

Les représentations animales dans l'art rupestre linéaire à l'est des Pyrénées : du 2^e âge du Fer au Moyen Âge

Pierre CAMPMAJO

Chercheur associé à l'UMR 8555, CNRS – EHES

Centre d'Anthropologie

39 allées Jules Guesde, F-31000 Toulouse (France)

pierre.campmajo@wanadoo.fr

Campmajo P. 2006. — Les représentations animales dans l'art rupestre linéaire à l'est des Pyrénées : du 2^e âge du Fer au Moyen Âge. *Anthropozoologica* 41 (2) : 141-169.

RÉSUMÉ

Cet article sur les représentations animales dans l'art rupestre linéaire¹ se limite au cadre restreint des Pyrénées de l'Est entre le Val d'Aran et le col de la Perche en Cerdagne. Il couvre une séquence de l'histoire (entre la fin du III^e siècle avant J.-C. et l'arrivée des Romains au milieu du I^{er} siècle avant J.-C.) où cette région, à cause des guerres puniques, a connu de grands bouleversements. Le corpus compte également de nombreuses gravures de la période médiévale dont les plus représentatives semblent se situer entre le XI^e et le XIII^e siècle.

Au début du II^e siècle avant notre ère, les peuples ibères du sud des Pyrénées se révoltèrent contre les Romains, provoquant la dure répression de Caton. Après la victoire des Romains, les populations montagnardes, jusqu'ici un peu coupées des mouvements militaires et commerciaux qui se tramaient sur la côte méditerranéenne, ont vu affluer vers ces zones refuges des montagnes catalanes des immigrants fuyant le conflit. Ils apportaient leurs pratiques culturelles et cultuelles qui influencèrent durablement le mode de vie des autochtones. Dès cette époque on voit alors, gravés sur certaines roches, des symboles, des graffitis écrits en alphabet ibère, des scènes composites. Le bestiaire trouve dans cet espace une large plage d'expression où les chevaux et les cervidés ont une place de choix.

La romanisation de la région, dans le courant de la deuxième moitié du I^{er} siècle avant J.-C., donne un coup d'arrêt à cet « art » symbolique. Au Moyen Âge, de nouvelles gravures font à nouveau leur apparition sur les roches. Bien plus figuratif, cet art n'en demeure pas moins riche en symboles qui renvoient aux anciennes coutumes.

MOTS CLÉS
Pyrénées,
sites de plein air,
grottes,
prospections,
gravures,
âge du Fer,
Moyen Âge,
Ibère.

1. Je remercie Denis Crabol pour sa collaboration permanente sur le terrain, ainsi que pour son aide à la mise en forme de cet article, Jean-Louis Rendu pour sa relecture attentive, Madame Chantal Terran-Rendu pour les traductions en anglais, Fred Berlic, ornithologue et archéozoologue, qui nous a fourni les renseignements se rapportant aux mœurs des oiseaux et des cervidés, Baudouin Van den Abeele, professeur à l'Université catholique de Louvain qui nous a fourni des renseignements sur la présence de « faucon » dans la scène de chasse au cerf, Fig. 9.2, et la correction anonyme du comité de lecture pour ses observations pertinentes.

ABSTRACT

Animal representations in linear rock art in the eastern Pyrenees: from the second Iron Age to the Middle Ages

This article on animal representations in linear rock art is confined to the eastern Pyrenees, between Val d'Aran and the Col de la Perche in Cerdagne. It covers a period in history, between the end of the 3rd c. BC and the arrival of the Romans in the middle of the 1st c. BC, when this region was in disruption because of the Punic wars.

At the beginning of the 2nd century BC, the Iberian peoples from the south of the Pyrenees rebelled against the Romans, which led to Cato's harsh repression. After the Roman victory, the mountain people, who until then had been cut off from the military movements and trade activity taking place on the Mediterranean coast, came into contact with immigrants fleeing the conflict to find refuge in the mountains of Catalonia. These immigrants brought with them cultural and religious practices which were to have a long-term influence on the local way of life. From this period, symbols, graffiti and composite scenes were engraved on rocks, using the Iberian alphabet. Animals are widely represented, especially horses and deer.

In the second half of the 1st century BC, the Romanization of the region puts an end to this symbolic "art". In the Middle Ages, new engravings appear on the rocks, more figurative but no less rich in symbols derived from the ancient ones.

KEY WORDS

Pyrenees,
open-air sites,
caves,
surveys,
engravings,
Iron Age,
Middle Ages,
Iberian.

CADRE GÉOGRAPHIQUE, PHYSIQUE ET HUMAIN AU DÉBUT DU II^e SIÈCLE AVANT J.-C.

Le cadre géographique de cet article se situe dans la partie est des Pyrénées et a pour axe central la ligne de frontière entre la France et l'Espagne. Du val d'Aran à l'ouest au col de la Perche à l'est, cette vaste zone englobe, au sud de la chaîne, les régions hautes du Pallars Subirà, du Haut Urgell, du Bergada et du Ripollès, situées en Espagne. Au nord, elle couvre le piémont des cantons ariégeois de l'Oust, du Vicdessos, les Cabannes et Ax-les-Thermes mais aussi celui de Quérigut, à la limite de l'Aude. Au centre, en plein cœur des montagnes, on trouve l'Andorre et le vaste plateau cerdan (Fig. 1).

L'espace géographique étudié correspond à ce qu'était, dans la première moitié du I^{er} siècle après J.-C., la zone d'influence des Cerretani dont parle Pline quand il décrit les peuples qui habitaient cette partie des Pyrénées. Après les Ausetani et les

Lacetani, Pline cite les Cerretani (Delcor 1976). Ceux-ci occupaient les contrées décrites plus haut. Pline cite les Vascons immédiatement après. Ce texte est toutefois critiqué par Christian Rico (1997) dans son ouvrage *Les Pyrénées romaines* qui étudie les textes de Strabon et situe les Cerretani plus à l'est. Ce peuple des Cerretani se divisait en deux : les Juliani, les plus anciens, ayant pour capitale Llívia, située au cœur de la Cerdagne, et les Augustani, les plus récents, dont la capitale était Orgellia, juste au-dessus de l'actuelle Seu d'Urgell. Au regard de Pline, les Pyrénées montagneuses, de l'Atlantique à la Méditerranée, auraient été, *grosso modo*, sous l'influence à l'ouest des Vascons, à l'est des Cerretani.

L'histoire du peuplement est bien plus complexe et c'est à l'occasion des guerres puniques, quand Hannibal entreprend sa marche sur l'Italie en 218 avant J.-C., que l'on voit apparaître dans les textes des géographes romains et grecs les premières mentions sur le peuplement des Pyrénées pré-romaines (Rico 1997).

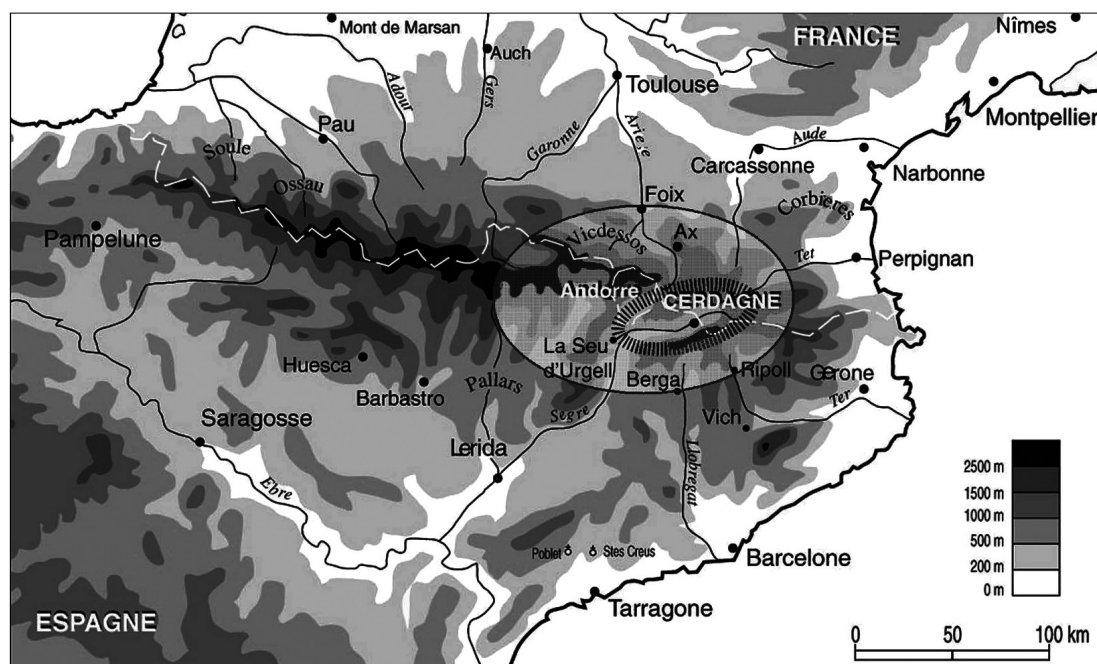


FIG. 1. — Cartes des Pyrénées, avec la délimitation de la zone étudiée. Infographie D. Crabol.

Notre zone de recherches est plus modeste puisqu'elle s'étend d'ouest en est entre le Val d'Aran et le col de la Perche, et du nord au sud de Tarascon-sur-Ariège à Berga. Dans ce grand rectangle de quelque 10 000 km², on ne compte pas moins de huit peuples indigènes (Fig. 2) entourés au nord par les Volques, les Eysiques de la région narbonnaise, et les Sordes de la plaine littorale du Roussillon. Au sud des Pyrénées, ce sont les quatre grandes ethnies ibères des Iltergetes, Lacetani, Ausetani et Indikètes qui couvrent d'ouest en est, de Huesca à la Méditerranée, tout le grand piémont pyrénéen jusqu'à l'Ebre au sud. Dans la haute montagne, il faut citer le peuple des Iacetani qui ont pour centre l'actuelle Jaca et dont le territoire arrive jusqu'au Somport. Enfin, deux peuples secondaires, les Suessetani et les Sedetani, s'intercalent entre les Iacetani et les Airensoi qui eux, sont en contact avec les Cerretani. Les peuples qui entrent dans l'espace étudié ont, avant que les guerres puniques ne débutent, très peu de contacts avec les Romains. Les ambassades, envoyées par ces

derniers auprès des peuples indigènes pour s'unir avec eux et faire obstacle aux troupes d'Hannibal, reçoivent des promesses d'alliance mitigées. Certains sont plutôt favorables aux Romains, les autres aux Puniques, sans compter les intérêts propres à chacune des tribus ayant des regards intéressés sur le territoire des voisins. Aussi, au gré des victoires ou des défaites des uns ou des autres, certaines tribus qui ont pris le mauvais parti, subissent des répercussions malheureuses.

Les Cerretani, restés neutres dans le conflit, profitent des déboires des uns et des autres pour étendre leur influence sur les territoires de leurs voisins. En Cerdagne, le phénomène est très net. Il semble que les répressions qui s'ensuivent aient engendré une immigration vers la montagne, avec pour conséquences des apports culturels jusqu'ici inconnus. C'est, curieusement, dès ce début du II^e siècle avant J.-C. que commence l'histoire des gravures rupestres de Cerdagne (Campmajo & Untermann 1991, 1992 ; Campmajo 1993, 2005a et b).

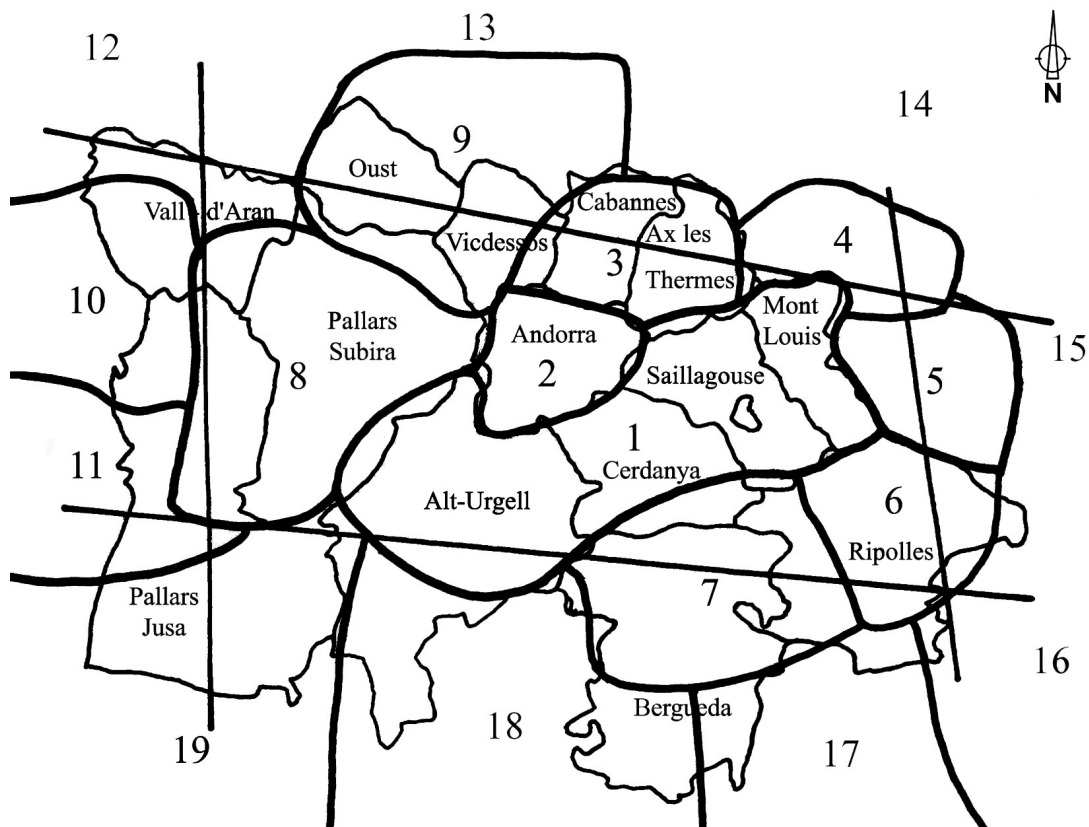


Fig. 2. — Carte des peuples indigènes des Pyrénées de l'Est à la fin du III^e siècle avant notre ère, d'après les indications de la publication de Christian Rico (1997).

