

INTERNATIONAL NEWSLETTER ON ROCK ART

INORA

Comité International d'Art Rupestre (CAR - ICOMOS)
Union Internationale des Sciences Préhistoriques - Protohistoriques
(UISPP Commission 9 : Art Préhistorique)
International Federation of Rock Art Organisations (IFRAO)
Association pour le Rayonnement de l'Art Pariétal Européen (ARAPE)
N° ISSN : 1022 -3282

11, rue du Fourcat, 09000 FOIX (France)
France : Tél. 05 61 65 01 82 - Fax. 05 61 65 35 73
Etranger : Tél. + 33 5 61 65 01 82 - Fax. + 33 5 61 65 35 73
email : j.clottes@wanadoo.fr

N° 49 - 2007

Halo Shelter,
Pecos River,
Texas (USA)

Halo Shelter,
Pecos River,
Texas (USA)



Responsable de la publication - *Editor* : Dr. Jean CLOTTESS

LETTRE INTERNATIONALE D'INFORMATIONS SUR L'ART RUPESTRE

SOMMAIRE

Découvertes	1	Discoveries
Divers	13	Divers
Nécrologie	27	Obituary
Livres	30	Books

DÉCOUVERTES

INVESTIGATIONS RUPESTRES AU FEZZAN, LIBYE DU SUD-OUEST

Remarques liminaires

Nous le savons de longue date, le Sahara recèle les plus importants gisements d'art rupestre pré- et protohistoriques de la planète. Seul, peut-être, le continent australien posséderait des richesses comparables. Mais il faut savoir que chaque expédition au Sahara révèle de nouveaux sites ou de nouvelles stations de gravures ou de peintures. C'est particulièrement le cas dans le sud-ouest de la Libye où, depuis une dizaine d'années, nous multiplions les explorations dans des régions pourtant parcourues depuis longtemps.

En réalité, compte tenu de l'immensité du terrain et de la complexité topo-morphologique des régions rocheuses, les vestiges artistiques rupestres sont quasi inépuisables, et l'inventaire commencé il y a plus d'un siècle n'est pas près d'être achevé.

Plusieurs informateurs français et libyens sont à l'origine des découvertes rupestres récemment effectuées. C'est le cas au Fezzan, dans les régions de l'Aramat, mitoyenne de l'Algérie, de l'Akakus et du plateau du Messak.

En février et mars 2007, une expédition dans ces régions a permis d'ajouter d'utiles éléments à l'iconographie rupestre du Sahara, dans les principaux chrono-styles. Outre quelques images inédites, plusieurs sujets présentés ici offrent de remarquables particularités permettant d'ajouter de nouvelles questions à celles – déjà nombreuses – qui surgissent lorsqu'on tente de comprendre les motivations des artistes dans les différentes paléocultures sahariennes.

DISCOVERIES

ROCK ART INVESTIGATIONS IN THE FEZZAN, SOUTH-WEST LIBYA

Preliminary remarks

The Sahara, as has long been known, contains the largest amount of pre- and proto-historic rock art on Earth. Perhaps only Australia has a comparable wealth. This is the reason why each expedition to the Sahara reveals new sites or new areas of paintings or engravings. This is particularly the case in the south-west of Libya, where for the last ten or so years we have been exploring regions which have already been researched over a long period.

In fact, given the enormous area and the topographical complexity of the rocky regions, rock art sites are a quasi-inexhaustible source and their inventory started over a century ago is far from being complete.

Several French and Libyan informants are at the origin of recent rock art finds. Such is the case in the Aramat region of the Fezzan, adjacent to Algeria, Akakus and the Messak Plateau.

The February and March 2007 expedition in these regions enabled us to add useful elements to the repertoire of Saharan rock art iconography in the principal chrono-styles. Apart from a few new images, several subjects here presented show remarkable peculiarities adding new questions to those –already numerous– that arise in trying to understand the artistic motivations in the different Saharan palaeocultures.

Publié avec le concours de : *Published with the help of :*

Ministère de la Culture (Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Direction Régionale des Affaires Culturelles)
Conseil Général de l'Arrière

Un ensemble gravé du «Bubalin naturaliste» à Oua-n-Regaïa, région de l'Aramat

Dans la région de l'Aramat, un petit massif tassilien (grès cambro-ordovicien) à l'ouest du Tassarart et au nord-ouest de l'Igoudi Oua-n-Titersine, dénommé Oua-n-Regaïa par les Touaregs, recèle des gravures de diverses époques et des peintures du style «Têtes rondes», découvertes entre 1998 et 2000 (Soleilhavoup, 2000). Pendant une méharée touristique en janvier 2007, Salah Gomani, chamelier accompagnateur, a repéré un ensemble de gravures sur la face inclinée de deux gros blocs accolés (fig. 1-5). Pas moins de quinze sujets y figurent, sur une longueur d'environ 3,5 m : cinq girafes, trois éléphants, trois bovinés domestiqués, un personnage à coiffe conique, un grand buffle antique chevauché par un personnage et un objet (ou un signe) formé de quatre éléments. La technique et le style appartiennent typiquement à la période du «Bubalin naturaliste» encore considérée par la plupart des auteurs comme la plus ancienne de l'art saharien.

Dans cette même région de l'Aramat avait été découvert en avril 2001, sur le plateau de Tissatine Karbetina, sur un grand affleurement rocheux sub-horizontale, un remarquable ensemble de gravures, uniquement animalières, dans le même style – une soixantaine d'animaux comprenant neuf genres (Soleilhavoup, 2001). D'autres gravures du «Bubalin naturaliste» se trouvent dans cette région. Il n'est donc pas étonnant de découvrir à Oua-n-Regaïa un nouvel ensemble. Cependant, ici, plusieurs sujets, jamais observés ailleurs, sont remarquables par leur singularité.

Il s'agit d'abord d'un personnage, placé à l'extrême gauche de la frise (fig. 1), dont la posture, la position des bras et la haute coiffe de forme conique sont très comparables à plusieurs personnages gravés du Messak Settafet (Van Albada, 2000). On n'avait pas, jusqu'ici, rencontré ailleurs de modèle équivalent. Ce type de personnage spécifique, peut-être féminin, aisément reconnaissable, permet-il de considérer une influence culturelle du Messak jusque dans la région de l'Aramat ? À vrai dire, c'est actuellement le seul indice d'une similitude paléolithique entre ces deux secteurs, d'ailleurs géographiquement assez proches. Faute d'autres éléments actuellement connus d'une possible diffusion culturelle entre le Messak et l'Aramat, un rapprochement serait peut-être prématuré.

An engraved "Bubalin naturalistic" style group at Oua-n-Regaïa, Aramat region

In the region of the Aramat, a small Tassili massif (Cambrian-Ordovician sandstone) west of Tassarart and to the north-west of Igoudi Oua-n-Titersine, called Oua-n-Regaïa by the Tuaregs, harbours engravings from various

periods and paintings in the "Round Heads" style, discovered between 1998 and 2000 (Soleilhavoup 2000). During a tourist camel trek in January 2007, Salah Gomani, our indigenous guide, noted a group of engravings on the inclined faces of two large blocks that were lying side by side (Fig. 1-5). There were no less than fifteen subjects over a length of around 3.5m: five giraffes, three elephants, three domesticated bovines, a figure with a conical hairstyle, a large buffalo straddled by a human figure and an object (or a sign) made up of four elements. The technique and style are typical of the "Bubalin naturalistic" period still considered by most authors as the oldest one in Saharan art.

In this same Aramat region, on the Tissatine Karbetina plateau, on a large sub-horizontal outcrop, a remarkable collection of engravings were discovered in April 2001. They only represent animals and they are in the same style – some sixty animals of nine types (Soleilhavoup 2001). As there are other "Bubalin naturalistic" engravings in this region, it is therefore not surprising to find a new group at Oua-n-Regaïa.

However, here several subjects, never observed elsewhere, are noteworthy in terms of their singularity.

First, the posture, arm position and high conical hairstyle of a human on the extreme left of the panel (Fig. 1) are very similar to several engraved figures from the Messak Settafet (Van Albada 2000). Until now no equivalent model had been found. Does this type of specific figure, perhaps feminine, easily identifiable, suggest a cultural influence from the Messak as far as the Aramat? At present, it is the only indication of a palaeo-ethnological similarity between the two. In fact the two areas are geographically close. As we know of no other elements suggesting cultural diffusion between the Messak and the Aramat –at least up to now- any linking would perhaps be premature.



Fig. 1. Oua-n-Regaïa, Aramat, Fezzan libyen : gravures de style «Bubalin naturaliste». Les figures 2 et 3 appartiennent à la même frise.

Fig. 1. Oua-n-Regaïa, Aramat, Libyan Fezzan: engravings in the "Bubalin naturalistic" style. Figures 2 & 3 belong to the same frieze.

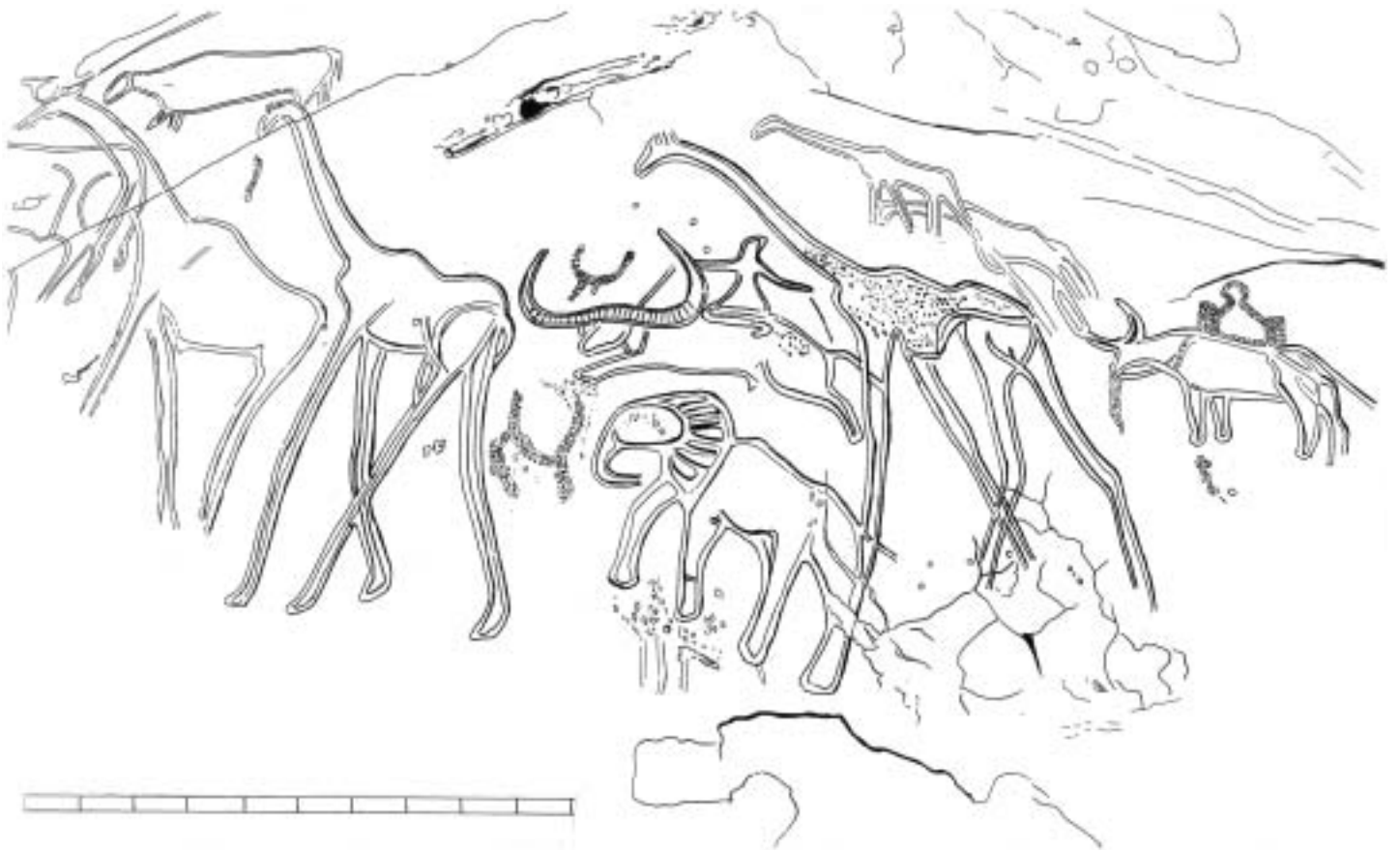


Fig. 2. Oua-n-Regaia, Aramat. Style «Bubalin naturaliste».

Fig. 2. Oua-n-Regaia, Aramat. "Bubalin naturalistic" style.

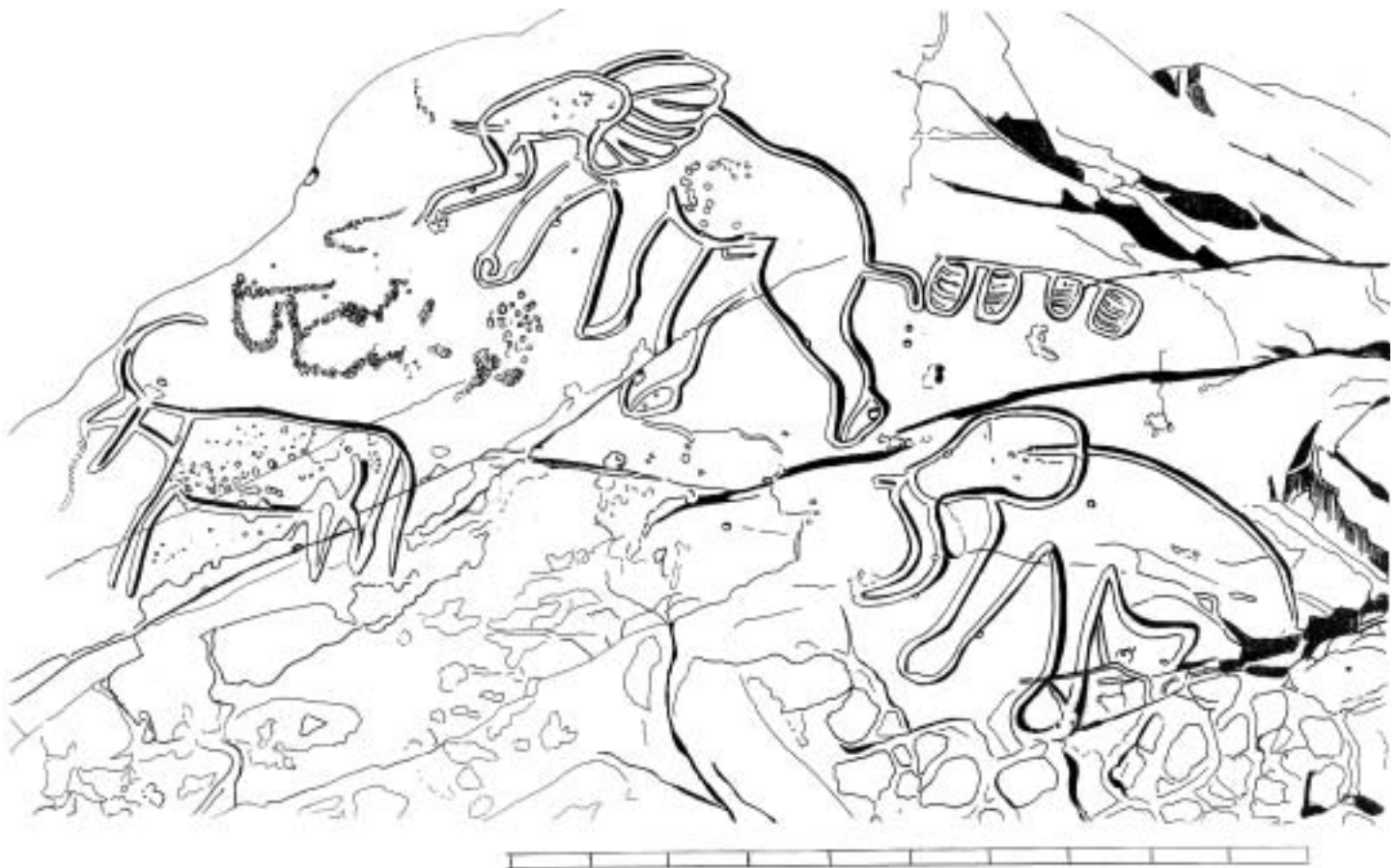


Fig. 3. Oua-n-Regaia, Aramat. Style «Bubalin naturaliste».

Fig. 3. Oua-n-Regaia, Aramat. "Bubalin naturalistic" style.

Dans la frise de Oua-n-Regaïa une image particulièrement surprenante est celle d'un personnage chevauchant un grand buffle antique (fig. 3). On sait que cet imposant animal sauvage, terrifiant et certainement indomptable, est en général représenté, dans l'art du « Bubalin naturaliste », avec d'impressionnantes cornes annelées dont l'envergure pouvait dépasser trois mètres. Le personnage assis sur le dos du buffle n'a pas été ajouté postérieurement : son trait et la patine sont les mêmes que pour l'animal. Il tient en main droite une baguette, comme pour stimuler et diriger sa monture. Dans sa main gauche, il semble tenir des objets linéaires souples, cordes ou rênes. Dans ce cas, ces objets pourraient être en relation avec les deux arcs de cercle figurant de part et d'autre du museau de l'animal. Tout porterait à croire ici que le buffle est maîtrisé, équipé pour la monte et utilisé pour le déplacement (la course ?). Cette scène, la première du genre pour ce grand animal sauvage, paraît irréaliste ; elle serait d'ordre mythique, un peu comme ces personnages du Messak à tête de chien portant sous le bras un rhinocéros. Mais peut-on réellement la classer dans la catégorie mythologique ? À ce jour, c'est le seul exemple d'une étroite relation entre l'homme et le buffle antique qui pourrait évoquer la maîtrise réelle ou imaginaire de ce « monstre ».

Un peu sur la droite de la même frise, derrière une girafe, un boviné probablement domestiqué, au trait assez large, soigneusement poli et à patine totale, est surmonté du buste d'un personnage tenant des rênes et qui n'est manifestement pas contemporain de l'animal (fig. 2-3) ; il est maladroitement exécuté en piquage relativement grossier. Il s'agit ici d'un sujet composite réalisé en deux temps, contrairement à celui du grand buffle d'exécution homogène. La preuve est donnée que deux groupes de graveurs se sont succédé : celui, ancien, du « Bubalin naturaliste » et celui, beaucoup plus récent (« Bovidien » ? « Paléoberbère » ?), qui a ajouté quelques motifs en piquage (fig. 1, 3, 5).

Un dernier élément intéressant doit être signalé sur la frise de Oua-n-Regaïa : un motif (objet ? symbole ?) immédiatement derrière la queue d'un éléphant (fig. 3). Formé de quatre éléments quadrangulaires semblables, reliés, sa fonction ou sa signification sont énigmatiques.

On the Oua-n-Regaïa panel a particularly striking image is that of a figure mounted on a large ancient buffalo (Fig. 3). It is well-known that this imposing wild animal, terrifying and certainly untameable, is generally represented in the "Bubalin naturalistic" art with impressive ringed horns which could be over three metres wide. The figure seated on the animal's back is not a later addition: the line and patina are exactly the same as for the animal. In his right hand he is holding a stick, as though for stimulating or directing his mount. His left hand seems to hold supple linear objects such as cords or reins. In this case these objects could be in relation with two circular arcs on each side of the animal's muzzle. Everything suggests that the buffalo is under control, equipped to be ridden and used for riding (or could it be racing?). This scene, the first of its type for this large wild animal, seems unreal. Very probably, it would be mythical, a little like the dog-headed Messak figures sometimes carrying a rhinoceros under their arms. However, should the scene be classified as mythological? Until now, it is the only example of a close relationship between man and the wild buffalo which would perhaps suggest a real or imaginary control of this "monster".

A little to the right of the same panel, behind a giraffe, a probably domesticated bovine, drawn in quite a wide line, carefully polished and with a complete patina, is topped by the bust of a figure holding the reins who is obviously not contemporary with the animal (Fig. 2-3); it is rather crudely pecked out. The subject is composite and it has been done in two stages, unlike the large buffalo which is a homogeneous work. Thus there is proof that two groups of engravers succeeded each other: the earlier belonging to the "Bubalin naturalistic" period and another much more recent ("Bovidian", "Palaeoberber"?) that added several pecked motifs (Fig. 1, 3, 5).

There is one more interesting element on the Oua-n-Regaïa panel: a motif (an object? a symbol?) immediately behind the tail of an elephant (Fig. 3). Made up of four linked similar quadrangular elements, its function or significance remains enigmatic.

