

Les figures animales post-paléolithiques de la province de Huesca

Albert PAINAUD

Musée de Huesca

Avd. Tenor Fleta, 36, esc. 2^a, 5^o izq, E-50007 Zaragoza (Espagne)

albertcarmen@vodafone.es

Painaud A. 2006. — Les figures animales post-paléolithiques de la province de Huesca. *Anthropozoologica* 41 (2) : 57-83.

RÉSUMÉ

Au nord de la province de Huesca, dans la sierra de Guara, l'art schématique, majoritaire dans la région, représente des animaux sauvages, surtout des cervidés, seuls ou dans le cadre de scènes de capture et de chasse. Des animaux domestiques sont aussi figurés mais ils sont parfois difficiles à identifier. Troupeaux et attelages laissent entrevoir la présence d'une économie d'élevage qui prend une importance grandissante au détriment des pratiques de prédation, mais on soupçonne aussi des scènes plus mythiques que réalistes.

L'art Levantin, avec quelques abris seulement dans la province de Huesca, se caractérise par les représentations naturalistes d'animaux sauvages, cerfs, bouquetins, soit isolés, soit en bandes et au cours de scènes de chasse ou de capture. On propose l'hypothèse d'une relation entre les deux corpus iconographiques plus étroite qu'elle n'est habituellement évoquée.

MOTS CLÉS

Espagne,
Huesca,
Rio Vero,
animaux,
Levantin,
Schématique,
Néolithique.

ABSTRACT

The post-Palaeolithic animal representations in the province of Huesca

In the north of Huesca province, in the Sierra de Guara, schematic art is widespread in the region and represents wild animals, mostly deer, alone or in scenes of capture and hunting. Domestic animals are also represented but it is frequently very difficult to identify them. Herds and harnesses suggest the presence of an economy based on animal husbandry, which becomes more and more important, to the detriment of predation practices, but we also suspect that these scenes are more mythical than realist.

KEY WORDS

Spain,
Huesca,
River Vero,
animals,
Levantine,
Schematic,
Neolithic.

Levantine art, present in only some rock shelters in Huesca province, is characterized by naturalistic representations of wild animals, deer and wild goats, either isolated or in bands and in scenes of hunting or capture. We propose the hypothesis of a relation between the two iconographic corpuses that is closer than has usually been thought.

RESUMEN

Las representaciones animales post-paleolíticas en la provincia de Huesca

Al norte de la provincia de Huesca, en la sierra de Guara, el arte esquemático, mayoritario en la región representa a animales salvajes, sobre todo cérvidos, solos o en el marco de escenas rituales, de captura o de caza. También están representados animales domésticos, pero a veces son difíciles de identificar. Las representaciones de rebaños y de atelajes, dejan entrever la presencia de una economía agrícola y ganadera que toma una importancia creciente en detrimento de las prácticas de depredación, pero se sospecha también la presencia de escenas más míticas que realistas.

El arte Levantino, con únicamente algunos abrigos en la provincia de Huesca se caracteriza por la representación naturalista de animales salvajes, ciervos, cabras hispánicas, aislados o en manada y en el curso de escenas de caza o de captura. Se propone la hipótesis de una relación más estrecha de la que normalmente se quiere evocar, entre los dos corpus iconográficos.

PALABRAS CLAVES

España,
Huesca,
Río Vero,
animales,
Levantino,
Esquemático,
Neolítico.

PRÉSENTATION

L'Aragon s'étend des Pyrénées centrales, au nord, jusqu'à la Cordillère ibérique, au sud, en passant par la dépression de l'Ebre. Son relief est constitué de trois grandes entités géographiques réunies par un réseau hydrographique dense qui, de tout temps, a permis les relations sociales, culturelles et économiques entre la montagne et les terres basses centrales. Si l'on excepte l'agglomération de Saragosse, l'Aragon est une région peu peuplée, d'une densité de population de vingt-cinq habitants au km², ce qui s'explique par une superficie aux trois-quarts montagneuse.

Les sites ornés au Néolithique s'inscrivent prioritairement dans les deux unités orographiques qui encadrent la dépression centrale, dans les parties amont de certains affluents de l'Ebre : les sierras pré-pyrénéennes extérieures, au nord, et les retombées orientales de la Cordillère ibérique, au sud. Avec l'altitude, les terres intensivement cultivées de la vallée cèdent la place à des espaces aux sols érodés, supportant une végétation de garrigue. Les abris que nous présentons sont localisés dans la partie nord de l'Aragon, province de Huesca (Fig. 1), dans la Sierra de Guara. Dans cette zone, les gorges creusées dans des calcaires éocènes sont orientées N-S. C'est sur le versant sud des contreforts, et en particulier dans les

falaises orientées au soleil levant des contreforts du rio Vero et de ses affluents, que se trouve la majorité des sites peints. Il s'agit de paysages grandioses où les torrents incisent les plateaux en de hautes falaises abruptes, percées d'une multitude d'anfractuosités. Certaines d'entre elles sont difficilement accessibles et l'étaient déjà au Néolithique. Deux expressions graphiques s'y côtoient : l'art levantin et l'art schématique.

HISTORIQUE DES DÉCOUVERTES

Alors qu'un peu partout, dans la Péninsule ibérique, des abris peints de figures levantines ou schématiques sont connus, parfois de très longue date, ce n'est qu'en 1968 qu'Antonio Beltrán signale les premières peintures de la province de Huesca : les abris de Lecina, (Beltrán 1972). Dix ans plus tard, l'équipe de chercheurs du Musée de Huesca entreprend des prospections systématiques dans la sierra de Guara et plus précisément dans le bassin du rio Vero. Ces recherches entraînent rapidement de nombreuses découvertes de peintures de style schématique (les abris de Mallata, de Barfaluy et de Lecina supérieur) mais aussi de style levantin (les abris de Muriecho, Arpan et Regacens). Un grand abri peint au Paléolithique, la grotte de la Fuente del Trucho,

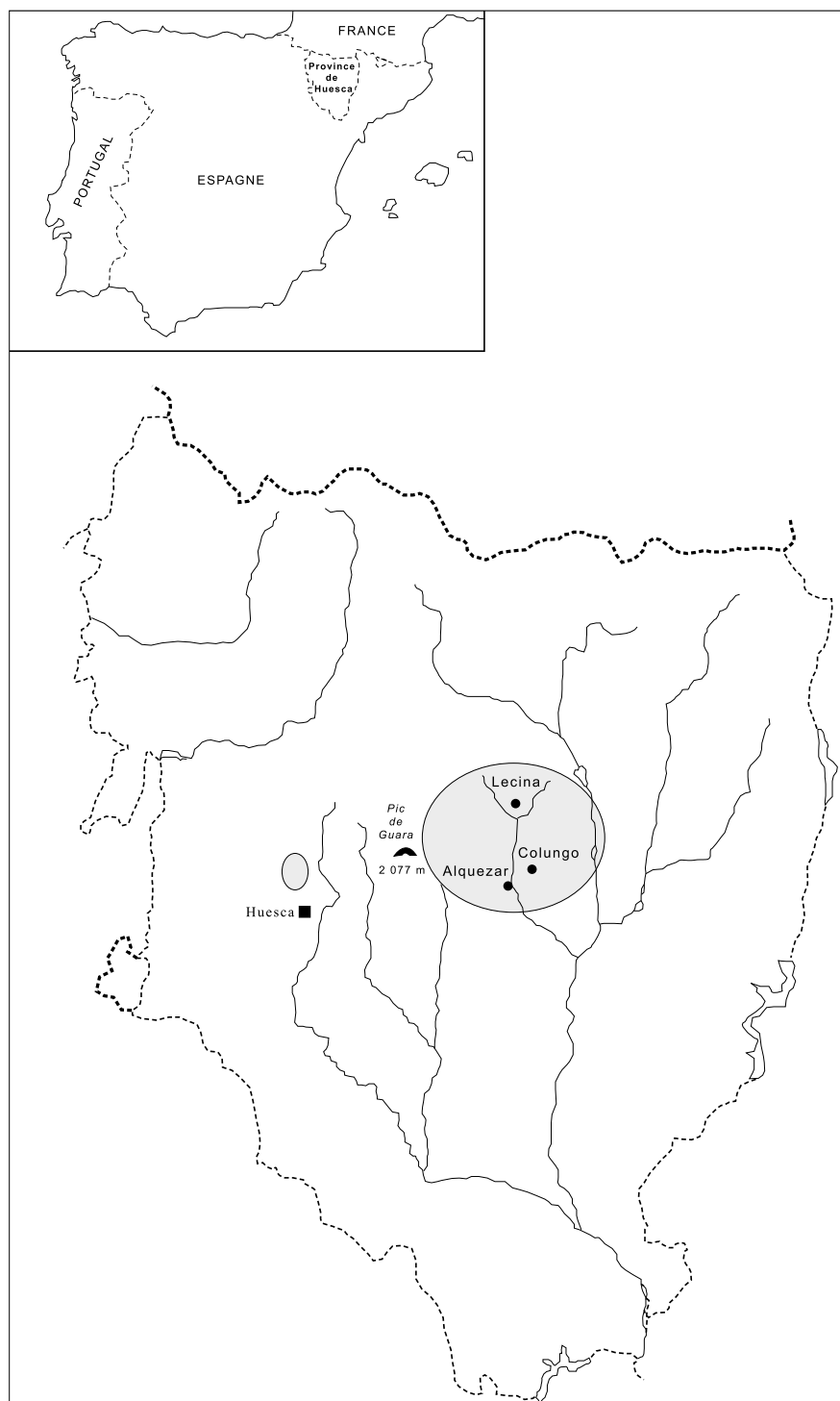


FIG. 1. — Carte de situation de la province de Huesca dans la Péninsule ibérique. Infographie Musée de Huesca.

est même révélé en 1978. Il est toujours l'unique site orné au Würm que l'on connaisse en Aragon, riche de quelques représentations animales, des chevaux essentiellement, de mains négatives et de lignes de points. L'ensemble de ces figures a été attribué au cycle aurignaco-périgordien d'Henri Breuil ou au style III d'André Leroi-Gourhan (Beltrán & Baldellou 1979). On compte à ce jour près d'une cinquantaine de sites ornés dans la province de Huesca¹.

LES REPRÉSENTATIONS NATURALISTES POST-PALÉOLITHIQUES DITES LEVANTINES

Les peintures de style levantin, terme créé par Henri Breuil en opposition à l'art paléolithique « franco-cantabrique », sont surtout présentes dans les sierras littorales de la côte méditerranéenne. La genèse de cet art figuratif post-paléolithique a été maintes fois débattue. Selon les auteurs, l'art levantin est conçu comme une expression picturale précédant ou bien contemporaine de la néolithisation du levant de la Péninsule ibérique, réalisée par des groupes humains pratiquant une économie de prédation et la perpétuant pendant le Néolithique ou du moins ses débuts. Pour l'Aragon, ces peintures ont une origine épipaléolithique selon Pilar Utrilla et sont le fait de groupes autochtones n'ayant pas encore adopté l'économie de production des colons néolithiques (Utrilla & Calvo 1999 : 63). L'art levantin apparaît associé à des sites contemporains du Néolithique ancien (ou phase I) qui perpétuent la tradition d'un Épipaléolithique à géométriques : abris d'El Secans (Teruel), d'El Ángel (Teruel) et d'El Pla del Pulido (Saragosse), par exemple. Récemment, en s'appuyant sur des sites de la région de Valencia,

et sur la foi de parallèles ethnographiques, Sara Fairen considère que l'art levantin est l'une des deux versions graphiques, avec le schématisme, exprimée par les premiers groupes néolithiques qui colonisent la Péninsule ibérique (Fairen 2004).

