

Genius loci : creuser pour révéler ? Art et Archéologie, l'exemple de Terra Amata

Genius loci : digging to reveal ?
Art and Archaeology, the example of Terra Amata

Charlotte Pringuey-Cessac¹, Bertrand Roussel²

¹ artiste

² Préhistorien, Directeur des Musées d'Archéologie de Nice

RÉSUMÉ. La pratique de l'archéologue et celle de l'artiste, au moment d'investir un site, sont-elles si éloignées ? Pour aborder un espace, il convient de prendre la mesure de l'existant. Si cet existant constitue un indice pour l'archéologue, comment est-il perçu par l'artiste qui tente de l'appréhender ? La plasticienne Charlotte Pringuey-Cessac et le préhistorien Bertrand Roussel évoquent leur approche respective du site de Terra Amata, dans le cadre d'une exposition qu'ils ont présentée du 6 décembre 2019 au 17 mai 2020, intitulée *Bruit origininaire*.

ABSTRACT. Is the approach of the scientist, in this case, the archaeologist, and that of the artist when they discover a prehistoric site, truly so distant? To comprehend a space, it is necessary to gauge what already exists. If this element serves as a clue for the archaeologist, how is it perceived by the artist attempting to understand it? Visual artist Charlotte Pringuey-Cessac and prehistorian Bertrand Roussel discuss their respective approaches to the Terra Amata site, within the framework of an exhibition they presented from December 6, 2019, to May 17, 2020, titled "Bruit origininaire" (Original Noise). Even if the origin of humanity is probably forever concealed from us, it does not prevent us from wanting to approach it. It seems that there is a similar and shared intention between the artist's practice and that of the prehistorian. Whether in the artist's intention or the archaeologist's, the idea of promise persists in the very practice of each.

MOTS-CLÉS. expressions humaines, dessin, Préhistoire, feu, charbon, empreinte, ocres, goethite, hématite.

KEYWORDS. human expressions, drawing, Prehistory, fire, charcoal, imprint, ochres, goethite, hematite.

Mise en perspective historique moderne et contemporaine

À la fin du XIX^e et début XX^e siècle, le développement de la photographie dans le domaine de l'art libère les pratiques créatrices liées jusqu'alors à la représentation du réel par le dessin, la peinture ou encore la sculpture. Les problématiques artistiques se détournent de cette représentation illusoire pour se consacrer entièrement au médium en tant que tel. Les outils de l'artiste (la ligne, la couleur, la forme, etc.) mais également le langage deviennent l'objet de son attention et de ses réflexions. Un immense champ d'investigation s'ouvre à l'artiste pour expérimenter. C'est alors que le « protocole » fait son apparition avec Marcel Duchamp et la pièce *3 stoppages-étalon* de 1913 (fig. 1). L'artiste lâche une cordelette d'une longueur d'un mètre sur le sol et il répète cette expérience trois fois. Les dessins obtenus par la chute constitueront l'œuvre finale. Les artistes utilisent peu à peu le protocole comme mode opératoire dans leur pratique. L'espace d'une feuille de papier blanc est dissocié de tout contexte. Il n'est pas question de *genius loci* sur sa surface. L'artiste donne les règles du jeu et il les applique sur une feuille ou un tableau. Ces règles lui appartiennent, il est libre de les modifier comme bon lui semble. Évoquons, entre autres, quelques-uns de ces artistes du protocole : Sol Lewitt, Roman Opalka (fig. 2), On Kawara.

En parallèle à cette pratique protocolaire, dès la fin des années 1960, d'autres artistes appartenant aux mouvements du *land art* et / ou *Earthwork*¹ ont voulu ouvrir le champ des possibles en dehors de l'atelier, pour expérimenter et créer directement sur site. Nous pouvons citer entre autres Dennis

¹ <https://www.moma.org/collection/terms/149> (consulté le 27/08/2020)