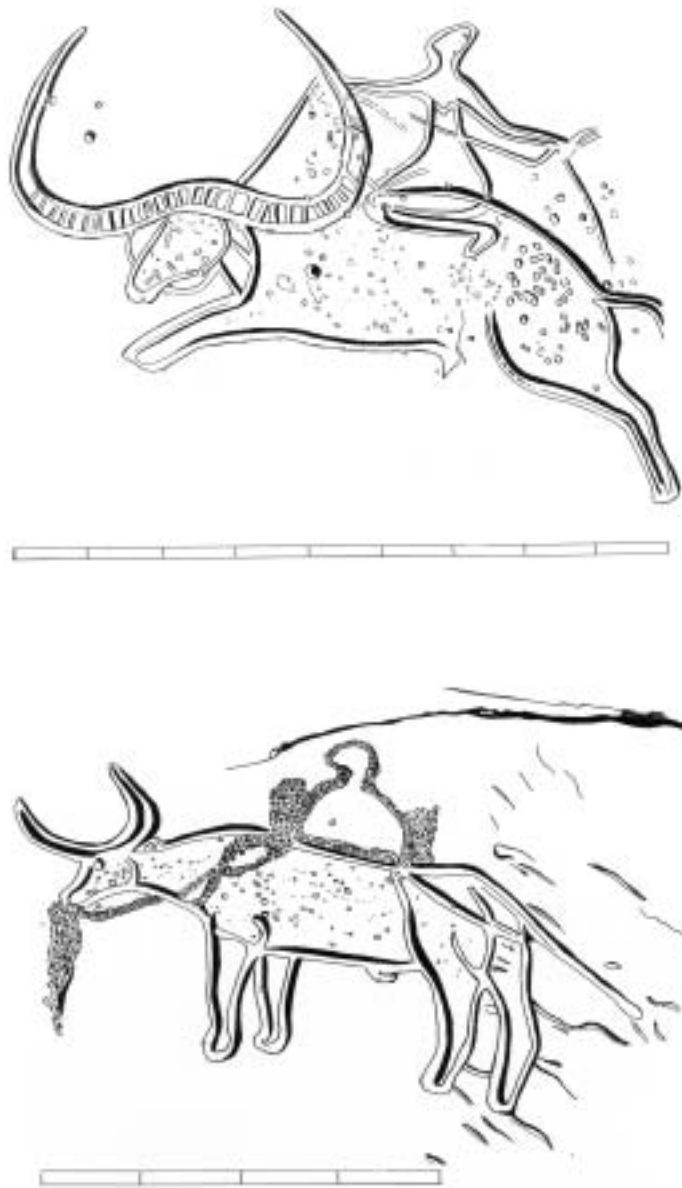


Fig. 4 et 5. Détails de la frise gravée de Oua-n-Regaïa : grand buffle antique (4) et boviné (5) montés.

Fig. 4 & 5. Details of the engraved frieze at Oua-n-Regaïa: large buffalo (4) and bovine (5) both mounted.

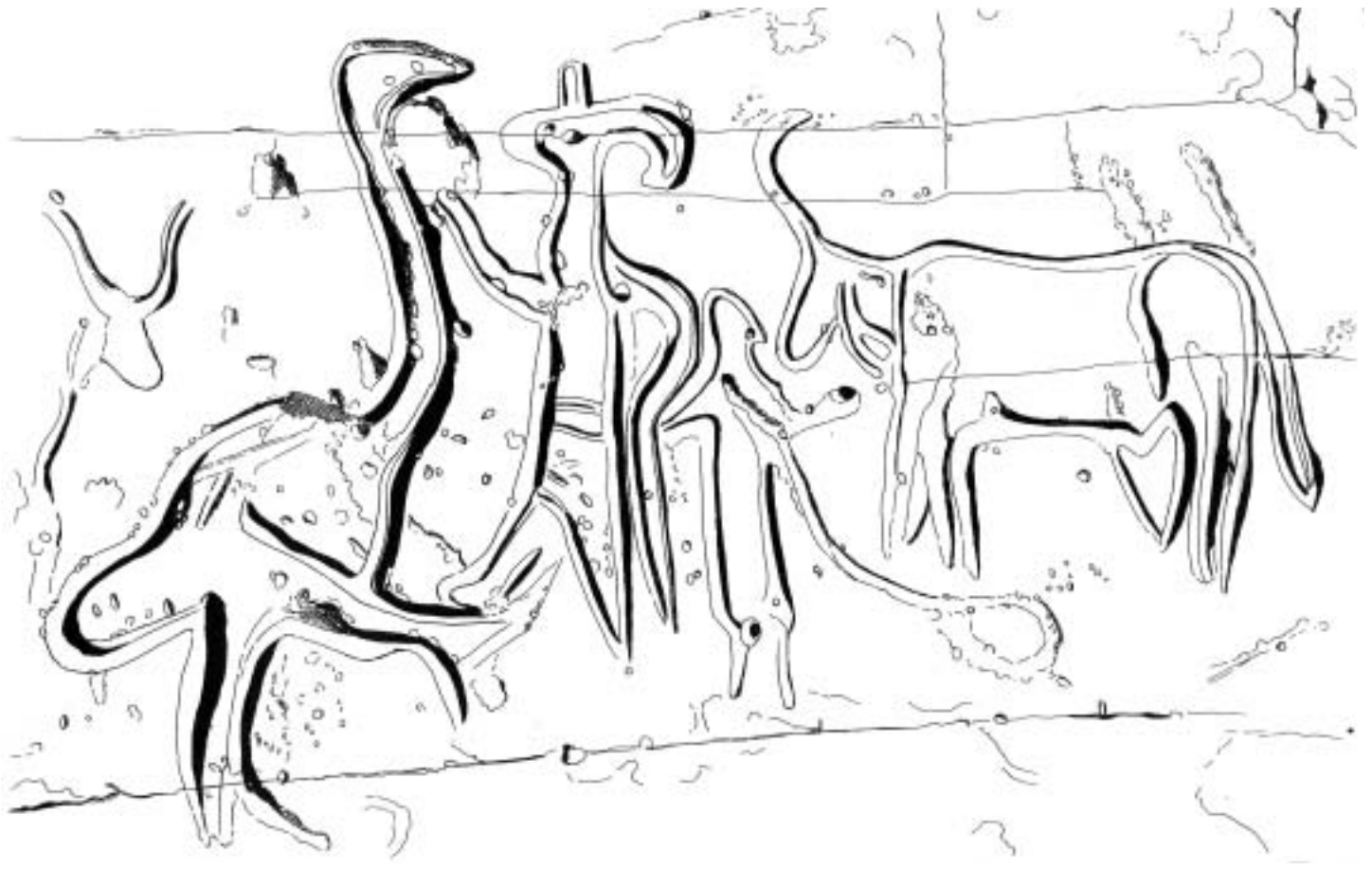


Fig. 6 et 7. Wadi Ti-n-Sharuma, Messak Settafet.

Fig. 6 and 7. Wadi Ti-n-Sharuma, Messak Settafet.

Nouvelles gravures dans le wadi Ti-n-Sharuma au Messak Settafet

Depuis les remarquables travaux d'inventaire et d'interprétation des milliers de gravures sur le plateau du Messak (Mellet et Settafet) par Axel et Anne-Michelle Van Albada, pendant les années 1980 à 2000, nous possédons une formidable iconographie, particulièrement sur les cultures néolithiques propres à cette région. Ces auteurs, bien sûr, ont parcouru le wadi Ti-n-Sharuma situés dans la partie sud du Messak Settafet, mais, comme ils me le faisaient remarquer (correspondance privée), la recension des œuvres est loin d'être achevée. La preuve m'en a été fournie par la découverte, en mars 2007, d'un ensemble de gravures situé à la tête de ce wadi. En juin 2006, lors d'une partie de chasse au mouflon, Kalia Aghali et un ami avaient observé ces gravures non loin d'une guelta (point d'eau).



New engravings in the Wadi Ti-n-Sharuma of the Messak Settafet

After the remarkable work of inventory and interpretation of the thousands of engravings on the Messak Plateau (Mellet and Settafet) by Axel and Anne-Michelle Van Albada, between 1980 and 2000, we now have an impressive iconography, particularly concerning the Neolithic cultures of the region. The authors, obviously, examined the Wadi Ti-n-Sharuma in the southern part of the Messak Settafet, but as they commented to me (private communication) the full inventory of the art is far from being completed. The proof of this was provided in March 2007 by the discovery of a group of engravings situated at the head of this wadi. In June 2006, during a wild sheep hunt, Kalia Aghali and a friend observed these engravings not far from a guelta (water source).

Parmi les nombreuses gravures de diverses époques, depuis le « Bubalin naturaliste », avec buffles antiques, girafes, personnages porteurs de « palettes », jusqu'à des inscriptions arabo-berbères, deux scènes paraissent particulièrement dignes d'intérêt : un personnage porteur d'un masque ou d'une tête d'antilope touchant le cou d'une autruche (fig. 6) et la rare représentation d'un coït (fig. 7). La première (fig. 6) est à ranger dans la catégorie des personnages touchant des animaux sauvages, assez fréquente dans l'art saharien. Mais, ici, en dépit de son caractère mythologique (homme à tête d'antilope), on peut penser à une tentative d'appivoisement, l'autruche étant assez facile à capturer. Ce personnage tient en main un bâton le long de la jambe. La scène montre également un autre personnage, plus petit, tourné vers la droite, faisant face à un boviné domestique, unicorne (= en profil absolu). La seconde (fig. 7) est très peu fréquente au Messak par son caractère réaliste et explicite. Les femmes ouvertes, dites parfois « Vénus accueillantes » sont souvent représentées sur les parois du Messak, mais l'homme est absent de ces scènes. Ici, en revanche, l'acte sexuel est représenté sous le regard (symbolique ?) d'un chien, avec un réalisme qui va jusqu'à l'éjaculation que pourrait représenter trois petites cupules au-dessus du gland.

Un abri « Têtes rondes » dans le wadi Afar au sud de l'Akakus

Depuis quelques années on découvre dans le wadi Afar et ses abords des abris à peintures « Têtes rondes » qui s'ajoutent à ceux inventoriés dans les années 1970 et 1980 (Maestrucci & Giannelli, 2004), à tel point que nous pouvons maintenant considérer ce secteur comme l'un des principaux foyers de la culture néolithique « Têtes rondes » en Libye.

En 2005, Louis-Noël Viallet découvrait un nouvel abri sur le plateau surplombant la vallée du wadi Afar. Rencontré lors de notre expédition en mars 2007, Bernard Fouilloux m'indiquait l'emplacement de cet abri. Il s'agit d'une cavité profonde dont seule la paroi à gauche de l'entrée porte, un peu en hauteur, des peintures (fig. 8-10). Malgré le délabrement de la surface rocheuse (altérations naturelles liées à l'humidité), les vestiges de peintures « Têtes rondes » sont suffisants pour y reconnaître des personnages typiques de la phase archaïque de ce cycle, tels qu'on les observe au Tassili-n-Ajjer central (Algérie) (Soleilhavoup, 2007). En particulier, un personnage portant sur la tête un objet en forme de panier est très comparable à ceux que l'on voit à Séfar (fig. 9) ; ou encore, ce personnage au corps entièrement paré, tenant un bâton (ou un gourdin ?), est très caractéristique de la phase ancienne des peintures « Têtes rondes ». Dans la région située au sud de l'Akakus, les peintures de ce chronostyle offrent généralement des caractères originaux par rapport à celles du Tassili central ; ce n'est pas le cas ici. Au Tassili comme dans le sud-Akakus, il est maintenant attesté que les mêmes conventions culturelles ont pu être présentes. Il existait donc, au moins au début du cycle « Têtes rondes », des relations étroites entre ces deux régions : une culture commune régissait la vie des groupes vivant dans l'une et l'autre.

Un pot gravé sur le plateau de Tissatine Karbetina, région de l'Aramat

Le hasard, souvent, fait bien les choses. Non loin de l'un de nos bivouacs, en février 2007, sur une dalle sub-horizontale, Francis Auvray, l'un de nos compagnons, trouvait une gravure en fin piquage, au dessin parfaitement sûr et régulier, sur un pot à fond rond, haut de

Among the numerous engravings from various periods from the "Bubalin naturalistic", with buffaloes, giraffes, figures carrying "palettes", to Arabo-Berber inscriptions, two scenes seem particularly noteworthy: a figure wearing a mask or an antelope head touching the head of an ostrich (Fig. 6) and a rare representation of sexual intercourse (Fig. 7). The first (Fig. 6) belongs to the category –fairly common in Saharan art– of human figures touching wild animals. Here though, apart from its possible mythological character (an antelope-headed man), an attempt at taming is likely, as the ostrich is an animal fairly easy to capture. The figure holds a stick down the length of its leg. The scene also shows another human figure, smaller, turned to the right, facing a one-horned domesticated bovine (= in total profile). The second figure (Fig. 7) is very uncommon in the Messak because of its explicit and realistic character. Open-legged women, sometimes called "Welcoming Venuses", are often shown on the walls of the Messak but with no man nearby. Here, on the contrary, the sexual act is shown under the (symbolic?) regard of a dog, with realism going as far as ejaculation that could be represented by three small cupulas above the gland.

A "Round heads" shelter in the Wadi Afar in the south of the Akakus

Over several years new discoveries have been made in the Wadi Afar and its surroundings: newly discovered "Round heads" can thus be added to those inventoried in the 1970s and 1980s (Maestrucci & Gianelli, 2004), to such a point that we can now consider this sector as one of the main centres of the "Round heads" Neolithic culture in Libya.

In 2005, Louis-Noël Viallet discovered a new shelter on the plateau looking over the Wadi Afar valley. Bernard Fouilloux, whom I met during our March 2007 expedition, gave me details of the location of this shelter. It is a deep cavity, where only the left wall, at the entrance has paintings (Fig. 8-10), relatively high up. In spite of the deterioration of the rock surface (natural and linked to the humidity), the remains of "Round heads" paintings are sufficient to recognize figures typical of the Archaic phase of this cycle, as observed in the Central Tassili-n-Ajer (Algeria) (Soleilhavoup 2007). In particular, a human carrying a basket-shaped object on its head is very comparable to those at Sefar (Fig. 9): or again a figure with a completely decorated body holding a stick (or a cudgel?), is very characteristic of the early phase of "Round heads" paintings. In the region situated in the south of the Akakus, the paintings of this stylistic era generally present original characteristics compared with those of the Central Tassili; this is not the case here. In the Tassili as in the southern Akakus, it is now attested that the same cultural conventions could be present. Therefore, there were, at least at the beginning of the "Round heads" cycle, close relations between the two regions: a common culture regulated the lives of the groups living in one and in the other.

A pot engraved on the Tissatine Plateau, in the Aramat region

Luck often arranges matters satisfactorily. In February 2007, not far from one of our bivouacs, one of our companions, Francis Auvray, found a finely-pecked engraving on a sub-horizontal slab; it was drawn precisely and regularly and showed a round-bottomed pot, 111cm high,

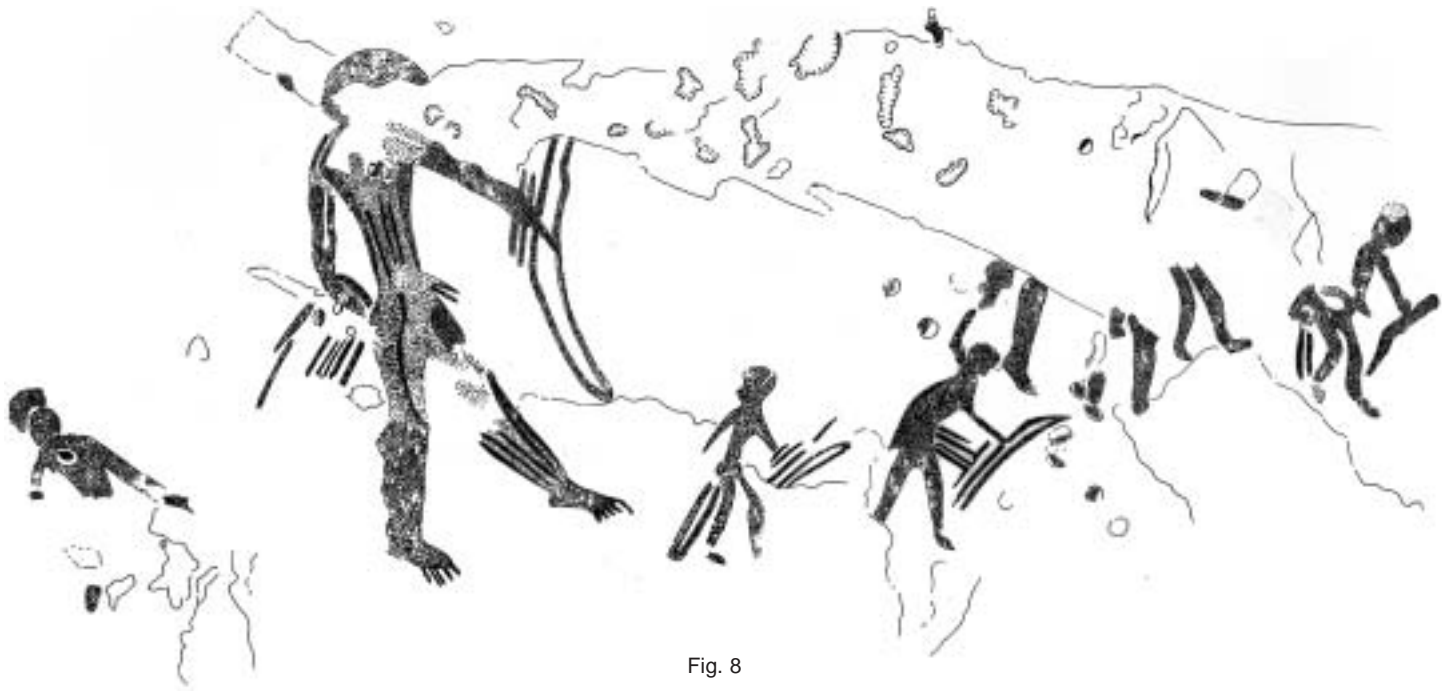


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 8, 9, 10. Wadi Afar, Akakus du sud : ensemble de peintures du style «Têtes rondes». Les personnages sont très semblables à ceux que l'on trouve au Tassili-n-Ajjer central, en Algérie.

Fig. 8, 9, 10. Wadi Afar, Southern Akakus: group of paintings in the "Round heads" style. The figures are very similar to those found in the Central Tassili-n-Ajjer in Algeria.



Fig. 11. Une poterie à fond rond finement piquetée sur une dalle. Plateau de Tissatine Karbetina, Aramat.

Fig. 11. A round-bottomed pot finely pecked on a slab. Tissatine Karbetina Plateau, Aramat.

111 cm, large de 77 cm, muni de deux petites anses symétriques (fig. 11). Deux lignes courbes incurvées vers la panse suggèrent les cordes destinées à suspendre ce pot dont le fond ne permettait pas sa station sur le sol (sauf dans le sable). Plusieurs gravures sur les parois voisines montrent des bovinés, certains assurément domestiques. Ce contexte pastoral permet peut-être de rattacher notre pot à la période « Bovidienne ». Notons au passage la rareté des représentations d'objets utilitaires dans l'art saharien, quelle que soit l'époque considérée. Cette gravure est donc intéressante à ce titre et aussi parce que, les poteries à fond rond étant les plus anciennes, on peut lui attribuer un âge néolithique ancien.

Un ensemble de peintures du « Caballin » dans le wadi Affazaggiar, Akakus central

Sur les indications de notre regretté ami Ali Kane, prématurément et dramatiquement disparu en janvier 2007, nous avons visité un abri à peintures dans le wadi Affazaggiar, récemment découvert. Il s'agit d'une suite de peintures rouges et blanches qui montrent des personnages typiques de la période protohistorique « Caballine » avec têtes (ou plutôt cous) en bâtonnets et corps bitriangulaires (fig. 12). Certaines « têtes » sont surmontées de traits blancs, peut-être des plumes, qui désigneraient des dignitaires. La particularité de cette scène provient du port d'une cape ornée de dessins géométriques par deux des personnages, ce qui constitue une exception chez les personnages de ce style.

77cm wide and with two small symmetrical handles (Fig. 11). Two curving lines towards the pot's bulge suggest the cords for suspending it as the base would not allow it to stand upright (apart from in sand). Several engravings on neighbouring walls show bovines, some certainly domesticated. This pastoral context perhaps enables us to link our pot to the "Bovidian" period. In passing, the rarity of representations of utilitarian objects in Saharan art is worth noting, whatever era is being considered. This engraving is therefore interesting for this reason and also because round-bottomed pots being the earliest, it can be attributed to the Early Neolithic.

A group of "Caballin" paintings in the Wadi Affazaggiar, Central Akakus

On the advice of our sadly-missed friend, Ali Kane, who prematurely and suddenly passed away in January 2007, we visited a recently discovered shelter with paintings in the Wadi Affazaggiar. It is a suite of red and white paintings showing typical figures of the "Caballine" proto-historic period with heads (or rather necks) in stick forms and bi-triangular bodies (Fig. 12). Certain "heads" are crowned with white lines, that could perhaps be feathers, which would mark dignitaries. The particularity of this scene comes from the wearing of a cape decorated with geometric designs by two of the figures, an exception with human figures in this style.