En Aragon, les sites ornés de peintures levantines se trouvent surtout dans la province de Teruel et de Saragosse, au sud et au sud-est de cette région. On a néanmoins quelques abris levantins au nord, dans la province de Huesca, représentant 15 % de l'ensemble des sites peints post-paléolithiques (Fig. 2). Ces abris, situés hors des grandes gorges comme celle du rio Vero, sont localisés, principalement, dans des vallées adjacentes à celles-ci et occupent des positions discrètes. Ces abris paraissent se confondre avec le paysage. Dans le choix des abris par les peintres, on trouve déjà les critères de panoptisme, d'orientation méridionale, de rubéfaction des parois et d'hygrophilie que nous avons signalés pour les abris choisis pour l'expression schématique (Hameau & Painaud 2001, 2004 ; Hameau 2002). Ces abris sont souvent isolés et parfois même cachés bien qu'ils dominent tous un ample paysage.

Dans tous les abris à peintures levantines, nous trouvons des représentations de cervidés. Dans l'abri de Chimiachas (Baldellou *et al.* 1986), à proximité d'un étroit passage, unique accès à un cirque rocheux entouré de hautes falaises, est peint un cerf mâle, grand et à la ramure abondante (Fig. 3). À la grotte de Regacens (Baldellou *et al.* 1995b), un cervidé naturaliste a été repeint dans un style schématique, au centre d'une harde de dix caprinés mâles environ, des bouquetins sans aucun doute (Fig. 4). Dans le petit abri de Labarta (Baldellou 1991), un cervidé de type naturaliste, lui-même peint sur des chevrons, est en partie oblitéré par un quadrupède schématique de couleur rouge, lui-même peint sous un

1. Des réunions ont été organisées entre les autorités locales, les chercheurs et le gouvernement d'Aragon, à partir de 1986, pour la protection des sites peints de l'Aragon. À chaque découverte, les abris sont fermés par une grille pour éviter tout acte de vandalisme mais la meilleure des protections passe par une diffusion de l'information auprès du public. La mise en place de Parcs culturels au niveau des zones les plus riches en stations peintes entraîne la création du Parc du rio Vero en 1997. Les accords de Kyoto du 2 décembre 1998, ont permis d'inscrire au Patrimoine de l'Humanité toutes les peintures de l'Aragon — et plus généralement de tout l'arc méditerranéen de la Péninsule ibérique.

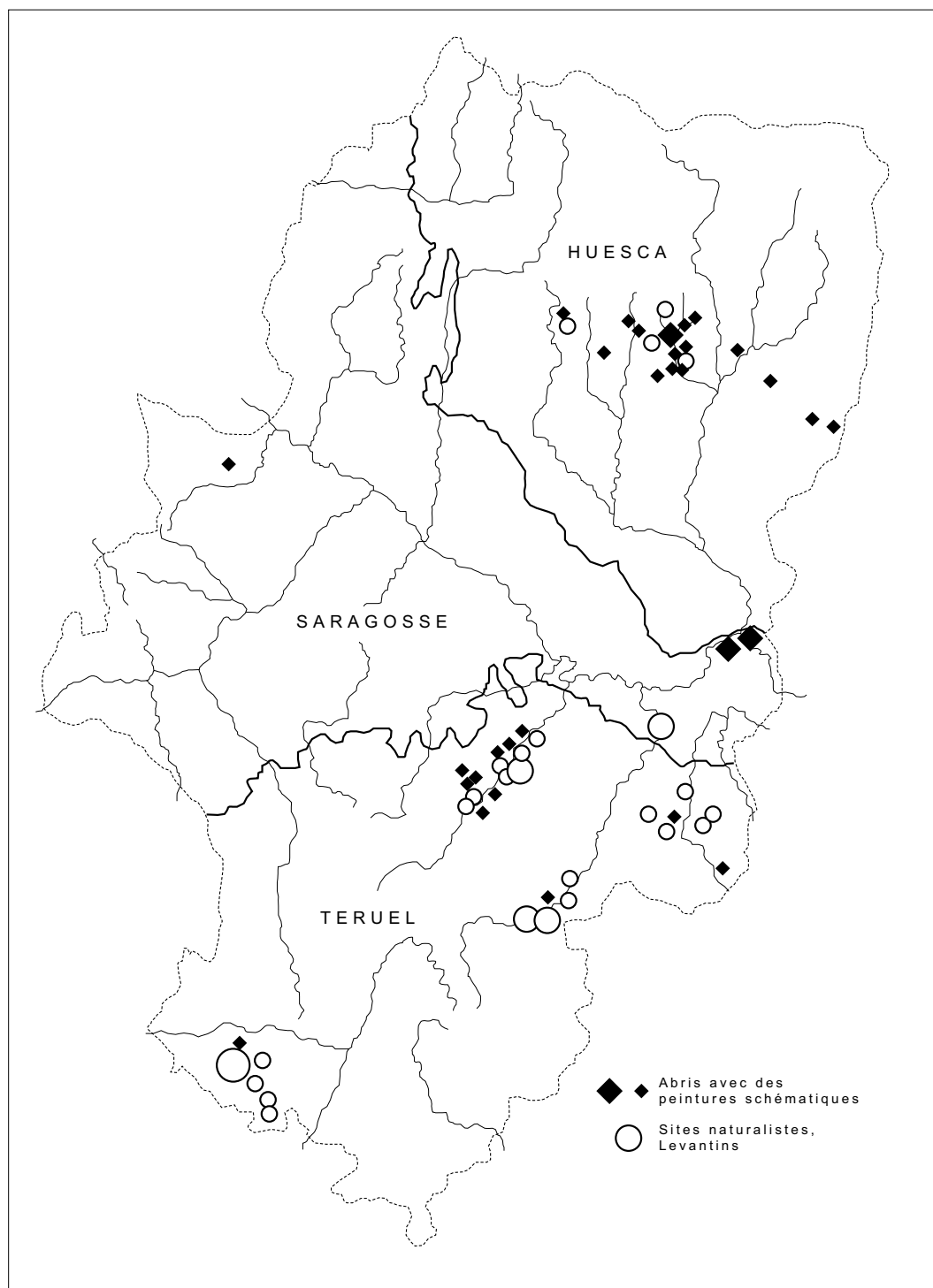


FIG. 2. — Plan de répartition des sites peints en Aragon. Infographie Musée de Huesca.

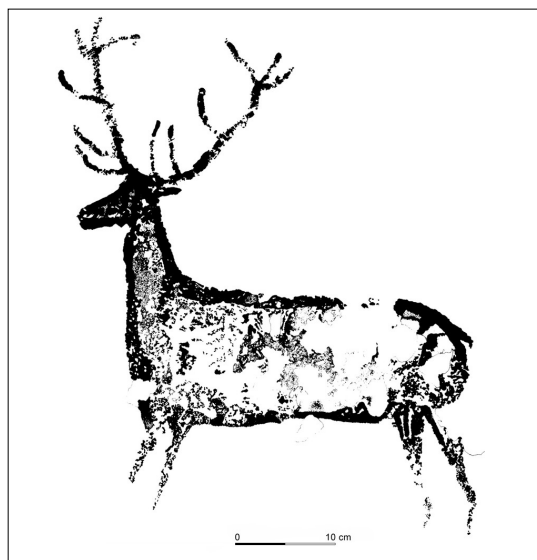


FIG. 3. — Grand cerf mâle de l'abri de Chimiachas (relevé Musée de Huesca).

troisième quadrupède (Fig. 5). Les têtes des figures zoomorphes sont effacées et le cervidé reste identifiable grâce à ses bois, d'ailleurs résiduels. L'abri de la Raja à Santa Eulalia de la Peña (Baldellou *et al.* 1997) renferme des peintures naturalistes rouges de petite taille, parmi lesquelles on distingue un cerf mâle et deux caprinés. De l'un d'eux ne subsiste que la tête et le cou mais la forme de ses cornes fait penser à un bouquetin femelle. De l'autre, il manque le train arrière ainsi que les pattes de devant, mais ses cornes, assez grandes, sont certainement celles d'un bouquetin mâle. Dans la partie supérieure de l'abri est peint un boviné. La forme de la tête ainsi que la taille des cornes font penser à un animal jeune, sans doute un taurillon (Fig. 6). Les peintures naturalistes, c'est-à-dire réalistes², d'Arpan L nous montrent des scènes de chasse (Baldellou *et al.* 1995a). Dans la partie centrale de la cavité, dans des états de conservation plus

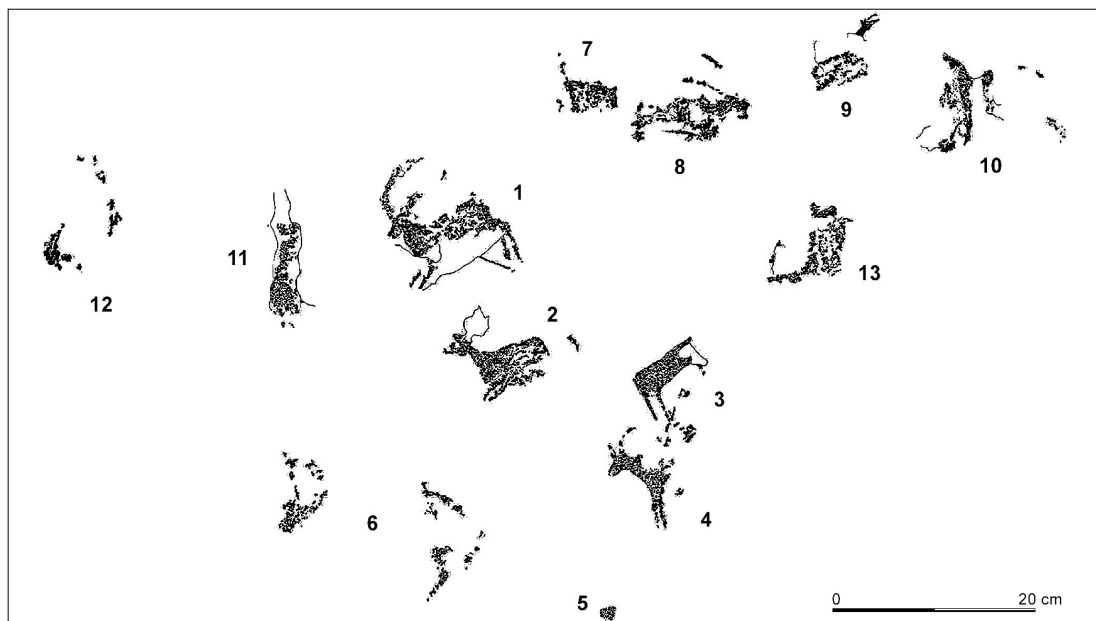


FIG. 4. — Harde de bouquetins dans la grotte de Regacens (relevé Musée de Huesca).

2. Le terme naturaliste, plutôt que réaliste, est utilisé par les chercheurs espagnols lorsqu'ils font référence à l'art levantin qui est un art très descriptif. Le qualificatif réaliste est plutôt réservé à l'art schématique pour désigner des représentations précises, identifiables, qui ne sont pas encore transformées en signes simples.



Fig. 5. — Abri de Labarta, superposition de zoomorphes (relevé Musée de Huesca).