1. Cerretani, 2. Andosinoi, 3. Consoranni, 4. Redones, 5. Bebryces, 6. Autoceretes, 7. Bargousioi, 8. Airnosio, 9. Consoranni, 10. Suesetani, 11. Sedetani, 12. Venardi, 13. Volcae, 14. Eysiques, 15. Sordes, 16. Indiketes, 17. Ausetani, 18. Lacetani, 19. Iltergetes. Ces frontières qui sont d'une précision toute relative ne reflètent qu'une occupation approximative des territoires. Ces indications ont été portées sur les frontières actuelles des *comarcas* espagnoles et des cantons français.

Positionnement des limites des peuples : P. Campmajo. Infographie : D. Crabol.

ÉTAT DE LA RECHERCHE EN 2005

Une première recherche bibliographique dans cette zone est des Pyrénées, nous montre, mises à part quelques découvertes déjà anciennes, combien cette recherche sur l'art rupestre de l'âge du Fer a été négligée par rapport à l'art peint des périodes glaciaires. Cela est certainement davantage dû à la pauvreté des recherches qu'à l'absence de gisements. L'Andorre, où a travaillé l'archéologue Pere Canturri dans les années 1960 suivi de Mas Canalis, a livré à elle seule vingt sites (Canturri 1985, 2003 ; Mas Canalis 1985).

L'Ariège est connue de longue date, mais ce sont surtout les grottes ornées paléolithiques qui ont eu l'honneur des chercheurs. L'art post-glaciaire intéresse pourtant des érudits locaux qui y consacrent quelques articles : Vézian (1924), l'abbé Glory (1945, 1947), Durand (1968) et plus récemment Gratté (1985, 16 sites recensés).

Dès 1966, dans les Pyrénées-Orientales, Jean Abelanet (1966), en les publiant, a commencé à sortir de l'anonymat les premières archives gravées de style linéaire. Par la suite, il a publié de très nombreux travaux, Abelanet (1976 a, 1976 b, 1986 et 2003). La Cerdagne reçut aussi

la visite de ce chercheur qui lui consacra plusieurs pages dans sa thèse doctorale, Abelanet (1976 a). Nous-mêmes avons, à partir de 1970, fait la prospection systématique du territoire cerdan. Depuis cette date, quarante-sept nouveaux sites ont été découverts. Ils comptent plusieurs centaines de roches et des milliers de dessins. Dès 1988, nous avons mis en place un programme de prospection thématique et d'inventaire qui a donné lieu à douze rapports déposés au SRA de Montpellier (Campmajo 1988 à 1999). Cet inventaire a débouché sur un premier mémoire de DEA (Campmajo 1985) suivi d'une série d'articles où les figurations zoomorphes sont largement citées (Campmajo 1987, 2005 a et b).

Dans cette zone est des Pyrénées, nous ne pouvons que constater que les recherches sur l'art rupestre post-glaciaire de l'âge du Fer et du Moyen Âge sont rarissimes et qu'il faut sortir de ce cadre régional pour trouver des exemples de comparaisons. En 1992, s'est tenu à Lleida (Espagne), le 1^{er} congrès international de gravats rupestres *i murals*. Publié en 2003 avec onze ans de décalage, cet ouvrage (González-Pérez 2003), avec ses cinquante et un articles où les animaux occupent une place de choix, permet de faire des comparaisons avec les gravures de notre zone d'étude.

GRAVURES ATTRIBUÉES À LA PÉRIODE IBÈRE

LE SITE DE GUILS (FIGS 3, 4)

Proportionnellement, Guils est le site qui a livré le plus de figures de cervidés (dix-neuf bêtes représentées). Deux chevaux sont présents dans le corpus, un seul est monté. Les dessins nous montrent des bêtes associées à des saignées naviformes (Fig. 3.1, Figs. 4.1 ; 4.3). Ces saignées, en forme de coque de navire, sont obtenues en grattant la roche dans un geste alternatif de va-et-vient, de part et d'autre des côtés de la gravure, grâce à un outil tranchant avec un mouvement légèrement circulaire et dont le but était, semble-t-il, de récupérer de la poudre de pierre (Campmajo 2001, Abelanet 2003). Sur cet ensemble de dessins, trois animaux sur seize sont identifiés comme des cerfs parce qu'ils

portent des bois (Fig. 3.2, Figs. 4.1 ; 4.3). Pour tous, le corps est traité avec un remplissage de croisillons. Les corps des autres animaux sont pour la plupart dessinés de la même manière mais on remarque, curieusement, que certains d'entre eux ont un corps vierge de tout motif. Nous ne pensons pas que cela soit anodin. Dans le cas où les deux types de dessins cohabitent (Fig. 3.2, Fig. 4.1), nous supposons que ceux vierges de motifs sont des femelles car curieusement ces animaux sont dépourvus de cornes alors que l'association bois, donc mâle, et corps rayés est régulièrement observée. Sur deux figures, des anthropomorphes sont présents, (Fig. 3.1, Fig. 4.3). Dans la dernière, le sujet porte sur le dos une charge curieusement quadrillée elle aussi. Dans cette composition, on notera les deux marques (↑ et ↑) qui figurent dans le corpus des signes identifiés comme ibères (Campmajo 2005a). On remarque, de même, l'arboriforme de style linéaire. Sur un dessin, un des anthropomorphes, à droite, est tracé suivant la technique des saignées naviformes, alors que le deuxième, dont le bras droit ou gauche se termine par une pointe, est traité en linéaire *i.e* des gravures obtenues avec une pointe fine, pointe d'un couteau ou d'un silex (Fig. 3.1). On voit ici que les deux techniques de traçage cohabitent.

Le dessin ne représente que des animaux et des traits linéaires dans un contexte où les naviformes dominent largement (Fig. 4.2). Enfin le cheval, curieusement monté par un anthropomorphe arciforme, est souligné par des signes dont un au moins (un √) pourrait être la lettre *Ti* ibère (Fig. 3.4). Dans le corpus rapidement esquissé, nous rappelons que l'association cerf et gravure naviforme constitue l'un des marqueurs de la culture ibère. Sur le site de Guils, cinq lignes tracées avec des lettres de l'alphabet ibère sont connues. L'ensemble des dessins présentés dans ce paragraphe est à placer dans cette période.

ERR CARBANET – ROCHE 2 – 3 (FIG. 4.4)

Cette curieuse représentation d'un cerf est gravée selon la technique des saignées naviformes. Ce type de gravure est attribué à la Période ibère qui se situe chronologiquement en Cerdagne entre 200 et 100 avant J.-C.

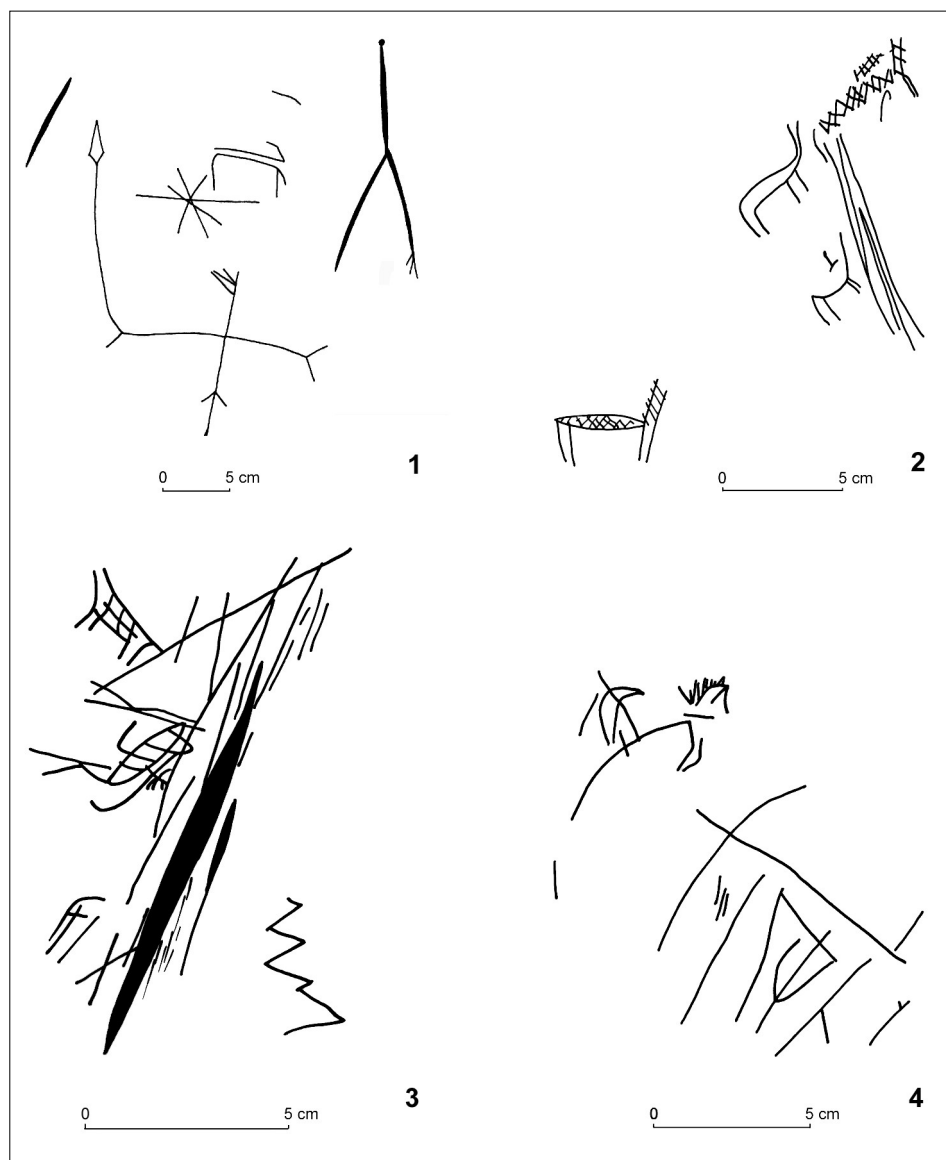


FIG. 3. — 1. Guils, Roche 17 ; 2. Guils, Roche 16-1 ; 3. Guils, Roche 2-5 ; 4. Guils, Roche 4-4. Relevés P. Campmajo.

ERR CARBANET – R 4 – 2 (FIG. 5.1)

Cette scène, où figurent deux animaux, peut-être une biche et son faon, compte des éléments de chronologie très importants dans sa composition. En premier lieu, on observe l'ensemble de lettres en écritures ibères à droite de la figure. À elles seules, ces écritures datent l'ensemble de cette

période. Mais d'autres éléments viennent étayer ce verdict. Le cartouche rempli de signes, qui se trouve au-dessus des animaux, est un élément que nous plaçons aussi dans cette période car nous le trouvons constamment associé aux écritures. À gauche, une gravure en forme de V et la flèche qui se trouve entre les barres sont tracées

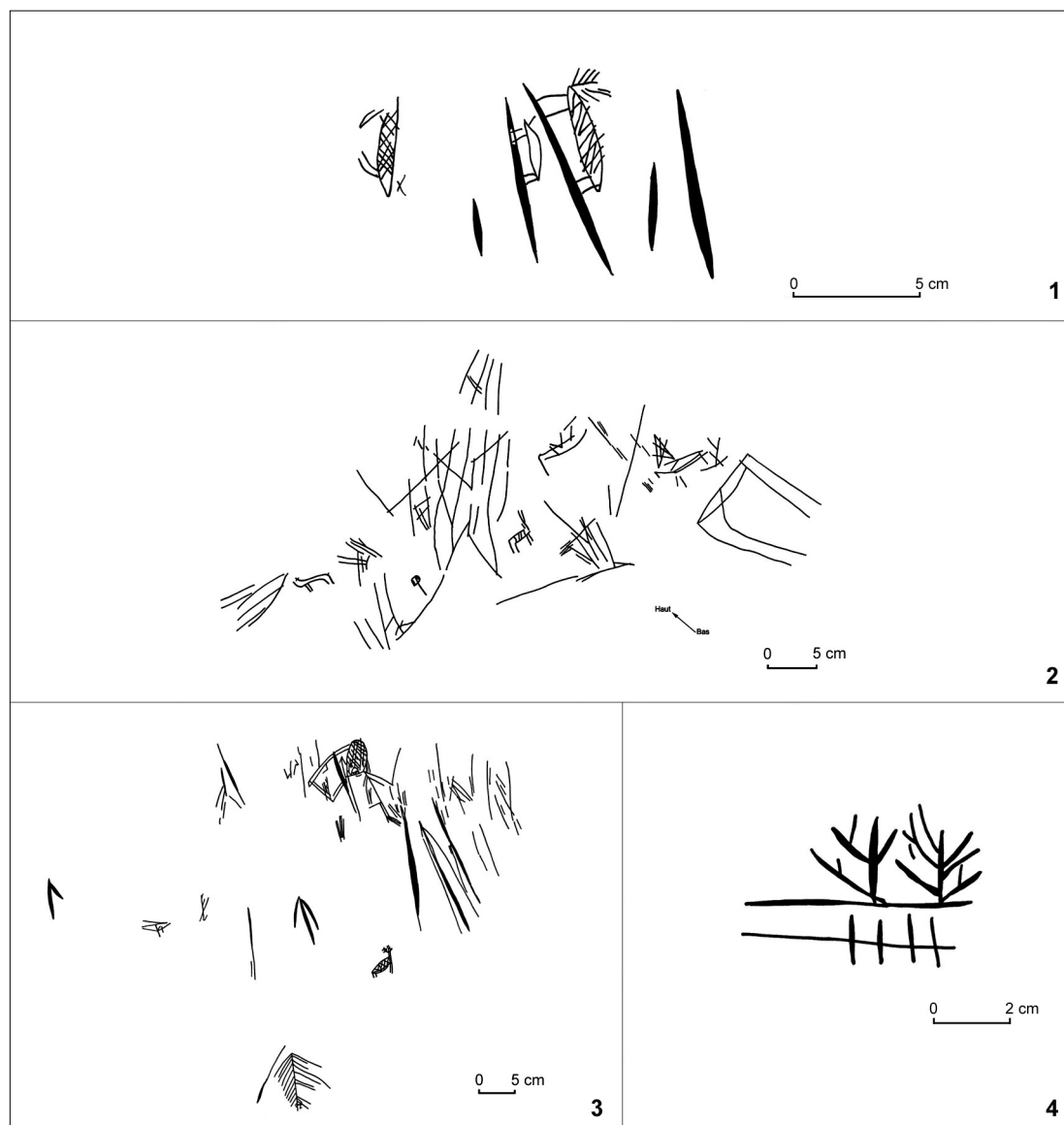


FIG. 4. — 1. Guilts, Roche 9-1 ; 2. Guilts, Roche 4-3 ; 3. Guilts, Roche 8-1 ; 4. Err Carbanet, Roche 2-3. Relevés P. Campmajo.

toutes deux suivant la technique naviforme. Cette technique qui est un marqueur ibère essentiel (Campmajo 2005a) est appuyée ici par la trilogie « écriture ibère, cervidé et gravure naviforme » qui, quand ils sont associés, sont estimés comme l'un des meilleurs indicateurs de cette époque.