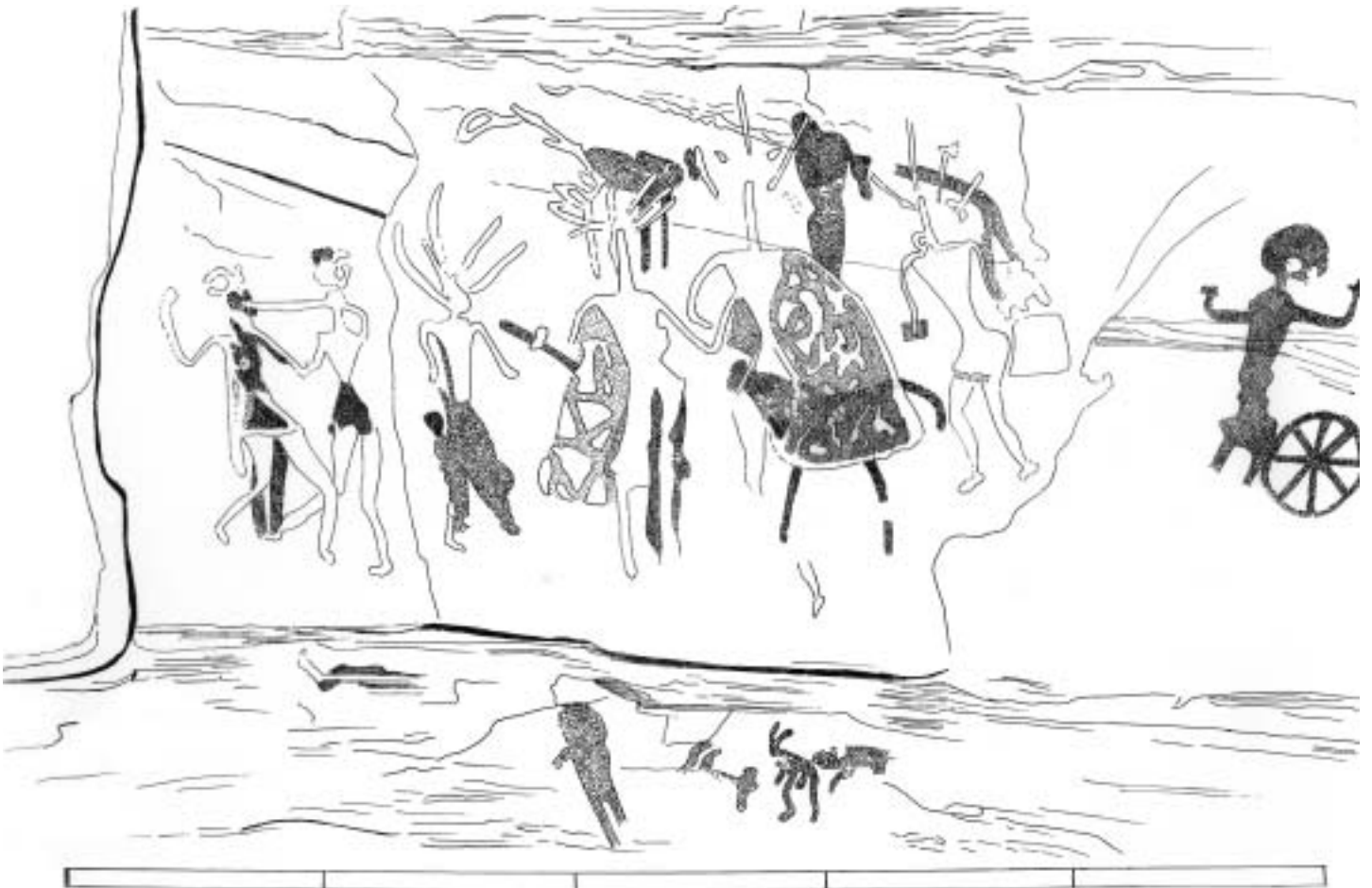


Fig. 12. Ensemble de peintures de style « Caballin », dans le wadi Affazaggiar, Akakus central.

Fig. 12. Group of paintings in "Caballin" style in the Wadi Affazaggiar of Central Akakus.

Les quelques images rupestres nouvelles que nous venons de décrire illustrent une fois de plus la remarquable variété de l'art saharien, en même temps que l'inépuisable « réservoir » rupestre que constituent ces régions pourtant sillonnées de longue date. Nous aurons aussi constaté – phénomène maintenant assuré – que des relations culturelles existaient entre des régions distinctes. Et cela nous oblige à reconsidérer la délimitation des aires paléolithiques au Sahara central : la carte de ces territoires et de leurs interrelations ne saurait encore, et pendant longtemps, être définitivement arrêtée.

The several new rock art images that we have just described once again illustrate the remarkable variety of Saharan art as well as the inexhaustible "reservoir" of rock art that these regions constitute, even though traversed over a long period by numerous travellers. We can also note – a now certain phenomenon – that cultural relations existed between distinct regions. This obliges us to reconsider the demarcation of palaeo-ethnological areas in the Central Sahara: the map of these territories and their interrelations will not, in the foreseeable future, be definitely drawn.

François SOLEILHAVOUP*

* 2 rue de Rennes, 93800 Epinay-sur-Seine (France)

Tous les relevés graphiques sont réalisés d'après photos F. Soleilhavoup, 2007, sauf la fig. 6, d'après photo S. Donon. Les échelles sous les figures sont décimétriques : une gradation = 10 cm.

All the tracings were made from photos by F. Soleilhavoup, 2007, except fig. 6, from a photo by S. Donon. Scales under the figures: each gradation is 10cm.

BIBLIOGRAPHIE

MAESTRUCCI F. & GIANNELLI G., 2004. — Il « Riparo dell'elefante » nell'uadi Afar (Tadrart Akakus, Libia). *Sahara*, 15, p. 128-133, 12 fig. Milan (Italie) : Éd. Pyramids.

SOLEILHAVOUP F. *et alii*, 2000. — Art rupestre dans les confins nord-orientaux du Tassili-n-Ajjer (région de l'Aramat, Libye). *Sahara*, 12, p. 45-82, 43 fig. Milan (Italie) : Éd. Pyramids.

SOLEILHAVOUP F., 2001. — Libye : Découverte d'un ensemble isolé. Les animaux gravés du Néolithique. *Archéologia*, 384, p. 60-65, 9 fig. Dijon : Éd. Louis Faton.

SOLEILHAVOUP F., 2007. — *Un Art du mystère : les peintures « Têtes rondes » au Sahara préhistorique*. Dijon : Éd. Louis Faton, à paraître.

Van ALBADA A. & A.-M., 2000. — *La Montagne des hommes-chiens : Art rupestre du Messak libyen*. Paris : Éditions du Seuil. 139 p., 126 illustr. [Bonne bibliographie].

UNE GRAVURE POSSIBLE DE MAMMOUTH À GOUGH'S CAVE, CHEDDAR, SOMERSET, ANGLETERRE

Gough's Cave, au pied de Cheddar Gorge dans le sud-ouest de l'Angleterre (fig. 1), est connu pour ses importants dépôts de la fin du Paléolithique supérieur et du Mésolithique, qui témoignent de la fréquentation des zones d'entrée de la caverne aux tout débuts du Paléolithique supérieur final jusqu'au milieu du dernier interstade glaciaire (Jacobi, 2004). Le site fut ensuite réutilisé après la fin de la dernière glaciation, pendant le Mésolithique ancien (Burleigh, 1986) et plus tard. Pour cette raison, Gough's Cave se devait d'être revisité à la lumière de la découverte d'art pariétal paléolithique en Angleterre à Creswell Crags, en 2003 (Bahn *et al.*, 2003). La grotte est située immédiatement en dessous de Long Hole qui renferme des gravures probablement mésolithiques, déjà inventoriées (Mullan & Wilson, 2006).

La gravure

La majeure partie de la surface rocheuse de Gough's Cave a été modifiée depuis son ouverture au public par Richard Gough, dans les années 1890. Cependant, lors d'une recherche méticuleuse par les auteurs de ce qui reste des surfaces originelles, le tracé de la figure 2 fut noté le 22 juin 2003. Il se trouve dans une petite alcôve, sur le côté sud de la grotte visitée entre les Fonts et la partie du couloir ouverte à l'explosif qui signale la fin de la grotte telle qu'elle était aux temps préhistoriques.

A POSSIBLE PALAEOOLITHIC ENGRAVING OF A MAMMOTH IN GOUGH'S CAVE, CHEDDAR, SOMERSET, UK

Gough's Cave, at the foot of Cheddar Gorge in south-west England (Fig. 1) is well-known for its extensive deposits of both Late Upper Palaeolithic and Mesolithic archaeology, which demonstrate that the outermost parts of the cave were used from the very beginning of the Late Upper Palaeolithic through to the middle of the Late Glacial Interstadial (Jacobi 2004) and that the site was reused after the close of the last Ice Age, during the Early Mesolithic (Burleigh 1986) and later. For this reason, Gough's Cave was an obvious candidate for study in the light of the discovery of Palaeolithic parietal cave art in Britain, at Creswell Crags, in 2003 (Bahn et al. 2003). This cave is situated immediately below Long Hole in which can be found engravings of probable Mesolithic age, which have already been reported on (Mullan & Wilson 2006).

The Engraving

Much of the rock surface in this cave has been modified since it was opened to the public by Richard Gough in the 1890s. However, during a careful search of the remaining original surfaces by the authors the image shown in Fig. 2 was noted on 22 June 2003. It is located in a small alcove on the south side of the show cave between the Fonts and the blasted section of passage that indicates the end of the cave as known in prehistoric times.

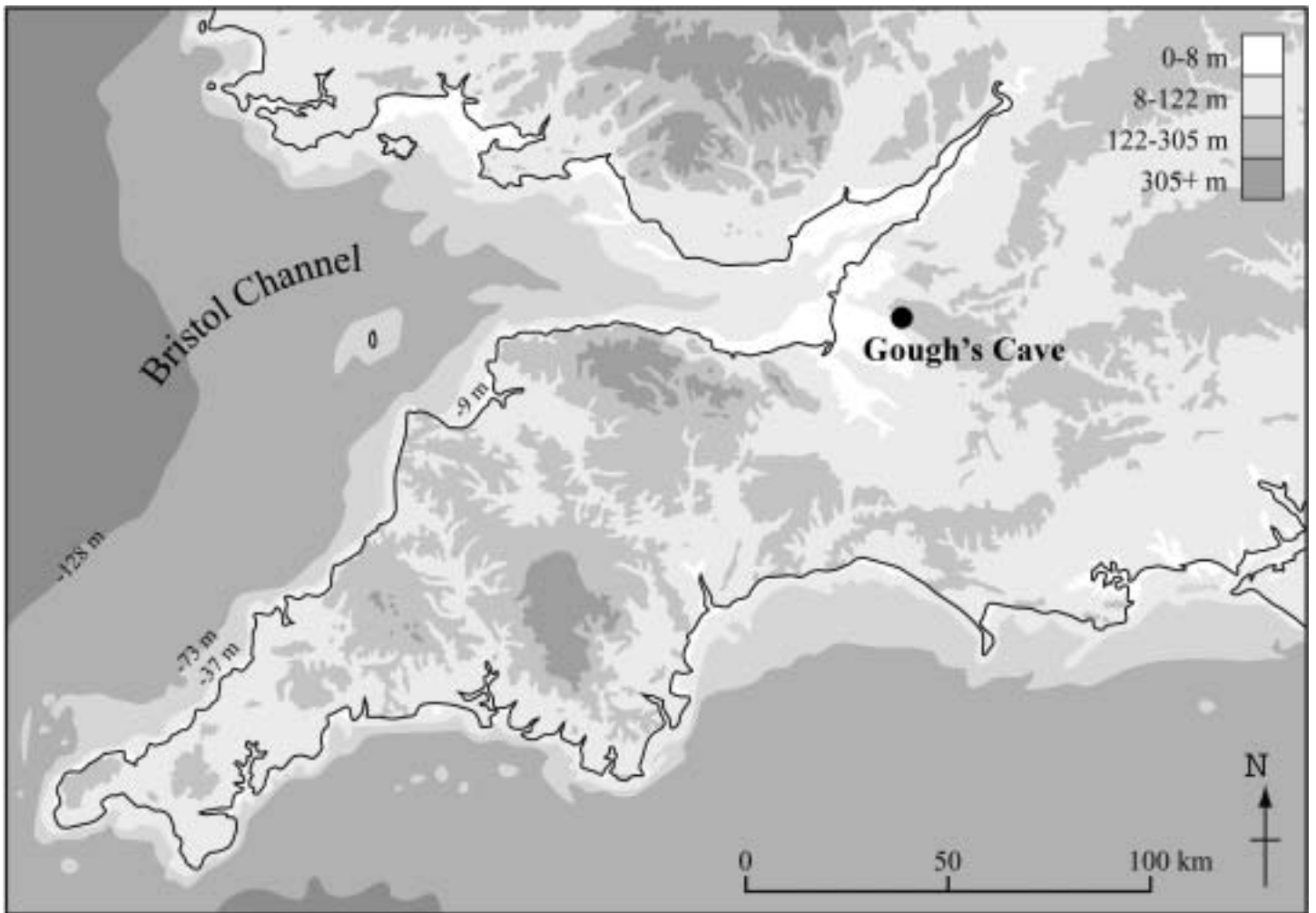


Fig. 1. Localisation de Gough's Cave.

Fig. 1. Location map.

La figure peut se diviser en quatre parties (fig. 2). Ce sont : 1. une ligne pour le dôme de la tête et le dos ; 2. la face et la trompe ; 3. l'œil ; 4. les défenses. La partie la plus évidente du tracé est la ligne du dôme de la tête et le dos. C'est une ligne unique. Elle est peu profonde mais la coupe et les stries à l'intérieur sont compatibles avec une gravure à l'outil de pierre relativement fin.

The figure can be divided into four parts (Fig. 2); these are: 1. the line of the dome of the head and the back, 2. the face and trunk, 3. the eye, 4. the tusks. The most significant part of the feature is the line of the dome of the head and the back. This is a single line. It is relatively shallow but a cross-section and internal striation can be seen which are consistent with it being engraved with a relatively fine stone tool.

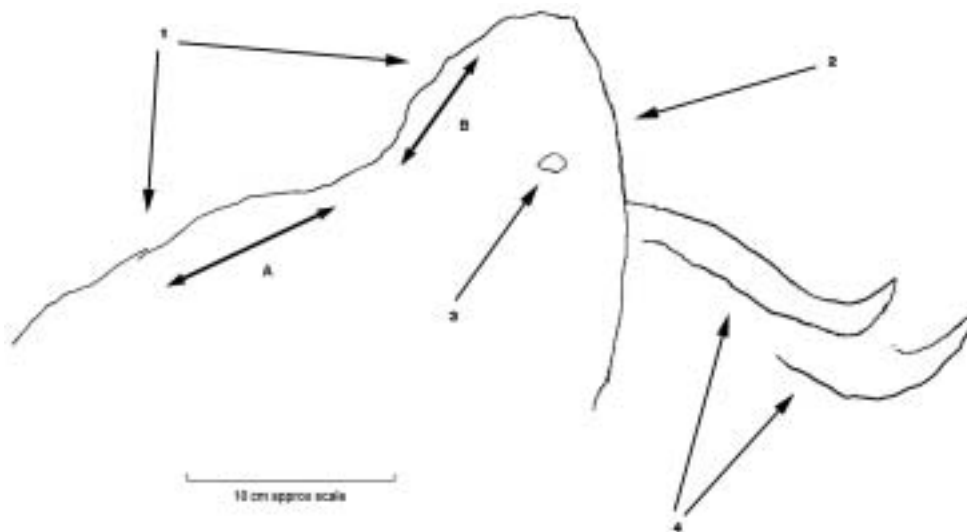


Fig. 2. Dessin au trait d'une figure possible de mammoth, montrant des parties naturelles et d'autres gravées. Les sections indiquées par les flèches A et B sont les parties qui trahissent le mieux le travail humain.

Fig. 2. Line drawing of the possible mammoth figure, indicating natural and engraved parts. Sections indicated by the arrowed lines A and B are the parts which most clearly show human workmanship.

Ceci se voit le mieux à l'arrière de la tête et au milieu de la ligne du dos. Le reste de la ligne de dos et le dôme de la tête, bien que clairement d'un seul tenant, sont peu marqués et partiellement remplis de sédiment, ce qui rend la lecture difficile. Cependant, la grotte, y compris la zone où la figure se trouve, a été l'objet d'inondations répétées qui ont dû avoir un effet direct sur la conservation de la surface rocheuse. Une ligne de ce type avec cette conformation ne se retrouve nulle part ailleurs sur les parois, ni en direction, ni en texture. Elle ne suit pas le grain de la roche et son aspect la distingue des fissures naturelles sur la paroi de l'alcôve. Aucune autre ligne ne prend la même direction ni ne montre des changements similaires de direction.

Ces probables lignes gravées semblent compléter des éléments naturels de la roche qui suggèrent la trompe et peut-être les défenses du mammouth. Ces dernières possèdent un relief plus important que le reste de la figure et s'harmonisent à la texture du reste de la surface rocheuse de cette alcôve. De même, l'« œil » semble être un élément naturel. L'incorporation d'éléments naturels dans une gravure pour créer un animal est un phénomène bien connu dans l'art paléolithique.

Étant donné la nature toujours quelque peu controversée des découvertes de Cresswell (Bednarik, 2005 ; Ripoll *et al.*, 2005), nous avons été très prudents lors de l'authentification de notre tracé. La découverte a été consciencieusement enregistrée, par photographie, scan laser et dessin, et une étude attentive a été menée sur la manière dont les processus naturels auraient pu affecter la surface rocheuse. Les détails de ce travail se trouvent dans Mullan *et al.*, 2007. Jill Cook, du British Museum, fut sollicitée et confirma que la ligne pour le dos et la tête de la figure semblaient avoir été tracées anciennement en utilisant une lame de pierre.

Le contexte archéologique

Gough's Cave a livré un abondant matériel archéologique durant le siècle dernier. Jacobi (2004) donne un inventaire précis des découvertes lithiques du Paléolithique supérieur final et Burleigh (1986) liste les dates radiocarbone du Pléistocène et de l'Holocène ancien. En résumé, nous pouvons dire que le site a été fréquenté par les chasseurs du Paléolithique supérieur final dès la reconquête humaine des Îles Britanniques vers le début du dernier interstade glaciaire, pendant plus d'un millénaire, jusqu'à la fin de cet interstade lorsqu'il fut abandonné. Après l'événement froid connu sous le nom de Dryas récent, la fréquentation a repris au Mésolithique ancien, époque où fut enterré le squelette surnommé l'Homme de Cheddar. Ces deux périodes ont produit de l'art pariétal, mais la première serait la plus plausible pour de l'art figuratif (mammouth).

Les derniers mammouths en Angleterre ont disparu vers 12 000 BP. On ne sait s'il y en avait dans le sud du pays pendant le dernier interstade, mais l'on connaît des mammouths bien datés de cette époque, dans le Shropshire voisin (Coope & Lister, 1987). Des objets en ivoire de mammouth ont été trouvés à Cheddar (Carrant *et al.*, 1989) et ailleurs : Kent's Cavern, King Arthur's Cave et Pin Hole, où l'industrie lithique appartient aussi au Cresswellien (Jacobi, 2004). Une baguette à biseau double en ivoire de Gough's Cave a été directement datée : OxA-1890 : 12 170 ± 130 BP (Hedges *et al.*, 1990).

Il est par conséquent certain que les habitants de Cheddar au Paléolithique supérieur final connaissaient bien les mammouths.

This can be seen most clearly on the back of the head and in the middle of the line of the back. The remainder of the line of the back and the dome of the head, although clearly a single feature, is faint and partially infilled with sediment which obscures its character. However the cave, including the area in which the figure is located, has been subject to repeated flooding which will have had a direct effect on the preservation of the rock surface. A line of this shape and type is not replicated elsewhere on the rock wall, either in direction or in texture. It does not follow the grain of the rock and has a distinctive appearance from the obvious natural lines on the alcove wall. Certainly there is no line which either takes the same direction or shows similar changes of direction to this one.

What may be engraved lines appear to complement natural features in the rock surface which insinuate the trunk and possibly also the tusks of the mammoth. The latter parts have a higher relief than the rest of the figure and seem to be in keeping with the texture of the remainder of the rock surface in this alcove. Similarly the "eye" appears to be a natural feature. The incorporation of natural features in an engraving to create animal depictions is a well attested phenomenon in Palaeolithic art.

Given the still somewhat controversial nature of the Cresswell finds (Bednarik 2005; Ripoll et al. 2005) we approached the authentication of this find with a great degree of care. The find was carefully recorded, by photography, laser scanning and drawing, and a careful study undertaken of how natural processes acting in the cave might have affected the rock surface. Details of this work can be found in Mullan et al. 2007. We also sought the opinion of Jill Cook of the British Museum, who gave her backing to the view that the line of the back and head of the figure were reasonably likely to have been made in antiquity using a stone blade.

Archaeological Context

Gough's Cave has yielded much archaeological material over the past century. Jacobi (2004) gives a comprehensive account of the Late Upper Palaeolithic lithic finds and Burleigh (1986) lists relevant radiocarbon dates for both the Pleistocene and the early Holocene. In summary it can be said that the site was used by Late Upper Palaeolithic hunters from the beginning of human recolonisation of the British Isles at about the start of the Last Glacial Interstadial for more than a millennium through to the latter part of that Interstadial, when it was deserted. After the cold event known as the Younger Dryas, the site was reused in the Early Mesolithic, at which time the skeleton known as Cheddar Man was interred. Both of these periods have produced parietal art, but the former is the period most likely to have produced representational art such as a mammoth.

The last mammoths in England disappeared around 12,000 years BP. Whether there were any in southern England at any point during the Last Glacial Interstadial is unknown, but there are well dated mammoths from as close as Shropshire at this time (Coope & Lister 1987). It is also the case that artefacts of mammoth ivory have been found at Cheddar (Carrant et al. 1989) as well as at other cave sites, Kent's Cavern, King Arthur's Cave, and Pin Hole, from which lithics of similar, Cresswellian, types are known (Jacobi 2004). A double-bevelled ivory rod from Gough's Cave has been directly dated. This is: OxA-1890: 12,170 ± 130 BP (Hedges et al. 1990).

It is therefore clear that the LUP inhabitants of Cheddar would have been familiar with mammoths.

Les parallèles artistiques

Les peintures et les gravures de mammoths sont connues sur de nombreux sites français. L'ensemble le plus célèbre peut-être, et certainement le plus complet, est celui de la grotte de Rouffignac, où l'on en trouve 154, sur les 300 images environ de mammoths paléolithiques recensées (Plassard, 1999). L'art de cette grotte a été inventorié et étudié en détail par Barrière (1982) : il donne (p. 175) un tableau montrant les différents styles de défenses que l'on peut y trouver, avec assez d'illustrations pour constater que, en termes de style, les figures paléolithiques de mammoths peuvent varier des très détaillées aux très simples, presque à des caricatures, avec des lignes à double courbure. Ces dernières sont cependant aisément identifiables, même avec une expérience limitée. Alors que souvent, dans l'art paléolithique, l'expression est très détaillée et vivante, nombre d'images sont des caricatures délibérées. La figure du mammoth de Gough's Cave s'inscrirait parfaitement dans le corpus de Rouffignac et dans le Paléolithique en général.

Conclusions

Les enregistrements photographiques et laser semblent confirmer l'observation selon laquelle ces lignes gravées sur les parois de l'alcôve semblent être un dessin délibéré. Aucune autre marque semblable n'a été vue sur les parois. Certaines parties de la figure sont clairement naturelles, mais la ligne de la tête et celle du dos correspondent à la gravure à l'aide d'un outil lithique. Elles sont devenues partiellement peu visibles car la figure se trouve dans une zone de la grotte sujette à des inondations répétées. Il semble s'agir d'un mammoth. Une telle interprétation est logique dans le cadre du Paléolithique supérieur final.