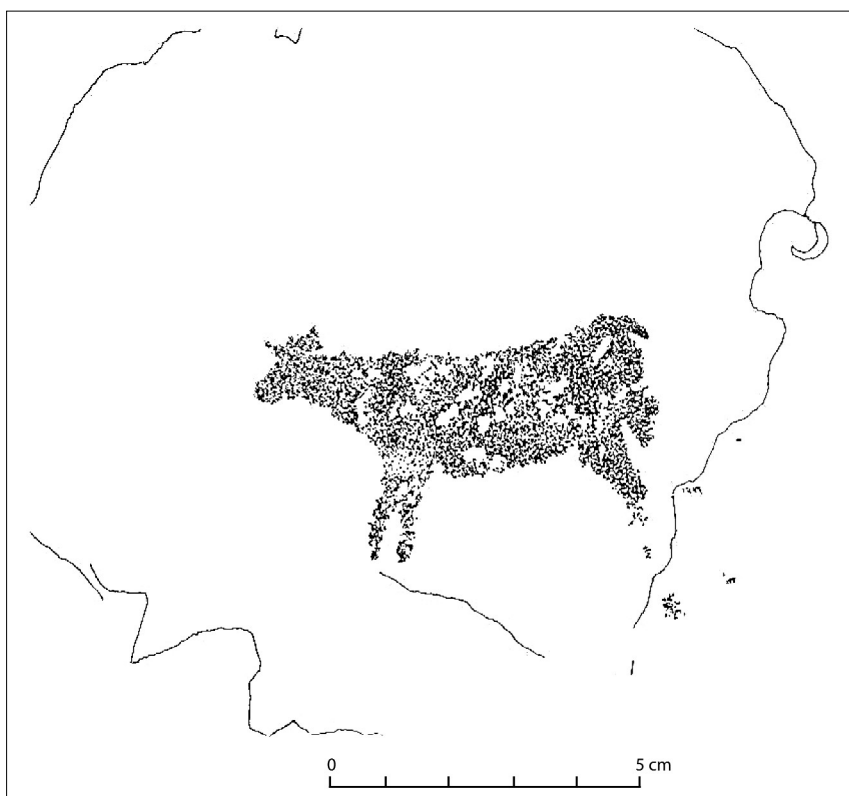


FIG. 6. — Abri de La Raja : boviné (relevé Musée de Huesca).

ou moins corrects, trois et peut-être même quatre cerfs mâles sont peints tournés vers la droite, l'un derrière l'autre, alors qu'en face d'eux est représenté un archer naturaliste, mal conservé (Fig. 7), qui semble marcher au-devant d'eux, l'arc levé et armé d'une flèche. Dans la partie gauche du même abri, un quadrupède de style sub-schématique se superpose à une scène naturaliste de cueillette de miel : un individu monté sur une échelle, sans doute de corde, semble descendre vers des signes en pointe interprétés comme des abeilles. La position de l'individu ainsi que la situation de l'essaim en dessous du personnage nous laissent imaginer une scène se déroulant dans une falaise où l'homme descend vers une ruche naturelle (Fig. 8). Au bas de cette scène, un archer, l'arc bandé, semble viser une figure zoomorphe dont la mauvaise conservation ne permet pas l'identification. Dans la zone droite de la

cavité et invisible au premier coup d'œil, une scène de chasse de style schématique montre un chasseur armé d'un arc opposé à un grand cerf mâle.

L'abri de Litonares 1 a été utilisé comme refuge par les bergers et les parois sont couvertes de noir de fumée, conséquence des foyers qu'ils y ont allumés. Parmi les peintures de petite taille, on distingue des cervidés naturalistes, l'un complet avec des bois quasi-inexistants, deux autres sans tête et le dernier, un peu plus haut, dont il ne subsiste que la partie antérieure du corps. Dans la zone peinte la plus à gauche, apparaît un individu acéphale qui semble marcher, appuyé sur un bâton et tenant un quadrupède au bout d'une longe (Fig. 9). Cet animal est incomplet et non identifiable. Devant le personnage semble marcher un cervidé avec de petites cornes : un brocard ou un daguet sans doute. Un peu plus loin et

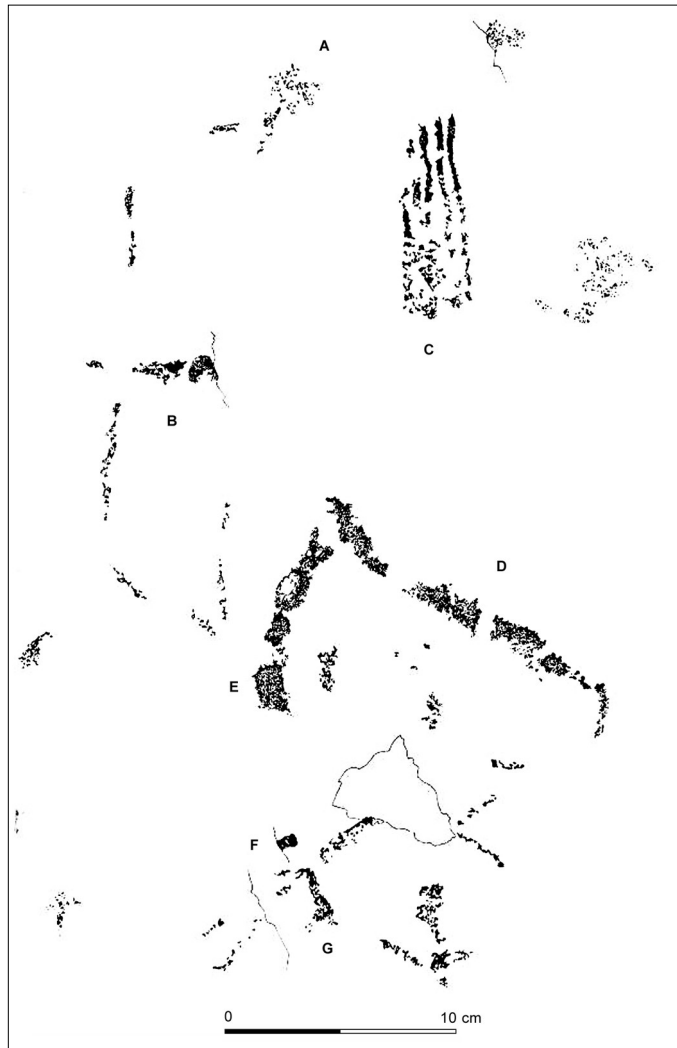


FIG. 7. — Archer de style levantin de l'abri d'Arpan L (relevé Musée de Huesca).

leur faisant face, on peut identifier un bouquetin mâle grâce au vestige de ses grandes cornes. Sous cette scène est peint un cervidé dont la tête est un peu singulière pour un cerf élaphe. Cette image plus schématique que les précédentes a peut-être été réalisée par un artiste différent et à un autre moment.

Enfin, l'abri de Muriecho L (Baldellou *et al.* 2004), qui s'ouvre face à la grande arche du Portal de Cunarda, montre dans la paroi la plus à

gauche un cerf mâle, puis au centre deux corps de possibles cervidés ainsi qu'une tête de cerf mâle et des restes d'andouillers. Toutefois, les corps et les têtes ne semblent pas avoir de relation entre elles. Au-dessus est peint un groupe de cinq isards. Deux d'entre eux sont parfaitement identifiables grâce à leurs cornes caractéristiques alors que les autres sont dans un état de conservation assez déficient. Plus à droite, nous assistons à une scène de « capture » d'un cerf, un individu mâle qui, au



FIG. 8. — Abri d'Arpan L, superposition d'une scène de récolte de miel, levantine, par un quadrupède schématique (relevé Musée de Huesca).

vu de ses merrains et du nombre de ses andouillers semble être dans la plénitude de son âge et de sa force. Un personnage tient une patte antérieure alors qu'un autre individu effectue la même opération avec les pattes postérieures. Un troisième participant maintient l'animal par ses bois tandis qu'un autre individu s'en approche avec ce qui semble être un nœud coulant monté sur une perche. Apparaissent aussi des personnages armés d'arcs non bandés. Au-dessus et tout autour, d'autres personnages, trente-neuf en tout, semblent assister à la scène ou même effectuent une danse. Nous nous trouvons certainement devant une scène particulière dont le cerf est l'acteur principal (Fig. 10).

LES PEINTURES SCHÉMATIQUES

Par opposition aux représentations levantines qui sont figuratives, les peintures schématiques se présentent plus nettement comme des signes. Ce n'est plus l'habileté du peintre qui compte mais



FIG. 9. — Abri de Lironares, partie gauche du panneau peint (relevé Musée de Huesca).

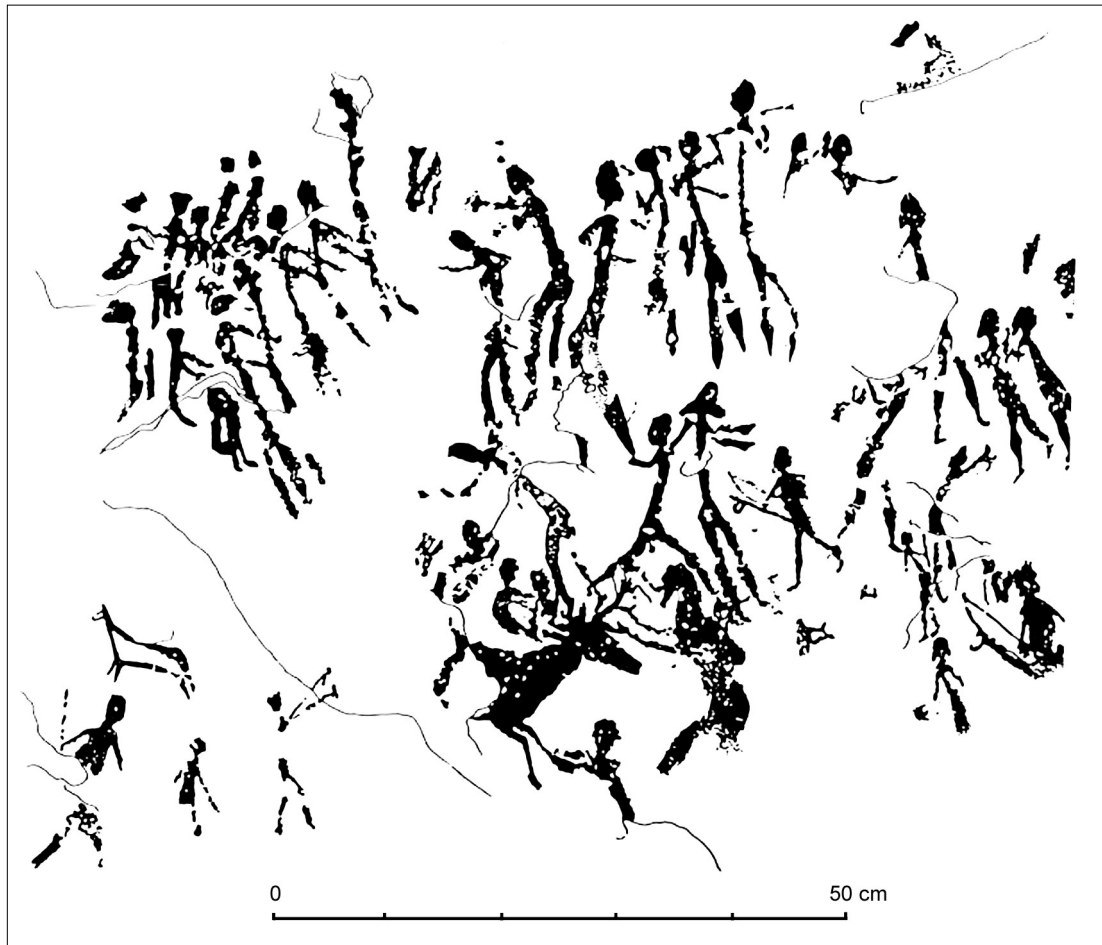


FIG. 10. — Scène de capture d'un cerf mâle dans l'abri de Muriecho (relevé Musée de Huesca).

l'expression des concepts. Si parfois leur aspect narratif est évident, et c'est le cas pour quelques représentations aragonaises, les évocations restent souvent subjectives. En dépit de leur apparente dissociation, les figures peintes entretiennent entre elles des relations et on parle parfois, à leur égard, d'un « système graphique » (Bueno & Balbin Behrmann 2001 ; Hameau 2005).