Nous ne commentons que succinctement les autres éléments de la figure considérés comme symboles solaires. Les quatre cercles à rayons sont vus comme des symboles solaires alors que les zigzags sont interprétés comme des signes qui évoquent l'éclair et donc annonciateurs de la pluie, élément essentiel, avec le soleil, pour la fécondation des graines.

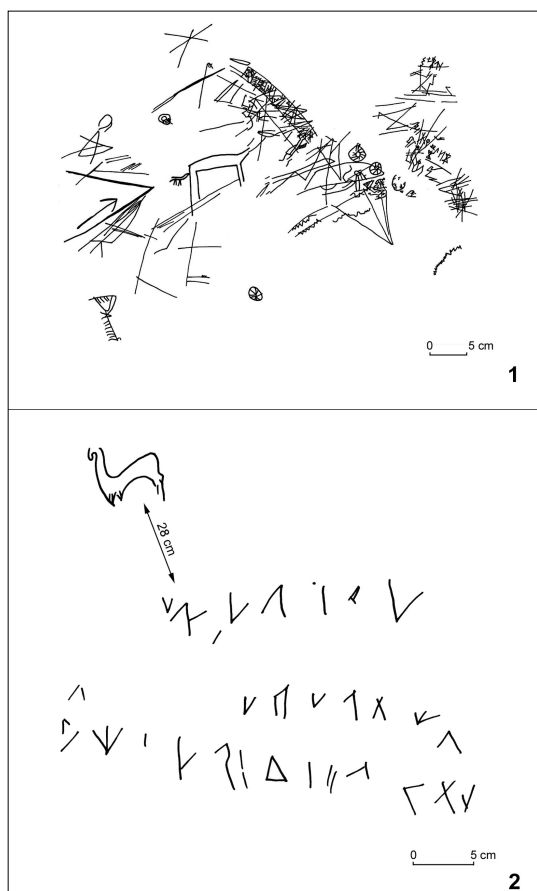


FIG. 5. – 1. Err Carbanet, Roche 4-2 ; 2. Osseja Cabanette, Roche 6. Relevés P. Campmajo.

Les deux petits sujets anthropomorphes présents dans la scène, entourés des symboles que nous venons de décrire, s'inscrivent bien dans une démarche graphique symbolique où les références à la fécondité sont omniprésentes. Tous ces éléments, écriture ibère, cerf, saignées naviformes, rattachent cette scène à la Période ibère.

OSSEJA – CABANETTE - R 6 (FIG. 5.2)

Bien que l'animal représenté sur cette scène ne soit pas parfaitement identifiable, nous pensons qu'il s'agit d'un cervidé. Notons la présence de trois lignes écrites en alphabet ibère. Nous datons donc cette figure de la Période ibère.

GRAVURES ATTRIBUÉES À LA PÉRIODE MÉDIÉVALE

OSSEJA – CABANETTE R 2 – 1 (FIG. 6.1)

Cette scène comprend deux niveaux de lecture interprétés, l'un comme appartenant à la culture ibère, le deuxième, qui oblitère le premier, à l'époque médiévale qui seule nous intéresse ici.

L'animal le plus complet est un cheval gravé au centre du panneau. Son attribution à la période médiévale est établie par la selle à arçons munie de hautes bâtes, éléments de cette époque que nous décrivons plus précisément dans la scène (Fig. 7.2). On note également la queue en plumet et la singulière façon dont sont dessinés les sabots. Le deuxième animal, que nous interprétons lui aussi comme un cheval, est tracé d'un trait des plus rudimentaires. Nous retrouvons sur d'autres gravures cette façon « enfantine » de représenter l'animal.

OSSEJA – ZONE 2 – R 3 – 27 (FIG. 6.2)

Ce cheval d'époque médiévale, portant une selle à arçons, a été tracé à proximité de celui que nous plaçons sur la figure 6.3. On peut se demander s'ils ne sont pas gravés de la même main.

La crinière est représentée par quelques traits obliques alors que la queue de l'animal peut aussi être comparée avec celle d'un des chevaux du site de la Cabanette parfaitement identique (Fig. 6.1).

OSSEJA – ZONE 2 – R 3 – 26 (FIG. 6.3)

Cheval et cavalier d'époque médiévale. Le traitement du corps du cheval par des rayures courbes représente certainement le pelage. Le cou est anormalement long et la tête est, proportionnellement, assez petite, contrairement à la figure 7.2, où l'allure générale de la bête est plus équilibrée. La selle n'est ici représentée que par les bâtes avant et arrière avec deux curieux appendices sur la bâte du pommeau. Le graveur a peut-être voulu esquisser un arceau fermé. Le cavalier, bien que dessiné sommairement, apporte la preuve que le cheval est effectivement monté comme l'atteste aussi la position des rênes. Les traits croisés qui représentent les pattes avant et arrière semblent montrer un animal en mouvement.

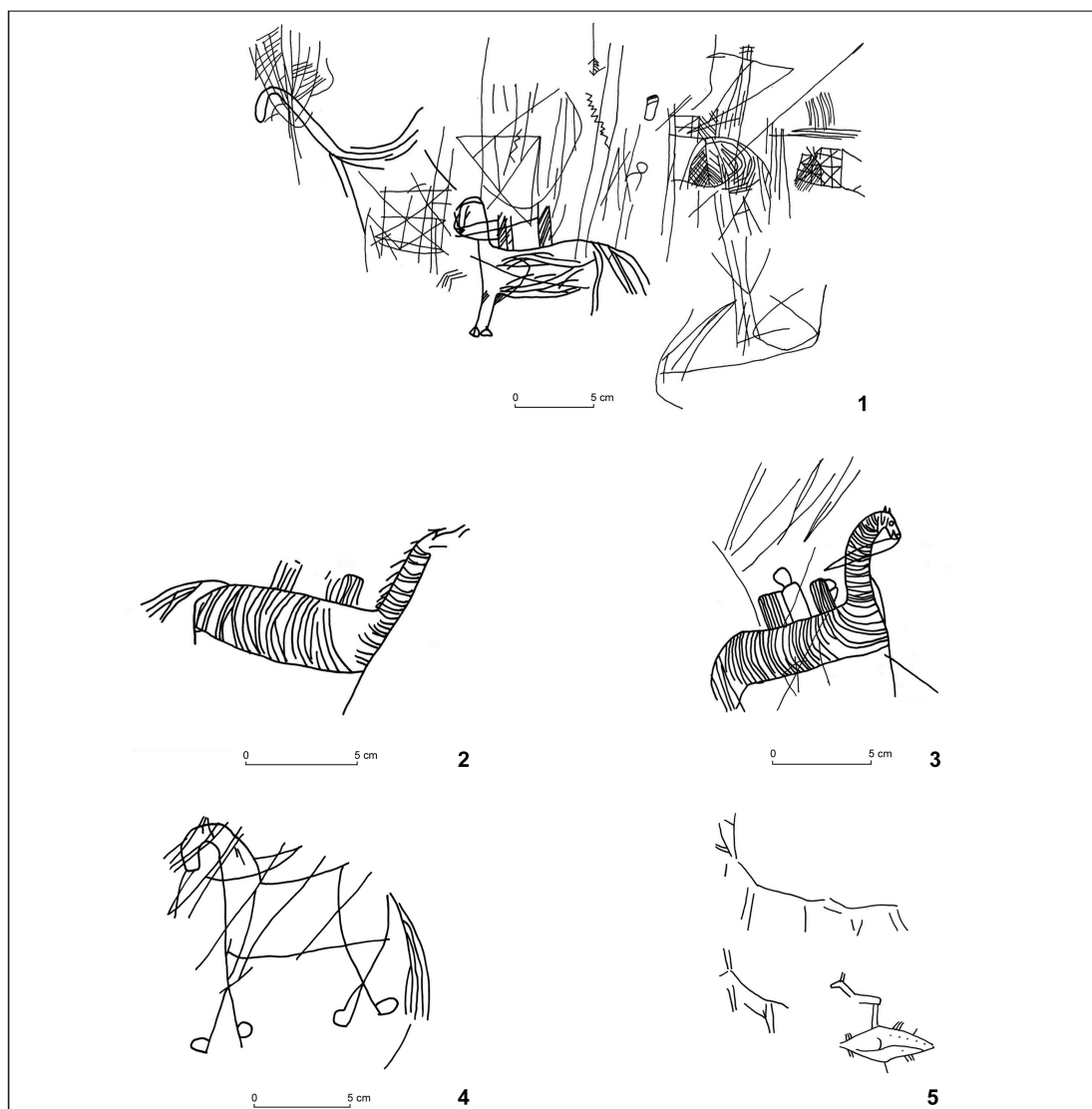


FIG. 6. – 1. Osseja Cabanette, Roche 2-1 (relevé P. Campmajo) ; 2. Osseja, Zone 2, Roche 3-27 (relevé P. Campmajo) ; 3. Osseja, Zone 2, Roche 3-26 (relevé P. Campmajo) ; 4. Osseja, Zone 2 – Roche 21-12 (relevé P. Campmajo) ; 5. Cazalet (Ariège), Grotte Peyort (d'après L. Gratté).

L'équipement du cheval, sur ces scènes souvent guerrières, apporte des éléments de chronologie. Curieusement ici, c'est l'absence de caparaçon ou de housse qui semble placer cette gravure dans le premier quart du XIII^e siècle, date à laquelle ces protections apparaissent (Bernage 1993 : 356). La tapisserie de Bayeux, datant de 1066, en est une excellente démonstration puisque tous les

chevaux qui y sont représentés en sont dépourvus et que pratiquement tous sont équipés de selles à arçons (Wilson 1985) comme sur notre gravure.

OSSEJA – ZONE 2 – R 21 – 12 (FIG. 6.4)

Représentation d'un cheval. On remarquera dans cette figure les pattes croisées de l'animal dans un mouvement qui va l'amble, déjà représenté à

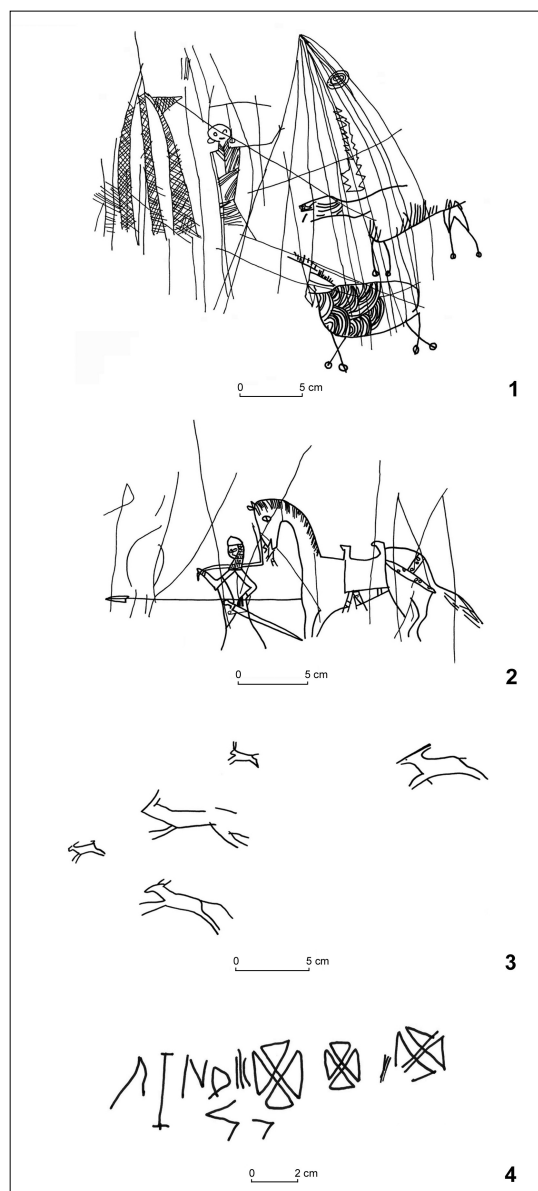


FIG. 7. — 1. Osseja, Zone 1, Roche 3-1 ; 2. Osseja, Zone 2, Roche 5-56, 3. Osseja, Zone 2, Roche 30-1 ; 4. Osseja, Zone 2, Roche 4-36. Relevés P. Campmajo.

Osseja (Fig. 7.1). La queue, elle aussi, est identique à celle des représentations déjà citées, on peut y ajouter la figure 6.3.

Toutes ces figures étant de la période médiévale, nous daterons notre cheval de cette époque.

LA GROTTE DE PEYORT – CAZAVET, (Fig. 6.5)

Les gravures de cervidés présentés ici sont extraites de leur contexte et publiées par Gratté (1985) dans son ouvrage sur « la survivance de l'art pariétal ». Dans son inventaire, ce chercheur associe ces animaux à une rouelle à rayons complexes, une arbalète, un poisson, deux canidés et deux cervidés. L'abbé Glory, qui les avait vus, datait la rouelle et les animaux associés de l'âge du Bronze mais il ne nous explique pas sur quels critères il base cette datation.

Si ces gravures sont groupées et forment un véritable ensemble, nous les daterons du Moyen Âge, en fonction surtout de la présence de l'arbalète. Toutefois, dans les éléments qu'il décrit, les rouelles solaires sont bien représentées en Cerdagne et datent pour la plupart de la fin du 2^e âge du Fer.

Gratté parle de deux cervidés et deux canidés. Personnellement, j'y vois plutôt un cerf et peut-être une biche qui le suit ce qui est assez fréquent dans le comportement naturel de ces animaux. Les appendices courts des animaux placés sous les précédents font plutôt penser à de jeunes cervidés (daguets) à moins, bien sûr, qu'il ne s'agisse de chevreuils ou encore d'isards ; dans ce dernier cas, je pense que les cornes recourbées en arrière chez cet animal n'auraient pas échappé à l'œil du graveur.