Ce serait alors un authentique exemple d'art pariétal de la fin du Paléolithique supérieur, le premier du genre observé dans le sud de l'Angleterre.

Remerciements

Ce travail n'aurait pu être possible sans l'assistance de l'équipe de Gough's Cave, en particulier Bob Smart, qui nous a généreusement autorisé le libre accès à la grotte et à celles des gorges de Cheddar. Merci aussi au Département des Sciences Informatiques de l'Université de Bristol, à Richard Gillibrand et Kate Devlin, qui ont réalisé le scan laser, à Andrew Atkinson pour ses talents photographiques et à Andrew Farrant du British Geological Survey pour ses commentaires sur la géomorphologie de la grotte. Nous sommes particulièrement reconnaissants pour l'aide et le soutien de Jill Cook, du British Museum.

Artistic Parallels

Paintings and engravings of mammoths are known from numerous sites in France. Probably the best known collection, and certainly the most comprehensive, is that from the Grotte de Rouffignac, where 154 of the approximately 300 known Palaeolithic images of mammoths can be found (Plassard 1999). The artwork in this cave was recorded and comprehensively studied by Barrière (1982). He gives (p. 175) a table showing the various different styles of tusk to be found there together with sufficient illustrations to show that, in stylistic terms, Palaeolithic depictions of mammoths can vary from the highly detailed to extremely simple, almost caricature, twin-humped lines. These latter are, however, easily recognisable with very little experience. Whilst it is the case that many examples of Palaeolithic art are highly detailed and true to life, many are deliberate caricatures. The apparent mammoth depiction in Gough's Cave would fit comfortably within the corpus of work known from Rouffignac and from the Palaeolithic as a whole.

Conclusions

Photographic and laser recordings seem to support the observation that the engraved lines visible on the alcove wall may constitute deliberate drawing. No similar markings have been seen on the walls of this cave. Some parts of the figure are clearly natural in origin but the line of the head and the back show features consistent with it having been engraved with a stone tool. These have been partially obscured by the presence of the figure in a part of the cave that has been subject to repeated flooding. The figure appears to be that of a mammoth. Such an interpretation is consistent with a Late Upper Palaeolithic origin.

There is thus a possibility that this represents a genuine example of Late Upper Palaeolithic cave art, the first such to be noted in Southern England.

Graham MULLAN & Linda WILSON

Acknowledgements

This work would not have been possible without the assistance of the management of Gough's Cave, especially Bob Smart, who have generously allowed us free access to Gough's Cave and the other caves of Cheddar Gorge. Thanks are also due to the Department of Computer Science at the University of Bristol, to Richard Gillibrand and Kate Devlin, who carried out the laser scanning, to Andrew Atkinson for his photographic skills and to Andrew Farrant of the British Geological Survey for his comments on the geomorphology of the cave. We are particularly grateful for the help and support of Jill Cook of the British Museum.

BIBLIOGRAPHIE

- BAHN P., PETTITT P. & RIPOLL S., 2003. — Discovery of Palaeolithic Art in Britain. *Antiquity*, 77, 296, p. 227-231.
- BARRIÈRE C., 1982. — *L'Art Pariétal de Rouffignac : La Grotte aux Cent Mammouths*. Paris. Picard.
- BEDNARIK R. G., 2005. — Church Hole: A Controversial Site. *International Newsletter on Rock Art*, 42, p. 19-21.
- BURLEIGH R., 1986. — Radiocarbon dates for Human and animal bones from Mendip caves. *Proceedings of the University of Bristol Spelaeological Society*, 17, 3, p. 267-274.
- COOPE G. R. & LISTER A. M., 1987. — Late-glacial mammoth skeletons from Condover, Shropshire, England. *Nature*, 330, p. 472-474.
- CURRANT A. P., JACOBI R. M. & STRINGER C. B., 1989. — Excavations at Gough's Cave, Somerset 1986-7. *Antiquity*, 63, 238, p. 131-136.
- HEDGES R. E. M., HOUSLEY R. A., LAW I. A. & BRONK C. R., 1990. — Radiocarbon dates from the Oxford AMS system: Archaeometry datelist 10. *Archaeometry*, 32, 1, p. 101-108.
- JACOBI R. M., 2004. — The Late Upper Palaeolithic Collection from Gough's Cave, Cheddar, Somerset and Human Use of the cave. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 70, p. 1-92.

MULLAN G. J. & WILSON L. J., 2006. — Possible Mesolithic Cave Art in Southern England. *International Newsletter on Rock Art*, 44, p. 15-21.

MULLAN G. J., WILSON L. J., FARRANT A. R. & DEVLIN K., 2007. — A Possible Engraving of a Mammoth in Gough's Cave, Cheddar, Somerset. *Proceedings of the University of Bristol Spelaeological Society*, 24, 1, p. 37-47.

PLASSARD J. 1999. — *Rouffignac : Le Sanctuaire des Mammouths*. Paris : Éd. du Seuil.

RIPOLL S., MUÑOZ F., PETTITT P. & BAHN P., 2005. — Reflections on a supposed controversy. *International Newsletter on Rock Art*, 42, p. 21-23.

DIVERS

CONSIDÉRATIONS CHRONOLOGIQUES SUR LES PEINTURES RUPESTRES DE LA GROTTTE DE CORINTO (DÉPARTEMENT DE MORAZAN, EL SALVADOR)

La grotte de Corinto (ou « Gruta del Espíritu Santo »), dans l'est du Salvador (*municipio* de Corinto, département de Morazán), est l'un des plus notables sites rupestres d'Amérique centrale. Creusée dans un massif de montagnes basses, les Lomas de Zuncuyo, elle a une largeur maximale de 60 m, une hauteur de 30 m et une profondeur d'environ 20 m. Selon les recherches de l'archéologue allemand Wolfgang Haberland (1991, p. 95), une partie du plafond de la grotte s'est écroulée, au niveau de l'entrée. La roche se compose de brèche volcanique et de tuf.

À l'intérieur de la grotte, l'on distingue environ 200 figures, mais beaucoup d'autres ont probablement été effacées (Haberland, 1972, p. 286). Les motifs, représentant des hommes, des animaux (serpents, oiseaux, un crabe, une tortue), des plantes, des créatures hybrides, le soleil et des symboles abstraits, sont peints en rouge, ocre, blanc, vert et noir. Quelques dessins en recouvrent d'autres, sans excessive densité de l'iconographie. On connaît, au Salvador, d'autres sites à peintures rupestres dans la partie orientale et centrale du pays. Depuis 1972, Corinto est considéré par l'État salvadorien comme un « Monument national ».

Nous avons décidé d'étudier la chronologie des peintures du site en raison de nos recherches sur les pétroglyphes de Titihuapa et de la Cueva de Los Fierros, dans la partie centrale orientale du Salvador (Perrot-Minnot *et al.*, 2005 ; Perrot-Minnot & Gelliot, 2005), mais aussi pour mettre en lumière des problèmes méthodologiques et des préjugés qui ont conduit un certain nombre d'auteurs à dater sans discussion les peintures de Corinto de la période paléo-indienne (12.000-5000 BC). Parallèlement, malgré le peu de travaux archéologiques conduits sur le site, nous souhaitons faire le point sur les éléments donnant une première idée de la chronologie des peintures ; même si nous ne pouvons pas encore produire de preuves, un faisceau de présomptions nous permettra d'avancer à partir des hypothèses les plus fondées.

Après avoir présenté les recherches antérieures, nous aborderons l'étude des pictogrammes et du matériel associé. En conclusion, nous évoquerons des perspectives sur la poursuite des travaux à Corinto, ainsi que des principes plus généraux pour une meilleure compréhension de l'art rupestre salvadorien.

Recherches antérieures

Connue depuis longtemps de la population locale, signalée dès la fin du XIX^e siècle par l'historien salvado-

CHRONOLOGICAL CONSIDERATIONS REGARDING THE ROCK PAINTINGS OF CORINTO CAVE (MORAZAN DEPARTMENT, EL SALVADOR)

The cave of Corinto (or "Gruta del Espíritu Santo"), situated in the east of Salvador (the municipio of Corinto, Morazan Department) is one of the most notable rock art sites of Central America. Situated in a low mountain massif, the Lomas de Zuncuyo, the cave has a maximum width of 60m, a height of 30m and a depth of around 20m. According to research by the German archaeologist Wolfgang Haberland (1991: 95) a part of the cave's ceiling has collapsed at the entry level. The rock consists of splintered volcanic conglomerate and tufa.

Around 200 pictographs can be distinguished inside the cave, but many others have probably worn off with time (Haberland 1972: 286). The motifs, painted in red, ochre, white, green and black, represent humans, animals (serpents, birds, a crab, a tortoise), plants, hybrid creatures, the sun and abstract symbols. Some designs cover others but the iconography is not excessively dense. There are other painted rock art sites in the eastern and central parts of Salvador only. Since 1972 Corinto has been classed by the Salvador State as a "National Monument".

*Our research on the petroglyphs of Titihuapa and La Cueva de Los Fierros in the east of central Salvador (Perrot-Minnot *et al.* 2005; Perrot-Minnot & Gelliot 2005) led us to study the chronology of the site's paintings; we also wanted to bring to light methodological problems and prejudices that have led a certain number of authors to date, without discussion, the Corinto paintings to the Paleo-Indian period (12,000–5,000 BC). In parallel, even though there has been limited archaeological work on the site, we would like to evaluate the elements giving a first idea of the chronology of the paintings; even if we are not yet able to produce hard evidence, a set of assumptions will enable us to move forward from a more reliable hypothetical base.*

After having presented previous research we will study the pictographs and associated material. In conclusion we shall consider the perspectives for future work at Corinto and more general principles regarding a better understanding of Salvadorian rock art.

Previous research

Corinto Cave, known for a long time by locals, was noted at the end of the XIXth Century by the Salvadorian

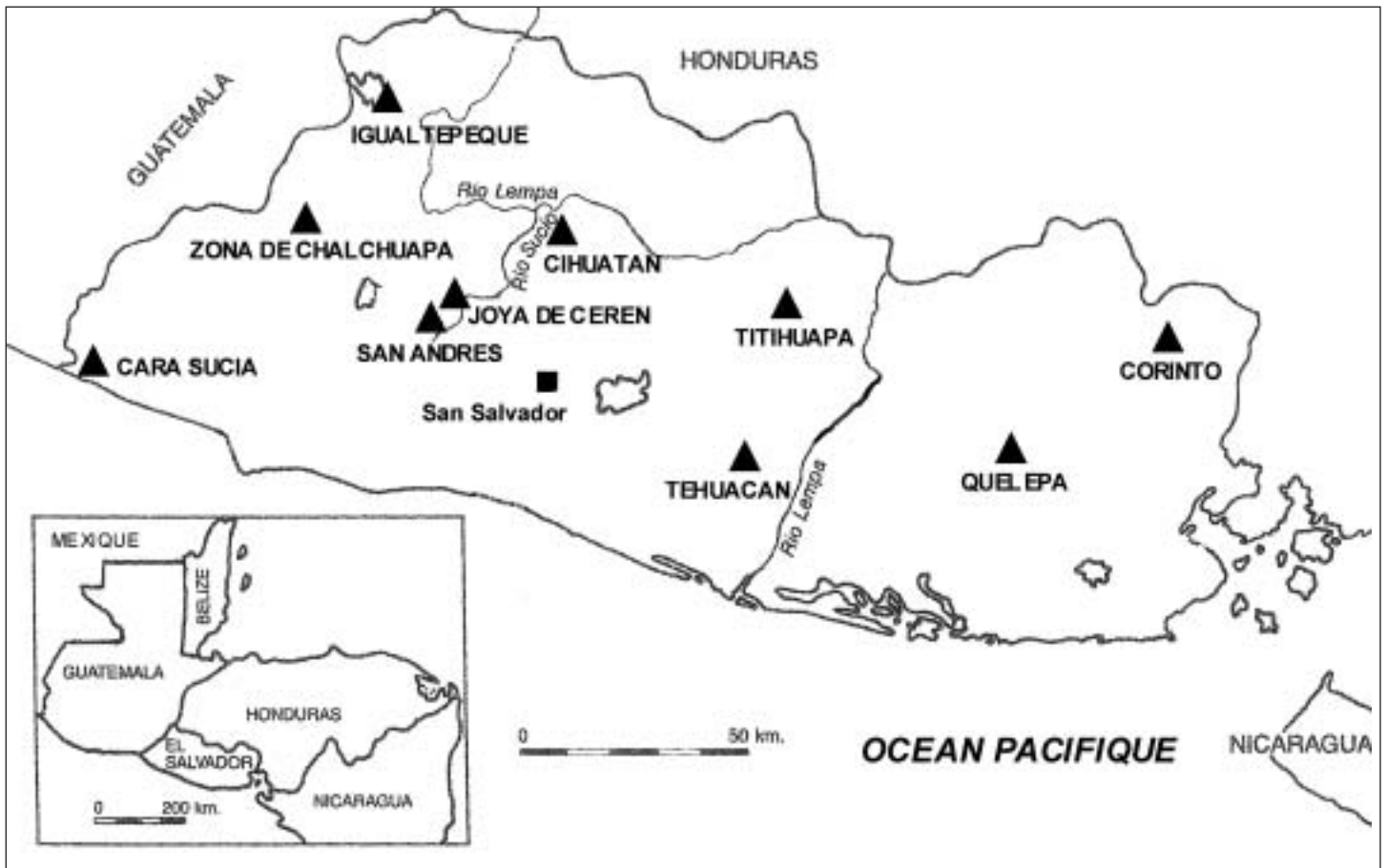


Fig. 1. Situation de Corinto et d'autres sites préhispaniques du Salvador.

Fig. 1. Corinto and other Prehispanic sites in Salvador.

rien Santiago Barberena (1950), la grotte de Corinto a été visitée en 1954, 1958 et 1977 par Haberland, qui s'intéressait à la « distribution des anciennes cultures » ayant fleuri au Salvador (Haberland, 1954, p. 167). Il procéda à quelques relevés des peintures (Haberland, 1972, 1976) avant de pratiquer, en 1977, neuf sondages aux abords immédiats de l'entrée de la grotte, dans le but de déterminer l'extension du site, objectif qu'il n'a pu atteindre (Haberland, 1991). Le plus profond de ces sondages descendit jusqu'à 2,40 m. Ses fouilles mirent au jour du matériel céramique et lithique. L'apport du scientifique allemand à l'étude du site est considérable ; on regrette toutefois la pauvreté des données relatives aux fouilles (la publication du relevé topographique et de coupes stratigraphiques, notamment, aurait été très utile), l'absence de dessins des tessons et artefacts en pierre, et celle d'une étude géologique des strates, qui rend hasardeuse l'interprétation des résultats. Il est vrai que Haberland (1991, p. 95) prévoyait de rendre un rapport final, qui n'a jamais été produit.

historian Santiago Barberena (1950). It was visited in 1954, 1958 and 1977 by Haberland, who was interested in the "distribution of the ancient cultures" that flourished in Salvador (Haberland 1954: 167). He made several copies of paintings (Haberland 1972, 1976) before, in 1977, making nine test excavations immediately around the cave entrance to try to determine the spread of the site, which he was unable to do (Haberland 1991). The deepest excavation he made went down 2.40m. Ceramic and lithic material came to light from Haberland's excavations. The German researcher has made a considerable contribution to the study of the site. However, it is regrettable that there is little data relative to the excavations themselves (a published topography and stratigraphic sections would have been particularly useful); there are no drawings of sherds and stone artefacts and no geological study of the strata; all of this makes interpreting the results risky. It is true that Haberland (1991/ 95) planned a final report, which has never been produced.

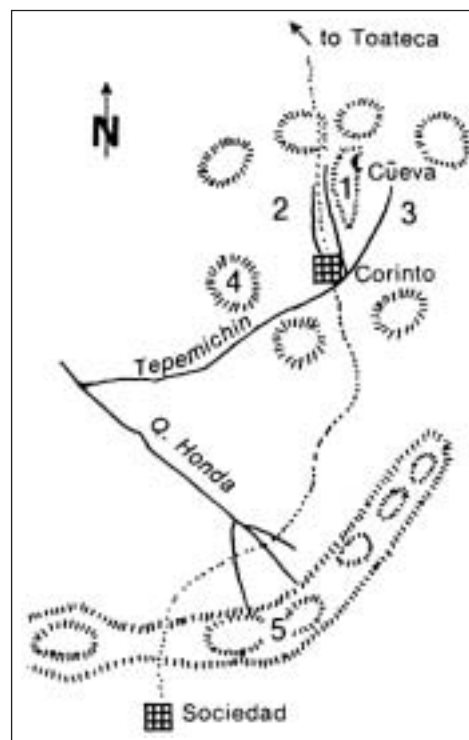


Fig. 2. Carte de la région de Corinto, d'après Haberland (1972). 1. Massif de Zuncuyo et grotte de Corinto ; 2. Vallée de Zuncuyo ; 3. Grande Vallée ; 4. Mont Nubes ; 5. Montagnes de Sociedad. Une quinzaine de kilomètres séparent les villages de Corinto et de Sociedad.

Fig. 2. Map of the Corinto region, after Haberland (1972). 1. Zuncuyo Massif and Corinto Cave. 2. Zuncuyo Valley. 3. Grande Valley. 4. Mont Nubes. 5. Sociedad Mountains. Some fifteen kilometres separate the villages of Corinto and Sociedad.

Dans les années 1990, Elisenda Coladan (1995, 1996, 1998) et Paul Amaroli (Coladan & Amaroli, 2003) ont entrepris un nouvel examen des peintures et des tessons visibles en surface, dans le cadre d'une étude plus générale de l'art rupestre dans l'est du Salvador. Des calques de quelques peintures ont été réalisés.

Quelques années plus tard, Peter Robinson (2002), de la Fondation Bradshaw, visita le site en compagnie de Marlon Escamilla (CONCULTURA) afin d'envisager un nouveau projet sur le site et d'émettre des recommandations pour sa préservation. Actuellement, Escamilla (2006) entreprend un inventaire général des sites d'art rupestre au Salvador.

Ainsi, Corinto n'a fait l'objet que de quelques relevés et de fouilles relativement peu documentées ; on déplore l'absence d'une reconnaissance systématique de la zone. Aucun des auteurs cités n'a avancé de datation pour les peintures.

L'étude des peintures

Dès le début, Haberland (1972, 1976) considère que le style des peintures est « unique », affirmation reprise par d'autres chercheurs (Künne, 2006, p. 19). L'idée de Haberland paraît curieuse ; en effet, ce chercheur reconnaît des hommes-oiseaux à Corinto (Haberland, 1972, p. 289-290) et un personnage humain semblant pourvu d'un « bec » à Titihuapa (Haberland, 1954, p. 170), sans

In the nineteen-nineties, Elisenda Coladan (1995, 1996, 1998) and Paul Amaroli (Coladan & Amaroli 2003) made a new examination of the paintings and sherds visible on the surface as part of a more general study of rock art in the east of Salvador. Tracings of certain paintings were made.

Some years later, Peter Robinson (2002) of the Bradshaw Foundation visited the site with Marlon Escamilla (CONCULTURA) with the aim of planning a new project for the site and to produce recommendations for its preservation. At present, Escamilla (2006) is carrying out a general inventory of Salvadorian rock art sites.

Thus, Corinto has only been the object of some copying and little-documented excavation; it is unfortunate that there has been no systematic survey of the zone. None of the authors cited has proposed a date for the paintings.

A study of the paintings

From the beginning Haberland (1972, 1976) has considered the style of the paintings "unique", an affirmation repeated by other researchers (Künne 2006: 19). Haberland's idea seems somewhat curious; he notes bird-men at Corinto (Haberland 1972: 289-290) and a human figure seemingly equipped with a "beak" at Titihuapa (Haberland 1954: 170) but without establishing



Fig. 3. Détail d'une partie des peintures de Corinto. Dessin W. Haberland (1972, 1976).

Fig. 3. Detail of a part of the Corinto paintings. From: W. Haberland (1972, 1976).

établir de rapprochements entre ces deux sites. On pourrait citer d'autres analogies entre Corinto et Titihuapa : par exemple, la représentation de chasseurs, thème peu courant dans l'art rupestre du nord de l'Amérique centrale (voir, pour le Guatemala : Ericastilla, 2004, p. 19), ainsi que l'association, dans une même composition, du soleil, d'oiseaux et de possibles serpents.

La reconnaissance conduite en 2004 dans la zone de Titihuapa (Perrot-Minnot *et al.*, 2005, p. 45-46, Perrot-Minnot, 2006) a révélé une importante occupation au Classique Récent (600-900 AD ; mais le secteur direct des pétroglyphes n'a pas livré de matériel en surface), et une forte représentation du groupe céramique Obrajuelo (de cette même période), également identifié à Corinto par Haberland (1991).

E. Coladan (1998), si elle ne fait pas de comparaison stylistique, n'en a pas moins recours à la mythologie maya pour interpréter certains pictogrammes.

En fait, on peut aussi constater de surprenantes analogies entre les peintures de Corinto et celles de la Peña del Capulín (Huehuetenango, Guatemala), en particulier dans la représentation des « chasseurs », associés à des oiseaux (*cf.* relevés de Mejía, 2004). Malheureusement, la chronologie des peintures de la Peña del Capulín n'est pas connue. La grande distance entre ce site des hautes terres occidentales du Guatemala et Corinto ne doit pas rebuter ; il est intéressant de souligner que de nombreuses similitudes ont été observées entre les manifestations graphiques rupestres de l'Altiplano occidental et de l'Oriente du Guatemala (Batres *et al.*, 2006).