Oppenheim ou Walter de Maria (fig. 3). Il ne s'agit donc pas de représenter la perspective ou le paysage sur une surface plane mais bien de les appréhender, comme matière première, sans les dissocier de leur environnement et de leur contexte (Domino, 1999). L'espace paysager est un palimpseste, une surface sensible à toutes sortes de sensations éprouvées, d'expériences à vivre. Dans les années 1970, un nouvel art est né, celui de l'art contextuel, défini par Paul Ardenne comme suit : « l'art contextuel consiste à agir au cœur d'un univers concret, en situation d'intervention, de participation. Cette tendance tend à remettre en cause les notions mêmes d'œuvre, de spectateur, de marché de l'art. L'œuvre n'a ici de sens qu'au moment et à l'endroit où elle est installée et tente d'opérer » (Ardenne, 2002), souvent en dehors de toute institution. Cette pratique n'a cessé de se développer. C'est dans cette histoire-là que nous tenterons d'inscrire une réflexion sensible liée à l'espace investi et, en particulier, au site de Terra Amata.



Fig. 1. Stoppages-étalon, Marcel Duchamp, 1913



Fig. 2. Autoportraits photographiques, Roman Opalka, de 1965 à 2011



Fig. 3. The Lightning Field, Walter de Maria, 1971-1977

Terra Amata, un site qui n'existe plus

La prise en compte de l'existant, du site et de son environnement, est fondamentale pour toute communication figurée *in-situ*. Or, le site de Terra Amata (Nice) est un cas bien particulier car il n'existe plus. Après cinq mois et demi de fouilles à peine, Terra Amata sera enseveli sous le béton. Et son *genius loci* avec par la même occasion. Alors quel contexte avons-nous aujourd'hui pour aborder ce site qui n'est plus ? Que nous reste-t-il du site de Terra Amata qui pourrait nous faire voyager jusqu'à nous ramener dans l'environnement des premiers niçois ? Et comment investit-on un territoire disparu ?



Fig. 4. Le site de Terra Amata, lors de la fouille, en 1966

Terra Amata, un site patrimonial détruit, c'est l'ironie du sort de la pratique archéologique elle-même. Également, cette destruction est due au contexte des fouilles qui est loin d'être une exception pour le quotidien de l'archéologue. En effet, le site a été mis en évidence lors de la construction d'un immeuble de luxe, le « Palais Carnot », en 1966. Le Professeur Henry de Lumley a été rapidement prévenu de la découverte de restes osseux et d'outils archaïques sur le chantier. Il a pu négocier avec les promoteurs, pour organiser des fouilles de sauvetage car, à cette époque, aucune loi n'encadrait la protection des vestiges archéologiques (Lumley *et al.*, 2009). Cependant, ces fouilles ont entraîné la disparition du site archéologique lui-même. En effet, la pratique de la fouille est destructive. On ne peut pas fouiller un même site deux fois... Ce qui n'est pas observé, et/ou ce qui n'est pas enregistré, est définitivement perdu. L'archéologue est le propre destructeur de son sujet d'étude. De nombreuses méthodologies sont donc élaborées et mises en œuvre pour tenter de limiter au maximum la perte d'information.