La figure losangique est décrite comme étant un poisson. Les petits points sur le corps indiqueraient, sous toute réserve, une truite ou un saumon, espèces très fréquentes dans les rivières pyrénéennes.

OSSEJA – ZONE 1 – R 3 – 1 (FIG. 7.1)

Scène complexe où figurent deux dessins d'animaux interprétés comme des chevaux. Le cheval inférieur est caractérisé par le traitement du pelage dessiné en arcs de cercle. Bien qu'absente, la tête est suggérée par la présence de la crinière. Les pattes sont représentées croisées dans un mouvement ample. Les sabots sont bien mis en évidence par le dessin.

Le cheval supérieur, comme le premier, a le poitrail bien marqué. Il a la tête massive des équidés et la bouche entrouverte laisse voir les incisives

supérieures et inférieures très spécifiques du cheval. Les pattes droites et parallèles montrent un animal à l'arrêt. Enfin, les sabots sont traités de la même manière que ceux de son voisin.

La scène comporte, en outre, d'autres dessins qui permettent une approche chronologique. Le sujet humain est vêtu d'une tunique au motif croisé, pincée à la taille. Ce vêtement, qui arrive généralement jusqu'à la cheville, est attesté à plusieurs reprises dans le corpus des gravures cerdanes à l'époque médiévale. À gauche du sujet, trois colonnes quadrillées restent énigmatiques.

Restent à décrire les trois autres figures symboliques : le faisceau rayonnant, les zigzags et la spirale. Le faisceau rayonnant représente les rayons solaires qui illuminent, réchauffent et fécondent. Le zigzag est bien connu comme représentation de l'éclair, de la pluie, elle aussi fécondatrice du sol. La spirale se rattache quant à elle au symbolisme cosmique de la lune, au symbolisme érotique de la vulve, au symbolisme aquatique de la coquille, au symbolisme de la fertilité (double volute, cornes, etc.). Elle représente en somme les rythmes répétés de la vie (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 907). En conclusion, une scène riche en symboles, certainement d'époque médiévale, où le cheval avec sa symbolique propre (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 222-232), a une importance toute particulière.

OSSEJA – ZONE 2 – R 5 – 56 (FIG. 7.2)

Cette scène, tout à fait exceptionnelle, mérite une description détaillée parce qu'elle est un des meilleurs exemples de chronologie comparative. Elle représente un cavalier à pied, menant son cheval par la bride. Dans la main gauche, il tient une longue lance, sa coiffure est constituée d'un casque rond et pointu posé sur le camail lui couvrant les épaules. Fixée au niveau de la ceinture, côté gauche, une longue épée à pommeau circulaire complète l'appareil militaire. Le cheval, parfaitement proportionné est doté d'une selle à bâtes avant et arrière. Elle est maintenue par une sous-ventrière et une croupière. Un graffite illisible oblitère le dessin.

Cette représentation est, pour la chronologie des gravures, d'une très grande importance, car les

nombreux détails vestimentaires, l'armement et le harnachement du cheval se prêtent à une approche chronologique fine. Pour analyser les éléments dont nous disposons sur ce dessin, nous nous sommes servis de la description de la tapisserie de Bayeux, document datant de 1066 (Wilson 1985), et de l'*Encyclopédie médiévale* de Viollet-le-Duc (Bernage 1993). Ces deux ouvrages décrivent parfaitement les tenues vestimentaires militaires du Moyen Âge. Chaque élément de la figure est ici décrit en fonction de sa présence ou non à une période déterminée. La tapisserie de Bayeux et l'*Encyclopédie médiévale* n'étant que des ouvrages de base, des comparaisons peuvent être effectuées avec des dessins gravés sur des édifices dont on connaît les chronologies (Bolòs & Sanchez 2003 ; Casanovas & Rovira 2003).

Le casque : sur la tapisserie de Bayeux, le casque des combattants des deux armées s'affrontant est conique avec présence du nasal. Ce nasal perdurera jusqu'au début du XIII^e siècle. Le casque conique, sous la forme la plus simple, comme celle représentée sur notre dessin, durera jusqu'au début du XIV^e siècle, mais son apogée se situe aux XI^e et XII^e siècles.

Le camail est une coiffure de tissu ou de mailles d'acier qui protégeait le crâne et les épaules. Souvent rembourré, il permettait de supporter le lourd casque de fer mais avait aussi pour effet d'amortir les coups portés par l'adversaire. Le camail se portait sur le haubert et il est très rare que les deux soient dissociés avant la fin du XIII^e siècle ou le début du XIV^e siècle. Dès cette époque, il est parfois ouvert sur le devant pour laisser une plus grande mobilité au visage. C'est peut-être le cas sur notre gravure. L'armement de notre cavalier se limite à une lance et une épée. La position de l'épée portée très oblique n'est pas le simple fait du hasard ; cela est dû à sa longueur, qui, sur notre représentation, dépasse largement le mètre. Or, on sait que les épées de cette taille n'apparaissent qu'à la fin du XII^e siècle ou au tout début du XIII^e siècle. Ces épées, plus lourdes, nécessitent un baudrier particulier qui n'est pas représenté sur notre dessin.

La lance : proportionnellement, comparée à la taille du cavalier, la lance devait mesurer environ

trois mètres. Il s'agit donc d'une lance courte que les cavaliers utilisent dès le XI^e siècle. Plus tard, aux XIV^e et XV^e siècles, elle s'allonge considérablement pour atteindre cinq mètres. Sur le type court, le fer de lance a souvent une forme losangée identique à celle qui figure sur notre dessin.

Cheval et harnachement

– Le cheval : le graphisme du cheval lui-même appelle peu de commentaire si ce n'est sa belle taille et la longueur un peu démesurée de son cou. Les pattes ne sont que partiellement dessinées, le mouvement est agréable.

– La selle : la selle à bâtes mérite un commentaire, bien qu'elle ne soit pas un élément chronologique fiable du fait de son invention très ancienne. Les bâtes apparaissent, en effet, dès l'utilisation des lances pour charger, et cela à partir du VIII^e siècle. La cavalerie de Charlemagne utilisait déjà ce type de selles, à la seule différence que les bâtes étaient plus basses (Bernage 1993).

La lance longue se développe vers la fin du XII^e siècle. À partir de cette époque, les bâtes deviennent plus hautes, ceci afin de bien caler le cavalier sur la selle. Sur notre dessin, la selle est positionnée très en arrière alors que ce type de selle se place plus en avant sur le garrot du cheval, car le cavalier charge debout sur les étriers, le corps penché en avant ; ainsi porté, le coup de lance a une force supérieure à tout autre mode d'utilisation.

La forme des bâtes représentée à Osséja semble assez fermée, ceinturant bien le cavalier au niveau des hanches. C'est au cours du XIII^e siècle que ce modèle se développe le plus.

La croupière qui enveloppe la croupe du cheval se développe elle aussi surtout au XIII^e siècle mais certaines représentations la font remonter à l'époque byzantine au VIII^e siècle.

Si on analyse ensemble toute la documentation décrite ci-dessus, tenue vestimentaire du cavalier, armement et harnachement, on dispose d'un ensemble de données équivalant à une fourchette chronologique assez large. Elle se resserre néanmoins dès qu'on s'intéresse à des points de détails. Ainsi, le casque rond et pointu avec ou sans nasal s'utilise entre les XI^e et XIV^e siècles. Le camail ouvert est très en vogue au XIII^e siècle. Les

longues épées ne sont courantes qu'à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècles. La lance courte est largement utilisée au XI^e siècle comme l'atteste à plusieurs reprises la tapisserie de Bayeux. Bâtes et croupières sont connues dès le VIII^e siècle mais leur développement maximum se situe aux XII^e et XIII^e siècles. En conséquence, tous les éléments figurant sur notre dessin peuvent être datés, approximativement, de la fin du XII^e siècle au début du XIII^e siècle. C'est la date que nous proposons pour notre cavalier.

OSSEJA – ZONE 2 – R 30 – 1 (FIG. 7.3)

Cette scène, gravée sur une petite falaise surplombant la zone 2 à l'altitude de 1 740 m, nous montre cinq animaux en pleine course. La différence de taille des bêtes laisserait supposer un groupe d'adultes et de petits. Il semble qu'il n'en soit rien car les cornes que portent ces derniers sont bien longues pour de jeunes animaux. Le graveur a peut-être voulu montrer une profondeur de champ, la photographie avant la lettre en quelque sorte. Nous avons peut-être avec ces dessins, une des rares gravures qui serait purement figurative. Cette course rappelle, pour ceux qui ont eu le bonheur de la voir, la fuite d'animaux sauvages dérangés.

Nous pensons tout naturellement à un groupe d'isards, animaux très répandus dans nos montagnes et dont on a retrouvé sur le site de Llo des ossements datés de l'âge du Bronze (Bréhard & Campmajo 2005).

Nous avons relevé sur cette roche quatre groupes de gravures : des animaux courants, une quadruple marelle cupulée, une ligne de pseudo-écriture et trois lignes d'écriture probablement médiévale qu'il faudrait soumettre un spécialiste. Tous ces indices nous ramènent une fois encore à l'ambiance médiévale de la zone. C'est pour ces raisons que nous classons ces animaux dans cette période de l'histoire.

OSSEJA – ZONE 2 – R 4 – 36 (FIG. 7.4)

Ce graffiti médiéval étudié par Pierre Ponsich est un des rares témoignages religieux écrits qui soit identifié. Nous donnons ici la lecture du texte telle que le célèbre historien catalan nous l'a transmise.

Les croix paraissent médiévales mais rappellent certains seings notariaux qui peuvent être plus tardifs. Quant au texte, je crois lire AINO... et dessous S. Par rapport à l'autre inscription (texte médiéval, inédit et en cours d'étude), on pourrait imaginer (sous toute réserve) « AI (*udi*) nos IH (Jésus) » — suivi des trois croix, symbole de Jésus crucifié entre les larrons ? ou symbole trinitaire ? — « Aide-nous Jésus ».

Nous avons tenu à publier ici ce court texte inédit en mémoire de Pierre Ponsich, décédé depuis lors, mais aussi parce qu'il fait ressortir le caractère sanctuarial du site où l'on trouve de très nombreuses gravures et symboles médiévaux. Nous sommes également tout à fait ouvert à la relecture de ce rare témoignage et nous attendons des lecteurs leur interprétation.

ANDORRE – ROCA DE LAS BRUIXES DE PRATS DE CANILLO (FIG. 8.1)

Cette scène est gravée sur la face verticale orientale d'un grand rocher qui domine une large vallée. Sur la face plane sommitale de la roche, on peut voir un des plus beaux ensembles de gravures naviformes où figurent de très nombreux symboles étudiés par Canturri (2003), très proches de ceux connus en Cerdagne (Campmajo 2005 b).

Le cheval représenté ici est lancé dans une course folle comme le suggère le mouvement ample des pattes avant. Tout comme à Osseja, (Fig 6.1, Fig. 6.4) les sabots sont figurés par des petits cercles. Le poitrail, démesurément fort, contraste avec la gracilité du cou et de la tête. La queue est tracée sous forme de plumet là aussi comme à Osseja. Au niveau du harnachement, la selle est évoquée par le seul troussequin, comme on peut le voir sur la figure 6.3 d'Osseja. Les rênes sont également figurées. On notera aussi la position debout du cavalier qui ne peut s'appuyer que sur les étriers, non figurés, dans un mouvement de charge. Cette position est celle utilisée au Moyen Âge dès le XIII^e siècle quand le cavalier charge avec la longue lance.

Le reste de la scène nous montre des hommes en armes, fantassins vêtus de longues tuniques, armés de lances et d'épieux. L'ensemble pourrait être daté des XIII^e - XIV^e siècles.

OSSEJA – ZONE 4 – R 20 – 4 (FIG. 8.2)

Scène où l'on retrouve deux chevaux pratiquement identiques associés à d'autres figures parmi lesquelles trois cercles vierges de tout remplissage. Le traitement du corps partiellement rempli par des traits verticaux ou légèrement courbes et la forme losangée de la tête rappellent un des chevaux du dessin (Fig. 7.1). Sur le cheval de droite, on remarque la ligne verticale oblitérant le corps et qui se termine par un petit cercle. Cet objet est identique à celui qui figure sur la roche 1 (Fig. 9.1). En bas de la scène, un cercle rempli de lignes radiantes peut être interprété comme un symbole solaire. Au-dessus, un autre petit cercle traité de la même façon se prolonge par deux lignes parallèles qui possèdent à leur extrémité des courtes barbelures latérales. Nous avons là une représentation anthropomorphe à forte connotation solaire. Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, les pieds triangulaires sont un marqueur des sujets anthropomorphes datés de l'époque médiévale.

OSSEJA – ZONE 2 – R 5 – 57 (FIG. 8.3)

Rare scène représentant deux oiseaux qui se font face, certainement un coq de bruyère et une poule. La queue largement déployée de l'oiseau de gauche ne laisse aucun doute sur son sexe ; il s'agit du mâle. Cette queue très spectaculaire est, en effet, l'apanage des coqs de bruyère. La poule, dessinée à droite, est beaucoup plus sobre. Les pattes croisées montrent que les oiseaux sont en mouvement ce qui n'est pas rare dans les danses nuptiales précédant l'accouplement.

Habituellement, le coq est solitaire et ce n'est qu'au mois de mai que, sur sa place de chant, il appelle les poules pour s'accoupler, cette période durant entre deux et trois semaines.

Nous sommes bien conscient que, si le graveur a vu cette scène au mois de mai, il a pu la dessiner à une autre période. Dater ce type de dessin est toujours un exercice périlleux. On ne peut le tenter qu'en faisant des comparaisons avec des scènes situées, si possible, à proximité. C'est le cas ici, car on peut confronter notre gravure avec celle de la figure 9.1 de ce même site où les pattes de l'oiseau représenté sont identiques. De plus, les

gravures présentes dans cette zone 2 d'Osseja étant pour beaucoup d'époque médiévale, c'est à cette période que nous n'hésitons pas à placer cette scène.

OSSEJA – ZONE 3 – R 5 – 1 (FIG. 8.4)

Nous avons, dans cette scène, deux éléments fortement implantés dans l'inconscient de l'homme, l'arbre (ici à fruits) et le coq.