S'il n'y a pas eu, en dehors de nos travaux sur Titihuapa, d'approches comparatistes concernant les peintures de Corinto, celles-ci ont toutefois fait l'objet de tentatives de phasages, notamment sur la base des quelques superpositions (Haberland, 1972, p. 291 ; Robinson, 2002 ; Coladan & Amaroli, 2003, p. 147). Il convient de rappeler l'extrême prudence qui s'impose : une peinture peut en couvrir une autre un siècle, un mois ou même une minute après. La densité relativement faible de l'iconographie (en comparaison avec d'autres sites rupestres salvadoriens, tels que Titihuapa ou la Pintada de San José Villanueva) et le manque de preuves sur l'existence de différents styles ne permettent pas d'accréditer *a priori* l'idée d'une œuvre composée sur une longue durée.

Les vestiges associés

Abordons, en premier lieu, le matériel livré par les fouilles de Haberland (1991). Alors que la première unité stratigraphique (US), de 30 à 40 cm de profondeur, ne révéla pas de matériel anthropique, celle qui suivit (jusqu'à une profondeur d'environ 80 cm) a donné lieu à la collecte d'une soixantaine de tessons du type *Obrajuelo Plain Decorated* (voir Andrews, 1986 pour sa description), de pointes de flèches rappelant celles de la phase Lepa (650–1000 AD) à Quelepa (*ibid.*), un fragment de lame d'obsidienne et une hache en pierre qui appartiendraient

links between the two sites. Other analogies could be made between Corinto and Titihuapa: for example, the representation of hunters, an unusual theme in the rock art of the north of Central America (see, for Guatemala: Ericastilla 2004: 19), as well as the association in the same composition of the sun, birds and possible serpents.

The survey carried out in 2004 in the Titihuapa zone (Perrot-Minnot *et al.* 2005: 45-46; Perrot-Minnot 2006) showed a significant occupation in the Recent Classic (600–900 AD, but the direct sector of the petroglyphs did not provide any surface material), and a strong representation of the Obrajuelo ceramic group (of the same period) also identified at Corinto by Haberland (1991).

E. Coladan (1998), even if making no stylistic comparison, has recourse to Mayan mythology for interpreting certain pictograms.

There are also astonishing analogies between the Corinto and Peña del Capulín (Huehuetenango, Guatemala) paintings, particularly in the representation of "hunters" associated with birds (see the copies made by Mejía 2004). Unfortunately the chronology of the Peña del Capulín paintings is unknown. The considerable distance between this site in the Western Highlands of Guatemala and Corinto cannot be denied but this is no problem; it is interesting to emphasise the numerous similarities observed between the rock art of the western Altiplano and that of the Oriente of Guatemala (Batres *et al.* 2006).

If there have not been, apart from our work on Titihuapa, comparative approaches to the Corinto paintings, these have however been the objects of attempts to "phase" them, particularly based on some superimpositions of pictographs (Haberland 1972: 291; Robinson 2002; Coladan & Amaroli 2003: 147). It should be remembered that extreme caution needs to be applied in such cases: a painting can cover another a century, a month or even a minute later. The relatively weak iconographic density (compared with other Salvadorian rock art sites such as Titihuapa or la Pintada de San José Villanueva) and the lack of proof of the existence of different styles, *a priori* does not support the idea of a work composed over the long term.

Associated remains

We will first examine the material from Haberland's (1991) excavations. While the first stratigraphic unit (SU), from 30 to 40cm deep, shows no material of human origin, that of the following strata (to a maximum depth of around 80cm) provides some 60 sherds of the Obrajuelo Plain Decorated type (see Andrews 1986 for a description) and arrowheads reminiscent of those of the Lepa Phase (650–1000 AD) at Quelepa (*ibid.*), a fragment of an obsidian blade and a stone axe which according to Haberland (1991: 99) would belong to the same phase.



Fig. 4. Autres pictogrammes. Dessin W. Haberland (1972, 1976).

Fig. 4. Other pictographs. Drawing: W. Haberland (1972, 1976).

à la même phase d'après Haberland (1991, p. 99). Ensuite, jusqu'à une profondeur de 180 cm, il n'est question que de quelques éclats d'obsidienne ou de « silex » ; mais il faut préciser que Haberland (*ibid.*) emploie ce dernier terme pour toute roche autre que l'obsidienne, ce qui complique encore l'interprétation des données.

Selon l'archéologue allemand, la couche suivante (la dernière, explorée dans trois sondages) donne l'impression d'avoir été affectée par des eaux de ruissellement ; signalons qu'une forte érosion par l'eau, difficilement datable en l'état, a été notée dans le paysage autour de Corinto par Robinson (2002). Les possibles traces d'érosion aquatique de la dernière US fouillée par Haberland font douter sérieusement de la fiabilité du contexte. Or, c'est sur le matériel de cette couche que se fonde l'hypothèse « paléo-indienne ». Haberland pense avoir identifié des « grattoirs », des « burins », des « perçoirs » et un « débiteur d'éclats » (*sic*), mais n'explique pas les bases de ces interprétations. Les éventuelles retouches ou les traces d'usure ne sont pas évoquées, et même le matériau (appelé « silex », n'étant pas de l'obsidienne) de la plupart de ces « objets » est incertain. Aucun tesson de céramique n'est associé, ce qui amène l'auteur à parler d'un complexe précéramique appelé « Zuncuyo » et d'une « considérable antiquité ». Mais la même US comportait, d'après Haberland (1991, p. 103), une pointe de flèche de la phase Lepa et un « outil pour graver » semblable à un artefact de la même phase découvert à Quelepa par Andrews (1986).

Il faut préciser, cependant, que Haberland n'a jamais publié de datation concernant le « complexe Zuncuyo », bien que l'adjectif « précéramique » semble renvoyer à la période paléo-indienne. En outre, il n'a jamais associé explicitement son « complexe Zuncuyo » avec les peintures, pas pourtant franchi par bien d'autres auteurs sans le début d'une argumentation. Le scientifique allemand indique qu'il lui est « impossible » de dater les manifestations graphiques rupestres (Haberland, 1972, p. 291).

Coladan (1996, 1998) et Amaroli (Coladan & Amaroli, 2003) signalèrent d'autres sites rupestres près de Corinto, mais la chronologie est également problématique. Coladan examina quelques tessons du secteur de Corinto, et en data certains du Préclassique (1600 BC–250 AD) et du Postclassique (900–1524). L'archéologue exprima des doutes sur une datation paléo-indienne des peintures, en raison de la présence de matériel plus tardif (Coladan, 1995).

Robinson (2002) signale, près du site, des « pierres à cupules », type de vestige abondant au Salvador, difficilement datable et parfois associé à des sites d'art rupestre (par exemple, à Titihuapa).

After, down to 180cm, just a few flakes of obsidian or "flint" were reported; it should be noted that Haberland (*ibid.*) employs the latter term for all rock other than obsidian, which complicates a little more the interpretation of the data.

According to the German archaeologist, the following layer (the last, explored in three test excavations) gives the impression of having been affected by water flows; Robinson (2002) noted considerable water erosion, difficult to date as it is, in the landscape around Corinto. The possible traces of water erosion in the last SU excavated

by Haberland give rise to serious doubts about the reliability of the context. It is on the material from this layer that the "Paleo-Indian" hypothesis has been founded. Haberland identifies what are, for him, "scrapers", "burins", "awls" and a "hammer stone for flakes" (*sic*) but does not explain the basis of these interpretations. Possible retouches or traces of wear are not mentioned and even the material (called "flint", not being obsidian) of most of the "objects" is uncertain. No pottery sherds are associated to the other material, which leads the author to speak of a Preceramic complex called "Zuncuyo" and of a "considerable age". But the same stratigraphic unit contains, according to Haberland (1991: 103) an arrowhead of the Lepa Phase and an "engraving tool" similar to an artefact of the same phase found by Andrews at Quelepa (1986).

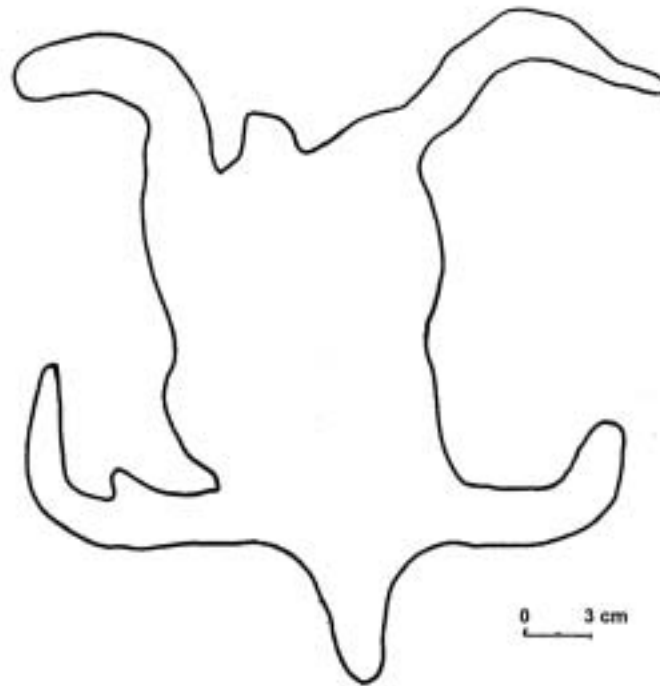


Fig. 5. Possible tortoise in the paintings of Corinto. Dessin E. Coladan (1998).

Fig. 5. Possible tortoise in the Corinto paintings. Drawing E. Coladan (1998).

It should be noted however, that Haberland has never published dating regarding the "Zuncuyo Complex" even though the adjective "preceramic" seems to push it towards the Paleo-Indian period. He has never explicitly associated his "Zuncuyo Complex" with the paintings, something done by plenty of other authors without even the most basic beginning of backup evidence. Haberland (1972: 291) says that he finds it "impossible" to date the rock art.

Coladan (1996, 1998) and Amaroli (Coladan & Amaroli 2003) note other rock art sites near Corinto, but with an equally problematic chronology. Coladan examines several sherds from the Corinto sector, dating some of them to the PreClassic (1600 BC–250 AD) and to the Post Classic (900–1524). Coladan (1995) expressed doubts on a Paleo-Indian dating of the paintings because of the presence of later material.

Robinson (2002) notes, near the site, "stones with cupules", a type of remains abundant in Salvador, difficult to date and sometimes associated with rock art sites (at Titihuapa, for example).

Conclusion

Corinto est un important legs de l'art rupestre précolumbien, par le grand nombre, la diversité et la conservation de ses peintures. Il n'a toutefois pas encore fait l'objet de recherches approfondies et systématiques. Haberland a réalisé un appréciable travail de pionnier, permettant d'avoir une première idée de l'iconographie des peintures, ainsi que du matériel céramique et lithique du secteur. Son « complexe précéramique Zuncuyo » soulève cependant des réserves, en raison des problèmes d'identification des artefacts et des apparents bouleversements subis par le contexte stratigraphique. Mais l'archéologue allemand n'a jamais associé explicitement les peintures avec cet hypothétique complexe.

On ne peut, par conséquent, que s'étonner devant tant d'écrits qui, sur la base dudit complexe, situent les peintures à la période paléo-indienne, tout en ignorant l'occupation (clairement établie) de périodes postérieures, et notamment celle du Classique Récent, apparemment prédominante. Il semble s'être développé, autour de Corinto, une sorte de mystification collective voulant faire des pictogrammes une des plus anciennes manifestations artistiques du Nouveau Monde, les mettant sur le même plan que les peintures paléolithiques, épipaléolithiques et mésolithiques d'Amérique du Sud (Pérou, Chili, Brésil et Argentine), pourtant bien différentes. Il convient de rappeler ici qu'aucune peinture de ces périodes n'a encore été formellement identifiée en Amérique centrale. Au Honduras, la grotte d'El Gigante (département de La Paz), aux peintures représentant des mains et un motif zoomorphe, a révélé une occupation paléo-indienne, mais il n'est pas possible pour l'instant d'établir un lien avec les pictogrammes (Scheffler, 2001).

L'une des raisons des idées préconçues sur Corinto est l'association, récurrente et presque inconsciente, de l'art rupestre avec le Paléolithique, bien que les manifestations graphiques rupestres aient été produites par l'humanité pendant 30 000 ans, en Amérique, en Europe, en Afrique, en Asie et en Océanie, comme le rappelle J. Clottes (2002). Au Salvador, R. Baron Castro (1942, p. 70-71) comparait déjà, il y a plus de six décennies, les pétroglyphes de San José Villanueva avec les peintures préhistoriques d'Europe...

En fait, l'hypothèse la plus vraisemblable, en l'état actuel des connaissances, est que la Gruta del Espíritu Santo date du Classique Récent. Le style des peintures n'est pas forcément « unique » ; nous sommes en mesure d'établir des comparaisons avec d'autres sites du Salvador et du Guatemala.

Ce n'est que sur la base d'une véritable étude iconographique (prenant en compte le style général, mais aussi les différents motifs et leurs associations, ainsi que les couleurs), une datation des pigments (en particulier du carbone), une reconnaissance systématique de la zone et de nouvelles fouilles que l'on aura une idée plus précise de la datation et de l'affiliation culturelle des peintures de Corinto, éclairant un peu plus l'histoire de l'imposant patrimoine rupestre salvadorien. Alors, pour reprendre la fameuse formule de Freud, les « pierres parleront »...

Remerciements

Je remercie Éric Taladoire, Jean Clottes et Marlon Escamilla pour leur relecture critique.

Conclusion

Corinto is an important part of the PreColumbian rock art heritage in terms of the large number, diversity and state of preservation of its paintings. It has, even so, not yet been the object of systematic and detailed research. Haberland's noteworthy pioneering work enabled an initial idea of the iconography of the paintings as well as the ceramic and lithic material of the sector. However, his "Zuncuyo PreCeramic Complex" raises some doubts because of the problems of artefact identification and the apparently perturbed stratigraphic context. But the German archaeologist, as we saw, never explicitly associated the rock art and the above-mentioned hypothetical complex.

Consequently, it is quite surprising that so many studies, on the basis of this so-called complex, situate the paintings in the Paleo-Indian period, even while ignoring the occupation of the site (though clearly established) in later periods, in particular that of the apparently predominant Recent Classic. There seems to have developed around Corinto a sort of collective mystification with the desire to make the pictograms some of the earliest evidence of art in the New World, placing them on the same footing as the Palaeolithic, Epi-Palaeolithic and Mesolithic paintings of South America (Peru, Chile, Brazil and Argentina), even though they are very different. It should be remembered that no painting of these periods has yet been identified in Central America. In Honduras at the cave of El Gigante (La Paz Department) there are paintings showing hands and a zoomorphic motif and evidence of a Paleo-Indian occupation but it is at present impossible to establish a link with the pictographs (Scheffler 2001).

One of the reasons behind these preconceived ideas concerning Corinto is the association, recurrent and almost unconscious, of rock art with the Palaeolithic, even though rock art was produced by humanity over 30,000 years, in America, Europe, Africa, Asia and Oceania, as noted by J. Clottes (2002). In Salvador, R. Baron Castro (1942: 70-71) over six decades ago, already compared the San José Villanueva petroglyphs with European prehistoric paintings...

In fact, it seems most likely, given our present state of knowledge, that La Gruta del Espíritu Santo dates to the Recent Classic. The style of the paintings is not necessarily "unique" as we can indeed make comparisons with other sites in Salvador and Guatemala.

It is only on the basis of a real iconographic study (taking into account the general style and also different motifs and their associations, as well as the colours), a dating of the pigments (charcoal, in particular), a systematic survey of the zone and new excavations that there can be a more precise idea of the dating and cultural affiliation of the Corinto paintings, throwing a little more light on the history of the impressive Salvadorian rock art heritage. Thus, to borrow Freud's famous formula, the "stones will speak" ...

Acknowledgements

With thanks to Eric Taladoire, Jean Clottes and Marlon Escamilla for their critical review.

Sébastien PERROT-MINNOT

Chercheur associé à l'UMR 8096 «Archéologie des Amériques» et au Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines (CEMCA)

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREWS W.-V., 1986. — *La Arqueología de Quelepa, El Salvador*. Ministerio de Educación. San Salvador.
- BARBERENA S.-I., 1950. — La Gruta de Corinto. *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, vol. 1, n° 3, p. 68-71.
- BARON CASTRO R., 1942. — *La Población de El Salvador*. Madrid.
- BATRES C.-S, de BATRES L., GARNICA M., MARTINEZ R., ROSADA L., 2006. — El Chatún de la Rebalsa. Un sitio en Camotán, Chiquimula. Communication présentée au *VII Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre* (Guatemala, 6-9 septembre 2006).
- CLOTTE J., 2002. — *World Rock Art*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- COLADAN E., 1995. — La Gruta del Espíritu Santo. *Tendencias*, n° 45, p. 40-42.
- COLADAN E., 1996. — Nuevas pinturas rupestres en la zona oriental. *Tendencias*, n° 55, p. 21-22.
- COLADAN E., 1998. — Las Pinturas rupestres del Oriente de El Salvador. In *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, p. 515-524. Museo Nacional de Arqueología y Etnología/Instituto de Antropología e Historia/Asociación Tikal. Guatemala.
- COLADAN E. & AMAROLI P., 2003. — Las Representaciones rupestres de El Salvador. In KÜNNES M. & STRECKER M. eds. — *Arte Rupestre de México Oriental y Centroamérica*, Indiana Beiheft, 16, p. 143-162. Gebr. Mann Verlag. Berlin.
- COLADAN E. & AMAROLI P., 2000. — The Rock Art of "La Gruta del Espíritu Santo", El Salvador, Central America. *International Newsletter on Rock Art*, 27, p. 13-19.
- ERICASTILLA S., 2004. — Investigado El Encanto. *Utz'ib*, vol. 3, n° 6, p. 12-21.
- HABERLAND W., 1954. — Apuntes sobre petrograbados de El Salvador. *Comunicaciones*, año III, n° 4, p. 167-171. Instituto Tropical de Investigaciones Científicas, Universidad Nacional de El Salvador.
- HABERLAND W., 1972. — The Cave of the Holy Ghost. *Archaeology*, vol. 25, n° 4, p. 286-291.
- HABERLAND W., 1976. — La Cueva del Espíritu Santo. *Anales de la Administración del Patrimonio Cultural*, n° 49, p. 93-106. San Salvador.
- HABERLAND W., 1991. — Informe preliminar de investigaciones arqueológicas en la gruta de Corinto y sus alrededores. *Mesoamérica*, 21, p. 95-104.
- KÜNNE M., 2006. — Zone 1: Central America. In : *Rock Art of Latin America and the Caribbean*. International Council for Monuments and Sites.
- MEJIA H., 2004. — La Peña del Capulín. Arte rupestre en los Altos de Guatemala. *Utz'ib*, vol. 3, n° 6, p. 1-11.
- PAZ J., 1950. — La Gruta de Corinto. *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"*, vol. 1, n° 2, p. 64.
- PERROT-MINNOT S., 2006. — El Junquillo : un sitio del Clásico Tardío en la zona de Titihuapa, El Salvador. In : *El Salvador investiga* (CONCULTURA), junio de 2006.
- PERROT-MINNOT S., COSTA Ph., DELSOL N, GELLIOT E., 2005. — *Investigaciones arqueológicas en la zona de Titihuapa (departamentos de San Vicente y Cabañas, El Salvador)*. Rapport final remis au Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, El Salvador.
- PERROT-MINNOT S. & GELLIOT E., 2005. — Un Estudio de los petrograbados de Titihuapa, San Vicente, El Salvador. Communication présentée au *1° Congreso Centroamericano de Arqueología* (San Salvador, octobre 2005).
- ROBINSON P., 2002. — *The Rock Art of the Corinto Cave – Grute del Espíritu Santo – in the Morazan district of El Salvador*. Rapport, Fondation Bradshaw.
- SCHEFFLER T.-E., 2001. — Research report on the Proyecto Cueva El Gigante-2000, La Paz, Honduras. *Mexican*, vol. 23, n° 5, p. 115-123.

UTILISATION MODERNE D'ABRIS ORNÉS AU KENYA ET EN OUGANDA

Contexte

Les premiers articles et livres sur l'art rupestre africain tendaient à inventorier des sites et à en publier des images. Ils relataient rarement des utilisations modernes de cet art. En 1931, A. T. Culwick (1931) cita un exemple à Bahi, Tanzanie. Il resta longtemps le seul à l'avoir fait, peut-être parce que de telles utilisations impliquaient des rituels secrets et que les autochtones se gardaient d'informer les chercheurs. Les savoirs anciens disparaissent et les gens semblent davantage disposés aujourd'hui à les révéler ; bientôt, les informations qui subsistent seront

MODERN USE OF ROCK PAINTINGS SITES IN KENYA AND UGANDA

Background

Earlier papers and books about African rock art tended to record sites and publish images; hardly ever did they record modern uses of the prehistoric art. In 1931, A. T. Culwick reported modern use of prehistoric rock art at Bahi, Tanzania. For many years, his was almost a lone voice, perhaps because such uses involved secret rituals and local people kept records of the art in ignorance. Time is running out and local people appear more prepared today to reveal ancient knowledge; soon, what information still exists will be distorted and then forgotten. New

déformées, puis oubliées. Des utilisations actuelles peuvent se substituer aux savoirs traditionnels et affecter les peintures de diverses manières : sites du Botswana visités par les adeptes de l'Église des Chrétiens de Sion ; gravures anciennes repeintes au Niger pour obtenir d'éventuelles faveurs ; bouse de vache étalée sur des peintures du Cedarberg en Afrique du Sud ; jets de pierres sur d'autres au Malawi ; exercices de tir au fusil sur des peintures au Tchad et en Libye ; réduction en poudre de roches peintes pour des rituels de pluie.

Les sites peints sur l'Île de Mfangano (Kenya)

Trois sites de l'Île de Mfangano (Lac Victoria) possèdent des légendes. Un ou deux d'entre eux sont peut-être encore utilisés. L'art y comprend presque uniquement des ensembles de cercles concentriques de deux ou trois couleurs (rouge, blanc et noir). Les peintures sont typiques de ce qui est parfois appelé l'art « Twa »¹. Cet art part du nord du Kenya, s'élargit vers le sud pour gagner toute l'Afrique depuis le nord du Mozambique jusqu'à l'Angola, et s'achève au nord du Zambèze.