Les plus anciennes représentations schématiques sont attribuées au Néolithique ancien ou Néolithique « pur » pour signifier qu'il n'a aucun lien avec la tradition épipaléolithique. Des sites ornés comme le Remosillo, l'abri de Huerto Raso ou la grotte de Doña Clotilde ont livré des céra-

miques cardiales ou décorées au peigne (Utrilla & Calvo 1999 : 65). De même, l'abri de Solencio a restitué des galets peints des mêmes figures que celles des galets du niveau cardinal de la grotte voisine de Chaves (Baldellou & Utrilla 2001). L'importance de l'expression schématique dans la province de Huesca s'expliquerait aussi par la présence d'un grand nombre d'habitats de type Néolithique « pur » au terme d'une diffusion depuis la Catalogne espagnole, peut-être même du Roussillon (Baldellou & Utrilla 1996).

Situés dans les parties supérieures des gorges, les abris à figures schématiques sont aussi plus aisément accessibles par le plateau qu'en remontant

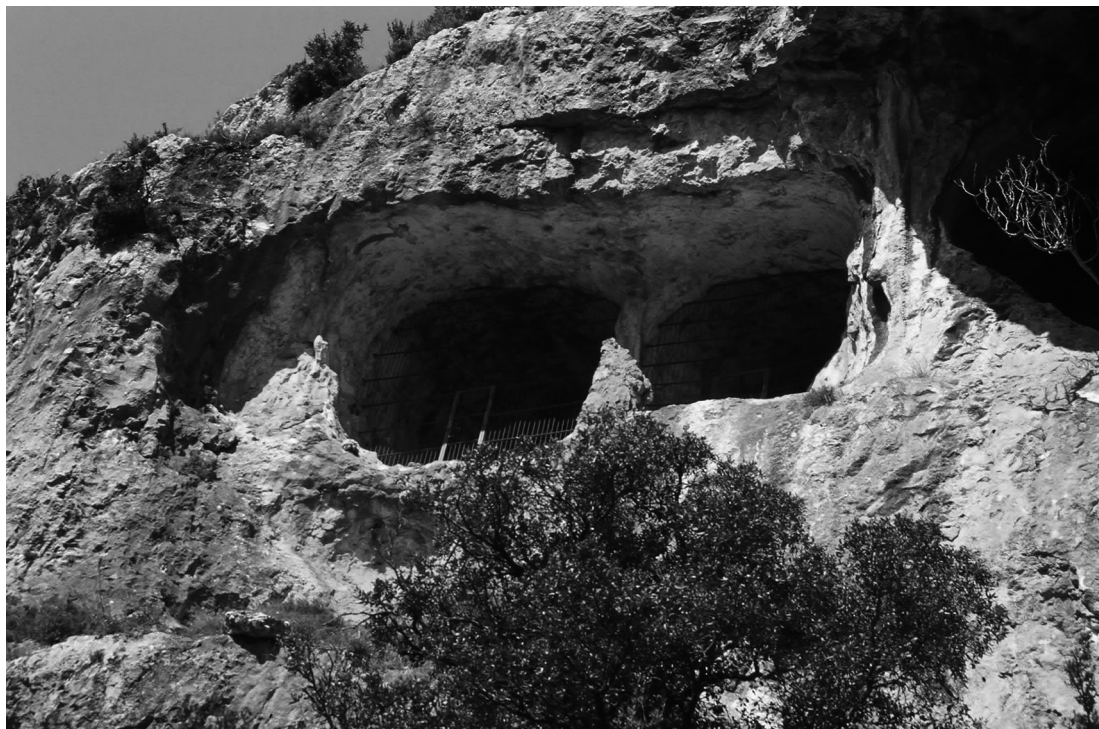


FIG. 11. — Les abris du Gallinero 3, avec leur forme de cavités oculaires (cliché Musée de Huesca).

depuis le talweg. Il semble qu'ils ne soient abordables qu'au terme d'itinéraires précis, parfois compliqués par le contournement obligatoire d'un rocher ou le passage par une vire étroite. L'hypothèse d'un cheminement qui relierait les sites élargit cette notion d'associations des figures et groupes de figures et l'espace graphique considéré s'agrandit d'autant. La confluence du Vero et de la Choca est un seul et même vaste sanctuaire (Hameau & Painaud 1999, 2004). Si l'on admet que les cheminements qui nous permettent d'accéder aux abris peints aujourd'hui sont relativement proches de ceux qu'ont pu emprunter les Préhistoriques, on constate alors une organisation spatiale de l'iconographie. Les abris à décoration minimaliste se présentent comme des lieux de passage obligé entre ou vers les abris à décoration exubérante. Ils sont des sites annonciateurs des complexes richement ornés.

Un des sites prépondérants du sanctuaire rupestre des gorges du rio Vero est certainement l'en-

semble des abris des Gallinero. (Beltrán 1972 ; Painaud 1989 ; Calvo 1993). Les deux abris supérieurs des Gallinero, les cavités 3a et 3b, sont séparés par une mince paroi peinte en rouge du côté extérieur (Fig. 11). Dans l'alvéole 3b, ont été peints de grands quadrupèdes presque noirs, un groupe de trois animaux, sans identification possible, et un ensemble où deux des animaux représentés sont assimilables à des bovins. La cavité 3a, est majoritairement décorée par des signes solaires, mais deux quadrupèdes y sont peints, tous deux de même facture, avec de grandes oreilles et de longues queues. La petite cavité inférieure des Gallinero 1 est ornée d'un signe anthropomorphe et de quatre quadrupèdes très fins, de couleur rouge orangé. Si l'on en juge par la forme de sa ramure, celui du centre est sans aucun doute un cervidé.

L'abri le plus intéressant de ce groupe est le n° 2 (Fig. 12). Le seul panneau peint se trouve sur une plage rocheuse orangée, orientée plein sud, à

l'extérieur du site, au-dessus du vide. Pour accéder à cette paroi, les Préhistoriques ont construit une plate-forme avec trois troncs placés entre l'abri et un ressaut rocheux : on peut voir les trois encoches creusées dans la roche pour soutenir les troncs. Outre cet échafaudage, les Préhistoriques ont également creusé au moins une marche à partir de celui-ci, sur laquelle ils ont dû placer une échelle ou tout autre dispositif pour accéder à un ressaut rocheux, à environ quatre mètres au-dessus de la plateforme. Là, ils n'ont peint que quelques points rouges. Il est possible bien sûr que d'autres raisons les aient poussés à accéder à cette vire rocheuse : surveillance de la vallée ou acte d'ordre rituel (Fig. 13).

Au niveau de l'échafaudage, des peintures ont été réalisées, sans doute en plusieurs fois, les unes depuis le rocher, les autres alors que les peintres étaient installés sur les troncs d'arbres. Le panneau peint est composé d'une soixantaine de quadrupèdes de couleur rouge à violet, ordinairement identifiés comme des bovinés et des équidés. Les bovinés, tête à droite, sont nettement majoritaires. Au centre du panneau, un quadrupède, identifié par Antonio Beltrán comme un équidé, est monté par un signe anthropomorphe acéphale avec les bras en anse (Beltrán 1972) (Fig. 14). L'animal présente une longue queue et de grandes oreilles qui font penser à un âne si du moins une identification peut être tentée. La présence d'un autre personnage monté sur un quadrupède dans l'abri proche de Barfaluy 1 ainsi que deux figures plus douteuses de personnages montés sur des animaux dans Barfaluy 2 et 3 (Painaud 1989 ; Calvo 1993 ; Baldellou *et al.* 1993) font penser que la scène des Gallinero n'est pas un fait isolé. Qu'en peinture un homme chevauche un quadrupède ne signifie d'ailleurs pas la domestication réelle de l'animal mais simplement une « idée » de montage de celui-ci. Ici, un homme est apparemment placé sur un quadrupède qui lui sert de monture. Dans la partie supérieure droite de l'ensemble apparaissent aussi deux caprinés de couleur orangée, associés à deux signes soléiformes. Il paraît évident que des raisons impérieuses ont poussé les peintres à décorer ce site et non pas d'autres cavités, pourtant nom-

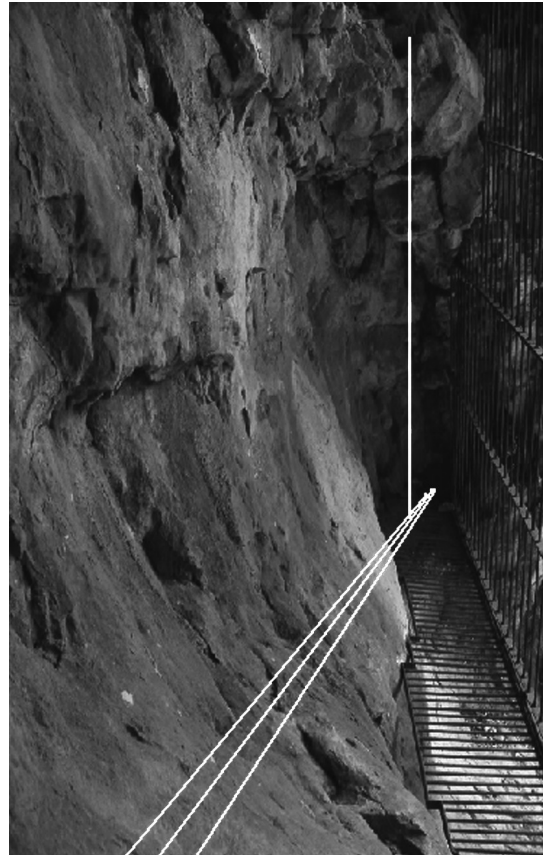


Fig. 12. — Abri du Gallinero 2 avec sa grille de protection. En blanc, les emplacements qu'occupait l'échafaudage mis en place par les peintres néolithiques (cliché Musée de Huesca).

breuses aux alentours, et pour beaucoup plus faciles d'accès. Pour ce panneau, en fonction des teintes des figures, nous avons pu dénombrer un minimum de huit phases picturales différentes. Nous attendons le résultat des analyses pigmentaires actuellement en cours pour confirmer cette hypothèse.

En suivant le cheminement qui remonte sur le plateau et après être descendu par un goulet terreux, nous arrivons à la grotte de Lecina supérieur (Painaud 1989 ; Calvo 1993 ; Baldellou *et al.* 1989). Dans la zone gauche de la cavité, peints en noir, se succèdent un cervidé, un peu plus loin un boviné et son petit, du moins y a-t-il une différence de taille entre les deux, et à la suite un

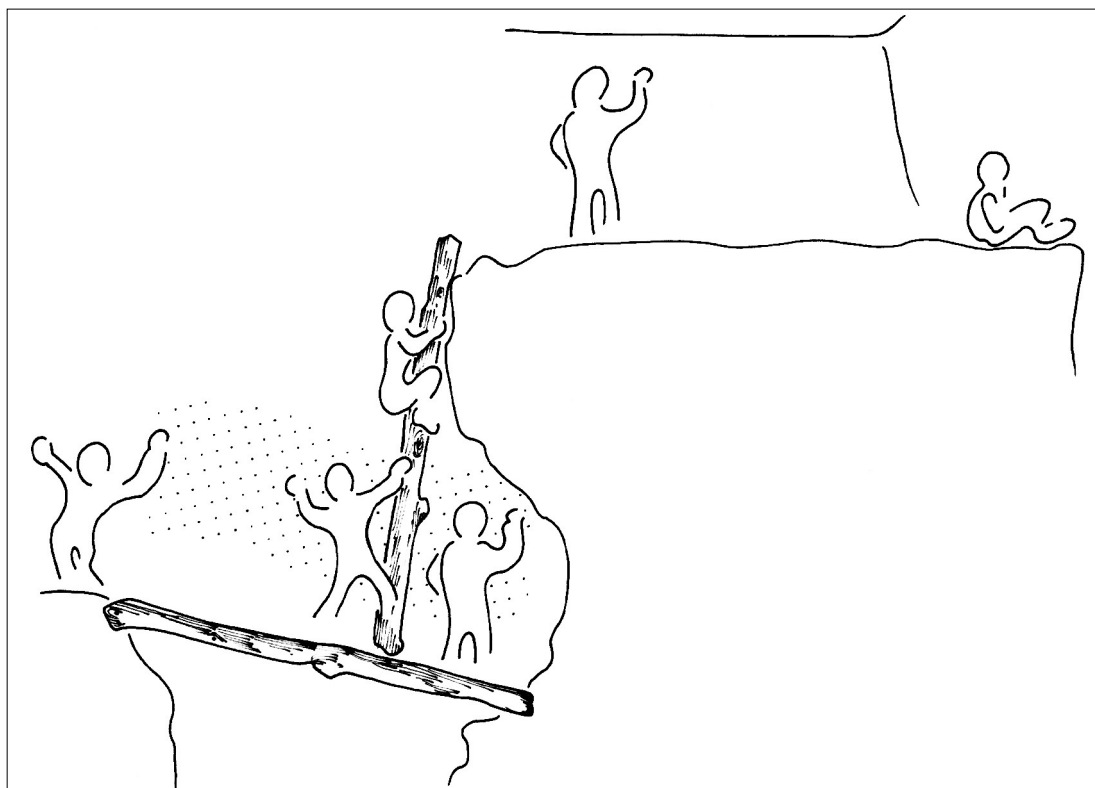


Fig. 13. — Organisation de l'abri de Gallinero 2, par les peintres néolithiques (dessin Ph. Hameau).

canidé. Si le cervidé est une représentation schématique, les bovinés présentent certains traits réalistes. De même, le canidé nous fait penser à un loup (*Canis lupus*) avec sa longue queue. Au centre de la cavité est représentée une scène totalement schématique où se trouvent trois bovinés bicolores, avec le ventre blanc et le dos gris, associés à un personnage. La bichromie est assez peu connue dans le schématisme (Fig. 15).