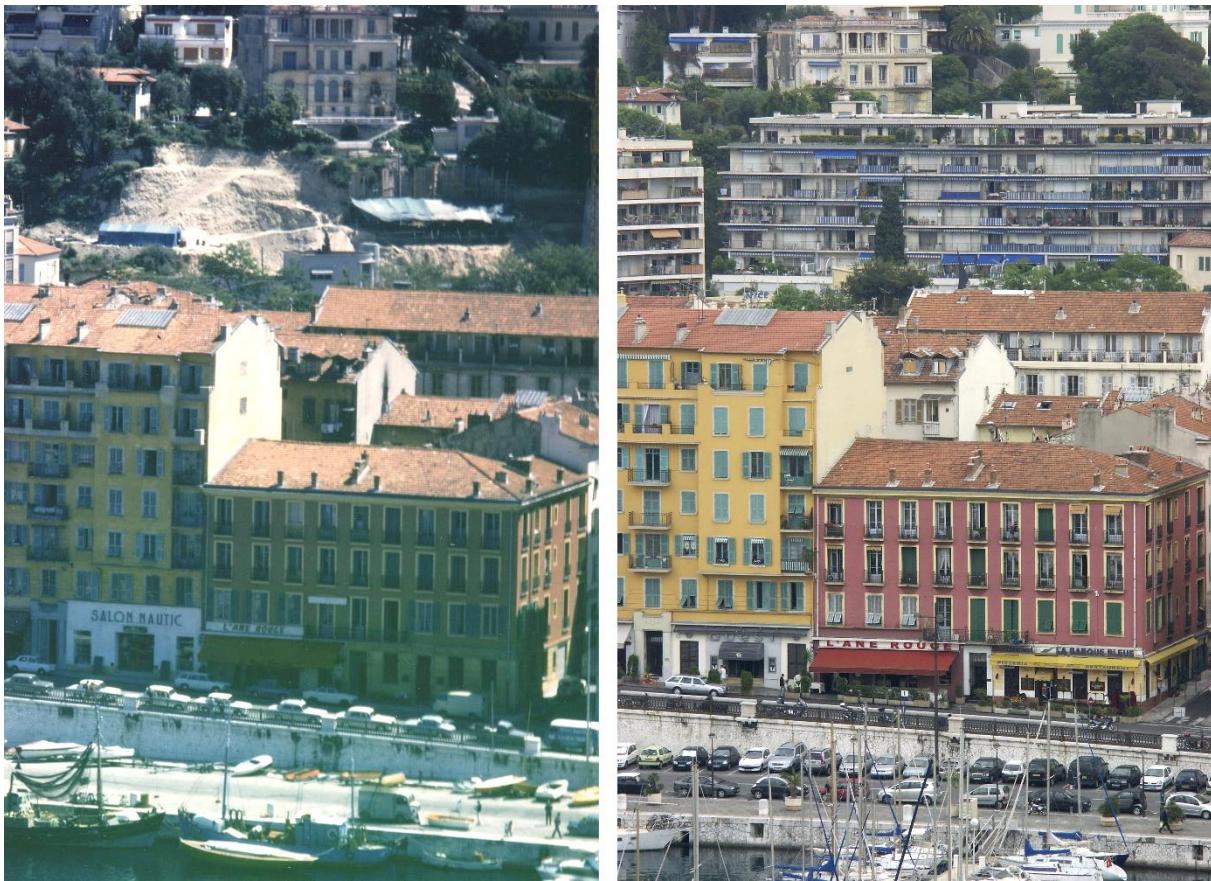


Fig. 5. Le site de Terra Amata en 1966 à gauche et en 1996 à droite. Le musée de Terra Amata est construit au pieds du « Palais Carnot », de nos jours

En hommage à cette découverte exceptionnelle, un musée est inauguré le 17 septembre 1976, au pieds du « Palais Carnot ». C'est le premier musée de site, consacré à la Préhistoire, ouvert en France. A portée scientifique, cette institution propose au visiteur de découvrir le mode de vie de l'homme de Terra Amata, il y a 400 000 ans. Ce musée, en tant qu'espace scientifique et scénographique, conserve une collection exceptionnelle des éléments mis au jour. Les vestiges et les prélèvements issus de la fouille de Terra Amata ont fait l'objet de très nombreuses publications et travaux de recherche universitaires pendant près de 40 ans. Un ambitieux programme est lancé, entre 2005 et 2016, afin d'achever la publication scientifique complète du gisement. Ces travaux interdisciplinaires fédèrent, sous la direction du Professeur Henry de Lumley, des chercheurs de différents laboratoires pour rédiger les cinq tomes de la monographie du site. C'est l'ensemble de ces données, patiemment collectées et étudiées par les archéologues, qui nourrissent l'espace muséal, requalifié en 2016 à la faveur de l'anniversaire des cinquante ans des fouilles conduites du 28 janvier au 5 juillet 1966. L'esprit du lieu de Terra Amata a disparu mais subsistent les restes qui constituent les collections. Il s'agit de l'ensemble des vestiges archéologiques découverts : les industries lithiques (outils de pierres taillées), la faune (ensemble des restes, en particulier osseux, des animaux) et des prélèvements, de toutes sortes, collectés lors des fouilles. Parmi les pièces maîtresses, un moulage d'un des sols archéologiques trône au centre de l'espace muséal, telle une sorte d'apparition fantomatique.