Kwitone, d'abord décrit par le Dr M. G. Kenny en 1974 (*in* Chaplin, 1974), est un surplomb long de 40 m juste sous un haut épaulement sur la colline Itone, sous contrôle du clan Wagimbe (Abasuba²). L'art, presque entièrement situé à une extrémité de l'abri et peint sur une corniche près de trois mètres au-dessus d'un sol dégagé, consiste en des ensembles de cercles concentriques alternant le rouge et le blanc, certains avec des « rayons » entre les deux cercles extérieurs (fig. 1-2) et des ovales concentriques. Une dépression sur la corniche, sous les peintures, peut retenir l'eau (ou contenir des offrandes alimentaires), et deux zones polies tout à côté suggèrent une utilisation humaine répétée. Vu l'inclinaison de la corniche, elles ne peuvent être causées ni par une utilisation comme siège, ni par des passages (fig. 3). Un contact répété soit de la main soit par les vêtements ou une peau animale en serait la cause. Tanner (*in* Chaplin, 1974) décrit le site comme « associé aux pouvoirs surnaturels et aux miracles par les résidents locaux ». M. A. B. Harlow (*id.*) note en fait que le site était utilisé pour faire venir la pluie.

Les anciens Wagimbe nous ont dit que l'abri avait des pouvoirs surnaturels : des gens y arrivant sans prévenir y verraient des vieux, hommes et femmes, assis sur des tabourets, buvant de la bière au milieu de leurs poules et

uses of sites may supersede traditional knowledge; for instance, uses of sites in Botswana by members of the Zionist Christian Church, modern painting of ancient engravings in Niger to obtain serendipitous gifts, plastering paintings with cow-dung in South Africa's Cedarberg, hurling stones at paintings in Malawi, using paintings in Chad and Libya for rifle practice, and chipping out painted rock to use as an ingredient in rain medicine will all have their different effects.

Rock paintings sites on Mfangano Island (Kenya)

Three sites on Mfangano Island (Lake Victoria) have legends attached to them; one or even two of the sites may still be in use. The art in the sites comprises almost solely sets of concentric circles in two or all three of the colours red, white and black. The paintings are typical of what is sometimes termed "Twa" art¹ that stretches from northern Kenya in a broadening trail southwards to spread across Africa from Northern Mozambique to Angola, and to cease north of the Zambezi River.

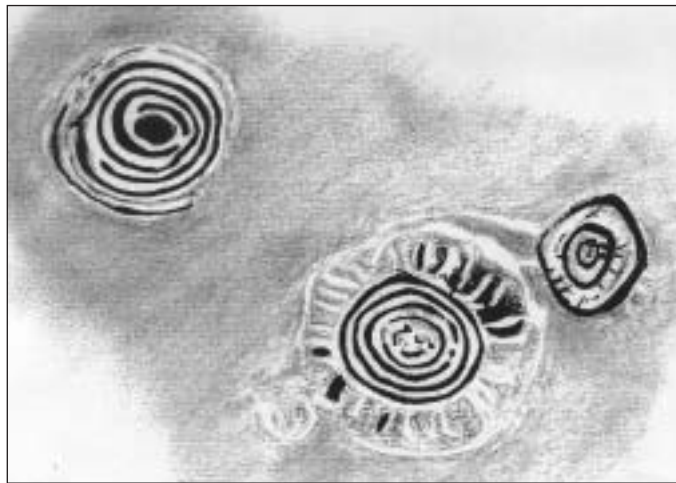


Fig. 1. Relevés d'après diapositives des peintures de Wagimbe à Kwitone (Île de Mafango, Lac Victoria, Kenya). Dessin Alec Campbell.

Fig. 1. Tracings made from photographic transparencies of Wagimbe paintings at Kwitone (Mafango Island, Lake Victoria, Kenya). Drawing by Alec Campbell.

Kwitone, first reported by Dr M.-G. Kenny in 1974 (*in* Chaplin 1974), is a concealed 40 metre long overhang just below a high shoulder on Itone Hill and in the custodianship of the Wagimbe clan (Abasuba²). The art, almost entirely at one end of the shelter and painted over a ledge three metres above a cleared floor, consists of sets of alternating red and white concentric circles, some with "spokes" between the two outer circles (see Fig. 1-2), and concentric ovals. A depression on the ledge below the paintings can retain water (or hold a food offering), and two smooth areas beside it suggest extended human use. Because of the inclination of the ledge they were proba-

bly made neither because they were used as seats nor by passage (Fig. 3). The rock must have been touched many times either with the hand or with a cloth or hide. Tanner in Chaplin describes the site as "associated with supernatural powers and miraculous events by the local residents". M. A. B. Harlow (in Chaplin 1974) actually notes the site was used for rainmaking.

Wagimbe elders told us that the site holds supernatural powers: that people coming unexpectedly onto it would see old men and women, seated on stools in the shelter, drinking beer amid hens and their chicks scrat-

1. Les Twa étaient des groupes de chasseurs-cueilleurs qui occupaient la plus grande partie de l'Afrique centrale et de l'Est pendant et après les migrations bantoues.

2. Les Abasuba sont des fermiers de langue bantoue qui quittèrent l'Ouganda il y a plus de 300 ans et s'installèrent dans le sud-ouest du Kenya sur les bords et aux alentours du Lac Victoria.

1. Twa were hunter-gatherer groups who occupied much of Central and East Africa at the time of and subsequent to the Bantu migrations.

2. Abasuba are Bantu-speaking farming people who left Northern Uganda some 300 or more years ago and settled in southwest Kenya on the shore and adjacent areas of Lake Victoria.

poussins grattant le sol. Certains nous dirent que, si nous voulions y voir les ancêtres, il fallait une abstinence sexuelle, ne dire à personne où nous allions et ne jamais nommer le site, sinon nous n'y verrions ni n'entendrions rien. L'un de nos guides nous dit que nous ne pouvions parler aux ancêtres car ce sont des images du passé. Il y a quelques années cependant, le gardien, aujourd'hui décédé, avait dit à deux d'entre nous qu'il était possible de contacter les ancêtres sur ce site sacré. Certains des autochtones nous dirent que les peintures avaient été faites par leurs ancêtres femmes. L'un d'eux pensait que le site avait été utilisé pour faire venir la pluie, d'autres n'en étaient pas sûrs. Tous furent d'accord pour considérer les arbres autour du site comme sacrés et intouchables.

Mawanga : Depuis le village de Mawanga, au bord du lac, un chemin monte et suit la pente de la colline, directement de la plage à une caverne relativement grande, d'environ 20 m de profondeur, située quelque 60 m au-dessus de l'eau. Le site, déjà inventorié en 2004, est sous la garde du clan Wasamo (Abasuba). L'art, sur quelque 8 m², consiste presque entièrement en des ensembles de cercles concentriques, où alternent généralement le blanc et le noir ou le blanc et le rouge pâle, avec des figures superposées, parfois à trois reprises (fig. 4-5). Sous un surplomb bas, près du fond de la grotte, une formation naturelle à la surface de la roche mère, ressemblant à des empreintes de doigts, est localement connue comme « la Main de Dieu » (fig. 6). De spectaculaires cupules naturelles recouvrent les parois et le plafond du fond de la grotte (fig. 7).

Les anciens Wasamo nous dirent que les peintures dues à leurs lointains ancêtres représentaient des motifs de boucliers. Pour effrayer les ennemis, leurs ancêtres, hommes et femmes déguisés en hommes, utilisèrent la grotte et les boucliers afin de se défendre lors de combats où ils triomphèrent d'autres clans Suba, les Walundu, Waozi et Wasasi.

ching the ground. Some elders said that if people visit the site to see the ancestors, they must abstain from sex, tell no one where they are going and never name the site, otherwise they will see and hear nothing. One of our guides said that one could not talk with the ancestors because they are images from the past. Some years ago however, when two of us visited the site with the late custodian, they were told by him that this sacred site was a place where it was possible to contact the ancestors. Some of the local people said the paintings had been made by their female ancestors. One person thought the site had been used for rainmaking, while others were uncertain of this. All agreed that trees around the site are sacred and may not be cut.



Fig. 2. Cercles concentriques à Kwitone. Photo David Coulson.

Fig. 2. Concentric circles at Kwitone. Photo David Coulson.



Fig. 3. Le rocher a été poli au dessous des peintures à Kwitone. Photo Jean Clottes.

Fig. 3. The rock has been worn smooth below the paintings at Kwitone. Photo Jean Clottes.

Mawanga: A path from the lakeside village of Mawanga leads along and up the steep hillside immediately above the shore to a relatively large cavern, perhaps 20 metres deep and some 60 metres above the water. The site was first recorded in 2004 and is in the custody of the Wasamo clan (Abasuba). The art, on a panel covering some eight square metres, consists almost entirely of sets of concentric circles, mainly in alternating white and black or white and faded red, with visible images sometimes superimposed three upon each other (Fig. 4-5). A natural formation in the base rock resembling fingerprints, situated below a low overhang near the rear of the cave, is locally known as the "Hand of God" (Fig. 6). The wall and roof at the back of the cave are also covered with spectacular natural cupules (Fig. 7).

Wasamo elders told us that the paintings had been made by their distant ancestors and represented designs on shields. To scare their enemies, their ancestors, both men and women dressed as men, had used the cave and shields for defence during fights when they vanquished other Suba clans, the Walundu, Waozi and Wasasi.

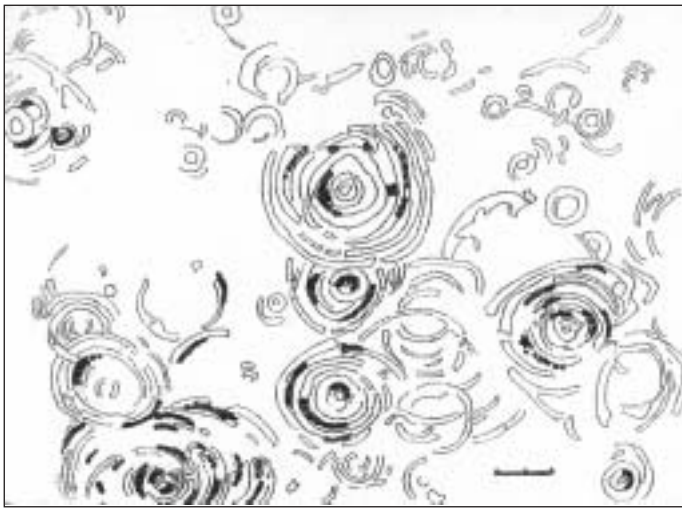


Fig. 4. Mawanga (Île de Mafango, Lac Victoria, Kenya). Cercles concentriques alternativement rouges et blancs. Le rouge est reproduit en noir. Le blanc est simplement souligné. Dessin Alec Campbell.

Fig. 4. Mawanga (Mafango Island, Lake Victoria, Kenya). Alternate red and white concentric circles. Red is shown in black; white is simply outlined. Drawing by Alec Campbell.

Comme les peintures représentent les boucliers et qu'elles ont joué un rôle dans les victoires, elles ont encore le pouvoir de faire venir la pluie. Elles tirent une force supplémentaire de la « Main de Dieu » qui, encore aujourd'hui, a des pouvoirs curatifs. Lorsque les malades posent leur main dans la formation naturelle, ils en reçoivent les bienfaits. Nous n'avons pu savoir si des cérémonies de pluie avaient encore lieu dans la grotte, mais cela semble probable vu qu'elle fait face à Nzenze (aussi connu comme Atego), île sacrée située à un kilomètre au large, dont on dit qu'elle tient son pouvoir de pluie de la grotte.

L'île Nzenze : Le clan Wasamo est aussi le gardien de l'île Nzenze, reconnue – ainsi que par le peuple Luo vivant sur le continent – comme sacrée. Le gardien Wasamo possède des champs sur l'île, mais personne n'y vit. Un tas de pierres au sommet de l'île tient lieu de sanctuaire. Un grand python sacré y habite. Il y a longtemps, un Suba du nom d'Atego fit un premier sacrifice sur l'île. Lors des sécheresses, les Wasamo tuaient rituellement une chèvre avec un couteau spécial sur ses plages. Là, ils mangeaient crue la moitié de la chèvre et plaçaient l'autre moitié sur les rochers en offrande au python pour la pluie.

Les étrangers ne sont pas autorisés sur l'île. Qu'ils essaient d'accoster et de grimper vers le sanctuaire, et des sarments impénétrables avec des fruits épineux bloqueraient leur passage et disparaîtraient à leur départ. On dit que le couteau spécial a disparu il y a quelques années et, en conséquence, les cérémonies de pluie cessèrent car il faisait partie intrinsèque du sacrifice.

Wagimbe Site : Un troisième site fut montré à Jack Obonyo, conservateur du Abasuba Peace Museum, sur l'île Mfangano. Le Clan Wagimbe en a également la garde. Il s'agit d'une série et d'un ensemble érodé de cercles concentriques noirs et blancs sur une paroi en plein air, à la même altitude et à environ une heure de marche de Kwitone. Le gardien lui dit que le site détenait des pouvoirs surnaturels et fut ou est utilisé pour guérir.

Sites pour la pluie en Ouganda

Deux d'entre nous ont pu voir d'autres sites à peintures non loin de là, en Ouganda. Kakoro est un grand

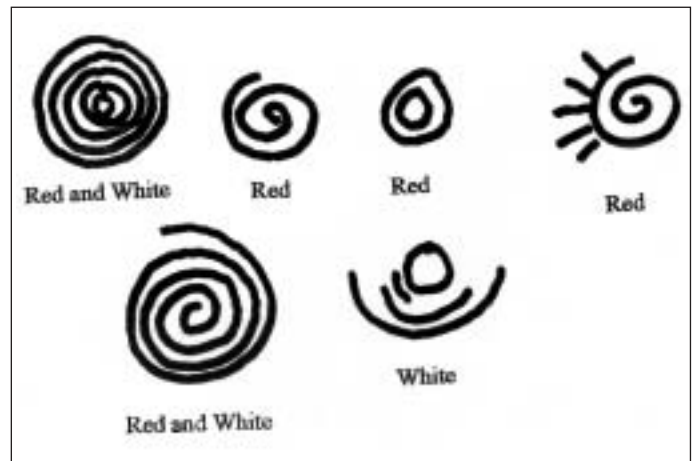


Fig. 5. Relevés à main levée des peintures de la grotte Mawanga. Dessin Alec Campbell.

Fig. 5. Freehand copies of paintings in Mawanga Cave. Drawing by Alec Campbell.

Because the paintings represent the shields and because of their use in victories, they still retain special rainmaking powers. The paintings acquire additional power from the "Hand of God" which, to this day, has healing properties. When the sick place their hand in the natural formation they receive some benefit. We were unable to learn if rainmaking ceremonies still take place in the cavern, but this appears probable as the cavern faces Nzenze (also known as Atego), a sacred island about a kilometre offshore that is said to gain its rainmaking powers from the cavern.

Nzenze Island: The Wasamo clan are also custodians of Nzenze Island which they, and the Luo people living on the mainland, recognise as sacred. The Wasamo custodian has fields on the island but nobody may live there. A pile of rocks on the island's summit acts as shrine and home to a large and sacred python. Long ago, a Suba man named Atego made the first sacrifice on the island. In times of drought, Wasamo ritually killed a goat with a special knife on the island's shore. There they ate raw half of the goat and then placed the other half of the meat by the rocks as offering to the python for rain.

Strangers are not permitted on the island. Should they land and climb towards the shrine, impenetrable vines with stinging pods would block their passage, and disappear as they depart. The special knife was said to have vanished some years ago and, we were told, rainmaking ceremonies ceased because the knife was intrinsic to the sacrifice.

Wagimbe Site: Jack Obonyo, Curator of Abasuba Peace Museum, has been shown a third site on Mfangano Island, also in care of the Wagimbe Clan. The site consists of a set and an eroded set of black and white concentric circles on an open rock face at the same high level as, and about one hour's walk from Kwitone. The custodian told him that the site holds supernatural powers and has been/is used for healing.

Rainmaking sites in Uganda

Two of us have been shown other rock paintings sites in a neighbouring area of Uganda. Kakoro is a large



Fig. 6. La « Main de Dieu » à la grotte Mawanga (cupules naturelles sur la roche). *Photo Jean Clottes.*

Fig. 6. The "Hand of God" in Mawanga Cave (natural cupules on the rock). *Photo Jean Clottes.*



Fig. 7. À la grotte Mawanga, une partie des parois et de la voûte est couverte de cupules naturelles spectaculaires. *Photo Jean Clottes.*

Fig. 7. In Mawanga Cave parts of the walls and roof are covered with spectacular natural cupules. *Photo Jean Clottes.*

obélisque de granite en équilibre sur l'épaule rocheux érodé d'une petite colline. La face protégée de l'obélisque porte une quinzaine de peintures Twa rouge pâle comprenant une grille, un ovale, des croix et des lignes courbes, des cercles et des cercles concentriques. Une fine corniche rocheuse, artificiellement polie par frottement, prolonge un rocher près de la base de l'obélisque. Des guides locaux nous dirent qu'il s'agit d'un site utilisé assez récemment pour faire venir la pluie. Il pourrait aussi y avoir un gong rocheux, mais nous n'avons pu en tirer de son.

Ikara Arimano, gardien à la retraite à Nyero, nous dit que la roche peinte de Nyero 3 a été utilisée pour faire venir la pluie du temps de son grand-père (à la fin du XIX^e siècle). Les peintures, cercles concentriques blancs à rayons (fig. 8) superposés à des cercles concentriques rouges très effacés, se trouvent sur la face inférieure d'un grand rocher de granite oblong supporté à chaque extrémité et à environ 1,10 m au-dessus d'une plaque de granite lisse très inclinée.

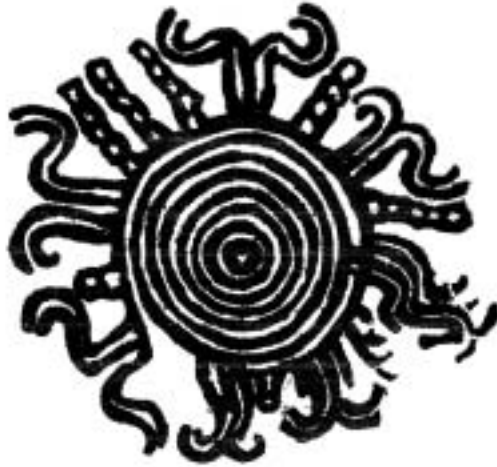


Fig. 8. Nyero 3 (Ouganda). Figures géométriques relativement récentes superposées à des cercles concentriques «Twa» rouges estompés. Dessin Alec Campbell.

Fig. 8. Nyero 3 (Uganda). Relatively recent white geometric superimposed on faded "Twa" red concentric circles. Drawing by Alec Campbell.

Les cercles concentriques

Les cercles concentriques se trouvent du nord au sud de l'Afrique mais, pour ce qui est de l'art rupestre, surtout dans les peintures Twa. Selon B. W. Smith (1997), « dans toute l'Afrique sub-saharienne, ce motif a une connotation symbolique identique. Les cercles concentriques sont presque toujours associés à la fertilité. » L'âge des plus anciens cercles concentriques Twa est incertain ; d'après leur état érodé, ils pourraient avoir des milliers d'années. L'état de fraîcheur de certains autres suggère un âge assez récent. Les Wasamo attribuent les peintures à leurs ancêtres, mais nous pouvons en douter puisque leur arrivée est récente. La plupart des Africains disent qu'ils ne savent pas qui étaient les artistes, bien que beaucoup reconnaissent que les peintures gardent du pouvoir.

Conclusion

L'usage des sites d'art rupestre dans la région du Lac Victoria fut apparemment noté (sans doute un peu rapidement) par quelques officiers coloniaux vers le milieu du XX^e siècle. Harlow (*in* Chaplin, 1974) note des connexions possibles entre les sites d'art rupestre et le rituel : « La localisation des sites où des pratiques rituelles connues – pluie ou exécution – ont eu lieu. » Il nous a également été dit que les rituels de pluie étaient menés (peut-être encore) sur nombre d'autres sites à peintures autour du Lac Victoria. Ainsi, ces pratiques avaient cours sur des sites rupestres il y a encore 60 ans et il se peut qu'elles continuent sur certains.

L'information sur les sites Mfangano a été collectée lors de plusieurs visites, les deux dernières en compagnie du directeur du Musée de la Paix de la Communauté des Abasuba. Nous avons revu les mêmes personnes et en

granite obelisk balanced on the smooth rock shoulder of a low hill. The obelisk's protected face has some fifteen faded red Twa paintings including a grid, oval, crossed straight, and curved lines, circles and concentric circles. Projecting from a rock near the obelisk's base is a thin rock shelf rubbed artificially smooth. Local guides told us it is a rainmaking site and used during fairly recent times. The site may also incorporate a rock gong, but we failed to raise ringing tones.

We were told by Ikara Arimano, retired custodian at Nyero, that the rock painting at Nyero 3 had been used for rainmaking during his grandfather's lifetime (later 19th century). Paintings, white concentric circles with decorated rays (Fig. 8), superimposing very faded red concentric circles, are on the underside of a large oblong granite boulder supported at both ends, and

about 110 cm above a smooth steeply-sloping granite slab.

Concentric circles

Concentric circles are found down the length of Africa but, so far as rock art is concerned, particularly in Twa paintings. According to B. W. Smith (1997), "...throughout sub-Saharan Africa the design carries similar symbolic connotations. Concentric circles are almost always associated with fertility." The age of the earliest paintings of Twa concentric circles is uncertain. From their faded condition today the earliest could be thousands of years old. The fresh state of some paintings suggests a relatively recent date. Wasamo claim the paintings for their ancestors, but this is doubtful considering their recent arrival in the area. Most Africans say they do not know who the artists were, although many recognise the paintings retain power.