L'arbre est considéré « comme symbole de la vie en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque le symbolisme de la verticalité [...] ». Toutes les croyances montrent que, sexuellement, le symbolisme de l'arbre de vie peut être considéré comme une image de l'androgynie initial, mais selon le point de vue du monde phénoménal, le tronc dressé vers le ciel, symbole de force et de puissance éminemment solaire, est bien le phallus, image archétype du Père. » (Chevalier 1982 : 62-68).

La symbolique du coq est tout aussi répandue. Elle figure dans la cosmologie universelle comme l'une des images les plus fortes du renouveau.

Parce qu'il annonce l'avènement du soleil, il est en outre efficace contre les mauvaises influences de la nuit [...]. Le coq figure, avec le chien et le cheval, parmi les animaux psychopompes sacrifiés (offerts) aux morts, dans les rites funéraires des anciens germains [...]. Le coq est aussi un emblème du Christ, comme l'aigle et l'agneau. (Chevalier 1982 : 281-283).

Les gribouillis, gravés en haut de la scène, sont ce que nous appelons des pseudo-écritures. Nous en avons de très nombreux exemplaires en Cerdagne. Ils sont aussi connus ailleurs (Martzluff 2005). En Cerdagne, ces graffitis s'inscrivent toujours dans des contextes médiévaux. C'est donc à cette période que nous situons cette scène de l'arbre et du coq.

OSSEJA – ZONE 2 – R 1 – 4 (FIG. 9.1)

Cette scène complexe, où figurent deux oiseaux, possède de nombreux témoins stylistiques de chronologie. L'abondance des armes donne d'emblée à ces gravures une image guerrière. Le personnage de gauche tient dans sa main droite une épée qu'oblitére une arbalète, alors qu'une

lance est appuyée contre son bras. La main gauche est nonchalamment appuyée contre la hanche. L'autre sujet tient dans sa main droite une lance exagérément allongée pour un guerrier à pied. Entre les deux sujets, un grand bouclier cloisonné en métope semble armorié. À sa droite, on penserait voir un deuxième bouclier, mais la ligne verticale qui le traverse, et qui se prolonge vers le bas, se termine par un pied barbelé qui rappelle les figures schématiques anthropomorphes dont nous connaissons de très nombreux exemplaires sur ce même site. On peut alors se poser la question de la présence des deux oiseaux figurant dans cette scène. Lors de la découverte de la gravure, nous avions pensé, justement à cause des oiseaux, à une scène de chasse mais l'omniprésence des armes plaide plutôt en faveur d'une scène guerrière. À moins que ces oiseaux, placés dans une scène de guerre où tous les dangers sont évoqués jusqu'à la suppression de la vie, ne jouent ici un rôle symbolique, celui d'intermédiaires entre le ciel et la terre qui emporteront, le moment venu, l'âme du défunt qu'ils évoquent.

La datation de cette scène est pour nous médiévale (milieu du XIII^e siècle) avec toujours les mêmes arguments : les pieds triangulaires des sujets, l'arbalète et aussi le vêtement qui descend bien au-dessous du genou.

OSSEJA CORBÈRE – ZONE 6 – R 3 – 1 (FIG. 9.2)

Cette surprenante scène est gravée très haut sur un rocher dans un coin retiré et très escarpé d'une falaise. Nous ne la décrirons pas en détail, nous commenterons plutôt ses points les plus remarquables.

Dans la partie supérieure gauche, nous voyons un cheval monté d'un cavalier. La scène serait presque banale si ce dernier ne supportait sur son bras droit un oiseau, certainement un faucon. Le cheval, dont le sexe est bien marqué, est forcément un étalon. Le cavalier tient l'animal avec des rênes bien visibles. Lors de sa découverte, certains éléments nous l'avaient fait dater de l'époque ibère. En effet, les cartouches, lignes verticales et parallèles remplies de motifs arboriformes ou scalariformes, se retrouvent très

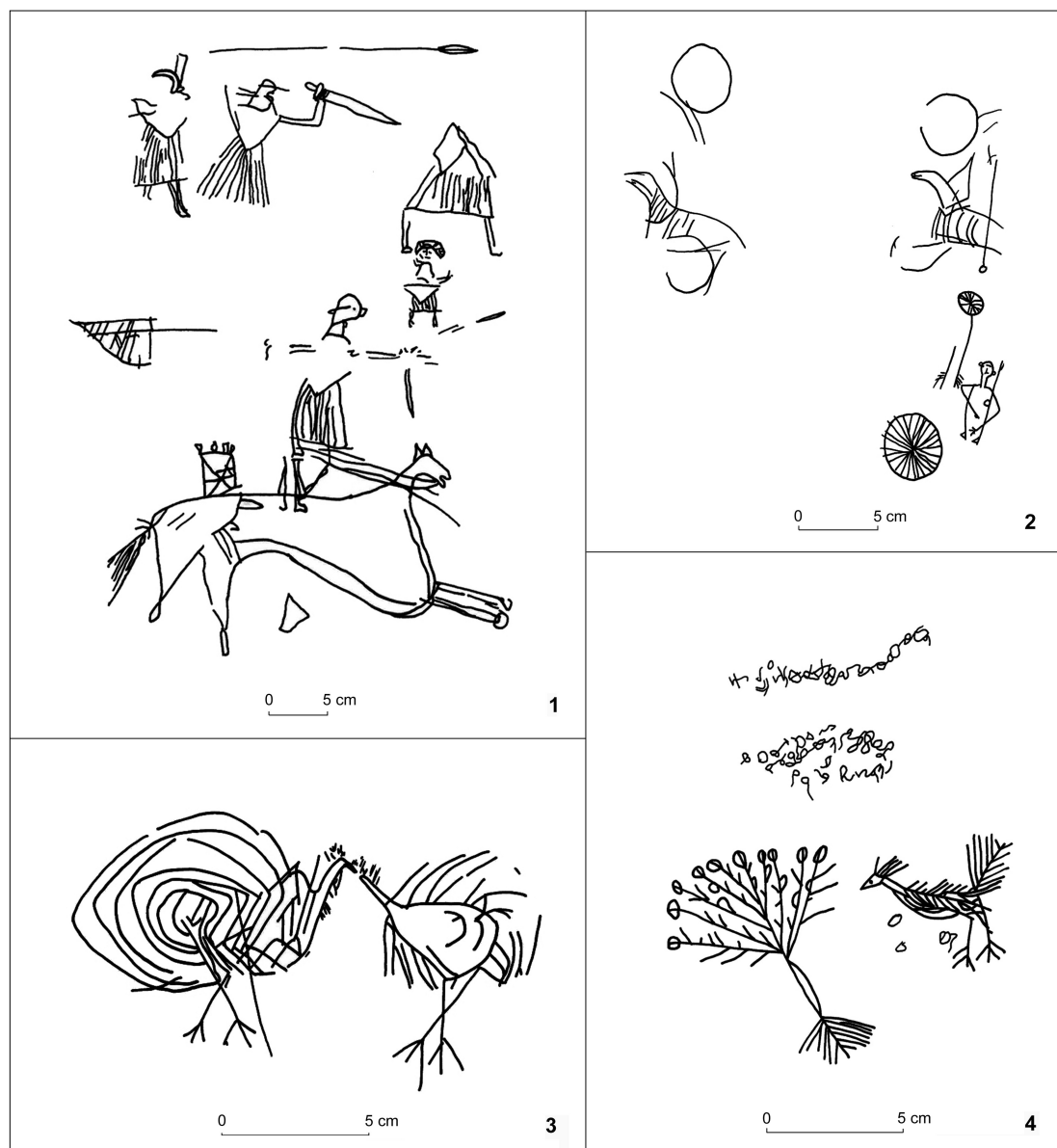


FIG. 8. — 1. Andorre, Roca de las Bruixes de Prats de Canillo (d'après Père Canturri) ; 2. Osseja, Zone 4, Roche 20-4 ; 3. Osseja, Zone 2-Roche 5-57 ; 4. Osseja, Zone 3, Roche 5-1. Relevés P. Campmajo.

régulièrement à proximité ou dans des scènes avec présence d'écritures ibères, c'est le cas de la roche d'Err (Fig. 5.1).

Le faucon nous pose un problème. Si la fauconnerie existait déjà en Mongolie 2000 ans avant J.-C., rien ne permet d'affirmer qu'elle était prati-

quée à l'âge du Fer en Europe du Sud. Soit la scène est d'époque médiévale, même ancienne, et les questions s'arrêtent là, soit elle est ibère et elle appelle un bref commentaire. Les Ibères, qui arrivent en Cerdagne au tout début du II^e siècle avant J.-C., avaient des contacts avec les Romains

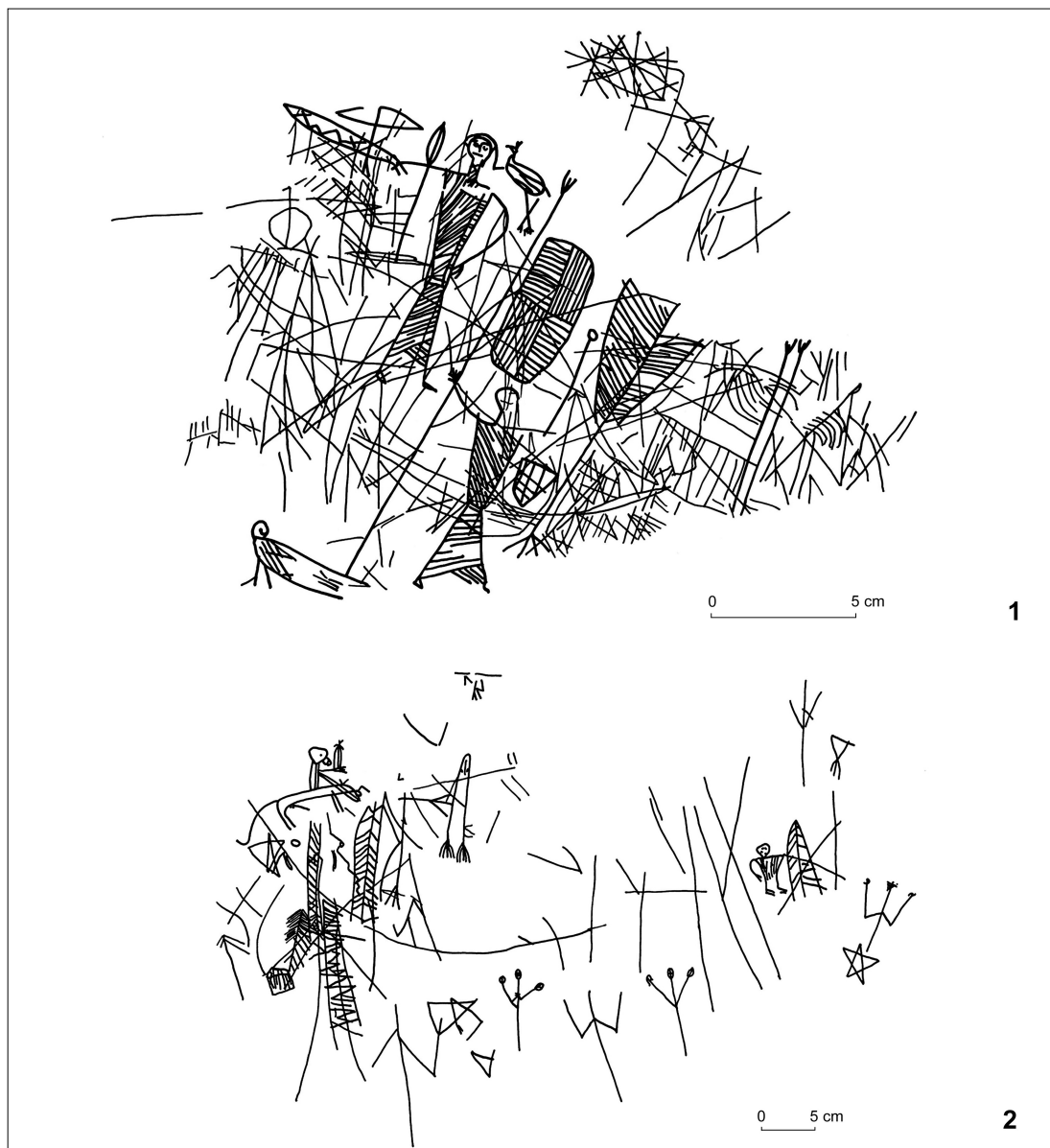


FIG. 9. — 1. Osseja, Zone 2, Roche 1-4 ; 2. Osseja Corbère, Zone 6, Roche 3-1. Relevés P. Campmajo.

qui sont certainement responsables de leur venue en Cerdagne. Reste aussi l'hypothèse des troupes d'Hannibal qui sont passées par la Cerdagne. Dans les légions carthaginoises d'Hannibal, venant d'Afrique du Nord (Rico 1997), certains militaires auraient pu pratiquer la fauconnerie

et laisser des traces en Cerdagne. C'est une hypothèse mais la réalité est certainement toute autre.

Cette gravure du faucon nous pose un problème pour l'analyse même du panneau, car de nombreux indices, surtout les courtes frises et les

signes anthropomorphes, nous inciteraient à le dater de la Période ibère. La solution aurait pu être apportée par l'analyse d'un spécialiste en la matière. C'est pour cette raison que nous avons contacté le professeur Van den Abeele de l'Université catholique de Louvain (Belgique) qui fait autorité dans l'étude de la fauconnerie et qui nous a fait cette réponse :

« Votre découverte est très surprenante et il vaut la peine d'y consacrer un peu d'attention. Je tiens juste à vous dire que ce serait la première représentation en Europe. On admet jusqu'à preuve du contraire que la chasse au vol a été introduite en Europe par les Germains, durant les IV^e-V^e s. après J.-C. Les premiers témoignages datent du V^e s., avec le texte de Sidoine Apollinaire et les mosaïques de la villa du fauconnier à Argos. L'Antiquité classique n'a pas pratiqué la chasse au vol, et n'en a même pas eu connaissance. Un passage d'Aristote, copié par quelques auteurs postérieurs, parle d'une forme de chasse en Thrace qui utilise des rapaces pour effrayer des petits oiseaux, mais ce n'est pas univoque. La pratique était connue auparavant en Orient, mais les avis divergent sur bien des points dans cette histoire ancienne. Pour ma part, je suis fort intrigué par votre représentation, tout en la trouvant d'un schématisme qui ne permet pas une certitude d'interprétation parfaite. »

La présence sur cette zone d'une forte concentration d'écritures ibères dans un secteur très proche, le plus beau que nous connaissions se trouve en effet à moins de 30 m de cette scène, nous inciterait à la placer à cette période.

