

## THE STATE OF RESEARCH IN ROCK ART

### L'ART PRÉHISTORIQUE ESPAGNOL: NOUVEAUX HORIZONS ET PROBLÈMES. ETAT DE LA QUESTION

Antonio Beltrán, Univ. de Zaragoza, Espagne.

#### I- Le contexte général

L'art préhistorique espagnol s'étend depuis le début du Paléolithique supérieur jusqu'à l'arrivée et l'adoption des formes classiques à travers la colonisation orientale et, culturellement, depuis les sociétés de chasseurs jusqu'à celles des cultivateurs, des bergers et des métallurgistes. La continuité ou l'interruption de ces périodes qui s'étendent sur plus de 30,000 ans est un des problèmes les plus importants qui puisse être éclairci par les nouvelles découvertes, de même que les caractéristiques spéciales de la présence de "l'art du Levant", en Espagne, phénomène exclusif de cette zone.

L'ordonnance archéologique des différentes étapes de l'art préhistorique fut très durement frappée récemment par l'évidence de la rigidité des théories avancées depuis un siècle avec la découverte d'Altamira et le système de l'abbé Breuil sur l'origine, la chronologie, l'évolution et la signification de l'art paléolithique (dans lequel l'art du Levant fut incorporé en 1908). Aussi les propositions de A. Leroi-Gourhan, après une sévère critique du schéma breuilien et de très prudentes élaborations, laissaient sans explication l'essence de cet art beaucoup plus complexe et étendu que ce que l'on avait dit.

En réalité nous sommes en face d'un phénomène d'amplification des connaissances qui pose l'éternel problème de la valorisation des synthèses faites au moyen de très peu de données et la multiplicité des analyses qui vont à l'encontre des règles générales et des principes absolus valables jusqu'à présent. D'autre part, les découvertes sur les cinq continents d'art de chasseurs-cueilleurs obligent à changer les bases de la recherche et à élever de sévères doutes sur les synthèses aussi bien que la chronologie admises. Il y a, de plus, des discussions sur la terminologie des activités industrielles appliquée, aux étapes de l'art rupestre; surtout hors d'Europe, on préfère parler de l'art de chasseurs, de cueilleurs, de paysans, de bergers et de métallurgistes, plutôt que de l'art du Paléolithique, Mésolithique, Néolithique ou de l'âge du Bronze; l'imprécision qui résulte de cette ordonnance rend une systématisation convenable très difficile. Par exemple, à la Valltorta (Castellon), les industries entre le Mésolithique et l'âge du Bronze ne correspondent pas exactement aux phases des chasseurs archers qui sont représentés sur les peintures; mais c'est une critique que l'on ne peut négliger.

(A. BELTRAN, D. COCHI, "Preistoria", *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, Roma 1978, p. 5 et A. BELTRAN, "Nuevos horizontes en la investigación de l'art préhistorico; cuestiones generales y estado de la cuestion", *Caesaraugusta* 61-62, Zaragoza 1985, p. 25; P. LEONARDI, "Les incisions pré-leptolithiques du Riparo Tagliente (Vérone) et de Terra Amata (Nice) en relation avec le problème de la naissance de l'art, 'Memorie dei Lincei'", VIII, XIII, fasc. 3, 1976, p. 35). Sur l'extension universelle de l'art rupestre de chasseurs et cueilleurs E. ANATI, *The State of Research of Rock Art: a world report*, UNESCO CLT-83, WS/20, Capo di Ponte 1984.

Il va de soi que les problèmes qui touchent l'art préhistorique espagnol ne peuvent être séparés de ceux des autres pays. Il est donc nécessaire de ne pas omettre la possibilité de l'existence de "provinces" comme la "Méditerranée" proposée par P. Graziosi, ou d'autres comme celle du Tage de la Cantabrie, de la Loire ou du Rhône, du sud de l'Italie et celles qui seront sans doute révélées dans le reste du monde. Les problèmes de la phénoménologie de l'art préhistorique ne peuvent pas être ignorés par la recherche, en l'état actuel de nos connaissances.

## II- L'art paléolithique

L'art paléolithique européen est documenté d'une nombreuse bibliographie qui couvre presque un siècle: Henri Breuil, Paolo Graziosi, Leroi-Gourhan, pour ne citer que les auteurs les plus renommés. Et pourtant les problèmes sont loin d'être résolus. Les nouvelles découvertes font ressortir les points faibles des schémas admis depuis longtemps. Les datations devront cependant être prouvées en ce qui concerne l'art pariétal en Afrique (par exemple en Tanzanie) ou en Amérique (Baja California, NE du Brésil); elles s'étendent jusqu'à une époque contemporaine, depuis le Paléolithique supérieur européen, si l'on suppose que les dépôts aux pieds des peintures soient synchronisées avec celles-ci. Dans l'état actuel des investigations, il est impossible de résoudre les problèmes de la diffusion ou de la convergence et du parallélisme des grands ensembles. Il est nécessaire de mettre en route un processus d'analyses exhaustives telles qu'elles démontrent la relation et les projets d'inventaires pour lesquels l'ont pourrait prendre exemple sur la France; un projet fut réalisé par le Ministère de la Culture avec la participation de presque tous les spécialistes du pays et fut publié sous le titre: *L'art des Cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises* (Paris 1984, 674 pages). Aussi les réunions comme le Colloque international d'art pariétal paléolithique, de Périgueux-le-Thot (1984) ou le Congreso internacional de Arte Rupestre du "Centre d'art rupestre" de l'université de Saragosse, à Saragosse et Caspe avec la participation d'Instituts non spécialisés comme l'Institucion Fernando el Catolico (1985).

Les descriptions suivantes de grottes avec de l'art pariétal paléolithique ont permis de briser les vieux schémas qui supposaient que cet art était localisé sur des territoires très précis d'Europe occidentale; pour cette raison on l'appelait l'art "franco-cantabrique", il s'étendait exclusivement sur quelques zones géographiques de l'Espagne et de la France. Les découvertes de Kapova dans l'Oural, de Cuciulat en Transylvanie, d'Anatolie en Turquie et d'autres en Europe centrale et orientale s'ajoutent aux peintures et gravures qui se trouvent sur toute la péninsule ibérique, en Italie (le nord inclus) sans oublier la grande concentration en Dordogne, en Ariège et sur la corniche cantabrique.

Il sera nécessaire de se tourner vers des études classiques concernant l'art pariétal, dont quelques unes sont très récentes, afin d'essayer de localiser et traiter, voire résoudre, les problèmes. Voici quelques ouvrages essentiels: H. BREUIL, *Quatre cent siècles d'art pariétal* (Montignac 1952), A. LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental* (Paris 1965). La critique de ces travaux fut entreprise dans d'autres ouvrages à caractère général comme par exemple P. UCKO et A. ROSENFELD, *L'art paléolithique* (Paris 1966), H. MUELLER-KARPE, *Handbuch der Urgeschichte I* (Munich 1966) ou H. DE LUMLEY ET D'AUTRES, *Art et civilisation des chasseurs de la préhistoire* (Paris 1984); pour l'Espagne A. BELTRAN, "Nouvelles découvertes en Espagne", dans le colloque de Périgueux-le-Thot.

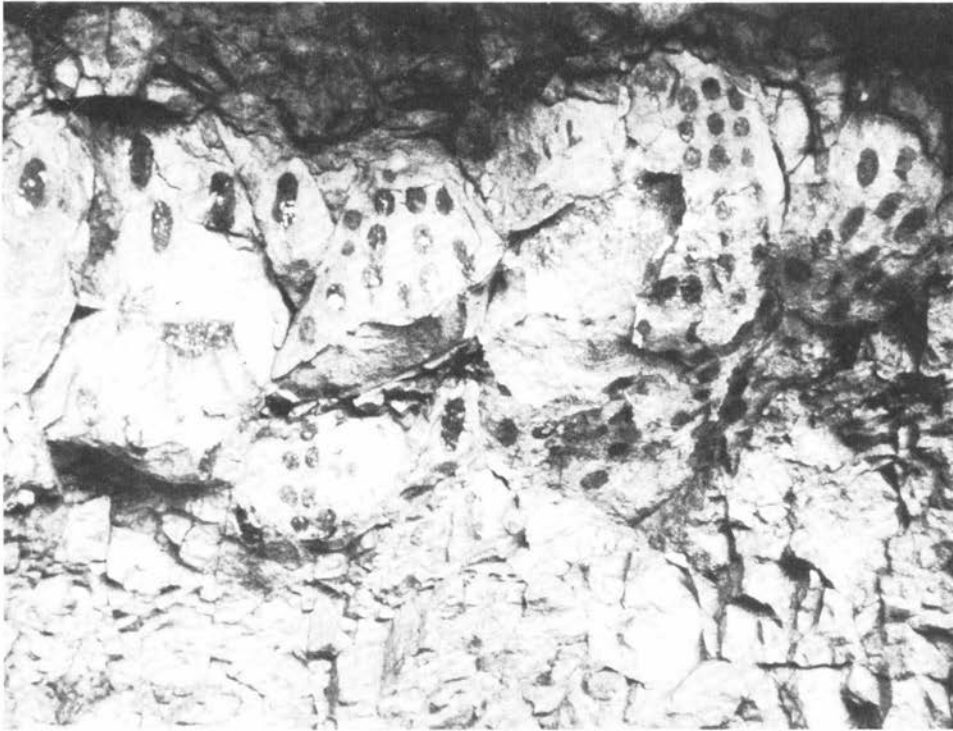
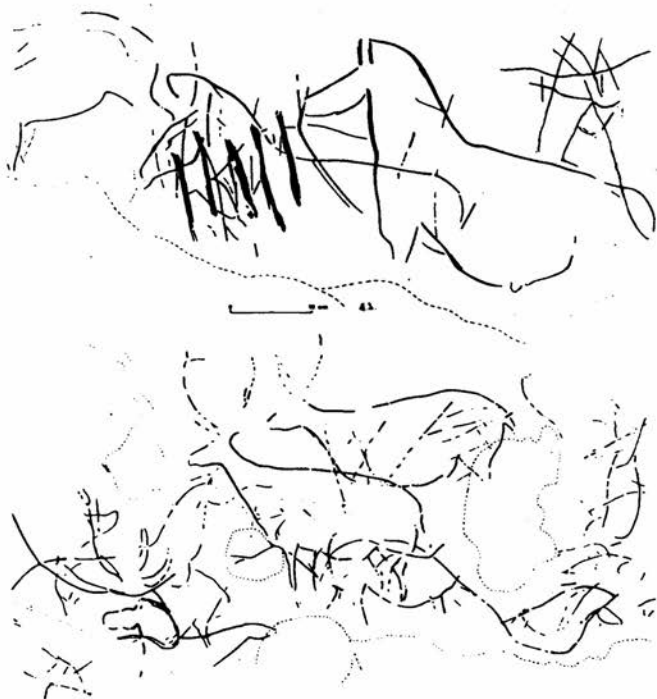


Fig. 4  
 La forme naturelle de la surface vaguement zoomorphe a inspiré l'artiste préhistorique à la compléter en rejoyant ses signes. Estadilla (Huesca)

Si on approche le problème de *l'origine de l'art* en laissant de coté pour le moment les expériences faites avec des chimpanzés ou bien les théories sur "l'art enfantin", pour l'Europe il faudrait se referer à la culture initiale de l'Homo sapiens sapiens qui y commençait son établissement vers 30,000 av. J.-C. ou peu après. Dans les abris sous roches de la Dordogne (Blanchard et Castanet Sergeac, Belcayre à Thonac, Cellier à Tursac, La Ferrassie à Savignac) apparaissent des gravures avec de fortes incisions de sexes féminins, rarement masculins, d'animaux incomplets, de signe différents sur des roches transportables ou sur des parois. Dans le même groupe devraient s'incriner les incisions échelliformes de la grotte du Conde (Tunõn, Asturias) recouvertes par des couches de la dite époque qui peuvent être datées par comparaison avec d'autres semblables comme celles de la Cova Rosa de Ribadesella ou Las Mestas de Trubia, et même en Asturias. Il faudra attendre la fin des travaux sur les gravures sous abri de la région du Nalòn, partiellement couvertes par des couches fertiles, pour pouvoir faire la synthèse de ces restes anciens de gravures profondes, bisautées et de coupe angulaire qui se trouvent aussi dans la Venta de Laperra (Guipuzcoa) et dans d'autres endroits.