Conclusion

The use of rock art sites in the Lake Victoria region was apparently (and probably only briefly) noted by a few colonial officers during the mid 20th century. Harlow (*in* Chaplin 1974) notes the possible connections between rock art sites and ritual: "the location of sites where known ritual practices – rainmaking or execution – have taken place." We have also been told that rainmaking took place (and may still take place) at a number of other paintings sites around Lake Victoria. Thus, rituals were still being performed at rock art sites only 60 years ago and may still be performed at some of them.

The information about the Mfangano sites was gained during several visits, the last two visits being made in the company of the Chairman of the Abasuba Community Peace Museum. We saw both the same and different

avons vu d'autres, et collecté le gros de l'information avec le directeur. Il est clair que beaucoup de gens détiennent encore nombre d'informations à propos de l'usage ancien ou récent des peintures. Même si les pratiques actuelles sont différentes de celles des artistes eux-mêmes, il semble important d'enregistrer ce dont l'on se souvient encore avant que ces croyances ne tombent elles aussi dans l'oubli.

local people during our visits and gained most information when accompanied by the Chairman. Clearly, many people still retain much information about the use or recent use of rock paintings. Even if recent uses are different to those of the artists themselves, it seems important to record what is still remembered before it too vanishes.

Alec CAMPBELL, Jean CLOTTES & David COULSON

BIBLIOGRAPHIE

CHAPLIN J. H., 1974. — The Prehistoric Rock Art of the Lake Victoria Region. *Azania*, 9, Nairobi, p. 1-50.

CULWICK A. T., 1931. — Ritual Use of Rock Paintings at Bahi, Tanganyika Territory. *Man*, 31, p. 33-36.

SMITH B. S., 1997. — *Zambia's Ancient Rock Art: The Paintings of Kasama*. Livingstone, The National Heritage Conservation Commission of Zambia.

PREUVE DU RECOURS A LA PERCUSSION INDIRECTE DANS LA RÉALISATION DE GRAVURES

Au cours de ces dernières trente années, la réalisation de gravures par percussion indirecte a parfois été évoquée dans la littérature (Bednarik, 1998 ; Busby *et al.*, 1978 ; Keyser & Rabiega, 1999 ; Loendorf, 1984). L'opinion des auteurs allait de la mienne, selon laquelle tout ou partie de certaines gravures en différents points du globe (y compris la région nord-américaine du Columbia Plateau) résultait vraisemblablement de percussion indirecte (Keyser & Rabiega, 1999, p. 134), à celle de Bednarik (1998, p. 24) qui concluait qu'il n'y a pas de « preuve que la méthode par percussion indirecte ait jamais été utilisée, en Australie ou sur tout autre continent de manière significative ou même du tout. »

Une récente découverte à 45KL58, principale concentration d'art rupestre du Lac Horsethief du Parc d'État des Columbia Hills¹, a livré le premier outil connu – un ciseau – sans aucun doute lié à la production de gravures par percussion indirecte.

Le site 45KL58, parfois dénommé site Tsagiglalal en référence à sa plus célèbre figure, mais également connu comme le Lac Horsethief ou le site de la Vallée Atlal (McClure, 1978, p. 174), est en fait une série d'au moins dix ensembles majeurs de gravures et de peintures au pied des hautes falaises bordant la première grande terrasse, au-dessus des eaux du lac artificiel de Celilo, dans la partie sud-ouest de l'ancien Parc d'État du Lac Horsethief. Bien que pas encore complètement documenté et étudié, le site, lors des premières recherches professionnelles détaillées, comptait plus de 150 figures (McClure, 1984, p. 53-54). D'autres chercheurs ont largement complété ces données, les années suivantes (Bettis, 1987 ; Keyser *et al.*, 2004 ; Keyser & Taylor, 2006 ; Taylor & Keyser, 2003 ; Woodward, 1982). Il semblerait maintenant que plus de 200 figures y soient connues. Il s'agit de gravures piquetées, abrasées et incisées, et de peintures rouges, blanches et noires. Les gravures sont bien moins nombreuses que les peintures, mais elles existent, en nombre limité, dans au moins la moitié des ensembles.

J'ai trouvé le ciseau, petit galet de rivière en quartzite mesurant 3,5 cm de longueur, 4 cm de largeur et 1,3 cm

DIRECT EVIDENCE FOR THE USE OF INDIRECT PERCUSSION IN PETROGLYPH MANUFACTURE

The manufacture of petroglyphs by indirect percussion has been the subject of some debate in the rock art literature over the last 30 years (Bednarik 1998; Busby et al. 1978; Keyser & Rabiega 1999; Loendorf 1984). Authors' opinions have ranged from my own, which states that some carvings (or parts of carvings) in several areas of the world (including the North American Columbia Plateau region) were likely made by indirect percussion (Keyser & Rabiega 1999: 134) to that of Bednarik (1998: 24) who concluded that there is "no evidence that the indirect percussion method was ever used, in Australia or in any other continent, in any significant frequency – if at all."

A recent discovery at 45KL58, the main concentration of rock art in the Horsethief Lake unit of Columbia Hills State Park¹, has produced the first documented find of a tool—a chisel stone—that is certainly related to the production of a petroglyph by indirect percussion.

Site 45KL58, sometimes referred to as the Tsagiglalal site in honor of its best-known image, but also known variously as the Horsethief Lake or Atlal Valley site (McClure 1978: 174) is actually a series of at least ten major loci of pictographs and petroglyphs located along the base of the high cliffs bordering the first major terrace above the waters of Celilo Reservoir in the southwest corner of the former Horsethief Lake State Park. Though not yet completely recorded or intensively studied, the site was known to contain over 150 images when it was first professionally described in detail (McClure 1984: 53-54) and other researchers have added significantly to this body of data in the intervening years (Bettis 1987; Keyser et al. 2004; Keyser & Taylor 2006; Taylor & Keyser 2003; Woodward 1982) so that it is likely that well over 200 rock art images are now known at this site. These include pecked, abraded, and incised petroglyphs and pictographs painted with red, white, and black pigments. Petroglyphs are far less common than pictographs, but they occur in limited numbers at at least half of the site loci.

The chisel stone, a small quartzite river pebble measuring 3.5 x 4 x 1.3 centimeters in maximum length,

1. Anciennement Park d'État de Horsethief.

1. Formerly known simply as Horsethief State Park.

d'épaisseur (fig. 1), dans le chemin battu utilisé pour accéder aux principales zones d'art rupestre du parc, lors d'une visite en mars 2007². L'outil n'était pas directement associé aux gravures, mais se trouvait entre deux loci différents de 45KL58 renfermant quelques gravures et non loin d'un troisième également gravé. Ce qui attira mon attention en premier lieu, tandis que je faisais un travail d'interprétation de l'art rupestre de ce site, fut la forme de ce galet de quartzite qui présente une extrémité écrasée et un large éclat à l'autre extrémité. Dès que je l'eus ramassé, je reconnus immédiatement un ciseau lithique identique à ceux que j'ai pu produire avec un collègue lors d'une expérimentation, une dizaine d'années plus tôt (fig. 2) (Keyser & Rabiega, 1999, p. 130-132).

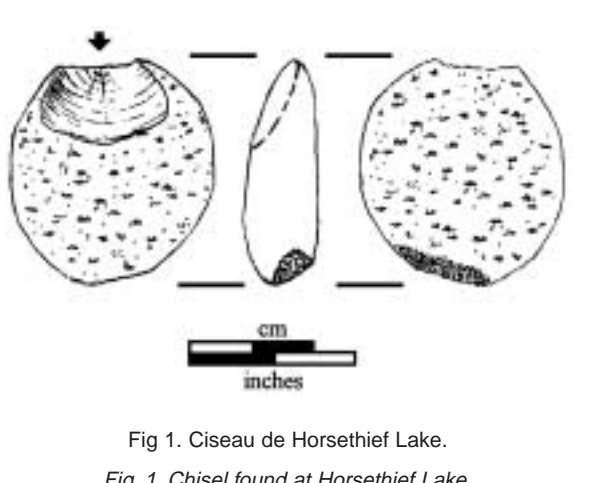


Fig 1. Ciseau de Horsethief Lake.
Fig. 1. Chisel found at Horsethief Lake.

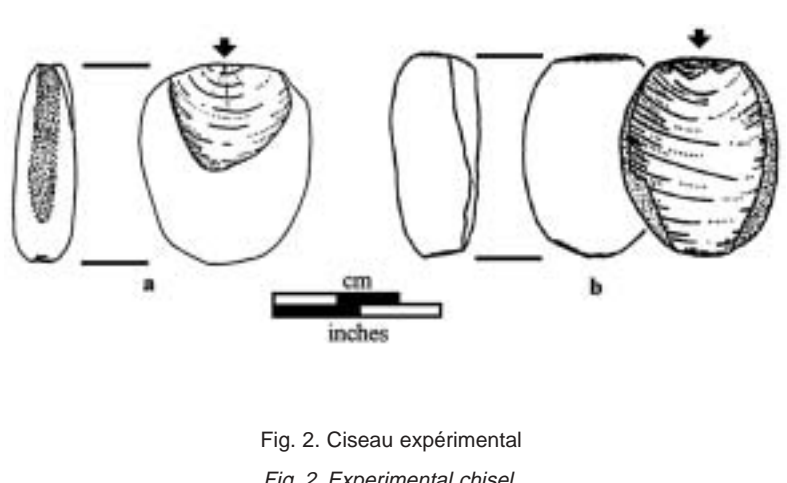


Fig. 2. Ciseau expérimental
Fig. 2. Experimental chisel.

La morphologie de cet outil, depuis la partie distale écrasée par le contact avec la surface rocheuse lors de la gravure par percussion, jusqu'au large éclat enlevé sur la partie proximale indiquant que la matière du ciseau commençait à céder, est caractéristique de tels outils (Keyser & Rabiega, 1999). On ne la rencontre dans aucun autre cas, l'outil étant bien trop grossier pour avoir été utilisé comme nucleus pour sa matière première et trop petit pour avoir eu une autre fonction que celle de ciseau. De plus, la production de tels stigmates de frappe ne peut être obtenue que par des coups répétés sur l'extrémité éclatée au moyen d'un percuteur plus volumineux, tandis que la partie distale est fermement maintenue contre la paroi à inciser afin de produire une gravure (Keyser & Rabiega, 1999, p. 132, fig. 6b et 7a).

Son statut de ramassage de surface dans une zone perturbée, sur un chemin foulé par des centaines de visiteurs chaque année, empêche toute hypothèse quant à son âge. Mais, bien que cet outil ne puisse pas être directement associé à une gravure particulière, son identité parfaite avec les ciseaux utilisés pour la gravure par percussion indirecte est une preuve clef importante pour les chercheurs en art rupestre. De toute évidence, l'outil a été jeté par son utilisateur original. Il en fut sans doute de même de bien d'autres, comme nous l'avons suggéré dans notre rapport d'expérimentation (Keyser & Rabiega, 1999, p. 124-125). La présence de cette pièce sur le site 45KL58 est, à mon sens, le premier exemple indiscutable

width, and thickness (Fig. 1), was found by me in the eroded foot trail used to access the main areas of rock art in the park during a visit there in March 2007². Although not directly associated with a petroglyph, the tool was within a few meters of two different rock art loci at 45KL58, both of which contain a few petroglyphs, and not far distant from a third that also has petroglyphs. What originally caught my eye as I was doing some interpretive work with the rock art at the site was the form of this quartzite pebble, which has a battered end and a large flake driven from the other end. As soon as I picked it up I recognized it immediately as a chisel stone exactly like several (Fig. 2) that I and a colleague had produced in an experiment a decade earlier (Keyser & Rabiega 1999: 130-132).

The morphology of this tool, complete with battered distal end where it had contacted the rock canvas in the process of pecking the petroglyph and a large flake driven from the proximal end whose detachment signals that the chisel stone is beginning to fail, is characteristic of such tools (Keyser & Rabiega 1999) and would not occur in any other fashion, since the tool is far too coarse to have been used as a source of lithic material and too small to have been used as any type of tool other than a chisel stone. Likewise, the only means of producing this pattern of wear is for the piece to have been repeatedly struck at the flaked end with a larger hammerstone, while having the battered end seated firmly against the rock "canvas" on which the petroglyph is being carved (Keyser & Rabiega 1999: 132, see also Fig. 6b & 7a).

Although this tool cannot be directly associated with any specific petroglyph, and its status as a surface find in the disturbed area of a well used footpath trod by hundreds of site visitors each year precluded any assessment of its age, its exact duplication of the form of chisel stones produced in the manufacture of petroglyphs by indirect percussion is a key bit of evidence important to rock art scholars. Clearly the tool was tossed aside by its original user, much as was suggested might have happened to many such tools in the report of the original experimentation (Keyser & Rabiega 1999: 124-125), but the occurrence of this implement at site 45KL58 is the first instance of which I am aware of anyone identifying a tool indispu-

2. L'outil a été collecté et retenu pour étude pendant une semaine et ensuite replacé à son emplacement d'origine, conformément à la politique du Parc de l'État de Washington de non-collecte des artefacts pour un déplacement permanent.

2. The tool was collected and retained for study for a week and then returned a week later to its original find spot, in compliance with Washington State Park policy of not collecting artifacts for permanent removal from the area.

d'identification d'un outil utilisé pour la percussion indirecte sur un site d'art rupestre. Cette découverte devrait donc mettre un terme au débat sur la possibilité de la réalisation, au moins occasionnelle, de certaines gravures par cette technique.

tably used for indirect percussion at a rock art site. As such, it should put to rest the argument as to whether at least some petroglyphs were, in fact, manufactured by this technique.

James D. KEYSER

BIBLIOGRAPHIE

- BEDNARIK R.-G., 1998. — The Technology of Petroglyphs. *Rock Art Research*, 15 (1), p. 23-35.
- BETTIS G., 1987. — *Indian Rock Art Designs from Oregon, Washington, Arizona, and Utah*. Privately published by Rock Art Research Education, Portland OR.
- BUSBY C., FLEMING R., HAYES R. & NISSEN K., 1978. — The Manufacture of Petroglyphs: Additional Replicative Experiments from the Western Great Basin. In: *Four Rock Art Studies*, William CLEWLOW C. Jr. editor, p. 89-108. Balena Press, Menlo Park, CA.
- KEYSER J. D. & RABIEGA G., 1999. — Petroglyph Manufacture by Indirect Percussion: the Potential Occurrence of Tools and Debitage in Datable Context. *Journal of California and Great Basin Anthropology*, 21(1), p. 124-136.
- KEYSER J. D. & TAYLOR M. W., 2006. — The Blade Cuts Two Ways: Using Ethnographic Analogy to Interpret the Columbia Plateau Scratched Style. In: *Talking With the Past: The Ethnography of Rock Art*, J.-D. KEYSER, G. POETSCHAT & TAYLOR M.-W., editors, p. 200-224. Oregon Archaeological Society Press, Publication 16, Portland, OR.
- KEYSER J. D., POETSCHAT G. & TAYLOR M. W., 2004. — *Echoes of the Ancients: Rock Art of The Dalles-Deschutes Region*. Oregon Archaeological Society Press, Publication 14, Portland OR.
- LOENDORF L. L., 1984. — *Documentation of Rock Art at Petroglyph Canyon, Montana*. University of North Dakota, Department of Anthropology and Archaeology, Contribution 207.
- McCLURE R. Jr., 1978. — The Tsagiglalal Motif in Rock Art of the Lower Columbia River. *American Indian Rock Art*, 5, p. 173-189.
- McCLURE R. Jr., 1984. — *Rock Art of The Dalles-Deschutes Region: A Chronological Perspective*. Master of Arts Thesis, Washington State University, Department of Anthropology, Pullman, WA.
- TAYLOR M. W. & KEYSER J. D., 2003. — The Columbia Plateau Scratched Style: A Preliminary Interpretation. *American Indian Rock Art* 29, p. 11-20
- WOODWARD J. A., 1982. — *The Ancient Painted Images of the Columbia Gorge*. Acoma Books, Ramona, CA.

NÉCROLOGIE

PETER UCKO (1938-2007)

Peter Ucko est décédé le 14 juin 2007, peu avant son 69^e anniversaire. Il fut un catalyseur courageux de la recherche en art rupestre. Dans son ouvrage novateur : *Palaeolithic Cave Art*, co-publié avec Andrée Rosenfeld en 1967 par la World University Library, il attira l'attention sur l'évolution des interprétations de l'art préhistorique, qui coïncidèrent avec celle des Européens sur les «peuples primitifs». Il montra l'énorme influence, à la fin du XIX^e, de l'ethnologie coloniale des «Bushmen» et des Aborigènes australiens pour l'interprétation. Tout en reconnaissant une plus grande subtilité aux analyses structurales de Leroi-Gourhan et de Laming-Empeire, éliminant les comparaisons ethnographiques ponctuelles, Ucko et Rosenfeld leur reprochèrent leurs implicites pré-suppositions occidentales sur des symboles culturels universels. L'étude attentive des données accumulées sur l'Australie montrait, dit-il, que l'art rupestre n'a pas une structure uniforme mais des contextes culturels différents.

La même année, les étudiants qui suivaient son cours sur «L'art primitif» à l'UCL le persuadèrent de passer dix jours à visiter les grottes de la Dordogne. La comparaison des relevés publiés du célèbre préhistorien français, l'Abbé Breuil, avec les originaux révéla quelques dissemblances troublantes entre les images incomplètes et ambiguës visibles sur les parois et les restitutions optimistes de Breuil. Le projet de Peter Ucko sur Hornos de

OBITUARY

PETER UCKO (1938-2007)

Peter Ucko, who died on 14th June 2007 shortly before his 69th birthday, was a fearless catalyst of rock art studies. His ground-breaking World University Library volume Palaeolithic cave art (co-authored with Andrée Rosenfeld) was published in 1967. Here Peter drew attention to the way in which interpretations of prehistoric art had changed with changing European attitudes to 'primitive people', and how great an influence the late XIXth century colonial ethnography of Southern African 'Bushmen' and Australian Aborigines had played in its interpretation. While acknowledging the greater sophistication of Leroi-Gourhan and Laming's structural analysis that eliminated piecemeal ethnographic parallels, Ucko and Rosenfeld criticised them for covertly importing Western assumptions about universal cultural symbols. A careful review of the accumulated evidence from Australia, he argued, shows that rock art had diverse cultural contexts and no uniform structure.

That year students taking Peter Ucko's course on 'Primitive Art' at UCL persuaded him to lead a ten-day expedition to the caves of the Dordogne. Comparing the drawings by the famous French archaeologist Breuil reproduced in Palaeolithic cave art to the originals showed some startling discrepancies between incomplete and ambiguous figures on the cave wall and Breuil's confident reconstructions. Out of this realisation grew

la Peña en découla. Il s'agissait d'une grotte peu visitée près des sites bien plus connus du Castillo et de la Pasiega. Le projet eut lieu de 1971 à 1973.

Les résultats préliminaires furent présentés à la Society of Antiquaries de Londres en 1972, ainsi qu'à la fin de la dernière saison de recherches à Hornos, lors d'un colloque à Puente Viesgo, avec la participation de divers préhistoriens français et espagnols qui avaient soutenu le projet (Antonio Beltrán, Jean Clottes, Michel Lorblanchet, Eduardo Ripoll, Ignacio Barandiarán, Joaquin Gonzalez Echegaray). En 1972, Peter publia un article, avec Andrée Rosenfeld, sur les représentations humaines dans l'art paléolithique, appliquant les méthodes utilisées dans sa thèse sur les figurines préhistoriques. La publication du projet de Hornos, cependant, fut retardée par le départ de Peter pour l'Australie la même année. Il avait déjà eu des correspondances avec les chercheurs en art rupestre Percy Trezise et Fred McCarthy et il quitta UCL pour remplacer McCarthy comme Principal de l'Institute of Aboriginal Studies à Canberra.



Photo de Peter Ucko et Mike Rowlands à Santander en août 1972, lors d'une journée de repos pendant le Projet Hornos.

Photo of Peter Ucko and Mike Rowlands in Santander, August 1972, during a rest day from the Hornos Project

Cette nomination changea à la fois Peter et la manière dont archéologues et ethnologues étudiaient la société aborigène. Peter, dans un article, prit position et déclara que les Aborigènes avaient bien davantage à dire sur l'art rupestre de leur culture que ne le pensaient jusque-là les chercheurs australiens (Edwards & Ucko, 1973 ; cf. *a contrario* Maynard, 1979; Wright, 1973). Moins d'un an après son arrivée, Peter fit publier par l'Institut un livre sur l'art de l'Arnhem Land avec des œuvres d'artistes vivants (Brandl, 1973). Prolongeant le succès de deux réunions interdisciplinaires qu'il avait organisées peu avant à Londres, Peter revitalisa les réunions biennuelles de l'Institut avec un congrès multidisciplinaire de 17 jours, sans précédent. Il comprit des sessions sur l'anthropologie sociale et biologique, l'archéologie, la linguistique et la psychologie. Lui-même organisa une session sur la *Schématisation dans l'art*. Dans ses remarques liminaires (Ucko, 1977), il se fonda sur le projet de Hornos pour des exemples de schématisation, montrant que, dans l'art préhistorique, le style peut obscurcir le thème et résulter tout autant de la fonction que de la chronologie. Avec perspicacité, il fit remarquer que l'on n'avait toujours pas mené de recherches sur le terrain pour découvrir si les interprétations étaient constantes chez les producteurs d'art rupestre d'une tradition donnée. Notant que les archéologues australiens et européens semblaient confrontés aux mêmes problèmes, il plaida pour l'internationalisation des études d'art rupestre.

Michel Lorblanchet et Robert Layton furent recrutés par l'Institut en 1974. Peter Sutton, linguiste qui y travaillait, dit à Peter qu'un ancien dont il étudiait la langue lui avait dit que, quand il était jeune, il avait fait une peinture de sorcellerie. Peter envoya une expédition, avec

Peter Ucko's Hornos de la Peña rock art project, situated in a little-visited cave near the more famous Spanish sites of Castillo and Pasiega, carried out between 1971-73.