C'est dans ce contexte muséal des années 70 donc et non plus sur un site naturel qu'il faudra intervenir. Ce qui change sacrément la donne ! Une intervention artistique dans le musée de Terra Amata ne peut être qu'un défi des plus compliqués, ce qui le rend d'autant plus intéressant. Nous ne pouvons pas faire contre, nous sommes bien obligés de faire avec et le plus sobrement possible. Il s'agira donc de penser « économie de geste et économie de moyen ». Le geste artistique *in-situ* devra être simple, cohérent, en accord avec le site et s'inscrire de telle manière qu'il soit visible tout en préservant l'existant et intelligible par le visiteur-spectateur quand il s'attend à découvrir un

musée scientifique. Ce qui peut être mal perçu car inhabituel et déroutant pour le visiteur peu enclin à la dimension poétique de l'art contemporain.

De l'art de la méthode

La pratique même de l'archéologie suscite un vif intérêt. L'acte archéologique représente un acte « magique » pour tout enfant qui sommeille en nous. Fouiller. Déterrer. Sortir de l'ombre. Révéler. Dévoiler. Mettre au jour. À la vue de tous. Un fragment encore muet est là, tapi, bien caché, loin de notre regard et attend tranquillement son moment de gloire. Le fragment s'avérera un véritable trésor pour l'archéologue comme pour l'artiste. Pour cela, quelles méthodes seront employées ? Quels échos persisteront dans les propositions artistiques ? Quels éléments de la collection y seront mis en évidence ?

Toutes les méthodes d'enregistrement utilisées par les archéologues sont une base de données importantes. En effet, l'artiste peut les exploiter dans son travail de recherche avant toute intervention artistique dans l'espace. Selon le contexte, le type de site et la problématique, différentes stratégies sont mises en œuvre par les chercheurs. Leur point commun est l'enregistrement des données qui peut se faire grâce à des dessins, des fiches stratigraphiques, des photographies, des relevés photogrammétriques, etc. Une technique précise est toujours employée afin de tirer toutes les informations possibles des sols et structures fouillés. Une attention toute particulière est portée à la localisation exacte des objets découverts, à l'étude de la succession des différentes couches de terrain déblayées afin de pouvoir procéder à une étude stratigraphique des différents niveaux mis au jour. À Terra Amata, un travail considérable est réalisé par une équipe constituée de chercheurs et de chercheuses, issus de la France entière et de l'étranger : près de 210 m³ de terre remués au pinceau et à l'outil de dentiste, 26 niveaux d'habitat dégagés, plus de 28 000 objets coordonnés dans l'espace en x, y et z, 90 m² de sols archéologiques moulés, 9 000 photographies prises et 1 200 m² de coupes stratigraphiques levées. L'utilisation du carroyage, de la fouille dite « planimétrique » et du moulage de sols archéologiques étaient, à l'époque, des méthodes d'enregistrement extrêmement novatrices.



Fig. 6. Vue du moulage DM qui trône au centre du Musée de Préhistoire de Terra Amata

Le moulage est une pratique largement développée et exploitée en archéologie autant pour l'enregistrement que pour la monstration au public. Cette méthode d'archivage par empreinte est la pratique nodale des propositions artistiques conçues pour le musée de Terra Amata. C'est donc à partir des moules, des tirages et d'originaux que sera développé un travail d'empreintes réalisé dans différents matériaux. Il sera possible d'utiliser des moules préservés mais également de réaliser un certain nombre de matrices en plâtre à partir des outils de pierre taillée issus de la fouille. Une partie du travail en atelier consistera à réaliser des empreintes d'empreintes, une mise en abyme de cette méthode de reproduction en somme. Très loin de la démarche de reproduction à but commercial, il s'agit de saisir la pratique de l'empreinte dans son essence. L'empreinte comme geste, comme technique, comme matrice, l'empreinte comme pouvoir (Didi Huberman, 2008). Comme l'écrit Georges Didi Huberman, « la première exigence d'une pensée de l'empreinte [est de l'aborder d'] un point de vue anachronique. » (Didi Huberman, 2008 : 12) L'empreinte d'une forme contient en puissance tous les gestes qui ont façonné ladite forme moulée. Pour exemple, une matière comme la porcelaine de coulage a la capacité de prendre l'empreinte du moule comme de la recevoir et a la capacité de déformation comme d'information. L'empreinte permet de penser la sensation comme transmission sans pour autant la matérialiser. Il y a, ici, la persistance d'une mémoire sous-jacente du faire, du créer, du s'exprimer. Cette présence fantôme d'un acte ainsi que son sens est toujours aussi vive et sensible malgré une échelle temporelle éloignée. Elle révèle un instant terminé bien qu'encore perceptible.