Enfin, sur le plateau et dans les barres rocheuses qui plongent sur la grande gorge de la Choca, s'ouvrent les abris de Barfaluy (Painaud 1989 ; Baldellou *et al.* 1993 ; Calvo 1993). Dans la première cavité, la plus à droite, deux petits quadrupèdes sont exécutés en peinture rouge. Un peu plus avant, un individu est assis sur un quadrupède de la même facture que les précédents et un autre personnage semble tenir l'animal au licou. Nous pensons que ces trois quadrupèdes sont des

équidés. Dans la caverne suivante, le seul animal représenté est un cervidé qui semble avoir une corde attachée au museau. Il est peut-être associé au groupe des personnages qui se trouvent plus haut. L'ensemble est dans un mauvais état de conservation. À l'extrême droite est peint un homme monté sur un quadrupède. Le troisième ensemble, peint en noir dans une zone très concrétionnée, permet de discerner un groupe de six caprinés avec de grandes cornes, certainement des bouquetins, et juste au-dessus, la représentation d'un cervidé reconnaissable à ses bois exubérants. À proximité, est un autre groupe de six quadrupèdes parmi lesquels on discerne au moins un bouquetin également peint en noir (Fig. 16). Plus à droite, il s'agit encore d'un personnage monté sur un animal.

En suivant le cours de la rivière vers l'aval, dans une des cavités de la falaise qui domine Quizans

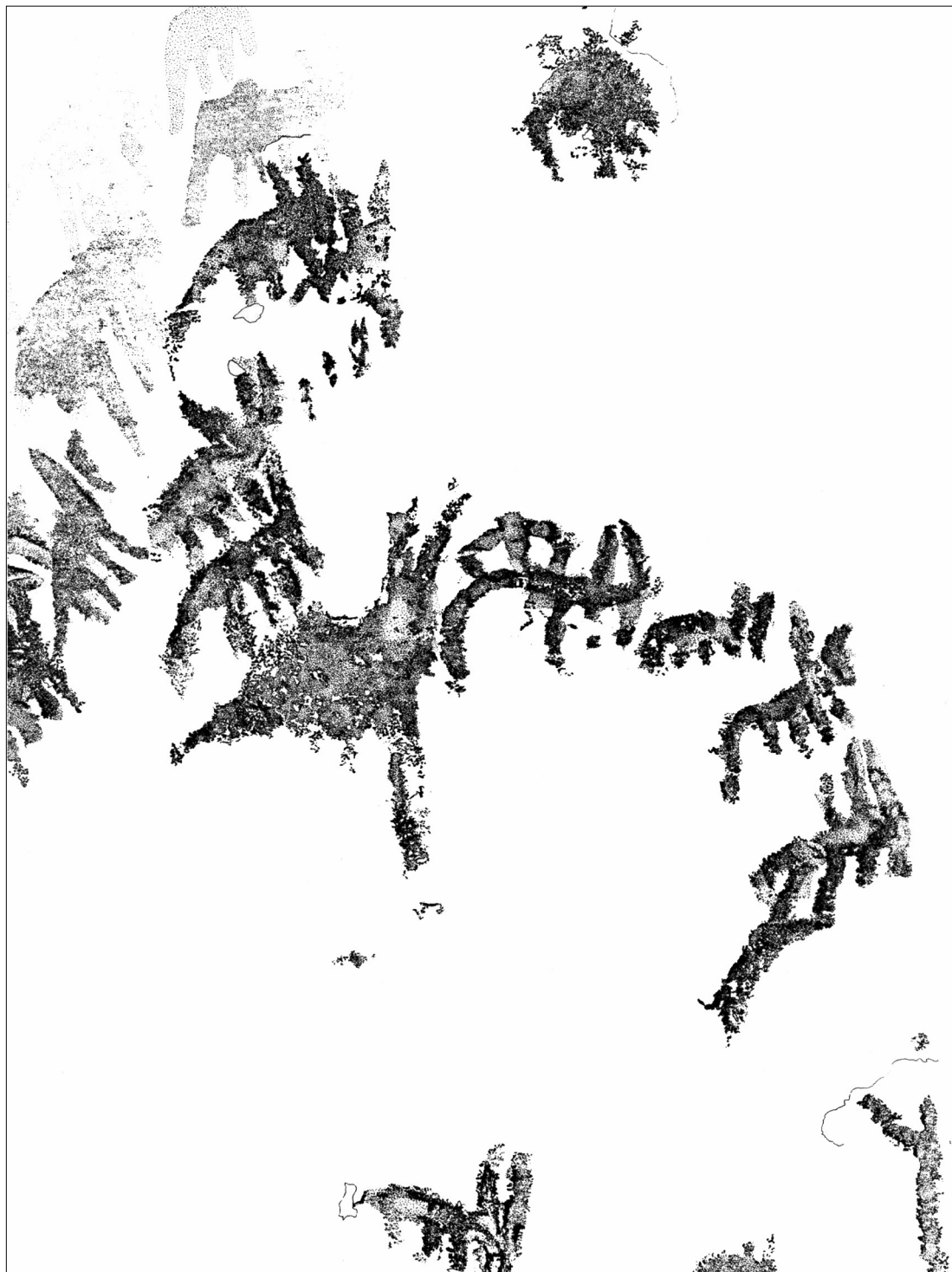


FIG. 14. — Cavalier et figures centrales du panneau peint de Gallinero 2 (relevé Musée de Huesca).



FIG. 15. — Abri de Lecina supérieur, bovidés bicolores et anthropomorphes (relevé Musée de Huesca).

(Baldellou *et al.* 1985a) est peint un cervidé avec un faon. Les bois de l'animal permettent d'affirmer qu'il s'agit bien d'un mâle. Le dernier site peint de la rive droite du rio Vero est la caverne de la Palomera (Baldellou *et al.* 1985a). Dans un premier panneau, quatre alignements verticaux de points, plus ou moins parallèles, sont accompagnés d'au moins cinq quadrupèdes superposés et peints en noir comme les points. Le deuxième ensemble peint se cache derrière une écaille rocheuse et représente un anthropomorphe près

d'un animal, les pattes en l'air, un objet fiché dans l'échine. Non loin de là, d'autres quadrupèdes sont en position normale.

Sur la rive gauche, dans la partie supérieure d'une très haute falaise, on parvient au groupe des abris de Mallata, véritablement suspendus au-dessus du vide (Painaud 1989 ; Calvo 1993 ; Baldellou *et al.* 1985b). La thématique de ces huit ensembles peints est très variée. On y remarque des scènes qui mettent en relation des humains et des animaux, notamment trois scènes de « capture » à Mallata A.



FIG. 16. — Abri de Barfaluy 3, cervidé et bouquetins (relevé Musée de Huesca).

Là, dans deux cas, un anthropomorphe retient un cervidé attaché par le museau, et dans le troisième cas, le personnage, coiffé de plumes tient un cervidé dans chaque main (Figs 17, 18). Le schématisation des graphies ne permet de reconnaître les cervidés que par leurs ramures. Sur le côté droit du même pilier rocheux, est peint en rouge, comme la majorité des peintures, un étrange animal, avec deux grandes cornes recourbées vers le devant. Il pourrait s'agir d'un bouquetin, très schématisé, les cornes hypertrophiées. Peut-être aussi le peintre

a-t-il tenté d'obtenir un effet de perspective ? Sur la paroi orientée au sud, est peint, à gauche d'une grille, un quadrupède qui pourrait être un sanglier avec un objet qu'il est impossible de déterminer, fiché dans l'échine.

À Mallata B, un personnage retient un quadrupède, certainement un cerf, au bout d'une corde, tandis qu'un autre individu, le phallus dirigé vers l'animal s'approche de celui-ci. Un signe solaire, situé sous ces représentations, sacrifierait la scène dont on a pensé qu'il s'agissait peut-être



FIG. 17. — Scène d'un cervidé capturé de l'abri de Mallata 1 (relevé Musée de Huesca).

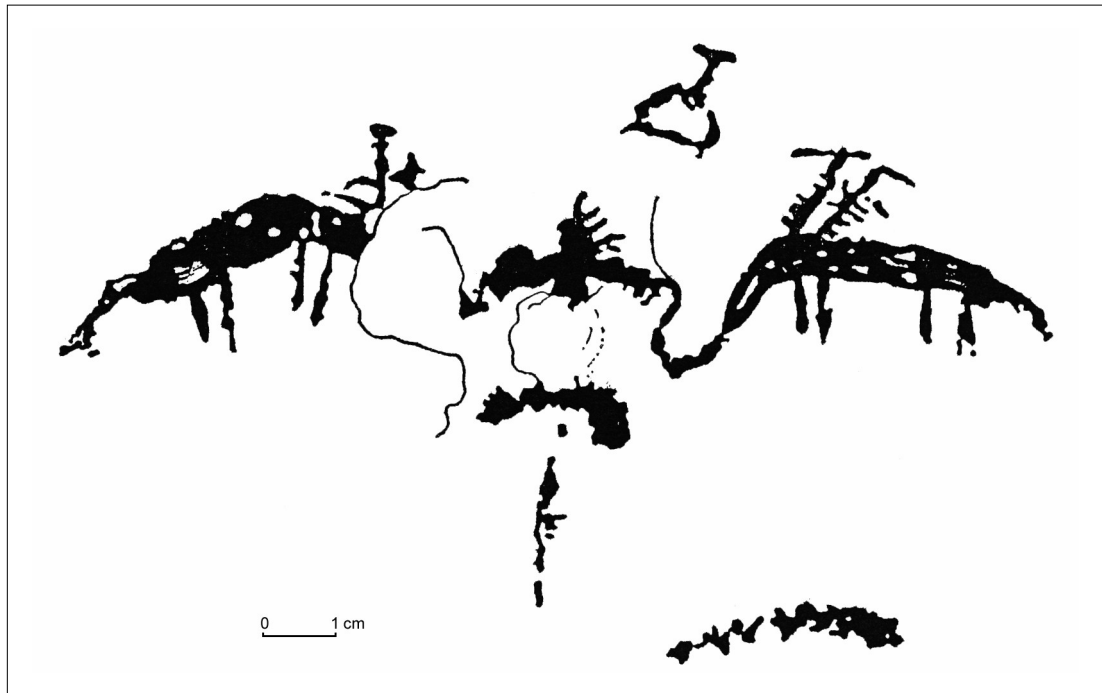


FIG. 18. — Abri de Mallata 1, cervidés capturés (relevé Musée de Huesca).

d'une cérémonie rituelle, initiatique, phallique ou de fécondité (Baldellou *et al.* 1988 ; Painaud 1989 ; Calvo 1993). Un peu plus haut, deux grands personnages encadrent un cervidé, reconnaissable à ses bois de petite taille tandis qu'un troisième personnage le tient au bout d'une corde (Figs 19, 20).