La présence du faucon et les commentaires du professeur Van den Abeele, nous contraignent à modérer notre enthousiasme et à mettre la datation de cette scène en suspens.

OSSEJA – ZONE 2 – R 2 – 68, FIG. 10

Ces deux animaux, certainement des cervidés, sont extraits d'un grand panneau où figurent de nombreux signes à connotation symbolique : quadrillage, échelle, pentacle, croix potencée. On retiendra, outre ces signes, les curieuses compositions de quatre triangles à pointes opposées reliés entre eux par des lignes qui forment une croix. Cinq figures ayant cette forme figurent sur le panneau. Sur ce même site de la zone 2 d'Osseja, ils apparaissent trois fois dans une ligne tracée en écriture médiévale. Nous

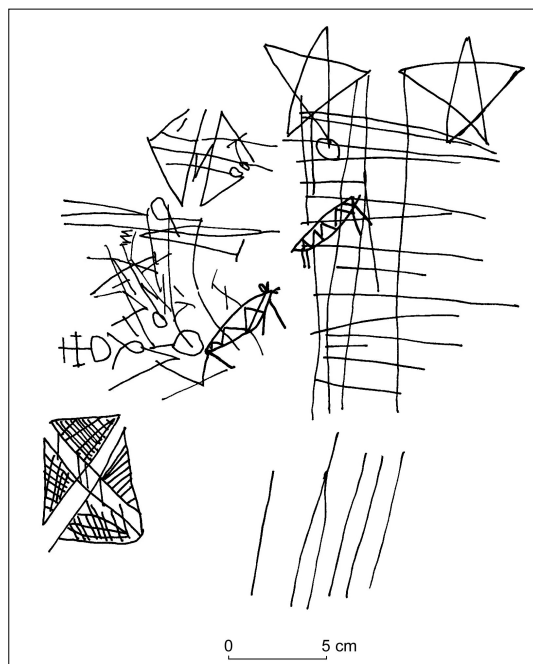


Fig. 10. — Osseja, Zone 2, Roche 2-68. Relevé P. Campmajo.

retrouvons là les mêmes symboles du dessin de la figure 7.4 interprétés par l'historien Pierre Ponsich. On voit, au travers de cette analyse de texte, toute l'importance que revêt l'environnement général d'un site pour la datation des animaux qui y figurent.

La présence de ces deux cervidés dans une scène attribuée à la période médiévale est assez rare pour être mentionnée. La symbolique que véhicule cet animal au travers de ses bois est synonyme de renaissance et de fécondité. Le cerf apparaissant avec une croix entre ses bois est devenu l'image du Christ. La religion chrétienne récupère ainsi, avec l'appropriation de l'image du cerf, un des symboles les plus forts dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

Le traitement du corps avec ses hachures est bien représenté en Cerdagne sur ce type d'animal dans des scènes attribuées à l'époque ibère, Guils : (Fig. 3.2, Fig. 3.3, Fig. 4.1). Là réside toute la difficulté de dater de tels dessins et c'est tout l'intérêt d'étudier dans le détail le contexte qui les

entoure pour pouvoir émettre une opinion sur une chronologie relative.

SCÈNE DE CHASSE AU CERF MÉDIÉVALE ET IBÈRE

OSSEJA – ZONE 2 – R 22 – 13 (FIG. 11.1)

Scène de chasse au cerf comprenant un cerf, une biche et un anthropomorphe. La biche, située à gauche, a été touchée derrière la tête par une flèche ou un javelot. Nous n'avons pas tenu compte, en qualifiant cet animal de biche, des deux traits verticaux tracés sur la tête. Les biches n'ayant pas de cornes, ce sont éventuellement des oreilles exagérément allongées ou bien il s'agit d'un daquet ce qui, après tout, n'est pas impossible. Par ailleurs, on remarquera la curieuse façon de dessiner l'extrémité de l'une des pattes avant affublée de cinq courtes ramifications, ce qui n'est pas fréquent et généralement réservé à des représentations anthropomorphiques.

Le cerf, volontairement grossi, laisse supposer que le graveur a voulu montrer une bête exceptionnellement forte. Les bois, maladroitement tracés, mais là aussi exceptionnellement marqués par la taille, montrent bien l'importance du cerf dans cette scène.

Le chasseur, au centre de la scène, est schématisé à l'extrême, ce qui fait ressortir l'arbalète tenue dans la main gauche et un trait dans l'autre. Le pied triangulaire a son importance. Dans cette scène, deux éléments au moins plaident pour une datation médiévale : le pied triangulaire du chasseur, dont nous avons montré par ailleurs qu'il était un élément marqueur de cette période, et l'arbalète. Bien que cette arme ait une origine plus ancienne, dans le contexte où se trouve la gravure, la scène est certainement à placer dans la période médiévale.

OSSEJA – ZONE 2 – R 6 – 70 (FIG. 11.2)

Ce tout petit dessin n'en décrit pas moins une scène de chasse au cerf. Nous trouvons au centre de la scène un cheval monté d'un cavalier très sommairement dessiné, comme l'est d'ailleurs sa

monture. La queue du cheval anormalement longue semble montrer de la part du graveur une forte énergie dans le trait. À gauche se trouve le cerf reconnaissable à une partie de ses bois. On peut supposer que la bête représentée à droite, et qui tourne le dos à la scène, est une biche.

La période la plus favorable pour la chasse est celle du rut qui débute au mois d'octobre. Le cerf est moins attentif à son environnement tant il est occupé à surveiller ses biches. Si la chasse au cerf est pratiquée dans un but hautement symbolique, il ne faut pas négliger l'importance que revêt sa viande dont il est fort probable que le fait de la consommer devait avoir elle-même une vertu symbolique.

OSSEJA – LLOSER – ROCHE 1 (FIG. 12)

Cette magnifique scène de chasse au cerf découverte par Jean Abelanet est largement décrite dans le second volume de sa thèse (Abelanet 1976a : 151 *sqq.*). Sans l'exposer dans le détail, nous voudrions toutefois ajouter quelques remarques personnelles à celles de l'inventeur.

Abelanet compare le grand motif, situé au milieu des cavaliers, à ceux de Fontcoberta comme pouvant représenter un dieu pour qui la chasse a été organisée. C'est après tout bien possible. Il nous semble pourtant qu'à Fontcoberta, les dessins dont il est question sont deux et pratiquement côte à côte dans la même posture. La différence fondamentale entre Fontcoberta et Osseja réside, pensons-nous, dans l'absence de chevaux et la présence de chiens dans la première, tout l'inverse de la seconde ce qui semble très important.

D'autres points de détail peuvent encore être débattus et notamment le traitement des corps des chevaux. Trois d'entre eux sont mis en exergue par des quadrillages ou des traits obliques. À notre avis, il ne s'agit pas de caparaçons ou d'autres housses et cela pour deux raisons. La première est que cette protection du cheval est utilisée dans les combats. Nous voyons comme un inconvénient un tel équipement, lourd de surcroît, dans la course-poursuite au milieu des taillis, s'accrochant en permanence aux branches et autres épineux. La seconde raison, Abelanet (1976 : 152) la donne lui-même : il date

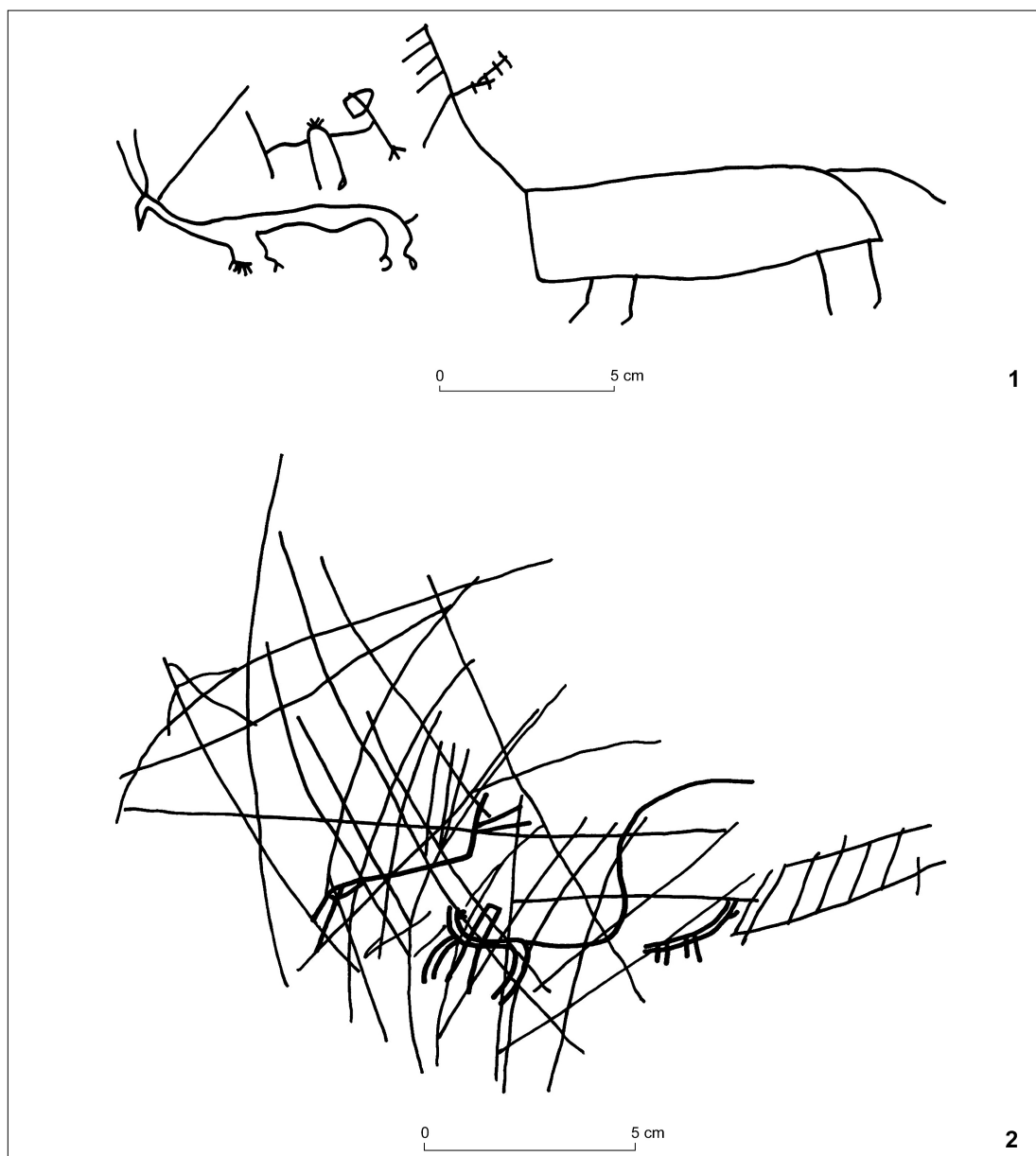


FIG. 11. – 1. Osseja, Zone 2, Roche 22-13 ; 2. Osseja, Zone 2, Roche 6-70 Relevés P. Campmajo.

la scène du « début du I^{er} millénaire environ » — a-t-il voulu dire autour de l'an 1 après J.-C. ? — et termine ainsi « mais leur équipement assez évolué doit nous rapprocher de l'ère chrétienne ». Si l'on en croit Bernage (1993 : 356), qui reprend l'*Encyclopédie médiévale* (tome II) de Viollet-le-

Duc : « On commence à houer les chevaux de guerre vers 1220 ». Le caparaçon n'entre pas, lui, dans la chronologie proposée.

Dans cette scène, on trouve aussi de nombreux éléments contradictoires. Le corps du premier cheval supérieur est croisillonné comme les cerfs

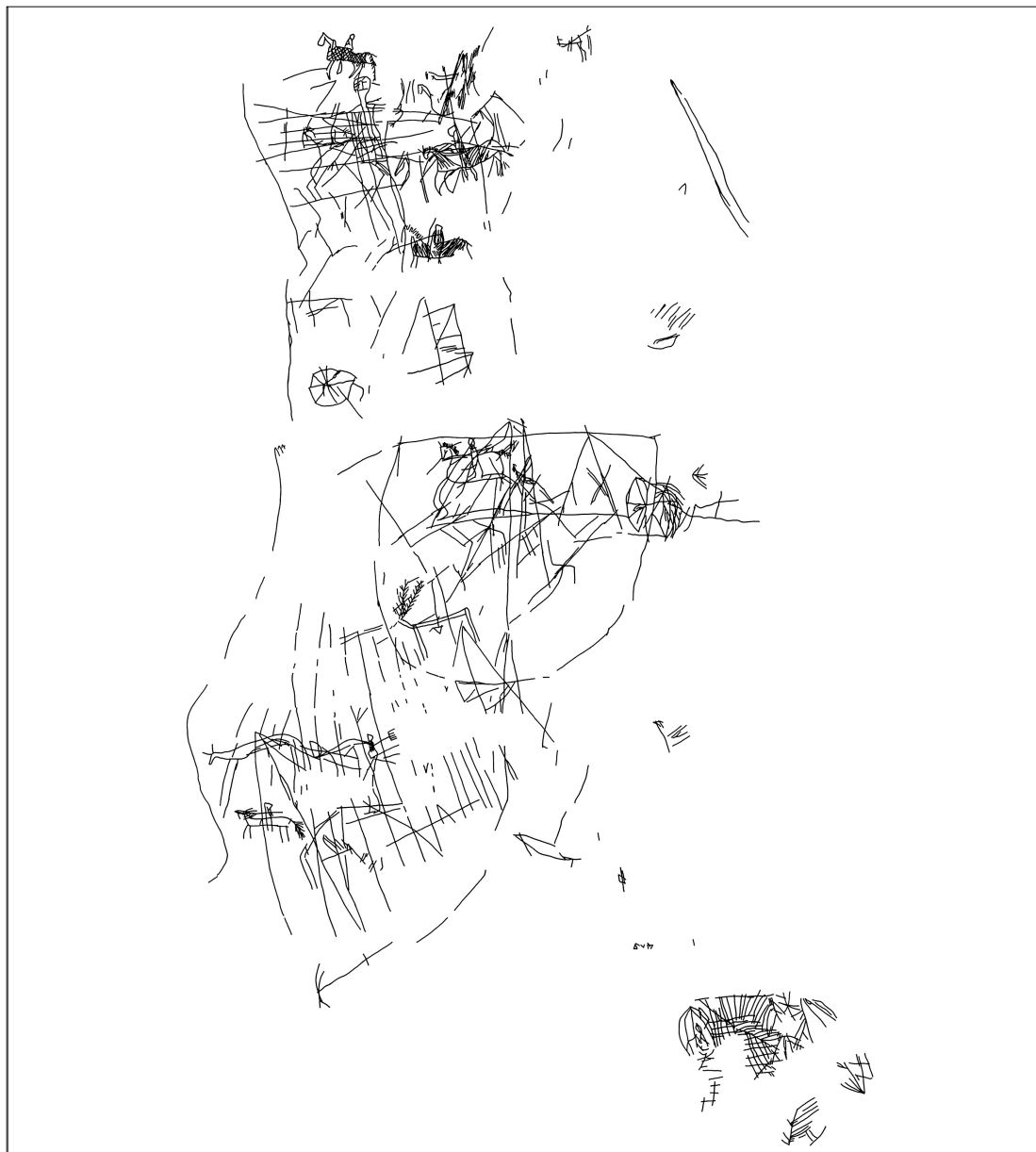


FIG. 12. — Osseja Lloser, Roche 1 (relevé D. Crabol).

ibères de Guils, (Fig. 3.2, Fig. 3.3). Ceux des chevaux placés plus bas sont traités comme ceux d'Osseja, d'époque médiévale. Les queues d'au moins trois chevaux sont dessinées sous forme d'un axe barbelé comme aimaient à les représenter les Ibères, tout comme cette façon de montrer

les cavaliers sur un seul côté, bien que l'un d'eux, en haut, à droite, monte les jambes pendantes des deux côtés. Ces jambes pendantes signifieraient-elles que les chevaux ne sont pas pourvus d'étrier ? Si c'était le cas, la scène serait alors considérablement vieillie.