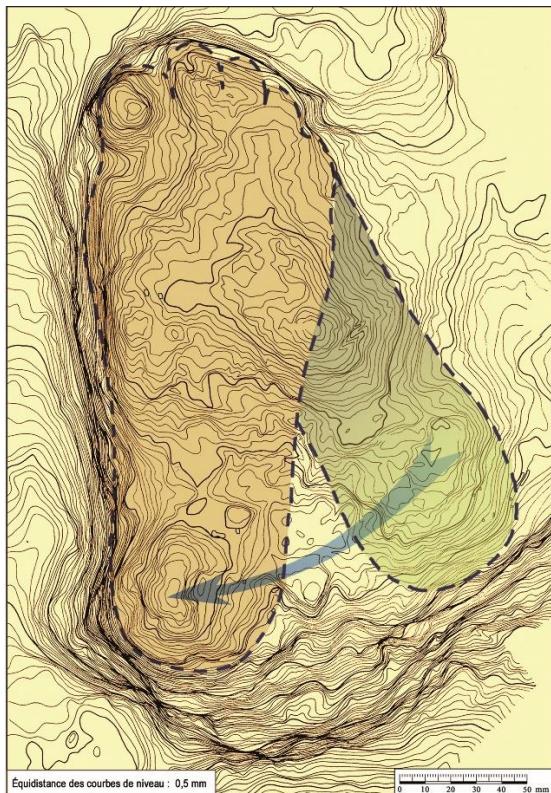


Fig. 7. Schéma scientifique de la glissade d'un pied empreint dans le sol de Terra Amata



Fig. 8. Empreintes de main saisissant de la matière – détail de l'installation Infra

Quatre éléments fondamentaux vont nourrir les différentes propositions d'intervention dans le musée :

- La pratique archéologique ;
- Le foyer/ le charbon de bois ;
- Les outils de pierre et les vénus (issues de moules extérieurs au site de Terra Amata mais présentes dans les réserves du musée) ;
- Les « crayons » d'ocres.

Tous ces vestiges mettent en lumière la notion si merveilleusement abstraite de l'origine. Cette idée des débuts de l'Humanité semble tellement fascinante parce que définitivement inaccessible, inconnue bien que réelle. Le site de Terra Amata a livré parmi les plus anciens foyers aménagés de l'histoire de l'Humanité (Lumley *et al*, 2016a). A ce titre, il témoigne de l'origine de la domestication du feu. Des fragments d'ocre ont également été mis au jour (Lumley *et al*, 2016b). Ces derniers pourraient être le témoignage, selon Henry de Lumley, des premières expressions symboliques humaines. Ces vestiges donnent matière à rêver...

Montrer ou découvrir ?

Tout d'abord l'archéologue découvre, il ôte la terre qui cache des vestiges. Après être observés, inventoriés, puis analysés, ces vestiges, pour les plus emblématiques d'entre eux, sont montrés au public qui va les découvrir à son tour. Cette boucle est infinie car ces mêmes vestiges pourront être redécouverts des décennies après leur mise au jour grâce à de nouvelles manières de les analyser. La monstration, du côté scientifique, s'opère par des publications dans des revues spécialisées, des livres, des monographies et, du côté du grand public, par la réalisation de musées, d'expositions, de conférences, de médiations, d'ateliers, d'ouvrages de vulgarisation, de sites internet, réseaux sociaux, etc. Tout est exploitable pour la diffusion et la transmission des découvertes archéologiques à un large auditoire. Quel regard l'artiste va-t-il poser sur ces vestiges ? Pour quelles propositions ? Pour poser et répondre à quelles questions ?