Quelques kilomètres plus à l'ouest, là où les gorges de la rivière Esera sont les plus étroites, sur la rive droite du cours d'eau, s'ouvre le site du Remosillo (Baldellou *et al.* 1996). Sur une plate-forme rocheuse et sous un surplomb de l'imposante falaise, sont peints deux panneaux. Celui de gauche, représente, une quinzaine de quadrupèdes peints autour d'un grand arboriforme. Quoique dans un style semi-naturaliste, ces animaux sont difficilement identifiables : certains font penser à des canidés, d'autres, avec des queues longues, à des équidés et ceux agrémentés de queues courtes pourraient être des cervidés femelles puisqu'ils sont dépourvus de bois. Dans

la partie haute de la scène apparaît ce qui pourrait être un cervidé mâle. Le panneau de droite, beaucoup plus schématique que le précédent, évoque deux attelages de bovidés, en position latérale. L'attelage supérieur est suivi par deux caprinés. Le bovidé inférieur est relié par une corde à un individu peint plus bas. Un canidé accompagne cet attelage inférieur. Sous cette charrette apparaît une sorte de herse. Plusieurs personnages diversement représentés complètent ce panneau, les uns coiffés de plumes, un autre exhibant un phallus démesuré. Au bas du panneau, près des personnages, on voit deux cercles enfermant des ponctuations (Fig. 21).

Enfin, les abris de Forau del Cocho, sur la rive droite de la rivière, dans la Sierra de la Carrodilla, sont complètement différents des précédents. Y sont peints un cervidé et quelques quadrupèdes. Les parois sont parsemées de traits peints et de ponctuations. Certaines ont été littéralement aspergées de peinture rouge et noire (Beltrán 1989).

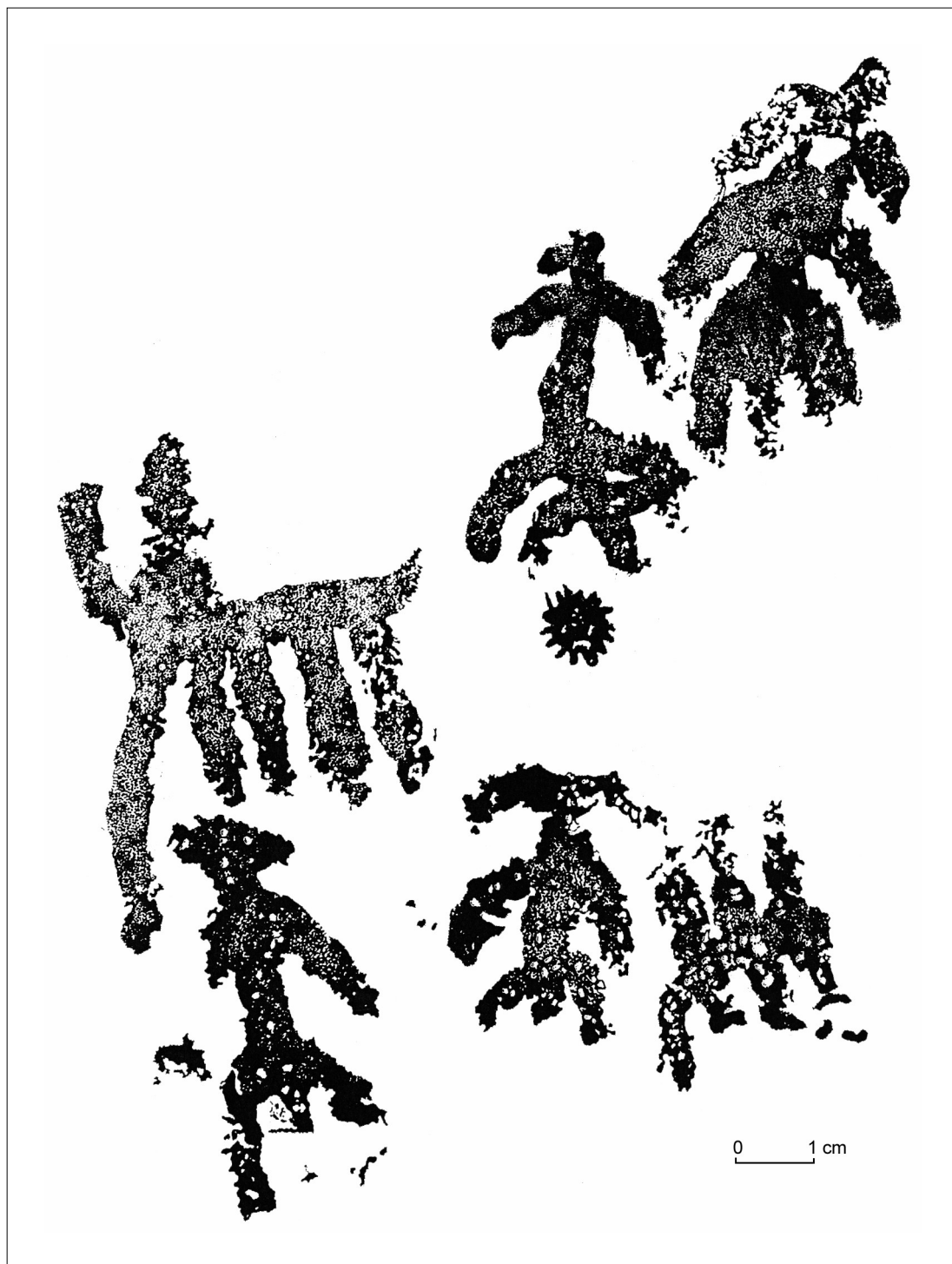


FIG. 19. — Abri de Mallata B, scène d'une cérémonie rituelle (relevé).

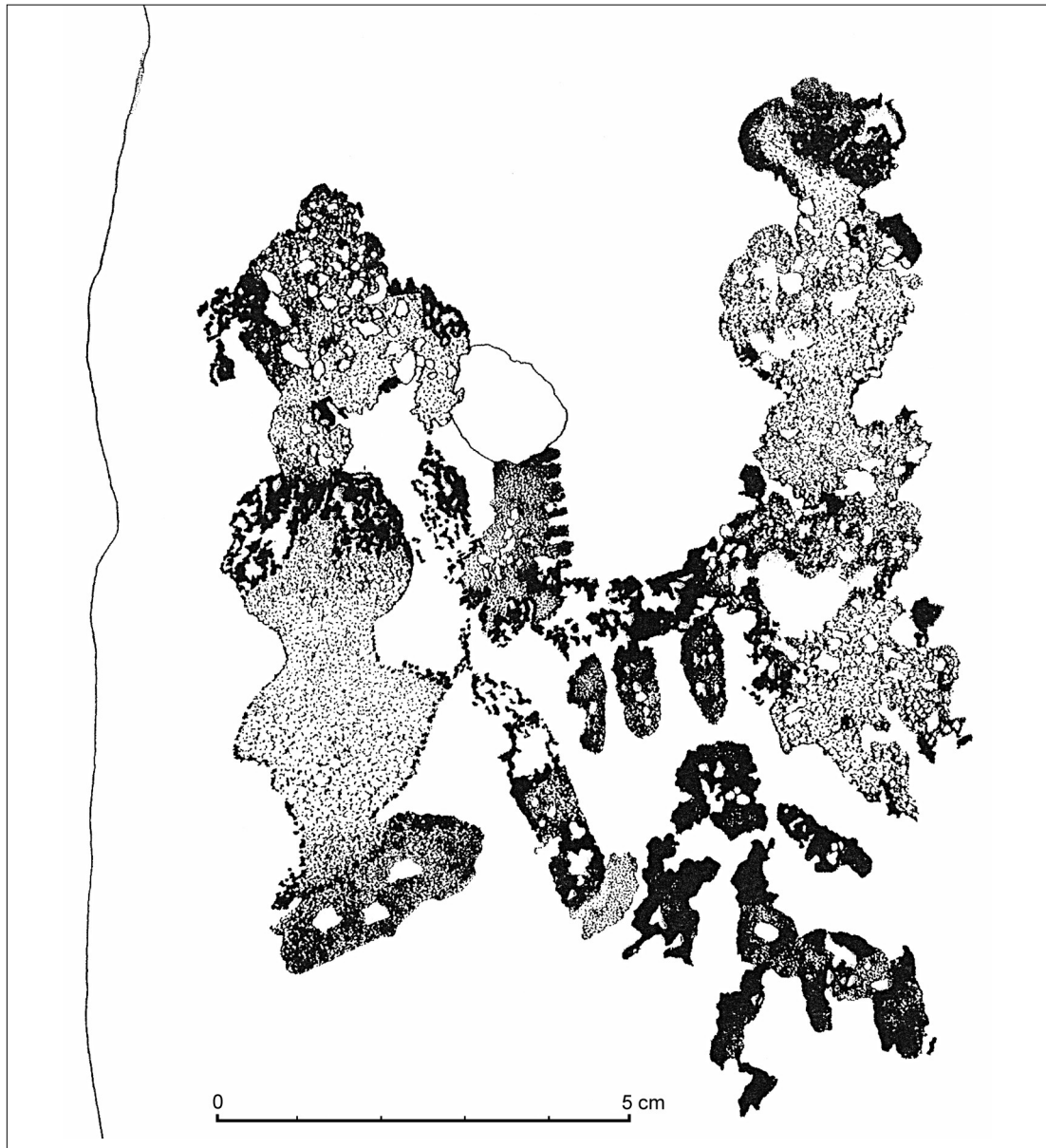


FIG. 20. — Abri de Mallata B, scène où un cervidé est retenu entre deux anthropomorphes (relevé Musée de Huesca).

UN BESTIAIRE RESTREINT MAIS PARTICULIER

L'animal le plus représenté dans la peinture levantine est le cerf (*Cervus elaphus*). Il apparaît seul, tel l'orgueilleux cerf de Chimiachas qui

semble surveiller l'entrée d'un cirque délimité par de hautes falaises à l'ouest et par une profonde gorge à l'est. Ce site aurait pu servir d'enclos pour les animaux ou du moins de zone pour acculer la faune chassée car il suffit de quelques barres de bois pour en clore le passage.