Les *schémas chronologiques et culturels* de l'abbé Breuil furent acceptés sans discussion, remaniés continuellement puis tombèrent en désuétude après la découverte des plaquettes gravées et peintes du Parpallò (Gandia, Valencia) dans des niveaux solutréens et, surtout, dans l'ensemble de Lascaux. Le système de deux cycles successifs dans le temps, mais parallèles

Figs. 5-6  
 La Griega (Segovia).  
 Associations et superpositions  
 de figures et signes.  
 (Relevé de G. et S.  
 Sauvet).



dans l'évolution, le premier, aurignaco-périgordien de figures rouges avec la succession de profils linéaires, traits baveux et tamponés, aux teintes plates et la bichromie après une phase de modelé et le deuxième de figures noires avec une phase finale caractérisée par des "polychromes" apparaissait inapplicable devant la complexité des problèmes qui contredisaient des "solutions" trop pragmatiques. Breuil même relevait les déficiences de son système dans le prologue du livre de Meroc et Mazet sur la grotte de Cougnac (*Cougnac grotte peinte*, Stuttgart 1956) et exprimait cela dans une interview avec le Dr. Sahly.

Des critiques peu fondées prirent forme avec Annette Laming qui substituait aux cycles évolutifs de Breuil une évolution linéaire avec trois phases, une archaïque (la plus ancienne du cycle aurignaco-périgordien de Breuil), une autre intermédiaire (les dernières phases du cycle breulien et les premières du solutréo-magdalénien) et une finale ("polychromes magdaléniens") qui, il est vrai, ne résolvait pas les problèmes.

Une vraie révolution fut l'énorme travail et les idées suggestives de A. Leroi-Gourhan qui proposa un système de trois périodes avec de nombreux styles, la période "pré-figurative" des débuts du Paléolithique Supérieur, vers 35,000 av. J. -C. avec les traces ou gravures sur os et pierres, la période "primitive" avec le style I, de 30,000 à 25,000 av. J. -C. avec les traits du Castelperronien et l'Aurignacien, les premiers profils de l'Aurignacien évolué et du Gravetien ancien, sur des plaquettes de pierre et sur des fragments d'os, avec de têtes ou des pattes avant et des profils dorsaux d'animaux, des vulves, des points et des bâtonnets. Le style II (25,000-18,000) entre le Gravetien et le

(F. JORDA, "Los comienzos del Paleolítico Superior en Asturias", *Anuario del Instituto de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, 1969, p. 281).



Fig. 7  
El Castillo (Puente Viesgo). Peinture de main  
gauche en négatif.

Solutréen moyen, comprend des petits sanctuaires à l'entrée des grottes, avec la représentation des lignes cervico-dorsales sinueuses des animaux, le manque de figuration des extrémités des pattes, et la partie antérieure des corps très courbée; dans cette période se retrouvent les soi-disant "Venus". La période archaïque comprend le style III (18,000-13,000) et correspond au Solutréen final et au Magdalénien ancien, défini par la ligne dorsale atténuée par rapport au style II, mais qui donne toujours l'impression que l'animal est poussé vers l'avant et vers le haut, avec des détails soignés du corps des thèmes très variés qui expriment à travers des animaux et des signes le monde masculin et féminin, complété par l'adjonction de figures humaines et de mains. Finalement la période "classique" correspond au style IV (13,000-8,500) débutant au Magdalénien III et finissant au VI, avec des sanctuaires au fond des grottes, dans une totale obscurité, et deux phases, une ancienne et une récente dans le style IV (respectivement 13,000-11,000 et 11,000-8,500). Les critères différentiels se fondent sur l'évolution du style III atténuant la disproportion entre la partie antérieure et postérieure de l'animal, avec une intervention graduelle du modelé et du remplissage. Après le Magdalénien VI l'art franco-cantabrique disparaît brusquement ce qui coïncide avec la recrudescence du froid qui envahit tout le continent. Ensuite on constate un "hiatus" de 6,000 ans approximativement jusqu'à la réapparition d'un art digne de ce nom exception faite de certaines grandes concentrations d'art rupestre comme le Val Camonica.

Les progrès effectués grâce aux travaux de Leroi-Gourhan, la rigueur de ses conclusions mise à part, restent affectés par de nombreuses exceptions à la règle; P. Ucko croyait que l'art du Paléolithique Supérieur est hétérogène comme les cultures archéologiques qui l'accompagnent. Dans cet art une grande diversité de conventions techniques et une complexité qui dure 10,000 ans n'entrent pas dans le cadre d'une évolution soumise à des règles fixes. D'autres essais (p. e.; J. Gonzalez Echegaray avec l'étude statistique de la faune) montrent des critiques contre celle de Leroi-Gourhan, qui d'autre part, a subi de multiples altérations au cours des années; ceci a été mis en valeur dans notre introduction qui précédait l'édition espagnole des discours inauguraux de sa chaire à Paris.

A l'extrême commodité d'usage du "système" Breuil et à la grande souplesse de celui de Leroi-Gourhan, on devra opposer la mise en doute d'une évolution continue et soumise à des "lois" de valeur universelle. Il faudra tenir compte des facteurs de dispersion géographique dans les chronologies absolues et relatives avec des critiques des superpositions en ce sens: les différences dues à l'auteur ou à l'école, les imitations et les synchronismes, c'est-à-dire, la question de la "diffusion" de la "convergence" et de la valorisation des "faits élémentaires" surtout si on pense que plusieurs des facteurs considérés comme immuables sont remis en question par des "exceptions" chaque fois plus nombreuses et plus difficiles à soumettre à des "lois" généralement admises. Tout le système de chronologie relative de Breuil se fondait plus sur les superpositions que sur les normes stylistiques; discuter la différence temporelle de l'exécution en rouge ou en noir et la combinaison de formes comme des apports successifs, à la frise, soit peinte soit gravée ou comme expression d'une intégration de figures, n'élimine pas totalement

le fait qu'en général les traits noirs soient peints sur les rouges ou que les gravures fines soient superposées aux profondes. Les techniques seront aussi importantes que les styles et il faudra procéder à une analyse objective.

L'utilisation de termes comme "art paléolithique" ou bien "art naturaliste" est tout aussi dangereux que de parler d'art "du Levant espagnol" ou "art schématique", parce que les concepts de naturalisme, impressionisme, stylisation, schématisme, sous-naturalisme ou sous-schématisme ne peuvent pas être appliqués d'une façon générale et régulière.

Il est indiscutable que les facteurs communs des peintures d'une zone géographique déterminée peuvent être modifiés par des éléments différentiels dus à des causes chronologiques ou simplement aux conditions et aptitudes des artistes. Il faudra déterminer dans chaque grotte les peintures et gravures qui correspondent à chaque période, l'habileté de l'auteur, l'influence de ses prédécesseurs et des écoles, et l'amplitude de diffusion des conventions. Si on analyse, p. e. les diverses grottes du Monte del Castillo à Santander, on trouve des différences étonnantes entre Las Chimeneas et Las Monedas, chacune homogène face à la complexité de la caverne du Castillo surtout. A côté des figures naturalistes de très bonne qualité, d'autres sont pitoyables, avec des signes schématiques associés les uns aux autres, des variations des couleurs et des techniques de peinture ou de gravure. On doit conclure qu'il n'existe pas une loi unique qui explique les situations complexes, produites par la multiplicité des causes et des stimulations pendant une longue période. Pourtant des conventions comme la ligne en M des chevaux magdaléniens, la soi-disante "perspective tordue" des cornes, des bois de cerfs et des sabots, la ligne diagonale des corps des bisons, donnent l'idée d'un concept répandu et généralement admis.

Tout cela doit être classé par ordre chronologique dans une très claire délimitation spatiale, ce qui nous amène à la théorie du nucléus original ou central et de la dispersion à partir de cet endroit jusque dans des aires déterminées, sans besoin d'admettre une diffusion unique. Jusqu'à présent on a valorisé l'accumulation de gisements en France (de la Loire aux Pyrénées et sur le Rhone) et en Espagne (sur la corniche cantabrique entre le Pays Basque et Asturias): par conséquent, on admettait que certaines régions étaient plus adéquates que d'autres pour déclencher l'expression plastique de ses habitants soit dans des grottes soit sur les abris au moyen de peinture, gravure ou sculpture.

P. Graziosi se gardant de l'erreur du monolithisme géographico-culturel avait décidé de résoudre la question en proposant une "province méditerranéenne" qui comprenait les gisements d'art mobilier et pariétal du sud de l'Italie et de l'Espagne depuis Le Parpalló jusqu'à La Pileta et Ardales, en ajoutant en France la vallée du Rhône avec la Baume Latrône (P. GRAZIOSI, *loc. cit. et l'arte preistorica in Italia*, Florence, 1973). Cette "province méditerranéenne" montrait que, hors des aires traditionnelles, il existait un type d'art paléolithique différent, identifiable grâce aux plaquettes du Parpalló et de Romanelli et d'autres grottes italiennes. Mais les découvertes récentes obligent à augmenter le nombre de "provinces" et à se poser à nouveau les questions de "modèles et prototypes" d'imitations, des points d'origine et

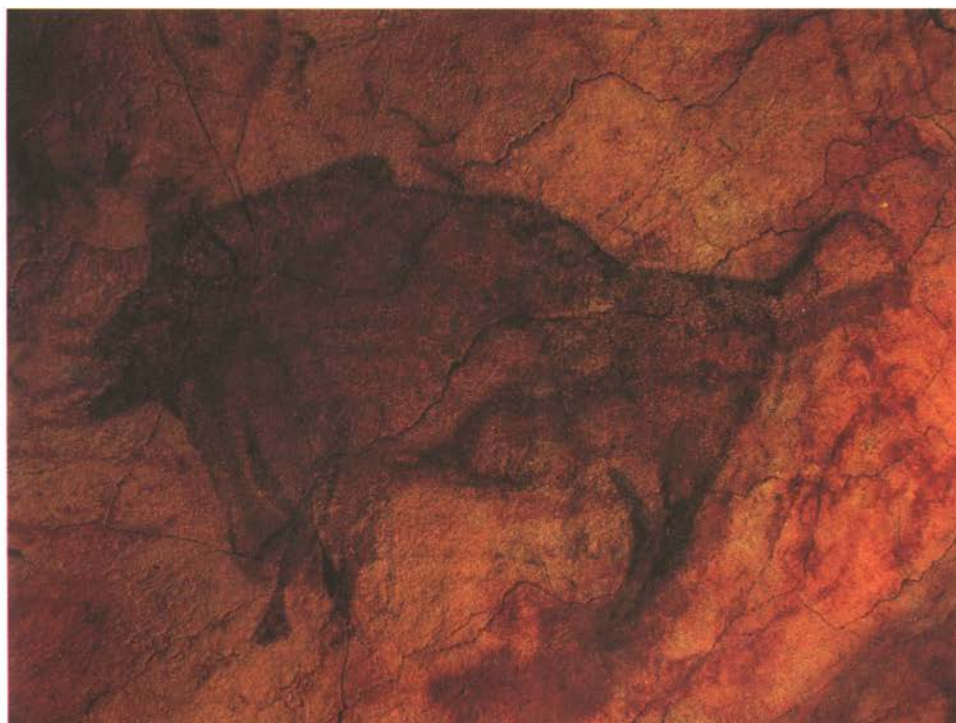
(A. BELTRAN, "Methodes d'analyse de l'art préhistorique pariétal. Recherche pure et enseignement", *L'Anthropologie*, 88, Paris 1984, p. 511)