L'intention de l'exposition est le point de départ de toute intervention artistique dans un espace muséal. Un musée scientifique, comme celui de Terra Amata, cible précisément l'histoire et les teneurs dudit site. Quant à l'artiste, il perçoit le vestige au-delà de l'objet d'intérêt scientifique. Il tente, par son approche sensible, de lui faire faire un pas de côté, de le montrer autrement, pour amener le spectateur à se questionner. L'intérêt de toute réalisation artistique est de poser des questions, de remettre en cause une image conventionnelle, pour révéler une nouvelle manière de percevoir une réalité. Les différentes propositions artistiques pour le musée de Terra Amata comportent chacune une ou plusieurs intentions, toujours en regard des collections du site préhistorique et de la pratique archéologique.



Fig. 9. Origine, installation *in-situ* en béton noir, dimensions variables, 2019. Moulages de vénus et d'outils lithiques issus des réserves du musée



Fig. 10. Détail d'une prise à la vénus

La pièce *Origine* est une installation *in-situ*. Fixée directement sur les murs, cette proposition crée deux parcours d'escalade, ouvrant et clôturant la déambulation du visiteur. Les prises sont des empreintes en béton noir de pierres taillées et de vénus. Ces tirages sont issus des collections du musée. Les deux sexes représentés nous indiquent un parcours évoquant l'être humain dans sa totalité. Dans une idée d'ascension, les parcours s'étendent du sol du rez-de-chaussée au premier étage du musée. Ils offrent une voie différente, autre que les escaliers attendus et conventionnels. Contre-pied de la pratique archéologique en soi qui consiste à faire des fouilles, à creuser le sol, à déterrer, il est proposé ici de grimper, de s'élever. Cette proposition métaphorique met en avant l'escalade vers cet inconnu intensément désirable : la connaissance de nos origines. Cette idée est renforcée par la verticalité et l'épreuve. Ne font-elles pas de l'escalade un méta-sport, un sport de dépassement de soi, une confrontation humaine avec l'élément originel ?



Fig. 11. *Infra, installation in-situ au sol, empreintes en béton noir, dimensions variables, 2019*



Fig. 12. *Détail d'empreinte de mains formant un losange*

La pièce *Infra* est la proposition la plus anachronique de toutes. C'est une installation *in-situ*, réalisée au sol en écho à l'empreinte du site de Terra Amata. Ce sol, en référence aux premières architectures funéraires mégalithiques du Néolithique, est inspiré d'une découverte faite dans la grotte Chauvet : des gestes humains saisis dans la glaise, vieux de plus de 35 000 ans, semblent avoir été réalisés dans l'instant. L'humidité ambiante du site, conservant la terre fraîche, efface ainsi toute notion de temporalité. *Infra*, quant à elle, est constituée de dalles en béton noir. Chacune des dalles est « empreinte » de signes digitaux que l'on retrouve dans certaines tombes préhistoriques, ou d'empreintes de volumes diverses (ornements de figures abstraites, formes géométriques, vénus, *bifaces*, *choppers*, *chopping-tools*, etc., datant de 380 000 à 3 000 ans). Marcel Duchamp parle de l'*inframince* en ces termes : « La chaleur d'un siège qui vient d'être quitté est de l'ordre de l'*inframince*. » (Duchamp, 1920). Cette phrase évoque la présence fantôme d'un instant terminé mais toujours perceptible. Le temps s'évapore dans l'empreinte, qu'elle date de 380 000 ans ou d'hier. Elle est toujours aussi vivace et sa signification sensible. Il y a une proximité étrange et vertigineuse avec nos origines par les traces et les empreintes qui arrivent jusqu'à nous.



Fig. 13.  , deux « livres » aux feuilles libres et teintées dans la masse avec de l'ocre et du charbon de bois, gaufrées d'un message sonore, 2019