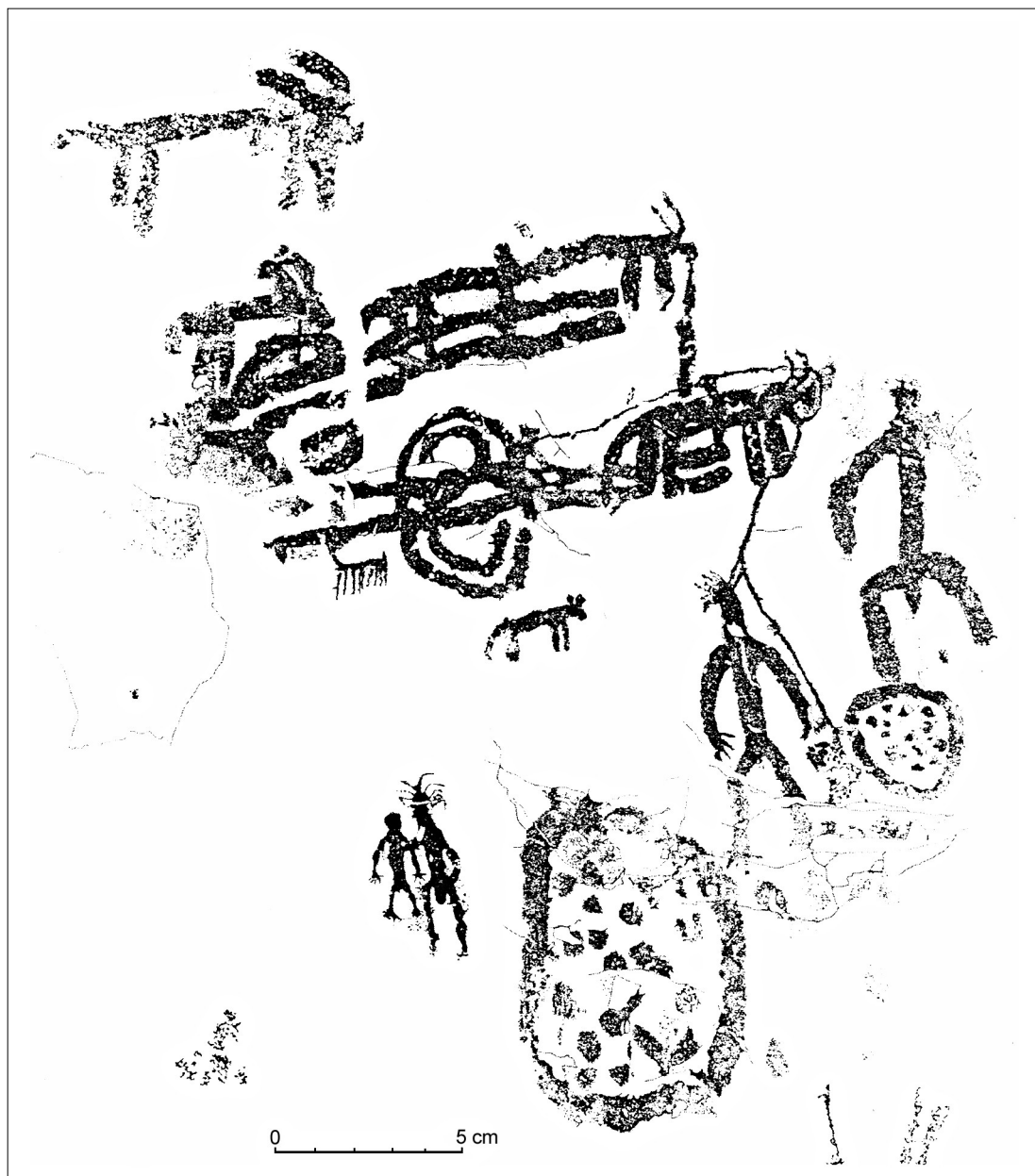


FIG. 21. — Abri de Remosillo, panneau 2, attelages de bovidés (relevé Musée de Huesca).

Dans plusieurs des sites levantins, nous retrouvons des représentations de cerfs en séries répétitives. Parfois, tous avancent dans le même sens, d'autres fois non. Le cerf se retrouve aussi associé à d'autres espèces animales : à un troupeau de

bouquetins mâles à Regacens, par exemple. Ce bouquetin est une espèce endémique à la Péninsule ibérique (*Capra pyrenaica hispanica*) dont la présence était habituelle dans toutes les montagnes de l'arc méditerranéen. Elle s'est

actuellement réfugiée dans des zones très escarpées et est absente de beaucoup d'autres (Escorza 2004 : 24). Il est possible aussi que nous nous trouvions en présence de *Capra pyrenaica pyrenaica* qui est une sous-espèce de *Capra pyrenaica hispanica* dont les grandes cornes des mâles représentaient des trophées de chasse très recherchés jusqu'au milieu du XX^e siècle. Le dernier exemplaire, une femelle, est mort en 1999. Cette variété de bouquetin, selon les derniers travaux en cours de la paléontologue Gloria Cuenca de l'Université de Saragosse, aurait occupé autrefois les zones montagneuses du nord de la péninsule. Le fait que la harde se compose uniquement de mâles ne doit pas surprendre car hormis pour l'époque du rut, mâles et femelles mènent une vie complètement séparée. Un fait plus rare est de rencontrer l'association de cerfs et de chamois (*Rupicapra rupicapra*) comme c'est le cas dans l'abri de Muriecho. Il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'isards (*Rupicapra pyrenaica*) qui sont la variété pyrénéenne, d'une complexion plus légère que sa cousine des Alpes. La représentation de tels animaux est un fait relativement rare dans la peinture levantine de la Péninsule ibérique. Le seul exemplaire connu jusqu'à présent se trouve à Nerpio au Prado del Tornero (Alonso & Grimal 1994 : 12).

Dans l'expression schématique, le cerf est également très représenté et tient une place primordiale dans les scènes de capture, dans les scènes rituelles ou dans les associations, par exemple d'un cerf mâle avec un faon comme dans l'abri de Quizans, mais il est concurrencé par les équidés et les bovinés qui occupent maintenant la part essentielle des représentations, abris du Gallinero, Lecina supérieur et Remosillo. Des figures humaines peuvent accompagner les animaux : personnages montés sur des quadrupèdes et scènes agricoles. Les scènes cynégétiques et les représentations de hardes de cerfs, ou bien de bouquetins, sont elles aussi reléguées dans des sites marginaux comme c'est le cas à Barfaluy et à Mallata A. Elles n'occupent plus l'emplacement principal et ils ne sont plus mis en exergue.

Il est intéressant de noter la présence de quelques serpents dans le contexte des peintures schéma-

tique de la province de Huesca. L'un est associé à un signe anthropomorphe de type ancoriforme dans l'abri de Mallata C (Painaud 2005 : 113) et le deuxième se trouve sur le côté gauche des représentations d'attelages du Remosillo. Il est là encore associé à une représentation humaine. Dans le dernier cas, il ne s'agit que d'un « fantôme » de figure car la peinture a disparu en grande partie et seule la différence de concrétion de la roche fait que la silhouette de la figure originelle apparaît dans une tonalité beaucoup plus claire.

LE CERF VU PAR LES LEVANTINS ET LES SCHÉMATIQUES

Dans la province de Huesca, si l'on excepte les cervidés isolés, nous avons surtout, dans l'expression levantine, des scènes cynégétiques où, sans équivoque aucune, le chasseur généralement armé de son arc avance vers l'animal ou bien est en position de tir comme dans les scènes de l'abri d'Arpan. Une relation homme-animal consistant en une scène qui semble de capture comme à Muriecho est très rare comme l'est aussi la scène levantine de Litonares où un individu appuyé sur un bâton tire un quadrupède au bout d'une corde. De même, dans l'art schématique, nous sommes étonnés d'observer à quatre reprises (Mallata A, Mallata B, deux fois et Barfaluy 2) des cervidés maintenus par l'homme ou bien reliés à lui par ce qui semble aussi être une corde. Il existe aussi des cerfs isolés mais aucun d'eux n'est chassé.

Dans l'art levantin en général, les animaux confrontés aux hommes sont ordinairement chassés, percés des traits des chasseurs, sans distinction des espèces, des sexes et des âges des bêtes. On ne connaît pas d'autres exemples d'animaux retenus par leurs membres ou bien liés à l'homme par une longe. En revanche, dans l'art schématique ibérique, des animaux reliés à l'homme par un lien existent quoiqu'en faible nombre : il semble qu'il s'agisse surtout d'équidés : Canforos de Peñarrubia (Jaén), cueva de Doña Clotilde (Teruel) ou d'un boviné : Anear (Cuenca). Le plus fréquemment, les animaux, surtout les cerfs

mâles, sont confrontés à des chasseurs armés d'un arc.

C'est donc bien la relation homme-animal qui nous importe ici, qu'il s'agisse des peintures levantines ou schématiques. Plusieurs questionnements se présentent.

On peut être surpris que le même thème existe dans les deux modes d'expression. La scène de Muriecho est très narrative conformément au souci du détail et de la gestuelle dans l'art levantin. Les scènes schématiques sont réduites à l'apposition de l'homme et du cerf reliés entre eux par un trait selon la conception minimaliste de cette graphie. Cependant, les deux semblent réitérer la même scène. Si l'on admet les positions les plus communément exprimées, Levantins et Schématiques ont pu être contemporains pendant un temps ce que suggèrent certains cas de superposition. Les peintres schématiques ont marqué leur présence en repeignant le cervidé de Regacens, en superposant un quadrupède à la scène de récolte du miel d'Arpan. À l'autre extrémité du même abri, ils ont peint une scène de chasse. Ils ont donc réutilisé les sites à peintures levantines même s'ils ont agrandi leur territoire pictural. Peut-être alors pouvons nous parler de compétition pour l'espace entre les deux graphies, la levantine et la schématique, compétition qui a entraîné l'adoption par les seconds de certains thèmes symboliques de la première, l'inverse n'étant pas impossible d'ailleurs (Hameau & Painaud 2004).

Les Levantins représentent une société de chasseurs-cueilleurs comme le démontrent parfaitement les scènes de chasse, la représentation d'animaux sauvages et la scène de récolte du miel. La présence d'une seule figure supposée de bovin (abri de La Raja) ne peut suffire à parler d'un animal domestiqué. Ce qui paraît primordial, c'est l'importance accordée aux cervidés dans cette société. Nous les retrouvons dans toutes les représentations peintes levantines de la région. Les scènes de Muriecho ou de Litonares nous renvoient donc à la relation que ces hommes entretenaient avec les cervidés. En étaient-ils arrivés à une semi-domestication comme celle qu'ont les peuples du Nord avec leurs rennes ? Nous trou-

vons-nous seulement devant des captures ponctuelles à l'occasion de cérémonies où le cerf serait le principal protagoniste ? Ou alors, les Levantins ont-ils simplement repris à leur compte une thématique que les Schématiques exprimaient déjà dans le style dépouillé qui était le leur ? La confrontation des deux expressions nous fait préférer cette dernière hypothèse. Dans ce cas, les motivations premières de ce thème du cerf capturé sont à chercher dans l'expression schématique.

On peut toujours imaginer une scène réelle, un cerf capturé par les hommes, mais les enjeux d'une telle emprise de l'homme sur l'animal nous échappent. On ne connaît pas de tentatives de domestication du cerf dans la Péninsule ibérique si bien que l'hypothèse d'une représentation réaliste évoquant ce thème tombe d'elle-même. Il n'est d'ailleurs pas certain que les communautés néolithiques se soient même senti une mentalité d'agriculteurs-éleveurs. Comme le suggère Alain Testart (1989), « il n'est pas sûr que la structure de leur société correspondait déjà au modèle de la Communauté Domestique Agricole. Quel que soit leur niveau d'évolution, le mode de pensée des chasseurs-cueilleurs était sans doute encore très présent ». On suppose alors que la chasse au cerf pouvait représenter un réel enjeu social comme l'est encore, pour partie, la chasse dans nos sociétés rurales. Capturer un cerf ne signifierait pas un désir de le domestiquer, ou même de l'approivoiser, mais une volonté de se mesurer avec lui et d'être encore et surtout un chasseur. La chasse continue d'ailleurs de représenter une ressource alimentaire non négligeable et celle des cervidés offre en sus, cuirs, os et bois pour de multiples usages. L'hypothèse de Jean-Denis Vigne d'un animal qu'on ne domestique pas, sciemment, pour qu'il reste sauvage, permet de concilier capture du cerf et économie productrice (Vigne 1993).