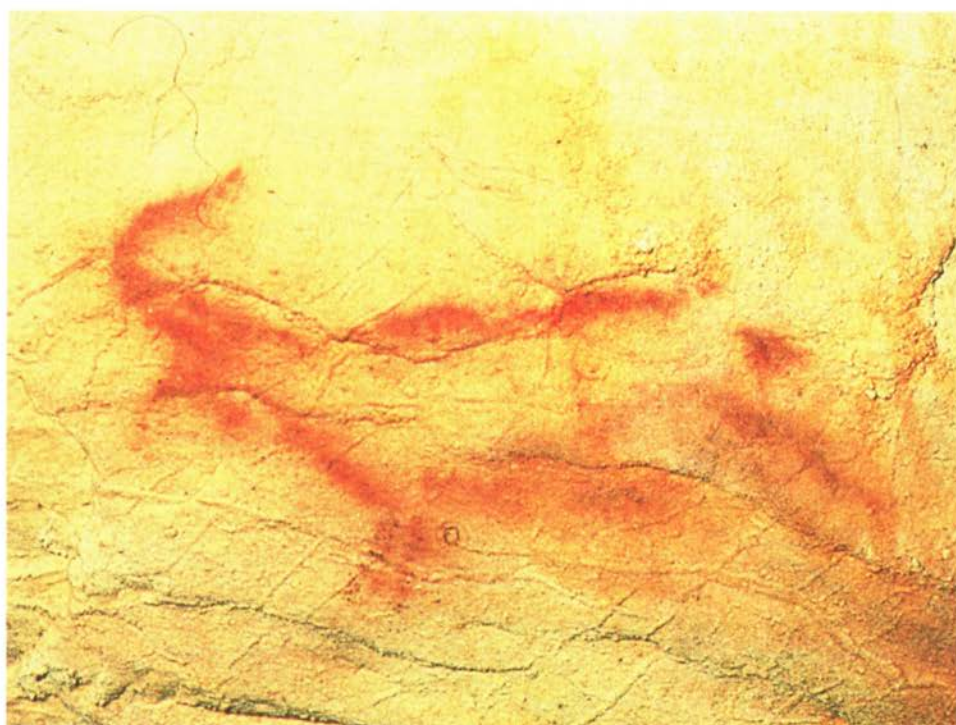
Fig. 8  
Ensemble ancien de la Pasiëga. Figures et signes montrent le processus d'accumulation sur une même surface.

Fig. 9  
Cheval de 'camarin' avec ses signes. Peña de Candamo (Asturias).





*Fig. 10*  
*Bison 'polychrome' de Altamira. Il utilise une*  
*bosse naturelle du plafond.*



*Fig.11*  
*El Morrón (Jaén). Des lignes naturelles sur la*  
*paroi semblent avoir inspiré l'artiste.*

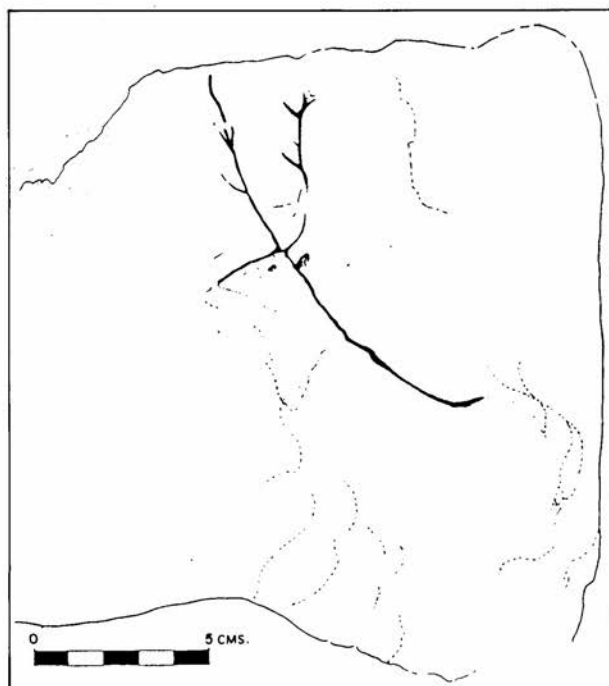


Fig. 12  
*Gravure de la Taverna (Tarragona).*  
*Le signe de l'artiste complète les signes naturels.*  
*(Relevé de Fullola et Viñas).*

des zones de dispersion. Tandis que Escoural (Evora) pourrait être dans le groupe de La Pileta-Ardales, les sites de Ojo Guareña, Atapuerca, Penches et Maltravieso dénotent très peu ou rien de similaire aux ensembles cantabriques. Cette extension jusqu'aux provinces de Burgos et de Caceres se voit ajouter la Cueva del Niño, à Aina (Albacete), toute la vallée du Tage une partie du Duero et les pre-pyrénées aragonaises (Fuente del Trucho, Huesca). Cela comporte la définition de nouvelles "provinces" artistiques et cette mosaïque péninsulaire, soit chronologique soit culturelle reste très confuse. La même question se pose en Italie avec les gravures de Ponte de Veja (Vérone) et en France avec la trouvaille de gravures en plein air à Fornols Haut Campome, près de Pradès.

Dans la vallée du Tage, les gravures des grottes de los Casares et de la Hoz (Guadalajara), sont complétées par celles de la Griega (Pedraza dans la vallée du Duero), El Reguerillo (Torrelaguna, Madrid) et Maltravieso (Caceres) et au Portugal par les chevaux de Mazouco (Bragança), tandis que les gravures de Fratel (Vila Real) sur le même fleuve Douro, ne sont pas paléolithiques; on peut y ajouter le cheval de Domingo Garcia (Segovia) avec la technique du piquetage. Ce vaste ensemble, avec une densité quantitative très inférieure à celle de la région cantabrique, présente certains éléments communs, comme la préférence pour la gravure; cependant la disparité des techniques est grande. A la Griega, où l'on ne connaissait qu'une seule tête de cheval, 25 profils d'animaux et un ensemble de traits géométriques ont été trouvés à l'intérieur de la grotte correspondant à une phase très ancienne. Par contre les chevaux de Mazouco et de Domingo Garcia, réalisés en plein air et dont la technique de martelage exceptionnelle est due à la nature de l'ardoise.

Une autre donnée des schémas généraux, qui paraissait indiscutable, était le rapport étroit entre l'art paléolithique et les grottes, dont l'élément

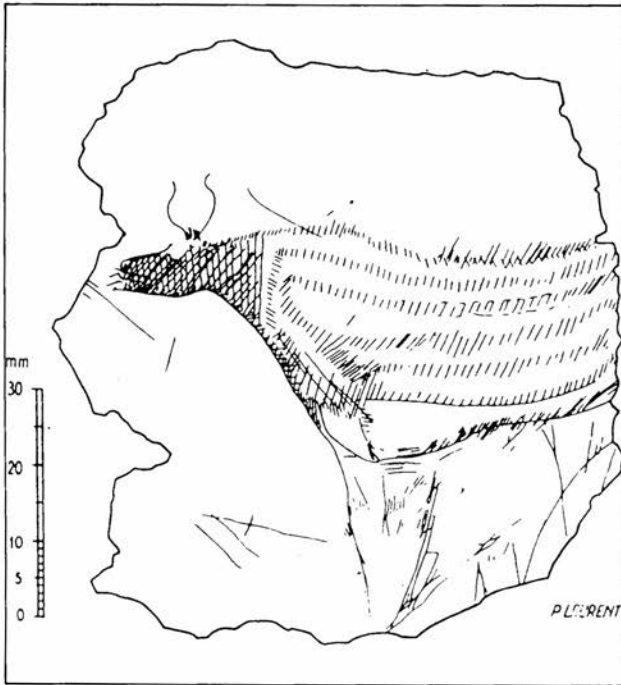


Fig. 13  
Plaquette gravée de bovidé. Utilisation des techniques graphiques différents pour une même figure. Pont d'Ambon (France).

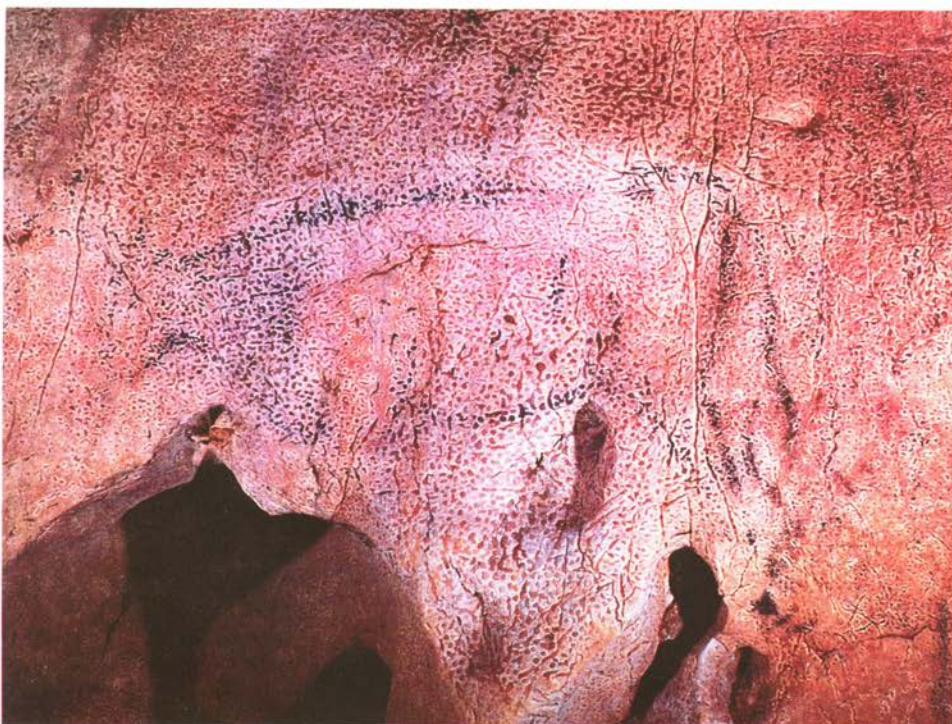
de base semblait l'obscurité. Ce fait contraste avec l'art "levantin" espagnol, exclusivement de plein air et l'art schématique du monde entier, tantôt à l'intérieur tantôt à l'extérieur des cavernes. Sans doute la plus grande partie des peintures gravures et sculptures sont à l'intérieur des grottes et même très éloignées de l'entrée, mais il en existe aussi bien à l'entrée des grottes, comme les reliefs sur des abris, que tout à fait à l'extérieur, Leroi-Gourhan dévoila l'existence de sanctuaires extérieurs et le grand nombre qui s'y est ajouté en Espagne est significatif.