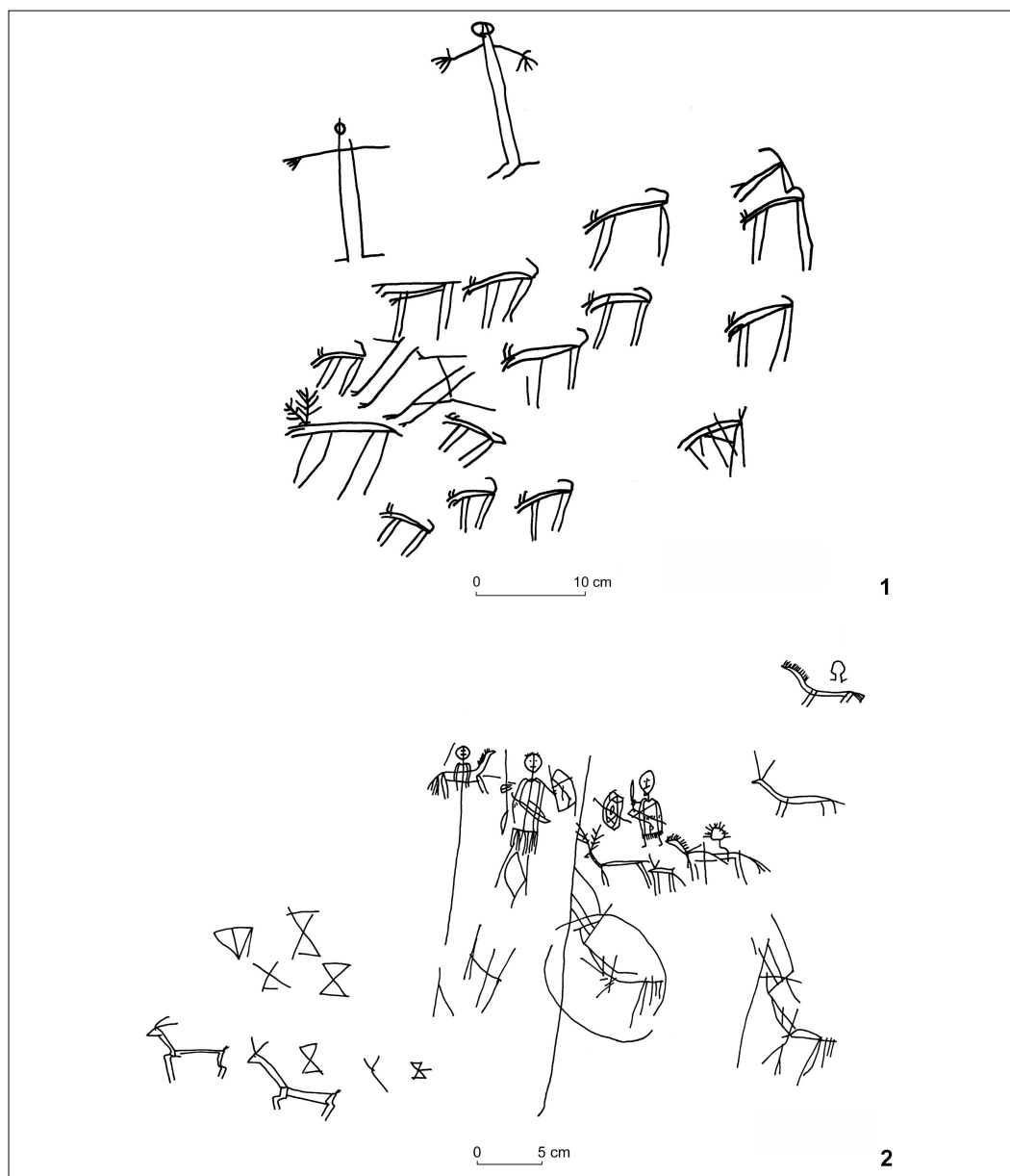


FIG. 13. — 1. Fontcoberta, Petra Scripta, panneau 1 (d'après J. Abelanet 1976) ; 2. Osseja, Zone 5, Roche 10-1 (relevé P. Campmajo).

Nous avons longtemps douté de la datation de cette scène. Comme notre ami et maître Jean Abelanet, nous la situerions également dans le I^{er} millénaire de notre ère, mais plutôt vers la fin. Nous pensons toujours qu'une relecture doit être envisagée, tant sur le terrain que dans l'analyse des détails.

Fontcoberta (PYRÉNÉES-ORIENTALES) — LA PETRA SCRIPTA (FIG. 13.1)

La scène de chasse au cerf de Fontcoberta, étudiée par Abelanet, (1989 : 158), est celle qui nous montre une véritable meute avec quatre chasseurs à pied, deux à l'extérieur et deux tout près du

cerf. Curieusement, aucun cavalier n'est représenté. Les chiens, au nombre de treize, pourraient être, d'après l'auteur, des lévriers *canis vertragus* dont les bouches ouvertes laissent apparaître la langue sortie montrant ainsi des bêtes essoufflées après une longue course.

La chronologie relative du site nous est donnée par « deux cartulaires de l'Évêché d'Elne, datés, l'un de 942, l'autre de 1025 et qui mentionnent au lieu-dit "Petra Scripta" sur le territoire de la commune de Caixas en Roussillon, une roche où figure une scène de chasse au cerf » (Abelanet 1976 : 161). Voilà au moins qui est clair. Cette chasse au cerf est donc antérieure à ces dates ce qui est déjà une bonne référence quant au traitement stylistique des animaux.

OSSEJA – ZONE 5 – R 10 – 1 (FIG. 13.2)

Ce panneau gravé comporte trois groupes de dessins indépendants les uns des autres.

La première scène se trouve en haut à droite du panneau. On y voit trois chevaux montés, deux chasseurs à pied, un cerf et deux autres cervidés, biches ou daguets. L'analyse de cette chasse nous intéresse tout particulièrement parce qu'elle offre des comparaisons vestimentaires avec les dessins qui figurent sur un vase de la série du site ibère de Sant Miquel de Liria près de Valencia en Espagne (Bonet Rosado 1995 : 101). La ressemblance tient surtout aux tuniques à franges que portent les chasseurs à pied mais aussi à cette façon de représenter les cavaliers qui montent en amazone. Les hommes à pied sont armés de javelots et l'un d'eux semble porter, en travers de sa poitrine, une épée courte, peut-être une *falcata* qui est l'arme de prédilection des Ibères. Deux petits écus complètent l'armement.

On ne peut pas dire grand-chose sur les animaux sinon que la queue de celui de gauche est traitée de la même manière que celles figurant sur des gravures médiévales dont nous avons déjà parlé. Le cerf, un adulte, ne se prête à aucune interprétation stylistique spéciale.

Le deuxième groupe, sous le premier, est représenté par deux gravures filiformes très semblables où l'on pourrait voir deux cervidés si l'on considère les ramifications comme des bois.

Le troisième groupe, à gauche, comporte quant à lui des éléments de datation indiscutables. On remarquera que le style des animaux est fondamentalement différent des précédents, surtout au niveau des pattes, ici légèrement repliées, peut-être dans un mouvement de saut. Le plus intéressant dans cette scène est les signes gravés au-dessus des animaux. Nous avons là quatre représentations de lettres alphabétiques ibères : quatre signes Σ (ko1) que l'on retrouve curieusement dans une scène de chasse au cerf à St Miquel de Liria (Bonet Rosado 1995 : 120), un signe ∇ (tu3) ici inversé, un signe en $\times$ (ta1) et un signe en forme de $\backslash$ ($\overline{m}$ 2). Les signes ibères, tirés des inventaires établis par Untermann (1980, 1990), datent la scène de cette époque et nous montrent combien ces associations, écritures ibères et représentation du cerf, sont un des éléments marqueurs les plus sûrs de cette époque. Si le problème de la chronologie semble résolu pour cette dernière scène et cela grâce aux lettres ibères, nous sommes plus réservés pour la première mais avec de fortes présomptions pour une datation également ibère. La datation du second groupe reste à définir.

MÉTHODES DE DATATION POUR UNE CHRONOLOGIE RELATIVE

La datation reste un des points les plus délicats à résoudre pour les chercheurs qui étudient l'art rupestre.

Dans le cadre de notre étude, qui va de la fin de l'âge du Fer au Moyen Âge, la difficulté de dater certains dessins vient surtout de leur schématisation souvent poussée à l'extrême mais également de la survivance de certains symboles qui les accompagnent et qui se retrouvent dans les deux époques. Le corpus cerdan est toutefois suffisamment abondant pour y trouver des éléments appartenant à l'une ou l'autre des périodes. Écriture ibère, saignées naviformes, signes alignés en frises sont des éléments attribués à la Période ibère qui, il faut le rappeler, date de la fin du III^e siècle au I^{er} siècle avant notre ère. Dans les scènes cavalières certains éléments d'harnachement des chevaux, par

exemple, nous ramènent indiscutablement vers le Moyen Âge. Deux périodes qui restent finalement relativement aisées à isoler.

Il n'en reste pas moins qu'entre ces deux époques nous avons un hiatus important qui couvre la Période romaine, l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge. Aujourd'hui, nous sommes dans l'impossibilité d'attribuer à ces périodes une part du corpus qui, nous en sommes convaincu, lui revient. Certains indices, comme par exemple des graffitis dont certains sont indiscutablement latins, posent des problèmes de traduction aux épigraphistes qui les pensent très anciens. La présence de symboles identiques que l'on trouve à la Période ibère et au Moyen Âge ne peut s'expliquer que par une perdurance des rites et des croyances. Ce point de la chronologie, qui nous semble capital, mérite d'être approfondi mais, seules de nouvelles découvertes, apportant des preuves tangibles, pourront le résoudre.

Le travail se complique un peu plus quand on entre dans le cadre restreint des représentations animales. On ne peut étudier les figurations animales que dans leur contexte car, si certaines sont gravées isolément, une grande majorité entre heureusement dans des scènes complexes, pastorales, de chasses ou de conflits armés, une attaque d'un château, par exemple. Dans ce dernier cas, les dessins sont souvent gravés sur le monument même, ce qui donne des éléments de chronologie. Les armes, les équipements des chevaux et des hommes s'avèrent être aussi de bons marqueurs chronologiques.

Le support même des gravures joue un rôle important, car on ne grave pas de la même manière et avec les mêmes outils sur des roches dures ou tendres. Les gravures grossières obtenues sur du granit gardent toujours un côté archaïque, qui inciterait à les vieillir, alors que celles gravées sur des schistes seront plus fines et présenteront souvent plus de détails.

Dans le cadre de notre recherche nous avons mis au point, depuis longtemps (Campmajo 1985), plusieurs méthodes que nous avons sinon inventées du moins adaptées à l'ensemble des gravures découvertes en Cerdagne. Nous ne les développerons que succinctement parce que nous les avons publiées par ailleurs.

La méthode des tableaux à entrées multiples a permis l'élaboration d'un tableau ayant presque une centaine de paramètres où sont portées toutes les représentations connues sur l'ensemble des sites, tels les signes, écritures, croix, représentations humaines anthropomorphes ou non, gravures naviformes, armes, figurations animales, etc. Ces tableaux sont adaptables à tous les sites à gravures existants. Ce tableau, qui reprend tous les signes, dessins, symboles et autres gravures inventoriées pour chaque site étudié, permet, d'un simple regard, de voir les éléments chronologiques présents sur le site toutes périodes confondues et cela d'après des paramètres pré-établis (Campmajo 1985). On peut dès lors classer les ensembles en chronologie relative : ibère quand les éléments attribuables à cette culture dominent, les écritures constituant un des meilleurs marqueurs, médiéval pour les mêmes raisons, présence d'un château par exemple, ou plus simplement moderne ou contemporain car dans ces cas les gravures sont souvent datées. On fera aussi, par cette méthode, ressortir les sites mixtes qui peuvent receler des gravures de plusieurs périodes.

Une autre méthode de datation consiste, à partir d'une roche identifiée d'une époque par des éléments chronologiques répertoriés dans les tableaux, à établir autour d'elle des cercles concentriques de diamètres pré-établis, allant de mètre en mètre jusqu'à l'absence de gravure. Quand on traite ainsi plusieurs roches, on n'évitera pas les points de croisement des cercles, qui sont surtout des zones où les gravures sont mal identifiées, appartenant à l'une ou l'autre des roches étudiées. Nous avons testé cette méthode sur plusieurs sites avec un corpus de 2 000 gravures qui se divisent en types et groupes — linéaires, naviformes, piquetées, grattées, etc. — et qui incluent les figures humaines, les représentations d'animaux, les symboles, etc. Les résultats sont alors transcrits sous forme d'histogrammes et en pourcentage. Avec cette méthode, on affine ainsi un peu plus, en les rapprochant, la chronologie plus générale obtenue avec la méthode des tableaux d'inventaire (Campmajo & Rendu 1995).