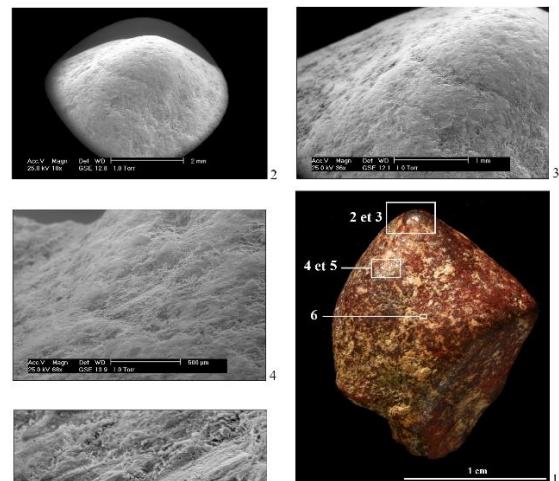


Fig. 14. *Photographies et vues spectrométriques d'un granule d'ocre*

 est une œuvre réalisée en regard aux « crayons » d'ocre découverts sur le site et plus particulièrement la transformation d'ocre jaune en ocre rouge sous l'action du feu. La transformation de la goethite en hématite et la découverte d'un nombre remarquable d'ocres, soit 76 granulés de 1 à 2 cm d'épaisseur, démontrent une action anthropique délibérée. Ces granules d'ocre présentent une surface lustrée indiquant qu'ils ont été frottés sur une surface molle. Premiers

éléments de peinture corporelle ? Premier signe d'une expression graphique ? Nos outils d'analyse nous font encore défaut pour déterminer une utilisation intentionnelle par les femmes et les hommes de Terra Amata. À quoi ces « crayons » d'ocre ont-ils servi ? Rien n'est encore scientifiquement démontré, et sans trace, le mystère reste entier. Nous ne savons pas à quoi ces ocres ont servi, mais ils ont servi. Ceci pose la question de l'expression symbolique / graphique humaine il y a 400 000 ans. En regard à cette question laissée en suspens, la pièce se matérialise en deux livres de poche, des livres qui nous accompagnent dans nos itinérances. Non reliés, ces livres sont constitués de feuilles libres. Chacune de ces feuilles est entièrement faite à la main, teintée dans la masse et gaufrée d'un message phonétique indéchiffrable. Chaque feuille est comme une peau qui fait corps avec la couleur de l'ocre pour le premier des livres et du charbon ce bois pour le second. Le message gaufré représente une écriture, silencieuse, un message oral sous la forme d'un graphisme sonore. Il fait écho à la pratique de la scarification, autre expression graphique corporelle que l'on retrouve chez des ethnies premières...



Fig. 15. *Ligne*, vidéo, 2'53", copyright Simone Simon/Charlotte Pringuey-Cessac, 2019

La vidéo *Ligne* est un clin d'œil aux foyers les plus anciens du monde découverts sur le site de Terra Amata. L'action filmée présente une main traversant l'écran de gauche vers la droite munie d'un charbon de bois, outil premier de dessin. La main trace une écriture, une ligne vibrante de manière physique. Le charbon crisse, craque, crépite sous la pression de la main dessinatrice. Plusieurs interprétations sont possibles pour aborder cette trace en mouvement. Nous pouvons y voir la représentation d'un simple paysage, l'espace du cadre filmé étant scindé horizontalement en deux parties en son centre. Cette ligne peut également exister pour elle-même, uniquement pour l'expérience en soi de l'acte de dessiner. Le médium vidéo capture et retransmet ce geste en train d'être réalisé *in vivo*. Absent habituellement de notre regard, ce geste du dessin est ici le sujet. Finalement, cette ligne peut aussi être la représentation du bruit que produit le geste même de tracer des lignes écrasant le charbon de bois sur la surface de la feuille, au même titre que la représentation graphique du crépitement du feu. Une exemplification² en somme : le charbon de bois issu du feu, le bruit de ce feu et sa représentation graphique. Par l'épreuve (double sens ici qui renvoie à l'action et au champ lexical photographique) du geste dessinant une ligne, la main écrase le charbon de bois. Le dessin obtenu est le résultat de la confrontation de l'outil au support. Les craquements, les frottements, les éclatements, tous ces phénomènes induisent le résultat final du dessin. La puissance, la dynamique et la rythmique sont propres à l'endurance du corps dessinant et à la résistance physique du morceau de charbon de bois sur le support.

² Pour reprendre le terme de Goodman (2005).

Toutes ces réalisations font échos aux collections du musée de Terra Amata et à la pratique archéologique. S'élever vers nos ancêtres, évincer toute temporalité par la méthode de l'empreinte, aborder l'expression par le récit imaginaire, expérimenter l'acte graphique pour lui-même sont autant de pas de côté pour montrer ces vestiges au travers d'un prisme poétique, expérimental et pourtant ancré dans des données concrètes.