L'idée d'exclusivité des endroits obscurs pour peindre ou graver et celle de la caverne représentant un grand ventre féminin qui les abrite ("bouche d'om-

Pour approfondir les conséquences de ce qui a été exposé: G. et S. SAUVET, *Los grabados prehistóricos de La Griega (Pedraza, Segovia)*, Salamanca 1983; E. MARTIN et J. A. MOURE, "El grabado de estilo paleolítico de Domingo Garcia (Segovia)", *Trabajos de Prehistoria*, 38, Madrid 1981, y S. O. JORGE, C. A. F. DE ALMEIDA, M. J. DE SANCHES et M. T. SOEIRO, "Gravures rupestres de Mazouco (Freixo de espada a Cinta)", *Arqueologia*, Porto junio 1981, p. et *Zephyrus XXXIV-XXXV*, Salamanca 1982, p. 65. Comme exemple d'amplification la "province méditerranéenne" de Graziosi, entre le Pyrénées et le Rhone (D. SACCHI, *L'art paléolithique de la France Méditerranéenne*, Carcassonne 1984), il faudrait ajouter le littoral espagnol et les gravures de l'intérieur du pays mises en rapport avec la zone maritime. Dans cette région était aussi inclu l'ensemble malheureusement disparu de la Moleta de Cargena, dans la Sierra del Montsià (San Carlos de la Ràpita, tarragona), la gravure de cervidé de la grotte de la Taverna (Margalef de Montsant, Tarragona), de nombreuses plaquettes récemment découvertes à Parpallò, à Les Mallaetes, à La Roca y el Barranc (Gandia, Valencia), des traits peints de El Volcàn del Faro de Cullera (Valencia), les figures peintes en rouge encore inédites de la Vall d'Ebo (Cocentaina, Alicante), la grotte del Niño à Ania (Albacete) et en Andalousie les grottes de El Morròn et de Navarro (Jaen), peut-être solutréennes et d'autres inédites à Lubrin (Almeira) et Escoural (Evora). Si on ajoute des manifestations artistiques de l'époque épi-paléolithique comme la plaquette de San Gregori de Falset (Tarragona) et l'incision de biche de la cueva de l'Or (Valencia) datée aux environs de 4,000 avant J. C. et les ensembles que nous appelons "prélevantins" de toute la zone qui s'étend d'Alquézar (Huesca) jusqu'à Alcoy et Murcie, il devient évident que l'art préhistorique de la région méditerranéenne de l'époque paléolithique et immédiatement postérieure provoquera des changements dans les idées traditionnelles J. N. FULLOVA et R. VINAS, "El primer grabado parietal naturalista en cueva de Cataluna: La cova de La Taverna (Margalef de Montsant, Priorat, Tarragona)", *CaesarAugusta* 61-62 Zaragoza 1985, p. 67; SANCHIDRIAN, "La cueva del Morròn" (Jimena, Jaen), *Zephyrus XXXIV-XXXV*, 1982, p. 4 J. APARICIO y J. SAN VALERO, *El primer arte valenciano: (El arte parpallonés, Valencia 1983)*.



*Fig. 14*  
*Tête de cheval peinte deux fois, sans doute par*  
*deux mains différents. Las Monedas (Puente*  
*Viesgo).*



*Fig. 15*  
*Tito Bustillo. Traces de figures de bovidé en*  
*noir en relation avec les formes naturelles du*  
*support.*

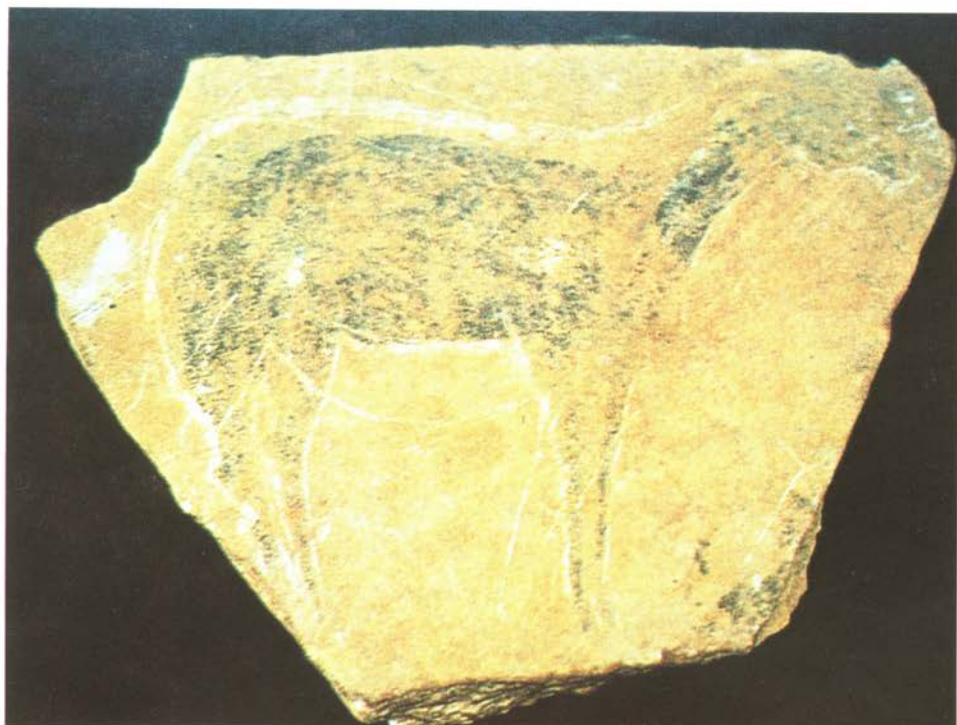


Fig. 16  
El Parpalló. Plaquette peinte et gravée. Superpositions de figures d'animaux.

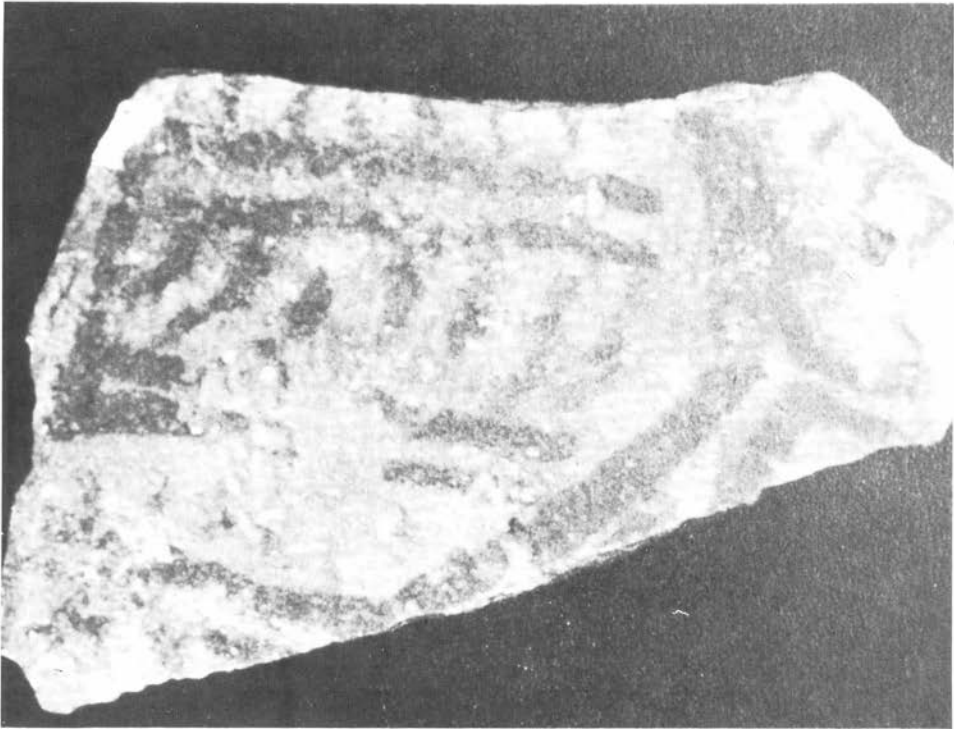


Fig. 17  
El Parpalló. Plaquette peinte. Les formes des espaces autour de la figure semblent avoir concerné l'artiste préhistorique.

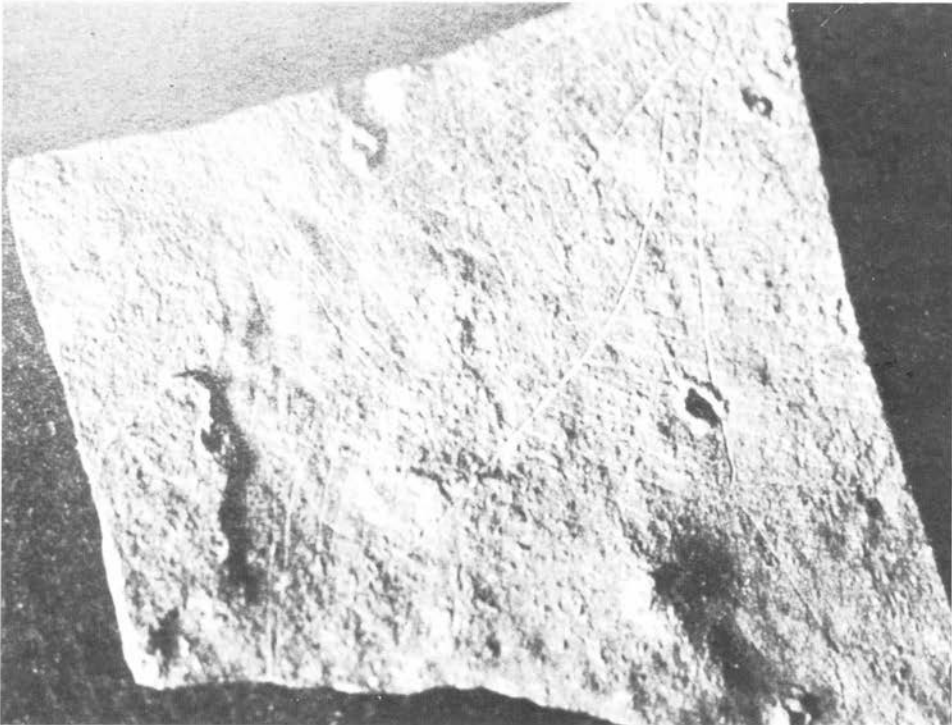
bre') doivent être rejetées; l'existence de peintures éclairées par la lumière naturelle comme Fuente del Trucho (Huesca) ou El Niño (Albacete) suffirait à faire naître des doutes. Dans les sites précités du centre de l'Espagne, ainsi que à Fornols Haut, Romito, Romanelli, Ponte de Veja et à Chufin (Santander), des gravures subsistent à l'extérieur. En ce qui concerne les peintures extérieures, il est bien possible qu'elles aient disparu à cause de l'érosion de milliers d'années. Dans d'autres gisements, tels que Venta de Laperra (Guipúzcoa) on retrouve des bisons recevant directement la lumière du soleil, alors que dans l'extraordinaire complexe des abris de la vallée du Nalón en Asturias, la Viña (Manzaneda), cueva de los Murciélagos (Portago), abrigo de Entrefoces et la Foz de Moncin (Entrecueves), La Lluera (Priorio), abrigo de Godulfo (Bercia) et Las Mestas, des gravures en plein air ou à peine protégées subsistent. Parfois elles sont de grande dimension, avec des thèmes figuratifs, ou zoomorphes (bisons, cerfs, chevaux, mammoths naturalistes) ou encore des traits pisciformes illisibles, profonds et très patinés; à la Viña, le dépôt qui couvre la partie inférieure des gravures permet de les dater du Solutréen supérieur ou même avant, mais il faudra attendre les recherches en cours de Javier Fortea et de l'université d'Oviedo pour connaître la vraie datation.

En somme, l'obscurité est souvent voulue pour compléter le rite, l'action de peindre ou de graver, mais on ne doit pas exclure la réalisation d'oeuvres artistiques en plein air en certaines occasions.