DU SAUVAGE AU DOMESTIQUE

Cette hypothèse nous amène à revoir l'ensemble des relations homme-animal dans la province de

Huesca. Les supposés cavaliers comme celui qui occupe le centre du grand panneau de l'abri de Gallinero 2 ou ceux de Barfaluy 1 et 2 ne sont peut-être que des figures symboliques et non des scènes de genre. Le montage du quadrupède par l'homme reste peut-être un désir plus qu'une réalité, un récit mythique ou valorisant plus qu'un fait quotidien. Et l'on peut monter une bête sans parler nécessairement de domestication. De même, les bœufs du Remosillo nous entraînent peut-être dans une narration imaginaire plus que dans une scène d'un labour qui serait pratiqué par les groupes néolithisés de l'Aragon. Nous sommes d'ailleurs conscients de l'apparent anachronisme que constituent ces figures si nous devons les attribuer au Néolithique, surtout dans ses phases anciennes.

Pourtant, Pilar Utrilla et Vicente Baldellou proposent d'y voir des saynètes très ancrées dans l'ordinaire des communautés agropastorales du Néolithique, avec quelques nuances cependant. Ainsi, ils pensent que les charrettes attelées à des bœufs au Remosillo³ ont pu exister au Néolithique mais que l'archéologie en ignore l'existence du fait de leur constitution en bois, donc en matériau périssable (Utrilla & Baldellou 1993 : 249). La présence, à la toute proche grotte del Moro, de restes de bœufs dans des niveaux d'un Néolithique qualifié d'avancé leur semble un argument justifiant la représentation d'une scène d'attelage. Ils signalent d'ailleurs qu'à la grotte del Moro, comme d'ailleurs sur certains sites centre-européens et valenciens, des traces de blessures ont été identifiées sur les métacarpes des bovidés dans des contextes néolithiques (Utrilla & Calvo 1999 : 46). Ces blessures, qui devaient être particulièrement douloureuses, résulteraient sans doute de travaux agricoles auxquels les bêtes étaient soumises.

Quoi qu'il en soit, si le problème de la datation des attelages vrais reste posé, il nous semble que la figuration de ceux-ci, les techniques employées

pour les représenter et leur style correspondent à l'expression schématique (Hameau & Painaud 2005 : 639). Les petits personnages qui entourent la scène sont porteurs de détails propres à cette formule artistique. Sans preuve de l'existence de véritables charrettes au Néolithique⁴, nous pourrions aussi imaginer qu'une scène d'attelage puisse être de l'ordre du récit, argument facile certes mais non pas contrevenant. Nous avons vu que le mobilier exhumé à l'aplomb de ce panneau est attribuable au Néolithique ancien, ce qui le différencie des séries de traits courts verticaux peints à quelques centaines de mètres de là, au pied de la même falaise, associés à un mobilier d'affinités véraziennes (Baldellou 1991 : 16). Nous pourrions donc supposer qu'une phase de figurations « réalistes » a précédé, sur ce site, une phase de signes plus abstraits. À la même époque, le réalisme des figures levantines aurait peut-être son « équivalent » dans l'expression schématique.

Concernant le bestiaire, la différence entre les Levantins et les Schématiques, résiderait donc, au moins, dans un imaginaire uniquement peuplé d'animaux sauvages pour les premiers, dans la possibilité d'une dualité entre sauvages et domestiques pour les seconds. Le bestiaire schématique correspondrait tout autant à des animaux sauvages, ponctuellement capturés et sans doute relâchés, comme le cerf, qu'à des animaux domestiqués à qui on prêterait, peut-être, des usages qui ne seraient pas expressément les leurs.

RÉFÉRENCES

- ALONSO A. & GRIMAL A. 1996. — *El arte rupestre prehistórico de la cuenca del río Taibilla (Albacete y Murcia): nuevos planteamientos para el estudio del Arte Levantino*. Alonso Tejada, Anna, Barcelona.
- BALDELLOU V. 1991. — *Arte Rupestre del río Vero*. Parques Culturales de Aragón, Zaragoza.
- BALDELLOU V. 1991a. — Memoria de las actuaciones de 1986 y 1987 en la zona del río Vero (Huesca). *Arqueología Aragonesa* 1986-1987: 13-17.

3. D'autres auteurs ont supposé qu'il pouvait s'agir de traîneaux bien que les roues soient parfaitement visibles, un peu moins pour la charrette supérieure à cause d'une peinture « fantôme » qui affecte la partie droite des roues, sans doute des roues massives.

4. Après tout, un travois en bois a été trouvé dans le site lacustre de Châlain (Pétrequin 2005).

- BALDELLOU V. 1991b. — Memoria de las actuaciones de 1988 y 1989 en la zona del río Vero (Huesca). *Arqueología Aragonesa* 1988-1989: 13-18.
- BALDELLOU V., PAINAUD A. & CALVO M^aJ. 1985a. — Las pinturas esquemáticas de Quizáns y cueva Palomera. *Zephyrus* XXVI 198: 117-122.
- BALDELLOU V., PAINAUD A. & CALVO M^aJ. 1985b. — Las pinturas esquemáticas del Tozal de Mallata. *Zephyrus* XXXVI 1983: 123-129.
- BALDELLOU V., PAINAUD A. & CALVO M^aJ. 1986. — Dos nuevos covachos con pintura naturalistas en el Vero (Huesca), in *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- BALDELLOU V., PAINAUD A. & CALVO M^aJ. 1988. — Las pinturas esquemáticas de Mallata B (Huesca). *Boletín del Museo de Zaragoza* 4: 7-36.
- BALDELLOU V., PAINAUD A. & CALVO M^aJ. 1989. — Los covachos pintados de Lecina Superior, de Huerto Raso y de la Artica de Campo (Huesca). *Bolskan* 5: 147-174.
- BALDELLOU V., PAINAUD A., CALVO M^aJ. & AYUSO P. 1993. — Las pinturas esquemáticas de la partida de Barfaluy (Lecina-Bárcabo, Huesca). *Empúries* 48-50: 64-83.
- BALDELLOU V., PAINAUD A., CALVO M^aJ. & AYUSO P. 1995a. — Las pinturas rupestres del barranco de Arpán (Asque-Colungo, Huesca). *Bolskan* 10: 31-96.
- BALDELLOU V., PAINAUD A., CALVO M^aJ. & AYUSO P. 1995b. — Las pinturas rupestres de la cueva de Regacens (Asque-Colungo, Huesca). *Bolskan* 10: 97-144.
- BALDELLOU V., PAINAUD A., CALVO M^aJ. & AYUSO P. 1996. — Las pinturas rupestres de Remosillo, en el congosto de Olvena (Huesca). *Bolskan* 13: 173-215.
- BALDELLOU V., PAINAUD A., CALVO M^aJ. & AYUSO P. 1997. — Las pinturas rupestres de los covachos de la Raja (Santa Eulalia de la Peña-Nueno, Huesca). *Bolskan* 14: 29-41.
- BALDELLOU V. & UTRILLA P. 1995. — La cueva del Moro de Olvena (Huesca). *Bolskan* 12: 11-18.
- BALDELLOU V. & UTRILLA P. 1996. — Le Néolithique en Aragon, in VAQUER J. (dir.), *Le Néolithique du Nord-Ouest méditerranéen*. XXVI^e Congrès Préhistorique de France. 26-30 septembre 1994, Carcassonne. Société préhistorique française, Paris : 225-237.
- BALDELLOU V. & UTRILLA P. 1999. — Arte rupestre y cultura material en Aragón : presencias y ausencias, convergencias y divergencias. *Bolskan* 16: 21-38.
- BALDELLOU V. & UTRILLA P. 2002. — Cantos pintados neolíticos de la cueva de Chaves (Bastarás, Huesca). *Salduie* 2 (2001-2002): 45-126.
- BALDELLOU V., AYUSO P., PAINAUD A. & CALVO M^aJ. 2004. — Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcabo, Huesca). *Bolskan* 17: 33-86.
- BARANDIARÁN I. 1976. — Materiales arqueológicos del Covacho de Huerto Raso (Lecina, Huesca). *Zephyrus* XXVI-XXVII: 217-233.
- BELTRÁN A. 1972. — *Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)*. Monografías Arqueológicas XIII. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- BELTRÁN A. 1989. — *Los Parques Culturales y el Arte rupestre en Aragón*. Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, D.L., Zaragoza.
- BELTRÁN A. & BALDELLOU V. 1979. — Avance al estudio de la cuevas pintadas del barranco de Villacantal, in *Symposium Altamira*. Ministerio de Cultura, Madrid: 131-140.
- BUENO & BALBIN BEHRMANN DE R. 2001. — La grafía megalítica como factor para la definición del territorio. *Arkeos* 10: 129-178.
- CALVO M^aJ. 1993. — *Arte rupestre post-Paleolítico en Aragón*. Thèse de 3^o cycle. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- ESCORZA J. 2004. — La cabra montés, joya de la fauna ibérica. *Revista Cauce, boletín informativo cultural del parque Cultural del río Martín* 16.
- FAIREN S. 2004. — Rock-Art and the transition to farming. The Neolithic landscape of the central Mediterranean coast of Spain. *Oxford Journal of Archaeology* 23 (1): 1-19.
- HAMEAU Ph. 1999. — Héliotropisme et hygrophilie des abris à peintures schématiques du sud de la France. *L'Anthropologie* 103 (4) : 617-631.
- HAMEAU Ph. 2002. — *Passage, Transformation et Art Schématique (L'exemple des peintures Néolithiques du Sud de la France)*. BAR International Séries 1044. Archaeopress, Oxford.
- HAMEAU Ph. 2005. — Des goûts et des couleurs. Chronologie relative et identité culturelle à travers l'analyse des peintures schématiques du Néolithique dans le Sud de la France. *Zephyrus* 58 : 195-211.
- HAMEAU Ph., PAINAUD A. 1999. — Las pinturas esquemáticas del río Carami (Mazaugues, Tourves, Francia) y de la confluencia del río Vero y de la Choca : organización del espacio. *Bolskan* 14: 61-101.
- HAMEAU Ph., PAINAUD A. 2001. — Hygrophilie et héliotropisme des sites ornés au Postglaciaire, en France et dans la Péninsule ibérica, in *Actes du Colloque UISPP Art Rupestre Mondial, Vigo (Espagne)* [sur CDROM].
- HAMEAU Ph., PAINAUD A. 2004. — L'expression schématique en Aragon : présentation et recherches récentes. *L'Anthropologie* 108 : 617-651.
- PAINAUD A. 1989. — *Les Peintures rupestres de style schématiques de la confluence des « Barrancos » de la Choca et de Lecina*. Mémoire de Diplôme de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Toulouse.
- PAINAUD A. 2005. — Les peintures rupestres et l'art schématique linéaire de l'abri de Mallata C (Colungo-Asque, Huesca), in MARTZLUFF M. (éd.), *Roques ornées, roches dressées : aux sources des arts et*

- des mythes, les hommes et leur terre en Pyrénées de l'Est. Actes du colloque en hommage à J. Abelanet.* Université de Perpignan, 24-26 mai 2001. Presses universitaires de Perpignan, Perpignan : 109-118.
- PÉTREQUIN P. 2005. — Habitats lacustres néolithiques et perception du temps. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 102 (4) : 789-802.
- TESTART A. 1989. — *Le communisme primitif. I. Économie et idéologie.* Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- UTRILLA P. BALDELLOU.V. 1996. — Evolución diacrónica del poblamiento prehistórico en el valle del Cinca-Éser : el registro de Olvena y otros yacimientos prepirenaicos. *Bolskan* 13: 239-261.
- UTRILLA P., CALVO M^a J. 1999. — Cultura Material y arte rupestre « levantino »: la aportación de los yacimientos aragoneses a la cuestión cronológica. Una revisión del tema en el año 2000. *Bolskan* 16: 39-70.
- VIGNE J. -D. 1993. — Domestication ou appropriation pour la chasse : histoire d'un choix socio-culturel depuis le Néolithique. L'exemple des cerfs (*Cervus*), in DESSE J. & AUDOIN-ROUZEAU F., *Exploitation des animaux sauvages à travers le temps. XIII^e Rencontres Int. Archéol. et Hist. Antibes.* APDCA éd., Antibes : 201-220.

*Soumis le 12 décembre 2005 ;
accepté le 23 mai 2006.*

