubert). *Altamira Symposium*, 1979. Madrid, p. 157-188.

BEGOUËN R., CLOTTES J., GIRAUD J.-P., ROUZAUD F., 1996. — Os plantés et peintures rupestres dans la caverne d'Enlène. *Pyrénées préhistoriques. Arts et Sociétés*. Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques, 118^e, Pau, 1993, p. 283-306.

BERENGUER ALONSO M., 1979. — *El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonin*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo.

BREUIL H., OBERMAIER H., 1935. — *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Tipografía de Archivos, Madrid.

FORTEA PÉREZ F. J., 1998. — La cueva de Tito Bustillo. *El Principado de Asturias*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo, p. 340-344.

FORTEA PÉREZ F. J., 2000. — El Pindal, vision nouvelle ou fiction ? *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, t. LV, p. 35-62.

FORTEA PÉREZ F. J., 2002. — Trente-neuf dates de C14-AMS pour l'art pariétal des Asturias. *Bull. de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LVII, p. 7-28.

FORTEA PÉREZ F. J., (sous presse a). Cuevas de Covaciella y El Bosque (Cabrales). Campañas de 2000. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2000*, 5. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Principado de Asturias.

FORTEA PÉREZ F. J., (sous presse b). La plus ancienne production artistique du Paléolithique Ibérique. *Pitture paleolitiche nelle Prealpi venete : Grotta di Fumane e Riparo Dalmieri*. Verona, 18-20-juin-2003.

FORTEA PÉREZ J., RASILLA VIVES M. de la, RODRÍGUEZ OTERO, V., 1992. — La Cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-90*, n° 2. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Principado de Asturias, p. 9-18.

FORTEA PÉREZ F. J., RASILLA VIVES, M. de la, RODRÍGUEZ OTERO, V., 1995. — La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1991 a 1994. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-94*, n° 3. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Principado de Asturias, p. 33-44.

FORTEA PÉREZ F. J., RASILLA VIVES M. de la, RODRÍGUEZ OTERO V., 1999. — La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1995 a 1998. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-98*, n° 4. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Principado de Asturias, p. 59-68.

FORTEA PÉREZ F. J., RASILLA VIVES M. de la, RODRÍGUEZ OTERO V., (sous presse). La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1999 a 2002. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-02*, n° 5. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Principado de Asturias. (article remis pour publication à la Consejería de Educación y Cultura d'Asturies à la fin de 2002).

GÓMEZ TABANERA J.M., 1979. — El arte prehistórico de la Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Alles) y la lógica de la conexión de los símbolos de la Prehistoria y Etnografía astures. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 96-97, p. 421-444.

GONZÁLEZ ECHEGARAY J., FREEMAN L. G. *et alii*, 1971. — *Cueva Morín*. Excavaciones 1966-1968. Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, VI. Santander.

GONZÁLEZ ECHEGARAY J., GONZÁLEZ SAINZ C., 1994. — Conjuntos rupestres paleolíticos en la Cornisa Cantábrica. *Complutum*, 4, p. 21-43.

GONZÁLEZ SAINZ C., 1999. — Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la Región Cantábrica. *Edades. Revista de Historia*, 6 (2000), p. 123-144.

GONZÁLEZ SAINZ C., 2003. — El conjunto parietal paleolítico de la Galería inferior de La Garma (Cantabria). Avance de su organización interna. En Balbín R. de, y Bueno P. (Eds.). *Primer Symposium de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella, 2002, p. 201-222.

GONZÁLEZ C., SAN MIGUEL C., 2001. — *Las cuevas del Desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza* (Cantabria-Vizcaya). Santander. Universidad de Cantabria.

HOYOS GÓMEZ M., 1993. — *Delimitación de las áreas de protección de las cuevas de Llonín (Peñamellera Alta) y La Loja (Peñamellera Baja)*. Oviedo: Consejería de Cultura. Principado de Asturias.

LEROI GOURHAN A., 1988. — *Dictionnaire de la Préhistoire*. P.U.F. Paris.

LÓPEZ MORA J. F., 1988. — El mundo de los grabados de las Cuevas de la Peña de Candamo y Llonín (Asturias). *Studia Zamorensia*, IX, p. 75-84.

MOURE ROMANILLO A., 1995. — Después de Altamira: transformaciones en el hecho artístico. En Moure Romanillo A., González Sainz C. (Eds.): *El final del Paleolítico cantábrico*. Universidad de Cantabria.

SCHABEREITER-GURTNER C., SAIZ-JIMENEZ C., PIÑAR G., LUBITZ W., RÖLLEKE S., 2004. — Phylogenetic diversity of bacteria associated with Paleolithic paintings and surrounding rock walls in two Spanish caves (Llonin and La Garma). *FEMS Microbiology Ecology*, 47, p. 235-247.

STRAUS L. G. CLARK G. A. ALTUNA J., CUSHMAN K., DEITH M., EASTHAM A., ESBERT ALEMANY R., FERNANDEZ-TRESGUERRES J., GARRALDA M. D., GONZÁLEZ MORALES M. R., HARMON R., JEWETT R., LAVILLE H., LEROI-GOURHAN A., MENENDEZ DE LA HOZ M., ORDAZ GARGALLO J., ORTEA J., SHACKLETON N., SUAREZ DEL RIO L., YOUNG D., 1986. — *La Riera Cave. Stone Age Hunter-Gatherer adaptations in Northern Spain*. Anthropological Research Papers, 36. Arizona State University.

STRAUS L., GONZÁLEZ MORALES M. R., 2003. — El Mirón cave and the ^{14}C chronology of Cantabrian Spain. *Radiocarbon*, vol 45, nr 1, p 41-58.

UTRILLA P., 1986. — La varilla "pseudoexcisa" de Aitzbitarte IV y sus paralelos franceses. *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*. Zaragoza, p. 205-226.

UTRILLA P., 1996 — La sistematización del Magdalenienense Cantábrico. Una revisión histórica de los datos. En Moure Romanillo, A. (Ed.). *"El Hombre Fósil" 80 años después*. Homenaje a Hugo Obermaier. Universidad de Cantabria. Santander, p. 211-247.