Une question toujours discutée et soumise au subjectivisme d'interprétation est celle de la *signification de l'art paléolithique*. Il ne faut pas s'arrêter à la considération de vieilles hypothèses de "l'art pour l'art", la "magie sympathique" ou de possession, de totémisme, de magie de chasse, de destruction ou de fécondité etc. Leroi-Gourhan a le mérite d'avoir fait une révision critique totale au moyen de l'analyse globale des peintures et des gravures de chaque grotte, en France, de leur distribution par panneaux et de leur situation dans chaque caverne, des espèces animales, de la fréquence d'association et de la participation de figurations humaines dans les scènes ainsi que des signes et des traits. En partant des idées de Laming les figures associées, complémentaires et opposées se réfèrent à deux thèmes essentiels: le premier avec des chevaux de signification masculine et le second les bisons de signification féminine; ceux-ci occupent la zone centrale de la grotte qui est divisée, en ce qui concerne l'art, en sept parties, chacune avec un sens spécial, de sorte que les peintures et les gravures sont directement en rapport avec l'endroit où elles ont été réalisées. Il y aurait une zone de signes, à l'entrée ou dans un lieu de passage, dans des diverticules ou alcôves; à l'écart de la zone centrale et dans la zone finale, se trouvent des animaux terribles comme des félins, ou des ours, et il y a aussi d'autres zone marginales et intérieures; donc les grottes seraient des sanctuaires organisés où la juxtaposition, l'opposition, l'accouplement, l'union et l'association de figures masculines et féminines ont été transférés aux signes situés dans la périphérie avec pour signification des organes sexuels masculins (traits verticaux, batonnets, points) et féminins (ovales, circulaires, triangulaires, scutiformes), ces derniers prédominant dans les groupes centraux et les masculins dans les entrées. Les groupes d'animaux et les signes ont une valeur narrative et les superpositions montrent une relation directe entre les figures qui se recourent et non une succession chrono-



*Figs. 18-19*  
*Plaquettes peintes et gravées de El Parpalló.*  
*Remplissage des espaces autour de la figure.*





*Fig. 20  
Cabra Feixet (Tarragona). Art levantin. Présence d'une scène de chasse. Les scènes dé-*

*scriptives apparaissent pendant l'évolution de l'art du levant.*



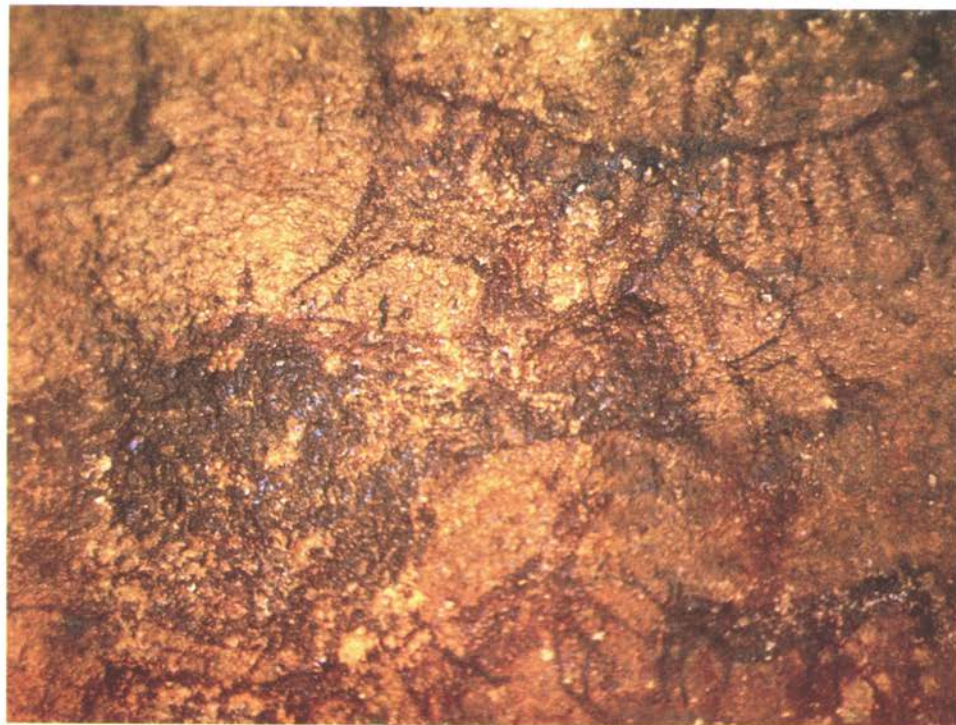


Fig. 21  
Cantos de la Visera (Murcia). Superposition  
d'art du levant de style naturaliste sur figure  
d'oiseau schématique.

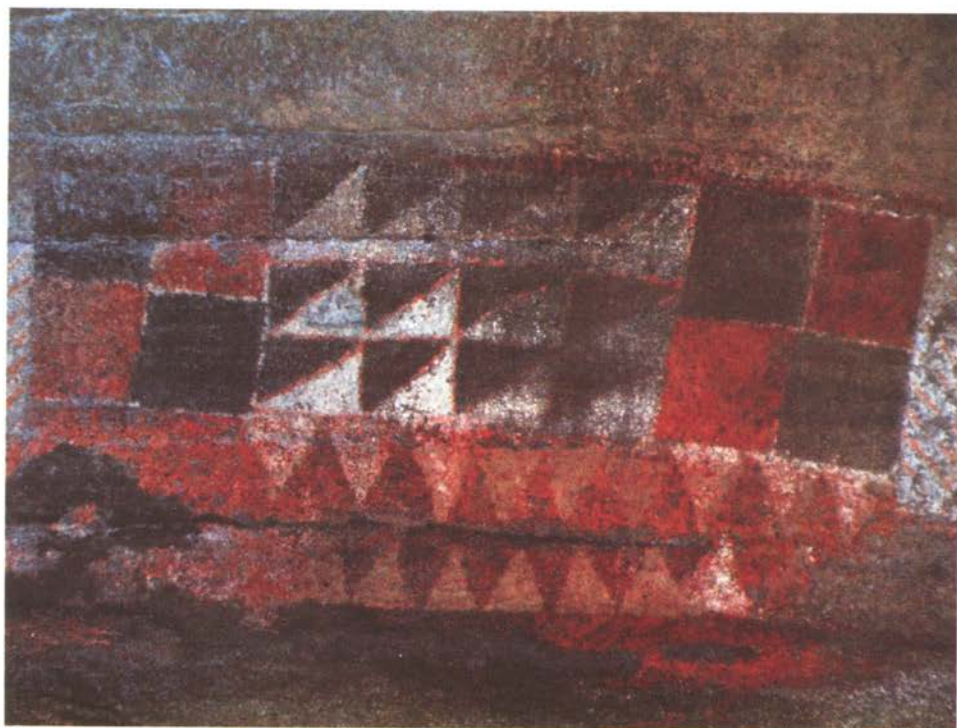


Fig. 22  
Cueva Pintada de Galdar. (Gran Canaria).  
Décoration géométrique polychrome.

logique. Par conséquent les grottes auraient été décorées avec une certaine systématisation et reproduiraient le monde organisé de l'homme paléolithique.

Les blessures des animaux ne seraient pas dues à la chasse, mais seraient des symboles dont l'orifice serait le sexe féminin et la flèche ou javelot, le masculin. D'autre part les mains avaient une valeur féminine et pourraient être mises en rapport avec des rites de chasseurs qui, d'après des comparaisons ethnographiques, ont des positions de doigts étudiées pour la communication. Il est pourtant difficile d'admettre que les mains aient la même signification, en tout temps et en tout lieu. En Europe, il suffirait de se référer à la main qui domine un passage comme celui des Trois-Frères, ou celles qui entourent des animaux affolés à Pech Merle de Cabrerets ou encore aux mains mutilées de Gargas, qui d'après le Dr. Sahly correspondraient à un rite médical.

Les théories de Leroi-Gourhan ont provoqué des critiques parce qu'elles ne sont pas applicables à toutes les grottes et présentent de nombreuses exceptions. Il y a des solutions "commémoratives" qui s'appuient sur la vieille idée de Bauman qui pense que l'art reflète les vicissitudes de la chasse; d'autre part, Narr comme Müller-Karpe pensaient plus à l'histoire qu'à la magie de la chasse; Glory base son interprétation sur le culte des ongles; Marschack et son explication astronomique et plusieurs autres pourraient être cités. Alors que nous ne pouvons pas pour le moment connaître l'utilisation exacte des grottes, nous pourrions être capables d'interpréter la complexité du phénomène artistique bien que nous restions dans des positions subjectives difficiles à maintenir de manière absolue.

La discordance entre les espèces d'animaux représentés et celles des os trouvés dans les gisements fouillés d'une grotte, ainsi que la sélection des endroits pour chaque figure, l'absence de paysage et de représentation de végétales, la rareté des figures humaines, leur caractère très peu naturaliste et le petit nombre d'espèces animales représentées, nous amènent à affirmer qu'on ne peut pas prétendre se trouver en présence de représentations réalistes. Aucune des motivations ou raisons proposées ne doit être totalement repoussée. On peut accepter la complexité des intentions dans les diverses zones ou époques, sans qu'il soit nécessaire de rechercher une explication unique pour tout l'art paléolithique durant plus de 20.000 ans.

Une question très importante est celle du parallélisme ou de la discordance entre l'*art pariétal* et l'*art mobilier*. La découverte des plaquettes du Parpalló et de Romanelli, dans des couches facilement datables du point de vue culturel, infirmait d'une certaine manière les hypothèses établies par H. Breuil et fut considérée alors comme un fait anormal et exceptionnel qui ne pouvait aller de pair avec les idées générales sur l'art pariétal. D'autre part l'inégale répartition des "Vénus" périgordiennes de l'art mobilier général et de l'art pariétal faisait supposer que ces expressions artistiques étaient les conséquences de causes différentes. Pourtant, elles répétaient les conventions techniques d'une façon tellement évidente que leur distinction, même si le motif de l'exécution était différent, est impossible.

Tout récemment, Fortea a montré que l'art du Parpalló était répété dans les manifestations artistiques d'Andalousie dans les peintures comme celles de la Moleta de Cartagena ou El Niño, dans les gravures de la Taverna ou de Romanelli. Ce qui était considéré comme un fait isolé se répète à Gandia, où l'on a trouvé une douzaine de plaquettes gravées et hors du Parpalló, sans compter le galet peint de la grotte du Filador, à Margalef (Catalogne) et une série de plaquettes et galets post-paléolithiques comme ceux d'Andorra la Vella.

L'ensemble de statuettes féminines et plaquettes de Gonnersdorf (Koblenz) dépassait les 500 exemplaires et les dates radiocarboniques d'autres gisements avec ce type d'art mobilier, datables entre 30,000 et 23,000 av. J. -C. (qui se rapproche de la période aurignacienne tardive de Dolni Vestonice), peut nous faire réfléchir sur le problème de l'évolution chronologique et la signification de statuettes et plaquettes gravées. Elles pourraient être indépendantes de l'art pariétal, mais inséparables quant à leur fond lorsque l'on se réfère aux modelés des grottes de Montespan, Bédeilhac ou du Tuc Audoubert.

### *III- L'art post-paléolithique, l'Azilien et le supposé hiatus en Espagne entre l'art paléolithique et l'art du Levant.*

Jusqu'à présent, il était presque axiomatique de dire que les froids radicaux de la fin du Magdalénien avaient totalement stoppé l'évolution de l'art paléolithique. Cet art aurait eu dans les soi-disant "polychromes" d'Altamira (réellement bichromes et selon l'opinion de certains spécialistes en contradiction avec la date de fermeture de l'entrée de la grotte au Magdalénien III) ses dernières manifestations, au moment de son apogée ou "classicisme" comme le dit Leroi-Gourhan. On déniait les galets peints aziliens comme possible continuité des grandes figures animales naturalistes et, en Espagne, on disait la même chose des plaquettes avec les gravures géométriques, de la grotte de la Cocina. Breuil maintint ses idées, mais signala que dans de nombreuses grottes et notamment dans la grande galerie de Niaux, existaient des figures de couleur rouge clair, presque orangée, avec des signes en arêtes de poissons ou des flèches, mais aussi des animaux de tendance naturaliste, pas plus stylisés que d'autres du Magdalénien, prolongations dans l'Azilien des modèles paléolithiques.