Conclusion

« Ce n'est pas ce que vous faîtes qui importe mais ce qui vous pousse à le faire »

Dennis Oppenheim³

L'origine de l'Homme est bien évidemment réelle mais elle nous est cachée probablement à jamais. Cela ne nous empêche pas de vouloir tendre vers elle. Il semble que c'est ici une intention analogue et partagée entre la pratique de l'artiste et celle du Préhistorien. L'imaginaire artistique permet ce que ne peut s'octroyer la science, à savoir développer, extrapoler en sorte, des idées poétiques. Les éléments anthropiques découverts sur le site de Terra Amata, vieux de 380 000 ans, sont une source d'inspiration sans fin. Quand le scientifique s'attache à des données strictement concrètes pour les étudier, la liberté de l'approche artistique s'en sert pour aborder des notions telles que l'expression, la trace, la présence humaine, la quête vers nos origines. L'installation *in-situ* est une pratique artistique d'intervention dans un lieu et en fonction de ce lieu. Elle est donc pensée pour être perçue, vécue, ressentie par le spectateur et tenter ainsi de le questionner en regard de ce qui l'entoure. L'expression humaine en fonction d'un lieu et de son environnement n'est pas une pratique nouvelle. « L'art » pariétal remonte au moins en Europe à l'époque aurignacienne, comme en témoigne la grotte Chauvet et bien d'autres sites. Il y a 36 000 ans, des êtres humains sont intervenus sur les parois. Ces *Homo sapiens* s'exprimaient graphiquement à l'aide de charbon de bois ou d'ocres. D'autres témoignages d'expressions graphiques beaucoup plus anciennes ne nous sont pas parvenus. Irrémédiablement perdues, elles auront dû être réalisées sur des supports périssables... L'analyse des 76 « crayons d'ocres » à Terra Amata permettra-t-elle un jour de repousser la date des premières expressions humaines ? Les futures technologies nous le diront peut-être ? Que ce soit dans l'intention de l'artiste ou dans celle de l'archéologue, dans la pratique même de chacun subsiste l'idée de promesse.

Bibliographie

- ARDENNE P. (2002) - *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 256 p.
- DIDI HUBERMAN G. (2008) - *Ressemblance par contact*, Paris, Éditions de Minuit, p. 384.
- DOMINO Ch. (1999) - *A ciel ouvert : L'art contemporain à l'échelle du paysage*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 125 p.
- DUCHAMP M. (1920) – *Notes, inframince 11*, Paris, Centre National d'Art Georges Pompidou, sans pagination.
- GOODMAN N. (2005) - *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Paris Hachette, 313 p.
- LUMLEY H. de ; LUMLEY M.-A. de ; ECHASSOUX A. et ROUSSEL B. (2009) – « Historique des fouilles et des recherches sur le site acheuléen de Terra Amata ». In : H. de Lumley (dir.), *Terra Amata, Nice, Alpes-Maritimes, tome I*, Paris, CNRS EDITIONS, p. 29-77.
- LUMLEY H. de ; CAUCHE D. ; EL GUENOUNI K. ; GARRIGUE N. ; LUMLEY M.-A. de ; POLLET G. et ROUSSEL B. (2016a) – « La maîtrise du feu dans les cultures paléolithiques ». In : H. de Lumley (dir.), *Terra Amata, Nice, Alpes-Maritimes, tome V, Comportement et mode de vie des chasseurs acheuléens*, Paris, CNRS EDITIONS, p. 97-113.

³ Cité par Domino (1999).

LUMLEY H. de ; AUDUBERT F. D. ; KHATIB S. ; PERRENOUD Ch. ; ROUSSEL B. ; SAOS Th. et SZELEWA A. (2016b) - Les « crayons » d'ocre du site acheuléen de Terra Amata. In : H. de Lumley (dir.), *Terra Amata, Nice, Alpes-Maritimes, tome V, Comportement et mode de vie des chasseurs acheuléens*, Paris, CNRS EDITIONS, p. 233-277.