The project's preliminary findings were presented to the Society of Antiquaries in London in 1972 and, at the end of the project's concluding season, at a conference in Puente Viesgo to which many of the Spanish and French archaeologists who had assisted the project (Antonio Beltrán, Jean Clottes, Michel Lorblanchet, Eduardo Ripoll, Ignacio Barandiarán, Joaquin Gonzalez Echegaray) contributed. In 1972 Peter published a joint paper with Andrée Rosenfeld on human representations in Palaeolithic art that developed methods used in his PhD on prehistoric figurines. Publication of the Hornos project was, however, deferred by Peter's move to Australia the same year. He had already been in correspondence with rock art researchers Percy Trezise and Fred McCarthy and he left UCL to succeed

McCarthy as Principal of the Institute of Aboriginal Studies in Canberra.

This appointment both changed Peter and transformed the way archaeologists and anthropologists studied Aboriginal society. Peter issued his manifesto in a paper declaring that Aboriginal people would have more to tell researchers about their cultures' rock art than Australian researchers had recognised (Edwards & Ucko 1973; contrast Maynard 1979, Wright 1973). Within a year of his arrival, Peter had secured the Institute's publication of a book on Arnhem Land rock art that included the work of living artists (Brandl 1973). Building on the success of two interdisciplinary conferences he had recently organized in London, Peter revitalized the Institute's biennial conferences with an unprecedented seventeen-day multidisciplinary conference that included sessions on social and biological anthropology, archaeology, linguistics and psychology. He personally organized a session devoted to Schematization in art. In his opening remarks (Ucko 1977), Peter drew on the Hornos project to exemplify the problem of schematization, where style in prehistoric art makes the intended references to subject matter unclear, and where style may be as much a marker of function as of chronology. He perceptively pointed out that no field research had yet been conducted to discover what consistency of interpretation existed between people within a cultural tradition that produces rock art. Noting that Australian and European archaeologists appeared to be addressing the same issues, he argued for internationalization of rock art studies.

Michel Lorblanchet and Robert Layton were recruited to the Institute in 1974. Peter Sutton, a linguist then employed at the Institute, told Peter that an elder whose language he was documenting had, as a young man, made a sorcery painting. Peter dispatched an expedition

Lorblanchet et Layton, voir les sites d'art rupestre sur une île du Cap York, dans le pays de l'ancien. À l'époque, les résultats de l'expédition parurent décevants. On nous dit que la majorité de l'art avait été peinte comme simple témoignage de la visite faite par l'artiste dans cet abri. Ce type d'art du quotidien, cependant, s'est révélé assez fréquent en Australie.

Bien que venu avec la ferme intention de promouvoir la collaboration entre Aborigènes et chercheurs, Peter n'avait pas réalisé que les communautés aborigènes avaient des idées arrêtées sur la valeur, la nécessité et l'éthique des recherches académiques. Il fut vite attaqué par des activistes aborigènes lui reprochant de ne pas avoir orienté la recherche vers des problèmes pratiques contemporains. Cette expérience le transforma. Il fit participer des Aborigènes à la gestion de l'Institut. Ses propres publications se tarirent, lorsqu'il mit sur pied un programme ambitieux : recrutement et promotion d'une génération de sociologues, pour faire des recherches sur les conditions actuelles de vie des Aborigènes et les faire connaître. Cela n'aurait pas été possible sans un changement de gouvernement en Australie (Ucko, 1983), mais cela impliqua un recyclage en profondeur des archéologues. L'Institut érigea en principe qu'ils discutent de leurs méthodes et de leurs buts avec les communautés aborigènes voisines. Il les incita à centrer leurs efforts sur des sites d'intérêt pour ces communautés, à accepter l'idée que la signification d'un site pour eux en tant qu'archéologues pouvait ne pas correspondre à l'importance du site pour les Aborigènes, et enfin à réaliser que la signification des sites pouvait changer vite en conséquence des buts politiques modernes aborigènes. En revanche, l'Institut dût aborder un problème délicat : la simple qualité d'Aborigène n'était pas gage automatique d'expertise sur des aspects spécifiques de leur culture.

Peter revint en Angleterre en 1981 pour diriger le Département d'Archéologie, à Southampton. L'année suivante, il devint Secrétaire général de l'Union des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques, chargé d'organiser son prochain congrès quinquennal international. Influencé par son expérience australienne, une partie importante du congrès devait être la session sur « L'Objectivité archéologique dans l'interprétation », avec invitation de représentants de communautés indigènes du monde entier. L'apartheid sévissait toujours en Afrique du Sud, cependant. La déclaration en 1985 d'un état d'urgence, en réplique à une opposition noire grandissante, conduisit les Nations Unies à appeler à des sanctions contre ce pays. Il n'est pas surprenant que, après son travail en Australie, Peter ait accepté de boycotter toute participation sud-africaine. Désavoué par l'UISPP, il créa une nouvelle organisation, le World Archaeological Congress.

Les remous autour de la création du WAC retardèrent encore la publication du projet d'Hornos. Un article qu'il publia en 1987 est orné dans la marge (un peu dans le style de la Tapisserie de Bayeux) de relevés d'Hornos, mais l'étude principale ne parut qu'en 1989 (espagnol) et en 1992 (anglais). Il y émet l'avis que, depuis la fin de ce projet 20 ans auparavant, les progrès ont été maigres pour construire un cadre théorique et méthodologique solide pour la recherche en art pariétal préhistorique. Il met en évidence des problèmes récurrents de subjectivité et d'ethnocentrisme. Comment, demande-t-il, déterminer si des lignes naturelles ou des griffades animales furent délibérément incorporées à certaines figures, ou si l'archéologue a fabriqué une fausse figure en combinant lignes naturelles et artificielles ? Les critères de « naturalisme » dans l'art paléolithique, dit-il, dépendent de la

(including Lorblanchet and Layton) to visit island rock art sites in the elder's country in Cape York. At the time, the results of the expedition seemed disappointing. Much of the art had, we were told, simply been painted as a reminder that the artist had visited the shelter. Such quotidian art has, however, proved to be quite common in Australia.

While he arrived with the intention of promoting collaboration between Aboriginal people and academic research, Peter failed to appreciate that Aboriginal communities had strong views on the value, need and ethics of academic research. He quickly came under attack from Aboriginal activists for not redirecting research toward contemporary, practical issues. The experience transformed Peter. He secured Aboriginal participation in the Institute's management structure, while his own publications virtually ceased as he set up an ambitious programme to recruit and promote a generation of social scientists who would investigate and publicize the contemporary conditions of Aboriginal life. This would not have been possible without a change of government in Australia (Ucko 1983), yet much re-education of archaeologists was needed. The Institute now required archaeologists to discuss their aims and methods with neighbouring Aboriginal communities. Archaeologists were encouraged to focus their work on sites of interest to living communities and to accept that the significance of a site to them as archaeologists may not correspond to the site's importance to Aboriginal people; to appreciate, indeed, that the significance of sites may change quite rapidly in response to contemporary Aboriginal political goals. Equally, however, the Institute had to tackle the delicate issue that simply being Aboriginal did not necessarily confer expertise in specific aspects of Aboriginal culture.

Peter returned to Britain to become head of the Archaeology Department at Southampton in 1981 and, the following year, General Secretary of the International Union of Prehistoric and Protohistoric Sciences, with a brief to organize the Union's next five-yearly international conference. Inspired by his Australian experiences, an important part of the conference was to be a session on 'Archaeological objectivity in interpretation', to which representatives of indigenous communities from around the world would be invited. Apartheid still ruled in South Africa, however, and the 1985 declaration of a state of emergency in the face of increasing Black opposition led the United Nations to call for sanctions against South Africa. It is no surprise, given his work in Australia, that Peter agreed to a boycott on South African participation. Disowned by the UISPP, he created a new organisation, the World Archaeological Congress.

Turmoil surrounding the creation of WAC further delayed publication of the Hornos project. A paper he published in 1987 is adorned, along the margin (somewhat in the style of the Bayeux Tapestry) with tracings of figures from Hornos, but Peter's principal paper on the project only appeared in 1989 (in Spanish) and 1992 (in English). He here argues that little advance had been made toward developing a solid framework of theory and method in prehistoric rock art studies during the twenty years since the project ended. Peter highlights continuing problems of subjectivity and ethnocentrism. How, he demands, might one determine when natural lines, or animal scratches, were deliberately incorporated into figures, or when the archaeologist has falsely confected a figure by combining natural and human-made lines? Criteria for "naturalism" in Upper Palaeolithic art, he

quantité des détails fournis par l'artiste et non de la connaissance indépendante de l'espèce animale, surtout quand celle-ci est éteinte ! L'on accepte difficilement que simplicité et ambiguïté puissent être délibérées et dépendre du rôle de l'art. « Même des termes comme 'niche' et des descriptions du genre "difficile d'accès" [...] présupposent une communauté invérifiable de perceptions et de réactions de la part des gens du passé et de ceux du présent. » (1992, p. 157) Ces problèmes, à mon avis, restent tout aussi pertinents de nos jours.

points out, are based on the amount of detail the artist has provided, not on independent experience of the animal species, particularly some that are now extinct! There is frequent failure to accept that simplicity and ambiguity may be deliberate, a response to the art's function. "Even terms such as 'niche', and descriptions such as 'difficult of access'... unwarrantably presuppose a communality of perceptions and reactions by those of the past with those of today." (1992: 157) These issues, I believe, remain as pertinent as they ever were.

Robert LAYTON

BIBLIOGRAPHIE

BRANDL E., 1973. — *Australian Aboriginal paintings in western and central Arnhem Land: temporal sequences and elements of style in Cadell River and Deaf Adder Creek art*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.

EDWARDS R. & UCKO P., 1973. — Rock art in Australia. *Nature*, 246 (5430), p. 274-277.

MAYNARD L., 1979. — The Archaeology of Australian Aboriginal art. In *Exploring the visual art of Oceania*. Honolulu: University of Hawaii Press, p. 83-110.

UCKO P., 1977. — Opening remarks. In *Form in indigenous Art, Schematisation in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe*, Canberra: Aboriginal Studies Press, p. 7-10.

UCKO P., 1983. — Australian academic archaeology: Aboriginal transformation of its aims and practices. *Australian Archaeology*, 16, p. 11-26.

UCKO P., 1987. — Débuts illusoire dans l'étude de la tradition artistique. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 42, p. 15-81.

UCKO P., 1989. — La Subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico. In M.R. Gonzalez Morales (ed.), *Cien Años después de Sautuola: Estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Sautuola en el Centenario de su muerte*. Santander : Diputación Regional de Cuniahna y Universidad de Cantabria, p. 285-358.

UCKO P., 1992. — Subjectivity and the recording of Palaeolithic Cave Art. In T. Shay and J. Clottes (eds), *The Limitations of Archaeological Knowledge*. Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, N° 49, p. 141 -179.

UCKO P. & ROSENFELD A., 1967. — *Palaeolithic cave art*. London: Weidenfeld and Nicolson.

UCKO P. & ROSENFELD A., 1972. — Anthropomorphic representations in Palaeolithic art. In *Actas del Symposium Internacional de Arte Rupestre*, Santander, 1970 , p. 149-211.

WRIGHT B. J., 1973. — The art of the rock engravers. In R.M. Berndt & E.S. Phillips (eds), *The Australian Aboriginal heritage*. Sydney: Ure Smith, p. 128-154.

LIVRES

BOOKS

MONNIN J. & SAND C., 2004. — *Kibo. Le serment gravé. Essai de synthèse sur les pétroglyphes calédoniens*. Nouméa (Nouvelle-Calédonie), Département Archéologie, Service des Musées et du Patrimoine, 320 p., ISBN : 2-9519208-2-2. To order: Département Archéologie, Service des Musées et du Patrimoine, BP 2393, 98846 Nouméa (Nouvelle-Calédonie). smp@gouv.nc

Synthèse complète et excellente sur les gravures rupestres néo-calédoniennes, surtout composées de motifs géométriques. Un seul (mais gros) regret : le rehaussement à la craie de nombreuses gravures pour les étudier et photographier. Ce livre, cependant, est un travail important qui inclut des comparaisons avec l'art océanien, ainsi que le récolement minutieux des contes et légendes locaux au sujet de cet art.

An excellent and complete synthesis of the Neo-Caledonian petroglyphs, that mostly consist of geometric motifs. One (big) regret: the chalking over of many petroglyphs to enhance them for study and photographs. This, however, is a most important work that includes comparisons within Oceania, as well as a thorough recollection of the local tales and legends about the art.

PODESTÁ M. M., PAUNERO R. S., ROLANDI D. S., 2005. — *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Patagonia*. Buenos Aires, Grupo Abierto Comunicaciones, 120 p., 34 pl. en h.t. ISBN : 987-1121-16-4. To order: gac@grupoabierto.com

Introduction pour le grand public, avec des textes courts bilingues (espagnol et anglais) et de belles planches photographiques en couleur, sur l'art rupestre de la Patagonie argentine.

This book is an introduction about the rock art of Patagonia (Argentina) meant for the general public. Bilingual short texts (Spanish and English) and fine photographic plates.

MARRETTA A. (ed.), 2005. — *Foppe di Nadro Sconosciuta. Dalla cartografia GPS alle analisi più recenti.* Atti della giornata di studie sulle incisioni rupestri della Riserva Regionale di Ceto, Cimbergo e Paspardo, Monza (Italie), Morphosis, 110 p., fig. *To order:* Morphosis, Associazione Culturale, Via Alberto I, 20, 20052 Monza (Mi), Italy. AssociazioneMorphosis@yahoo.it

Neuf articles en italien (pas de résumés en d'autres langues) portent sur divers aspects de l'important art rupestre de la réserve qui fait suite au Parc National de Naquane, dans le Valcamonica.

Nine papers in Italian (no abstracts in other languages) deal with various aspects of the important rock art on the reservation that prolongs the Naquane National Park, in the Valcamonica.

SANSONI U., 2006. — *La Sacralità della Montagna. La Valsaviore, le Alpi, i Monti degli Dei.* Boario Terme (Italie), Edizioni del Centro, Cleto e Faenna, 133 p., fig. ISBN : 88-86621-49-3. *Price:* 14 . *To order:* Il Dipartimento Valcamonica e Lombardia del Centro Camuno di Studi Preistorici : segretaria@simbolisullaroccia.it

Cet ouvrage explore le sentiment du sacré souvent attribué aux montagnes, à partir de l'archéologie récente et de l'art rupestre des Alpes, surtout italiennes, avant de prendre des comparaisons, plus ou moins lointaines, de montagnes sacrées.

This book explores the feelings of sacredness often linked to mountains. He does so from the recent archaeology and the rock art in the Alps (mostly in Italy), before establishing more or less remote comparisons with other sacred mounts.

PRIULI A., 2006. — *Il linguaggio della Preistoria. L'arte preistorica in Italia.* Torino (Italie), Ananke. 319 p., 690 fig. ISBN : 88-7325-086-6. *Price:* 25 . *To order:* ANANKE, Via Lodi 27/c, Torino (Italy). info@ananke-edizioni.com

Assortie de comparaisons avec l'art dans le monde alpin (Mont Bego et Suisse), cette introduction à l'art pré-historique italien va des statuettes féminines paléolithiques (mais pourquoi ignorer l'art aurignacien de Fumane ?) aux périodes récentes. Très abondamment illustré de photos noir et blanc et de relevés.

Together with comparisons with the art elsewhere in the Alps (Monte Bego and Switzerland), this introduction to prehistoric art in Italy spreads from the Palaeolithic female figurines (but why omit the Aurignacian art at Fumane?) to recent periods. It is abundantly illustrated with b&w photographs and tracings.

Trésors de l'Altai Mongol. Un patrimoine à sauvegarder, 2006. — St-Vincent-de-Bardeyrargues, Société européenne des Explorateurs, 96 p., fig. ISBN : 84-95210-20-7. *Price:* 25 . *To order:* Société européenne des Explorateurs, 160 chemin des Cruzettes 34730 St-Vincent-de-Bardeyrargues, Jacques Rieu, jackrieu@wanadoo.fr

À cette brochure collective luxueusement illustrée ont collaboré une douzaine de spécialistes de la Mongolie. L'ouvrage est centré sur l'art rupestre et sa conservation, mais il présente également le pays sous ses divers aspects (flore, entomologie, vie courante et fêtes).

This luxuriously illustrated brochure is due to the collaboration of a dozen specialists of Mongolia. The main focus of the book is rock art and its preservation. It also presents the country from different points of view (flora, entomology, day to day life and festivals).

MURRAY W. B. (ed.), 2007. — *Arte rupestre del Noreste.* Monterrey (México), Fondo Editorial Nuevo León, 316 p., fig. ISBN : 970-9715-24-0. *To order:* Fondo Editorial de Nuevo León, Edificio Kalos, Nivel A2, Desp. 249, CP 64000, Monterrey, Nuevo León, Mexique. www.fondoeditorialnl.gob.mx

Les 15 articles de ce volume collectif tout en espagnol (sans résumés) portent sur l'art rupestre et mobilier du nord-est du Mexique, encore peu connu. Cette publication est donc la bienvenue.

The 15 papers in this collective book, all in Spanish with no abstracts, deal with the yet little-known portable and rock art in the North East of Mexico. Hence, this is a welcome publication.

BEDNARIK R., 2007. — *Rock art science: the scientific study of palaeoart.* New-Delhi, Aryan Books International. 220 p., fig. ISBN : 81-7305-318-9. *Price:* RS 1400. *To order:* aryanbooks@vsnl.com

Une première version de cet ouvrage fut publiée en 2001. L'édition actuelle a été révisée en profondeur pour tenir compte des avancées qu'a connues la science de l'art rupestre. Livre très important.

An earlier version of the book had been published in 2001. The present edition has been heavily revised in order to take the new developments of rock art science into account. A very important book.

DEACON J. (ed.), 2007. — *African Rock Art: The Future of Africa's Past.* Nairobi, Trust for African Rock Art, 140 p., fig. ISBN : 9966-7055-4-6. *Price:* US\$15. *To order:* Trust for African Rock Art, PO Box 24122, Nairobi 00502 (Kenya), tara@africanrockart.org

Ce livre luxueusement illustré est le volume d'Actes d'un Congrès international particulièrement réussi qui s'est tenu à Nairobi (Kenya) en novembre 2004. Il présente des communications sur tous les aspects de l'art rupestre africain.

This luxuriously illustrated book is the Acts of a particularly successful international Congress which took place in Nairobi in Kenya in November 2004. It gathers a number of papers on all aspects of African rock art.

Ce petit livre destiné au grand public intéressé par l'art porte non seulement sur l'art rupestre du Brésil, mais également sur l'art mobilier, sur os, sur pierre et sur céramique. Synthèse bienvenue.

This small book meant for the general public interested in art not only includes Brazilian rock art, but also portable art on stone, bone and ceramics, thus providing a welcome synthesis.

ABONNEMENT 2008

Il ne nous est pas possible, pour des raisons financières, de vous envoyer directement des cartes de rappel. N'attendez donc pas pour payer votre abonnement aussitôt que possible. Merci.

Pour la France et l'Europe, l'abonnement est de 18 €, payable par chèque à l'ordre de l'ARAPE (11, rue du Fourcat 09000 FOIX). Il donne droit à la réception de tous les fascicules publiés dans l'année, généralement trois.

For the USA, please send your \$20 remittance, payable to ARARA, to Donna Gillette, ARARA, 1642 Tiber Court SAN JOSE CA 95138 (USA) rockart@ix.netcom.com

Pour l'étranger, hors CE, vous pouvez :

- envoyer à l'ARAPE un mandat postal de 18 €;
- ou, si votre banque a une succursale en France, nous envoyer un chèque de 18 € à l'ordre de l'ARAPE ;
- ou, si votre banque n'a pas de succursale en France, nous envoyer un chèque de 24 € ou de 30 US\$ pour un an, ou bien de 42 € ou de 50 US\$ pour deux ans.

La différence de prix est motivée par les frais bancaires importants. Il n'est pas possible de régler par carte bancaire.

SUBSCRIPTION 2008

Since billing is beyond our means we have to rely on our readers to send in their subscription money directly as soon as possible. Thank you.

For France and Europe, annual subscription is 18 € to be paid by check at the order of INORA-ARAPE (11 rue du Fourcat 09000 FOIX, France). This will enable you to receive all the issues (as a rule three) published within the year.

For all other countries, except EU, you may :

- *send us a money postal order for 18 €;*
- *or if your bank has got a branch in France, send us a 18 € cheque to the order of ARAPE ;*
- *or else, if your bank has not got a branch in France, send us a cheque for 24 € or 30 US\$ for one year, or 42 € or 50 US\$ for two years.*

The difference in the amount is due to the heavy bank rates. It is not possible to pay by credit card.



ICOMOS



A paraître dans les prochains INORA : ——— To be published in the next issues of INORA: ———

- *A new ethnographic reference to Klamath Basin rock art: Shaman's incantations and sacred rocks, by Robert J. DAVID & James D. KEYSER*
- *Perdurance des traditions graphiques dans l'art pariétal pré-magdalénien des Cantabres, par Diego GÁRATE*
- *Les pétroglyphes des Petites Antilles médiateurs entre la sécheresse et l'inondation, par H. PETITJEAN-ROGET.*
 - *Les signes du type Chauvet, par Marc AZÉMA & Jean CLOTTE*
- *Suivi de l'état hydrique d'une paroi de la Salle des Taureaux de Lascaux, par Philippe MALAURENT et al.*
- *Gravures rupestres inédites du Yagour, Haut-Atlas occidental marocain, par Benoît HOARAU & Agdelhadi EWAGUE*
 - *Découverte d'une gravure représentant une arme métallique sur le site d'Adrar N'Metgourine (Sud marocain), par Mohssine EL GRAOUI & Susan SEARIGHT-MARTINET*
 - *Removing rock art, by R. BEDNARIK*

Ont collaboré à ce numéro : Jean CLOTTE, préparation, traduction, révision ; Anne CIER, préparation, révision ; Valérie FERUGLIO et Gérard MILLER, traduction.