D'autres gravures de grandes dimensions du Valcamonica, en Italie, ont aussi été qualifiées d'épi-paléolithiques p.e., à Boario (Luine) ou à Breno (Mezzaro). Sur l'aire arctique soviétique depuis la rivière Angara jusqu'en Scandinavie, des gravures de grandes dimensions composées de rennes ou d'autres animaux, ont été trouvées et l'on pense les situer à une époque post-paléolithique, mais ancienne.

La révision des plaquettes du Parpalló faite par Fortea en rapport avec l'art pariétal de différentes grottes andalouses, oblige à considérer l'absence d'une coupure totale de l'évolution du style naturaliste. On ne doit pas oublier que nous abusons de la méthode comparative et que parfois nous classifions comme paléolithique des dessins parce qu'ils ont l'aspect d'autres de cette même époque, sans autre argument valable. Dans cet esprit nous voulons citer une série de figures de style naturaliste qui ont été trouvées dans des



Fig. 23  
*Los Organos (Iaén). Figure de danseuse mas-  
quée?*



*Fig. 24*  
*Paysage des abris peints du levant, Cueva de la*  
*Araña, (Valtorta).*

couches archéologique qui datent bien de l'Azilien. Cela nous permettra de qualifier d'aziliennes certaines gravures pariétales actuellement attribuées au Paléolithique. D'autre part, il semble irréflecti de classer néolithiques ou postérieurs les signes et traits géométriques, tout simplement par comparaison aux galets peints de Mas d'Azil, de Asturias, du Filador de Margalef ou de Andorre la Vielle ou bien les plaquettes avec des thèmes géométriques de Graves de Leonard dans le Midi de la France, pour la même raison, sans tenir compte du contexte archéologique. Personne ne mettrait en doute l'affirmation que des signes semblables aux aziliens soient paléolithique si elles se trouvaient, par exemple, sur un couloir de l'entrée de Niaux.

Par conséquent, après 9,000 av. J.-C, il existe une survivance de l'art paléolithique à l'intérieur des grottes qui devra être étudiée. Les froids intenses comme on le suppose, mirent un terme au grand art magdalénien et obligèrent les hommes à chercher abri et refuge.

Pour nous, la trouvaille de M. Lorblanchet dans l'abri Murat de Rocamadour, est plus importante, parce qu'elle est connue de longue date depuis les fouilles de l'abbé Lemozi: un niveau est superposé au Magdalénien final et il existe deux autres couches, une azilienne et une autre tardénoisienne. Dans celles-ci se trouve une enceinte et des plaquettes gravées, avec des restes d'ocre, qui expriment la transition du Magdalénien à l'Azilien par un brusque changement de l'outillage lithique, mais l'art est naturaliste sur une plaquette couverte de gravures de chevaux partiellement superposés, avec des traits multiples du style paléolithique (Ibidem, pp. 487-488).



Fig. 25  
 Pla de Petracos (Alicante). Les peintures sous l'influence d'hallucinations. (Relevé de M. S. Hernández).

Ajoutons encore un très intéressant bovidé sur une plaquette gravée du gisement de la Borie del Rey, sur la couche 2, post-magdalénienne, sans reste de renne, du Dryas III, étonnamment semblable à certaines plaquettes du Parpalló.

Les plaquettes trouvées sur le niveau azilien des fouilles de M. Garric sont celles de l'abri Graves (Leonard) caractérisées par le dessin d'une grille de lignes élémentaires qui se croisent en angle droit ainsi qu'un autre galet avec des taches d'ocre. (*Gallia Préhistoire*, 26, 1983, fasc. 2, pp. 488-489) (selon le dessin offert par J. Clottes, fouilles de L. Coulonges, *Le Paléolithique de l'Agenais, Lot et Garonne*, 1963, pp. 138). Sur la couche supérieure de Bourdeilles (Pont d'Ambon) un os d'équidé de style magdalénien a été trouvé dans une couche azilienne (J. Rigaud, *Gallia Préhistorica*, t. 27, 1984, fasc. 2, pp. 270). (Cfs. Cl. COURAUD, *L'art Azilien. Origine, survivances*, Paris, 1985. Cfs., fig. 33 une symétrie sur galets aziliens de Levanzo).

Les dates que nous possédons pour l'azilien espagnol qui nous permettent de mettre en rapport l'art naturaliste cité avec une chronologie déterminée sont: Zatoya 9810-240 et 9520-240; Los Azules 7590-120 et 7480-120; Santimamine 7520-400; Uruaga 6700-170. (J. A. FERNANDEZ-TRASGUERRES " El Aziliense en las provincias de Asturias y Santander, Santander, 1980). Le Professeur Pellicer nous renseigne qu'à la grotte de Nerja une plaquette gravée avec un "canard" naturaliste a été trouvée en 1986 dans une couche mésolithique.

S'il est possible de situer ces plaquettes après 8,000 av. J. -C. il faudrait penser à éliminer la solution de continuité admise jusqu'à présent en ce qui concerne l'Espagne et considérer à nouveau les plaquettes et gravures de San Gregori de Falset et la gravure de la cova de l'Or et surtout l'art que nous avons appelé "prélevantin" qui est sans doute antérieur à 6,000 av. J. -C. et qui a plus de rapport avec les éléments géométriques et abstraits qu'avec le naturalisme paléolithique et celui des plaquettes gravées aziliennes du Midi de la France.

Nous ne sommes pas en mesure d'établir l'argument de la continuité et la proximité géographique de peintures ou gravures paléolithiques et des abris du Levant, comme par exemple Albarracín-Los Casares, Nerpio-El Niño; cette proximité existe dans la vallée d'Ebo. de laquelle nous ignorons les détails jusqu'à présent et à la Fuente del Trucho y Arpan au ravin de Vallacantal (Alquezar, Huesca). Mais en réalité, il est impossible de mettre en rapport les chevaux, les mains et les points rouges, les mains et les points noirs de la première grotte, où la lumière extérieure arrive jusqu'à la paroi du fond, avec le cerf et les autres figures levantines et schématiques d'Arpan.



Fig. 26  
Los Chaporros (Albalate, Teruel). Superposition d'art levantin sur géométrique. (Relevé de Beltràn).

#### IV- L'art post-paléolithique en Espagne: l'art du Levant

L'art rupestre "levantin" est une exclusivité de la région orientale de l'Espagne sans parallèles stylistiques en Europe; les similitudes très éloignées avec le Néolithique de Catal Hüyük, de Porto Badisco ou bien du Sahara ou de Tanzania ne peuvent être précisées dans l'état actuel de nos connaissances.

Son origine et les raisons de sa survivance durant une période d'au moins 5,000 ans restent encore à éclaircir et d'autre part des opinions très différentes sur la chronologie ont été admises bien qu'il soit le reflet d'une ambiance de peuple de chasseurs et cueilleurs et dans une phase plus avancée, de bergers-paysans et d'éleveurs. H. Breuil suivi par H. Obermaier et Bosch-Gimpera proposa une datation paléolithique pour le début de cet art, mais bientôt les préhistoriens espagnols préférèrent des datations post-paléolithiques, à partir du Mésolithique; F. Jorda situe le développement, entre le Néolithique et l'âge du Bronze. Breuil ne corrigea jamais sa théorie et pourtant dans ses grandes synthèses, jamais un abri du Levant ne fut inclus dans le paléolithique. Sur un disque enregistré en 1960 à la demande de A. Sahly, il disait que les peintures du Levant espagnol n'ont aucune relation directe avec les franco-cantabriques, à part le fait que l'exécution des cornes des taureaux et des ramures des cerfs est semblable à celle du Périgordien et jamais à celle du Magdalénien. Tout concorde pour dire que l'art du Levant prenait son essor dans l'art périgordien franco-cantabrique à un stade plus évolué et était progressivement influencé par l'art magdalénien ou solutréo-magdalénien de la région d'origine (selon Breuil).

Nous avons mentionné 4 phases allant de 6,000 jusque vers 2,000 et 1,200 av. J. -C., elles sont caractérisées par une évolution des couleurs (rouge clair, blanc, rouge foncé, brunâtre ou violet, rouge orange), par les espèces animales représentées (taureau, cerf, bouquetin), par la dimension des figures (de plus d'un mètre jusqu'à quelques centimètres) et par le mouvement (du statisme total aux mouvements reposés, affolés pour revenir au statisme), et par la stylistique avec une stylisation croissante accompagnée de simplifications. L'évolution de la composition et de la scène a une très grande importance, comme mis en évidence par E. Anati. Maintenant il faut encore ajouter une phase que nous appelons "prélevantine" qui se situe entre 8,000 et 6,000 av. J. -C. et qui pourrait peut-être remplir le hiatus probablement de la fin du paléolithique dont nous avons parlé.

Cette phase dont notre dénomination conventionnelle est "prélevantine" est caractérisée par un grand et exceptionnel groupe de peintures qui, dans divers gisements, sont localisées sous d'autres de l'époque levantine classique et sont très différentes de celles-ci. Nous en avons découvert pour la première fois dans la grotte de la Sarga, à Alcoy, en 1973; en 1975 J. Fortea posa le même problème concernant la grotte de la Cocina et le même fait a été

(A. BELTRAN et V. BALDELLOU, "Avance al estudio de las cuevas pintadas del barranco de Villacantal, Huesca", *Altamira Symposium*, Madrid 1981, pp. 131 y A. BELTRAN, "Sobre los nuevos descubrimientos de arte rupestre en Colungo, Huesca, Espana, *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique*, XXII, Toulouse 1980, pp. 440).

Exposer ici notre idée générale sur l'art du Levant ne paraît pas nécessaire, parce qu'elle est une mise au point après les plus récentes découvertes (A. BELTRAN, *Arte rupestre levantino*, Zaragoza 1968 et *Adiciones*, *Ibidem* 1978, *Da cacciatori ad allevatori: L'Arte rupestre del Levante spagnolo*, Milano 1982 et traductions sans variation en anglais, allemand et français et avec quelques additions en espagnol entre 1982 et 1984).





Fig. 27  
 Abrigo de Voro, Quesa, Valencia. Série de chasseurs armés d'arc et flèches. (Relevé Aparicio).

remarqué à Cantos de la Visera (Yecla), La Araña (Bicorp), Labarta (Huesca), Balsa de Calicanto (El Buitre, Bicorp), Los Chaparros (Albalate del Arzobispo), et dans de nombreux gisements de la région de Cocentaina (Alicante). La coexistence avec des peintures paléolithique comme à la Moleta de Cartagena, étudiée par E. Ripoll ou celle que l'on peut voir dans la Cueva Fosca de Vall d'Ebo (Alicante) n'a pas d'influence directe sur la question dont la base de la recherche est la superposition et l'apparence en ce qui concerne la nuance et la patine de couleur rouge, l'absorption du pigment par le rocher, la dégradation et la différence de conservation de la couleur de chaque époque. On ne peut pas, pour le moment, avancer de dates précises en ce qui concerne cet art antérieur à celui du Levant, mais la chronologie relative est sûre.

Dans la grotte de la Sarga, des cerfs naturalistes avec le corps rempli de lignes presque parallèles sont superposés à des traits géométriques d'un rouge différent; à Cantos de la Visera, il y a deux taureaux anciens superposés l'un à l'autre; le plus grand et primitif coupe le figure d'une "cicogne" avec les ailes étendues; à La Araña une des couronnes d'un bois de cerf est superposée à des traits en zig-zag. Ce fait se répète à Labarta (Huesca) et à Balsa de Calicanto (Valencia) tandis qu'à Los Chaparros un sanglier blessé par deux archers est superposé à des signes géométriques de couleur plus terne.

Cette phase prélevantine définie par des thèmes géométriques variés, parmi lesquels il y a des zig-zags parallèles, se retrouve en d'autres endroits sans superposition, comme nous venons de le décrire, ce qui permet de lui attribuer une datation plus ancienne. L'ensemble le plus important a été trouvé dans la région de Cocentaina, entre les Sierras de Aitana, Mariola et Benicadell où l'on trouve un petit cerf levantin en teinte plate et une superposition dans la Vallée de Gallinera, mais il faut remarquer qu'en plus des thèmes géométriques, il existe aussi de grandes représentations humaines dont les

(E. ANATI, Quelques réflexions sur l'art rupestre d'Europe, *BSPF*, vol. LVII, n. 11-12, Paris, 1960, pp. 692-712).

(A. BELTRAN, "La fase prelevantina en el arte prehistorico español", *Homenaje D. Fletcher Valls SIP*, Valencia, 1987)

(A. BELTRAN, *La pinturas rupestres prehistoricas de la Sarga... (Alcoy)*, Valencia 1973; J. FORTEA, "En torno a la cronologia relativa del inicio del arte levantino", *Papeles del Laboratorio de Arqueologia de Valencia*, 1975, pp. 196; V. BALDELLOU, "Dos nuevos covachos con pinturas naturalistas en el Vero (Huesca)", *Estudios en Homenaje al Dr. Antonio Beltran Martinez*, Saragosse, 1986, pp.115).



Fig. 28  
Gravure sur le Teio, Portugal. Personnages et disques (Relevé de Varela Gomes).

interprétations sont fantastiques. Elles ont plus d'un mètre de hauteur, avec des corps géminés, des doubles têtes avec une seule paire de bras, des têtes rayonnantes et des figures complémentaires entre les bras levés d'autres individus, etc.

L'idée générale admise sans opposition était que l'art du Levant serait le résultat de l'activité d'un peuple de chasseurs replié sur les "serranias" intérieures qui bordent le littoral méditerranéen entre Lérida, Almeria, Cuenca et Teruel. Exécuté sur des abris très peu profonds, éloignés du bord de la mer, où vivaient des populations néolithiques, tandis que les levantins poursuivaient leurs activités de caractère paléolithique jusqu'à la phase tardive de domestication animale et d'agriculture de bêche.

Même si ces idées peuvent être maintenues pour la plus grande partie des gisements connus, les plus récentes découvertes révèlent des exceptions qui devront être considérées sérieusement face aux normes générales. Ainsi l'apparition d'abris au bord de la mer est à ajouter à La Joquera (Borriol Castellón) connue depuis longtemps, ainsi qu'à La Higuera (Cartagena) et à Las Arañas del Carabasi (Santa Pola, Alicante).

Une caractéristique était admise comme indiscutable: la peinture levantine avait été exécutée en plein air; mais celle di cheval de Santa Pola se trouve à une vingtaine de mètres à l'intérieur de la grotte et la même situation se

retrouve à la Peñarrubia de Cehegin (Murcia) dans les cavités appelées El Humo, Las Conchas et Las Palomas, avec des tombes néolithiques et des figures assez frustes montrant certaines relations avec celles de la galerie rouge de Porto Badisco. A l'intérieur d'une grotte se trouve la douteuse figure de Colomera de Sant Esteve de la Sarga (Lérida).

Evidemment les cas mentionnés sont des exceptions à la règle générale, mais ils provoquent des doutes sur la validité des principes admis sans discussion jusqu'à présent. Le nom "art levantin" pourrait aussi être critiqué parce que les peintures de ce style se trouvent dans des lieux géographiques intérieurs comme Arpàn dans le ravin de Villacantal, aux prépyrénées de Huesca, les figures naturalistes du Prado del Azogue (Jaen) ou du Tajo de las Figuras (Casas Viejas-Benalup de Sidonia) pour ne donner que deux exemples; tout laisse penser que sous le titre d'art levantin on mélange des styles différents dont le rapport avec les localisations géographiques ou les valorisations chronologiques restent évidents. Les termes de chronologie absolue que nous donnons comme hypothèse de travail peuvent se maintenir ou s'amplifier et encore remplir le hiatus supposé entre l'art paléolithique et l'art du Levant, avec des expressions naturalistes aziliennes épipaléolithiques et avec le style "prélevantin" géométrique. D'autre part, même si on admet des idées de base communes, des provinces comme celles du Maestrazgo ou d'Albarracin possèdent des expressions stylistiques provenant d'ailleurs. Parler de naturalisme ou d'impressionisme imposerait des notions de sous-naturalisme et de sous-schématisme qui compliqueraient le contenu idéal de cet art.

Initialement l'assimilation de l'art levantin avec l'art paléolithique au point de vue de la chronologie, facilita une même explication en ce qui concerne la signification. Maintenant les choses ne sont plus si claires et à la tendance d'expliquer l'art du Levant par des raisons historicistes, à travers des scènes de chasse ou de vie quotidienne, de récolte de miel, de danse, peut-être d'exécutions de prisonniers, de défiles militaires, etc., on doit ajouter de multiples renseignements rendant difficile doute interprétation.

Le réalisme des scènes de chasse est évident; l'homme est le sujet actif de toutes les frises où il est représenté, mais sa présence n'est que très rare sur les panneaux les plus anciens. Des conventions dans les mouvements, comme les jambes horizontales pour exprimer la vélocité pendant la course, sont combinées à des détails comme la visière des casquettes, des ornements de

(M. HERNANDEZ, "Arte esquemático en el país valenciano. Recientes aportaciones", Salamanca 1982, pp. 179 et *Zephyrus*: "Vorbericht über die Erforschung der Felsbildkunst in der Provinz Alicante", *Madridrer Mitteilungen*, 24, 1983, Mainz, 1984, pp. 32 et "Consideraciones sobre un nuevo tipo de arte rupestre prehistórico", *Ars Praehistorica I*, Barcelona, 1982, pp. 179). Hernández qui rendait schématiques ces figures, a proposé des dates jusqu'au V millénaire, mais il faudra attendre la publication d'articles sur plus de 25 abris de cet ensemble, en tout cas antérieurs à l'art levantin plus ancien de la région.

(M. MARTINEZ, "Las pinturas rupestres de la cueva de la Higuera, Isla Plana (Cartagena)", *Caesaraugusta*, 61-62, 1985, pp. 79; R. RAMOS, "Una Pintura parietal en la cueva de las Aranas del Carabasi", *Helike I*, Alicante, 1982, pp. 135). Le problème de la datation de ces peintures, qui pourraient appartenir à une phase finale de l'art du Levant, persiste, mais les comparaisons avec les figures humaines rouges de Porto Badisco pourraient la situer à une époque reclusée du Néolithique.

(A. BELTRAN, *Las pinturas rupestres de la Peña Rubia de Cehegin, Murcia, y el problema de su autenticidad*, Informe al Ministerio de Cultura, abril 1984 et avec M. SAN NICOLAS "Las pinturas rupestres de Peña Rubia de Cehegin, Murcia", *Revista de Arqueología VI*, Madrid 1985, 53, pp. 9. J. PADRO et J. DE LA SARGA, "Hallazgo de pinturas de la cueva Colomera o de les Galles, Sant Esteve de la Sarga, provincia de Lérida", *XVII Congreso Nacional de Arqueología*, 1983, Zaragoza, 1985). De toutes récentes vérifications montrent que les soi-disant "peintures" de la grotte Colomero sont un "ludus naturae".

plumes ou des pendeloques, la pointe et l'empenne des flèches, des traces d'animaux blessés ou de leurs pattes. Parfois l'on trouve des femmes qui bavardent ensemble ou tiennent une fille par la main, d'autres portent de pesantes robes et des ornements de rubans. On ne trouve pas de peinture d'animaux qui devaient servir de nourriture habituelle à ces chasseurs; les oiseaux sont très rares, à peine trouve-t-on parfois de féroces prédateurs, mais souvent des bovidés, des cervidés, des bouquetins, des chevaux, des sangliers et quelques quadrupèdes, interprétés comme des canidés. En somme, nous ne pouvons pas être sûrs de la représentation commémorative des événements des panneaux et moins encore d'une référence à la magie de la chasse.

Aussi est-il impossible de croire à une motivation unique pour toutes les peintures durant les 4,000 ans de cet art. L'archer blessé de La Saltadora (Valltorta, Castellon) avec sur la tête, un panache de plumes qui tombe à cause de sa blessure, peut être l'expression d'un rite de sacrifice du chef; les archers, qui lèvent joyeusement les bras pour célébrer la mise à mort d'un de leurs compagnons étendu devant eux, le corps criblé de flèches, peuvent être le symbole de l'anihilation du mal ou la représentation de l'exécution d'un adversaire, d'un prisonnier ou d'un malfaiteur; les signes interprétés comme araignées ou comme ruches peuvent démontrer le sens abstrait et symbolique des représentations, pour ne citer que quelques exemples.

La situation des abris à l'entrée des ravins, en des endroits d'où l'on peut guetter la présence des animaux qui composent la partie essentielle de la vie économique mais aussi spirituelle de ces peintres et la société à laquelle ils appartenaient, montrent que les "covachos" sont des lieux de réunion sociale ou de culte qu'ils utilisaient pour des rites indéterminés qui dépendaient d'un dessein public et collectif et pour lequel les peintures avaient une finalité concrète, même si nous ne pouvons pas en donner la signification exacte.

D'autre part, il est très dangereux de supposer que ces peintures -ou bien n'importe lesquelles de la Préhistoire sont un message adressé à des temps postérieurs. Pour les sociétés de l'époque, les motivations de leur réalisation étaient accessibles, alors que pour nous ils ne le sont pas. Substituer la mentalité des auteurs et des utilisateurs par la nôtre, a tout le danger de la simple méthode comparative des sociétés supposées analogues.

#### *V- L'art postpaléolithique européen*

L'art préhistorique espagnol de cette phase ne peut pas être isolé des manifestations contemporaines européennes, du nord de l'Afrique et du Proche Orient. Il suffira de citer les exemples de Cala Genovese sur l'île de Levanzo, l'ensemble du Mont Bego et la Vallée des Merveilles jusqu'à la Valtellina, le lac de Garde, la Ligurie et le Piémont, avec des incisions qui pourraient être épi-paléolithiques (Luine ou Mezzano ou Valcamonica). Les gravures, qui datent d'époques historiques avec des inscriptions en alphabet nord-étrusque ou latin et des dates, montrent la répétition traditionnelle des modèles, avec des formes semblables et une certaine évolution technique qui grâce aux superpositions, patines, méthodes d'incision ou de piquetage ont permis à E. Anati d'établir un schéma chronologique-culturel de l'art du Valcamonica qui peut aussi être appliqué à toute la région qui s'étend sur l'Europe centrale.



Fig. 29  
 Pla de Petracos. Castell de Castells, Alicante.  
 (Relevé de M. S. Hernández).

Un problème qui n'est pas facile à résoudre est celui de l'origine des relations entre l'art paléolithique italien (Romito, Romanelli ou Paglicci sur la péninsule, Addaura en Sicilie, la Caviglione de Balzi Rossi (Ventimiglia) et le quadrupède de Ponte Veja (Vérone) et l'art que les grottes de Porto Badisco et Cosma permettent de dater du Néolithique très ancien, grâce à la méthode de comparaison avec des posterries du V millénaire et des "pintaderas" de la même date. On pourrait penser à une influence du schématisme épipaléolithique, commun à tout le bassin occidental de la Méditerranée, en connexion avec d'autres ensembles comme Magoura en Bulgarie.

La fermeture de Porto Badisco pendant l'Enéolithique ancien et la trouvaille de poteries antérieures au IV millénaire feront changer les idées sur cette époque de transition à laquelle on se réfère quand on parle de l'art schématique. Dans l'aire arctique, en Scandinavie avec une extension vers le sud, un puissant noyau naturaliste se développa dont la connexion avec le style paléolithique semble très claire même si sa datation est très postérieure; d'autre part on a relevé des superpositions comme celle de Hammer (Nord-Trøndelag) où bateaux et chevaliers de l'âge du Bronze sont superposés à des oiseaux naturalistes; ce genre de cas se répète dans d'autres gisements; à Bogge et Romsdal une triple superposition de gravures composée d'animaux stylisés, d'élan de grande dimension et de stylisations du Bronze en surface, a été étudiée. Si on pense que la disparition des glaces du quaternaire est située vers 6,000-5,000 av. J. -C., cela correspond à la date approximative de l'art prélevantin, à de plus anciennes manifestations du Salento et encore à une phase caractéristique du Fezzan-Tassili dans le Sahara.

(E. ANATI, *I camuni alle radici della civiltà europea*, Milano, 1982, et la nombreuse bibliographie de l'auteur).

(E. ANATI, Magourata cave, Bulgaria, *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, VI, 1971, pp. 83) "qui sont beaucoup plus récents et ont peut-être un rapport avec la phase géométrique prélevantine".

VI- *L'art schématique. Sous naturalisme et schématisation des I et II millénaires av. J. -C.*

L'extension universelle d'un art à tendance schématique et abstrait qui conserve des aspects naturalistes surtout en ce qui concerne les représentations animales, pose de graves problèmes et rend la conception d'une synthèse valable très difficile, même si sa connaissance est aussi ancienne que celle de l'art paléolithique. H. Breuil, dans son livre très important sur la Péninsule Ibérique a donné l'idée d'un art en grande partie espagnol. Mais l'ancienneté de l'art néolithique de Porto Badisco et les rapports évolutifs avec le IV millénaire du Proche-Orient nécessitent une réorganisation des idées générales.

Le changement de vie économique (développement de la métallurgie) est accompagné d'une transformation mentale idéologique, dont le mégalithisme, et l'introduction de nouveaux symboles ne seraient que quelques manifestations. En Europe, on peut définir une aire atlantique en rapport avec le Centre du continent, Alpes incluses et une autre méditerranéenne; la première consiste fondamentalement en gravures, sans exclure les peintures complémentaires, et la deuxième pour la majeure partie en peintures. La connexion avec les poteries décorées, les stèles, les orthostats dolmeniques et la décoration des temples ou maisons, comme à Catal Hüyük, est importante.

En Espagne, une stylisation progressive des figures à la phase finale de l'art du Levant a été remarquée, mais il serait trop simple de penser à une évolution par dynamique interne sans l'influence de nouveaux courants, les figures humaines de La Higuera ou Peña Rubia sont très proches de la phase ancienne rouge de Porto Badisco. Mais, à notre avis, l'art schématique espagnol n'est pas la conséquence directe de l'évolution de l'art levantin, étant donné qu'il est répandu sur toute la Péninsule même là où l'art levantin n'existe pas. Certains signes seraient d'origine orientale et postérieurs au IV millénaire; un mouvement de retour pourrait lier l'Espagne à Olmetta du Cap, au nord de la Corse, et à la région d'Otranto. On ne peut pas nier qu'un mouvement, avec un profond changement culturel, s'impose avec de nouvelles modalités d'enterrement (mégalithisme dans des fosses ou des grottes), des idées politiques ou sociales émises au moyen de symboles qui expriment la religion et le culte (labyrinthe, cercles concentriques, méandres, etc.).

En Espagne, des abris et des peintures levantines existant déjà les artistes schématiques en ont profité pour y apporter des modifications, pour les repeindre ou, pour placer de nouveaux abris à côté des anciens continuant ainsi à développer ce genre d'expression. A Arpan (Huesca) l'abri levantin a été complété, dans deux petites grottes latérales, par des peintures schématiques illisibles. Sur l'ancien site, on a repeint un archer et quelques animaux et on y a ajouté un homme schématique en double Y, avec les bras levés et les jambes ouvertes; à Cañaica del Calar (Murcia) l'abri schématique est placé à côté du levantin. Il est rare de trouver un abri levantin sans quelque figure schématique introduite pour compléter ce qui existait.

(H. BREUIL, *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, Lagny 1933-35, I-IV)

(A. BELTRAN, "El problema de la cronología del arte rupestre español", *Caesaraugusta*, 39-40, 1975-1976, pp. 5 et "El arte esquemático en la Península Ibérica: Orígenes e interrelación. Bases para un debate", *Zephyrus*, XXXVI, 1983, pp. 37 et "Megalitismo y arte rupestre esquemático. Problemas y planteamientos" en *Mesa redonda de megalitismo peninsular*, Madrid, 1986, pp. 21)

Il est indubitable que l'art du Levant évolue plastiquement vers le mouvement et la stylisation, si l'on ne tient pas compte de la phase finale de statisme; mais il y a aussi des formes intermédiaires entre le naturalisme levantin et le schématisme pur, que Bosch-Gimpera tenta de définir par les termes "sous-naturalisme et sous-schématisme", bien que ce soit plus une question de dénomination que de concept. Dans une bonne partie des abris inclus dans la région levantine, pour des raisons géographiques, sont représentées des figures avec une nette tendance à la stylisation par panneaux entiers comme la cueva de Doña Clotilde a Albarracin ou celle de los Grajos a Cieza (Murcia). Ces circonstances peuvent être dues à l'action du temps avec des particularités déterminées pour chaque zone, comme les hommes avec les bras courbes ou des corps allongés qui se terminent par une tête, sans transition apparente, dans la Higuera, Peña Rubia, Porto Badisco ou Cosma. Mais ces faits n'ont rien à voir avec le début des schémas qui sont définis à partir de l'âge du Bronze ou un temps antérieur.

Un bon exemple sont les idoles "oculées", sur les poteries de Los Millares, sur les plaquettes de la culture dolménique, sur les os gravés, et sur les peintures qui peuvent trouver leur origine à Tell Brak, mais aussi les hommes bi-triangulaires, sapins haltéri-formes, en phi etc., la représentation linéaire des animaux, qui continue jusqu'à l'âge du Fer et l'apparition des cultures classiques. Les cerfs stylisés de la poterie hallstattienne de Cabezo de Monleon (Caspé) et les dalles gravées du dolmen de Cubillejo de Lara (Salas de los Infantes) pourraient nous servir d'exemple.

Si l'on veut établir des principes généraux pour l'art schématique espagnol et tenir compte de l'ambiguïté du terme conventionnel, il est évident qu'il occupe une place importante dans l'ensemble de l'art européen de l'âge du Bronze et s'insère la ligne de Catal Hüyük et Beldibi (Turquie), Magoura (Bulgarie), Porto Badisco-Cosma (Italie), Olmeta du Cap (Corse) et tout la Péninsule Ibérique qui sont complètement différents de la côte atlantique de l'Irlande, de la Bretagne, de la Galicie, du Fratel (Espagne et Portugal) et de l'archipel canarien. Mais il y a encore tant de problèmes sans solution, que tout ce qui a été dit est seulement une hypothèse de travail.

Durant l'étape avancée de l'art schématique que H. Kühn appela "imaginative" (*El arte rupestre en Europa*, Barcelona, 1957), se répandit dans toute l'Europe un ensemble de gravures; sur la région nordique: des chars, des bateaux, des personnages avec des armes métalliques, le soleil, etc.; depuis l'URSS et la Sibérie jusqu'au Lac Onega, la Scandinavie, l'Irlande et sur la corniche atlantique: des animaux à tendance encore naturaliste, des cercles concentriques, des spirales, des labyrinthes et des méandres sur les monuments dolméniques avec pour dates approximatives le III millénaire ou encore antérieures, selon quelques spécialistes cette influence provenait de l'Espagne; en Galicie à Fratel (Vila Real, Portugal): les "pétroglyphes" qui sont couverts d'une série de représentations qui s'étend du style des animaux naturalistes jusqu'aux cercles ou labyrinthes, sur le Tajo, l'île de la Palma et

(P. ACOSTA, *La pintura rupestre esquematica en España*, Salamanca, 1968, en partant de prototypes du IV millénaire du Proche Orient)

(P. GRAZIOSI, *Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco*, Firenze, 1980; A. BELTRAN, "La pinturas de Porto Badisco y el arte parietal esquematico espanol", *Annali del Museo Civico U. Formentini della Spezia*, 1979-80, 1982)

celle du Hierro: les mêmes représentations avec une évolution en cercle, à la Palma aussi des signes gravés sur poterie et à Gran Canaria: les "pintaderas". Mais, on trouve aussi des signes semblables à Carschenna, en Suisse, où l'on pourrait discuter sur l'étape d'une influence mycénienne et de la Méditerranée orientale ou bien des Alpes et du Valcamonica. L'uniformité formelle ne veut pas dire que tout est conséquence d'un même propos ni qu'il y a même signification. Ainsi, à La Palma, les cercles concentriques, en certains endroits, sont en rapport avec des sources d'eau, dans d'autres avec le soleil, ou encore avec le séquence vie-mort, début-fin, etc.

Les grands mouvements culturels du III millénaire, le changement intervenu vers 6,000 ans av. J. -C., la rapidité de l'évolution à partir du Néolithique et la grande diffusion des acquisitions de l'âge du Bronze rendent la simplification de cet art schématique, dont le terme ne peut être que conventionnel, et la compréhension de sa complexité encore plus difficile.

(E. ANATI, *Arte rupestre delle regioni occidentali della Penisola Iberica*, Capo di Ponte, 1968. M. VARELA et alii, "O complexo de arte rupestre do Tejo", *XIII Congresso Nacional Arq.*, Porto, 1974, pp. 273. R. L. GROSSJEAN, *La Corse avant l'Histoire*, Paris, 1966. J. MELLART, *Catal Hüyük, a Neolithic Town in Anatolia*, London, 1967. M. UYANIK, *Petroglyphs of South Anatolia*, Graz, 1974. A. BELTRAN, "El arte rupestre canario y las relaciones atlánticas", *Anuario de Estudios atlánticos*, Madrid, 1972 et "El arte rupestre canario y sus relaciones con el universal", *Aguayro*, Las Palmas, 1986, n. 162, pp. 17; 163, pp. 18)

*Summary:* The existing archaeological sequence of Spanish prehistoric art has recently come under criticism, the situation being much more complex than was originally supposed. The main problems are chronology and evolution, in particular what the links are between Palaeolithic and Levantine art, how and if Spanish schematic art evolved from Levantine art. These and other questions have yet to be fully answered, with clear reference to prehistoric art in other parts of Europe.

*Riassunto:* L'esistente sequenza archeologica dell' arte preistorica spagnola è stata criticata di recente, essendo la situazione più complicata di quanto originalmente presunto. Vi sono particolarmente dubbi sui legami tra arte paleolitica e levantina e sulla derivazione dell' arte schematica spagnola di quella levantina. Dobbiamo ancora rispondere a queste domande con riferimento preciso all' arte preistorica in altre parte dell' Europa.