La troisième méthode est purement comparative, elle dépend alors de l'homogénéité du corpus et de sa fiabilité. Nous avons montré les avantages mais aussi les dangers de cette méthode dans un article récent (Campmajo 2005a).

Dans le corpus présenté dans ce travail, nous nous sommes obligé à montrer un maximum de gravures animales, soit isolées, soit entrant dans le cadre restreint d'un panneau, scène de chasse par exemple, mais toujours dans le contexte général du site.

Les descriptions, parfois fastidieuses, où l'on décrit plus souvent les gravures qui entourent l'animal que l'animal lui-même, sont indispensables parce que le panneau d'ensemble contient bien souvent des éléments de comparaison et donc une approche chronologique plus sûre. Ce n'est qu'à cette condition que l'on aura une fourchette chronologique crédible qui, tout en restant relative, cernerait au plus juste la réalité.

SITES À GRAVURES RUPESTRES : LIEUX DE CULTES OU SIMPLES EXPRESSIONS NARRATIVES ?

Pour le premier quidam venu, voir une gravure sur une roche ne signifie rien de particulier. Ne nous y trompons pas. L'acte de graver, peindre, graffiter, relève toujours d'un geste conscient ou inconscient. Le promeneur qui passera devant une roche gravée, où souvent les gravures se superposent, se sentira attiré pour tracer un signe, graver son nom. Il marque son passage.

En Cerdagne, un vieux sentier, partant du village d'Err pour aller au sanctuaire de Nuria à travers la montagne en passant par un col situé à 2 700 m d'altitude, est parsemé de croix, de noms, de symboles. Le pèlerin se rendant au lieu sacré afin de prier ou implorer la Sainte Vierge, s'oblige, une fois arrivé, à aller gratter la pierre où saint Gilles aimait à méditer à deux pas de l'endroit où la Vierge lui était apparue, au pied de la source naturellement. La poudre récupérée par le fidèle, forcément sacrée, sera une protection pour sa maison, porte-bonheur par excellence, suscep-

tible aussi de guérir tous les maux. Le pèlerinage est souvent effectué en famille. Celle-ci se rend ensuite dans le sanctuaire pour assister à la grande messe célébrée par l'évêque de la Seu d'Urgell. Ce pèlerinage, c'est aussi la fête des bergers et, ce jour-là, ils sont honorés en assistant à la messe, assis autour de l'évêque pendant la célébration du culte. Auparavant, ils lui auront offert fromages, agneaux, et autres produits de leur labeur.

Derrière l'autel où trône la Vierge, un peu à l'écart, il y a, suspendu à un mètre du sol, une « ouille », gros chaudron en fonte et, à côté de lui, une cloche. Si un couple est en mal d'enfant, après avoir imploré la Vierge, la femme met sa tête dans le chaudron et le mari fait tinter la cloche autant de fois qu'il désire d'enfants. Mieux encore, si la femme ne peut se déplacer, elle envoie un émissaire de son choix. On n'est plus étonné dès lors de voir de vieilles femmes s'agenouiller, mettant leur tête dans le chaudron. Ce sont souvent les grands-mères qui font l'intercesseur au profit de leur fille ou petite-fille. Nous sommes là au centre des croyances ancestrales, du culte des sources, de l'eau, de la fécondité où la symbolique du chaudron trouve toute sa place (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 216-218). Repris par la religion chrétienne, avec l'épisode de Saint Gilles, le culte marial remplace les coutumes païennes sans les supprimer totalement.

Sur ce même chemin, menant au sanctuaire, une vieille légende raconte qu'un berger ayant, pour je ne sais quelle raison, perdu son troupeau de brebis, récupéra les sonnaillles et les enterra au bord du sentier. Ce lieu, connu sous le nom de « *ballet florit* », genêt fleuri, est, en effet, couvert de genêts épineux. On dit que tous les mois de l'année l'un d'entre eux est toujours fleuri. C'est à cet endroit précis que se trouve un important site à gravures. Un gros rocher est gravé de lignes superposées écrites en alphabet ibère. D'autres portent des signes, des noms d'époque moderne ou contemporains. Des signes, des symboles sont présents partout comme sur ce rocher à peine un peu plus haut sur la pente (Fig. 5.1).

Comme le remarque Philippe Hameau, « en France méridionale, aucun abri peint, aucun rocher gravé, n'a jamais été explicitement mis au

jour dans un contexte d'habitat pérenne. Aucun site ne cumule les deux fonctions. » (Hameau 2004 : 155). Dans cet article, l'auteur insiste sur le rôle capital de l'eau. En Provence où le climat est sec, les peintures se trouvent régulièrement à côté d'un ruissellement occasionnel issu d'une diaclase. Cet écoulement irrégulier n'est pas sans évoquer le cycle menstruel. Revient toujours cette perception obsédante du renouveau et de l'éternel mystère de la fécondité.

Dans les Pyrénées, en Aragon, les sites peints, parfois inaccessibles, inhabitables, sont toujours orientés plein sud, face au soleil (Hameau & Painaud 2004). Dans ce même article (*ibid.* : 360), une phrase nous a particulièrement interpellé : « pour traverser la rivière, les gens du village alentour utilisent un passage naturel appelé le "*puente de las cabras*". En rive droite, s'ouvre la grotte de la Artica de Campo... ». En Cerdagne, à Err, un gros rocher éboulé de la montagne permet de traverser le torrent. Il se nomme « Pont de las cabras ». Il porte des gravures que Abelanet signale dans sa thèse (Abelanet 1976a). En rive droite, au-dessus de la rivière se trouve le site du chemin de Nuria. Que de similitudes entre ces deux sites. Il y a, entre eux, en plus des montagnes qui les séparent, 200 km de distance et trente à quarante siècles d'écart.

De nombreux indices, tels les ensembles de signes symboliques à vocation solaire, rouelles, axes rayonnants, ou liés à l'eau tels les zigzags, ou encore les attributs à inspiration plus spirituelle, marelle, échelle, labyrinthe, nous incitent à penser que nous sommes bien sur des lieux à forte connotation religieuse. Ces signes mystérieux, régulièrement associés à des figures anthropomorphes et des anthroponymes, toujours tracés dans des lieux remarquables, grottes, falaises rocheuses, près d'un torrent ou d'une source, ne font qu'appuyer cette hypothèse.

Nous terminerons ce trop court paragraphe, où il y a tant à dire, pour donner à ces roches, en plus de leur côté religieux, une possible autre signification plus utilitaire. Si elles sont généralement éloignées des habitats, elles n'en restent pas moins à distance raisonnable et souvent elles dominent des territoires importants. Sarah Fairén, dans une

série d'articles sur les sites peints du Levant espagnol, met l'accent sur cette interaction entre sites peints et habitats (Fairén 2001-2002, 2004). Pour cette approche du territoire, elle utilise un S.I.G. (Système d'Information Géographique). Le résultat de ce travail montre les relations étroites qui existent entre les sites gravés ou peints et le territoire qu'ils dominent, en marquant de possibles limites territoriales. Nous-mêmes, dans un article (Campmajo 2005b), posons la question des roches gravées comme marqueurs de territoire. Le chemin des hypothèses n'est pas prêt de se refermer.

CONCLUSIONS

Les grandes manifestations culturelles de l'art schématique peint sont très peu représentées dans les Pyrénées de l'Est. On trouvera bien ça et là quelques cavités livrant de pauvres traces que l'on s'échine à vouloir rattacher à ce courant culturel sans vraiment apporter des arguments probants.

Plus riches sont par contre les gravures presque exclusivement piquetées, obtenues par martelage des roches dures avec des percuteurs de quartz, à la période où le mégalithisme arrive à son apogée, au Néolithique moyen et final. Cupules, anthroponomorphes et autres symboles couvrent les dalles des dolmens ou des roches proches (Abelanet 1976a). À l'âge du Bronze ancien se perpétue et se développe sur les sites alpins un « art » florissant obtenu par la gravure en majorité piquetée, alors qu'à la même période dans les cavités de la Provence et du Dauphiné les préoccupations religieuses des hommes se manifestent par un « art » peint (Hameau 2000).

Curieusement, dans les Pyrénées de l'Est, ce phénomène est une fois encore très peu représenté et de ce fait mal connu.

Le début de l'âge du Fer est tout aussi discret et c'est surtout sur les céramiques où l'on voit apparaître quelques animaux. Il faudra attendre la fin de cette période pour voir enfin l'art rupestre se développer. Cette façon de graver les roches, en reproduisant parfois des symboles connus dans l'art linéaire, est certainement liée à un geste qui

consiste à récupérer de la poudre de pierre à des fins certainement religieuses et dont l'épisode de la roche de Saint Gilles à Nuria est une réminiscence. Cette hypothèse a été défendue dans plusieurs articles (Campmajo & Crabol 1988 ; Campmajo 2001 ; Abelanet 2003).

Pour mieux appréhender les caractères particuliers de la zone d'étude qui nous concerne, un bref retour sur les sites ibères du sud des Pyrénées nous semble nécessaire.

Du V^e-IV^e siècle avant J.-C. jusqu'au début du III^e, les figurations animales que l'on trouve dans les sanctuaires nous montrent des lions en grand nombre, de grands oiseaux et des chevaux. Nous avons là un art largement influencé par les apports « colonisateurs » phénicien, grec et carthaginois. On ne sait trop pourquoi, dès le début du III^e siècle, on revient à des animaux plus en rapport avec la faune locale où le cerf omniprésent est souvent figuré dans des scènes de chasse. Les peintures qui ornent plusieurs vases de l'impressionnante série de Sant Miquel de Lliria (Pérot 1980 : 270) en constituent les meilleurs exemples. Associés à ces scènes, on peut voir aussi de nombreux symboles — palmette, soleil, zigzag — et d'autres encore que l'on retrouve légèrement plus tard sur les sites cerdans.

Dans la zone que nous étudions les cerfs et les chevaux sont les animaux les plus représentés (Fig. 14, Tabl. 1).

Parmi les gravures attribuées avec une forte probabilité à la Période ibère, le cerf est largement majoritaire. Il est fréquemment montré en groupe, (Figs 3.2, Fig. 3.3, Fig. 4.1, Fig. 4.2). Seul, il accompagne souvent des lignes d'écritures ibères et c'est là qu'il prend tout son poids, tout son sens symbolique. À Osseja, sur une roche possédant huit lignes d'écritures ibères tracées de mains différentes, le professeur Untermann qui les étudie avait traduit le début d'une de ces lignes : « Moi fils de », suivi d'un anthroponyme, la ligne continuant plus loin. Cette amorce de phrase n'est pas sans évoquer le début d'un vœu ou d'une prière. Les ensembles d'écritures ibères associées à l'image du cerf, dont on a vu plus haut la portée symbolique, ne pourraient-ils pas être des sortes d'ex-voto comme on en trouve des équivalences,

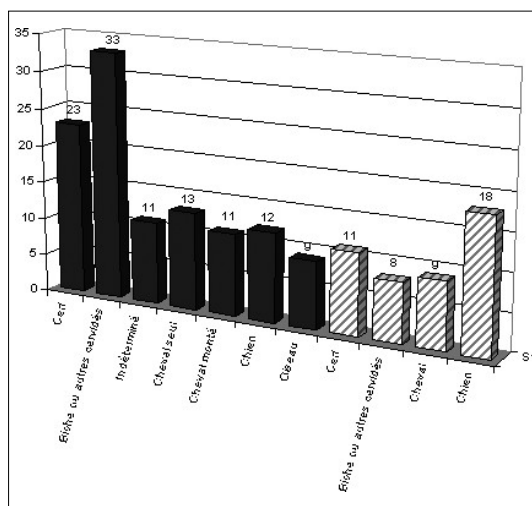


Fig. 14. — Graphique comparatif des animaux répertoriés tous sites confondus.

sous la forme de statuettes, dans les sanctuaires ibères de cette période au sud des Pyrénées (Collectif 1988 : 137-140).

Dans ce contexte ibère, la figure du cheval est plutôt rare. Il est attesté une fois à Guils, (Fig. 3.4), monté d'un cavalier, et trois fois dans la scène de chasse d'Osseja (Fig. 13.2). C'est très peu au vu de l'importance des gravures de cette époque. Il s'agit pourtant d'un animal emblématique souvent représenté dans l'art des Ibères tant dans la statuaire que dans les petits objets votifs (Collectif 1988) mais aussi sur de nombreux vases (Pérot 1980 ; Bonet Rosado 1995).

Dans le corpus des gravures classées à la période médiévale, on constatera que le cheval, seul ou monté, est le plus représenté. Il faut y voir certainement le côté prestigieux que devait représenter, sur le plan social, le fait de disposer d'un cheval. Le prix de cet animal à cette époque est d'ailleurs prohibitif et il fallait être puissant pour posséder un cheval de monte (Rendu 1991 : 92).

Dans l'environnement immédiat des cerfs et des chevaux, les dessins les plus emblématiques sont les représentations d'oiseaux, neuf figurent sur le seul site d'Osseja. Les arbres, souvent à fruits, leur sont parfois associés (Fig. 8.4). L'oiseau, dont la symbolique est liée à l'âme, est considéré comme

TABLEAU 1. — Tableau d'inventaire général des animaux inventoriés dans la recherche

Scène de chasse au cerf

Site	Cerf	Biche ou autres cervidés	Indéterminé	Cheval seul	Cheval monté	Chien	Oiseau	Cerf	Biche ou autres cervidés	Cheval	Chien
OSSEJA 1	1			3	1	1					
OSSEJA 2	4	7		4	3		5				
OSSEJA 3			3	1			1	2	2	1	
OSSEJA 4	1	7		2							
OSSEJA 5								5	4	3	
OSSEJA 6	2	4			2		1				
OSSEJA Lloser	1	1	3					1	1	5	
OSSEJA Cabanette		1		2		1					
ERR	3	1	2		1						
NAHUJA			1								
PALAU de Cerdagne			1								
UR – Belloch	1										
LATOURE – Riutès			1								
LATOURE 3					1						
GUILS	4	6		1	1						
FORMIGUERES Peyra Escrita	1	1			1		2				
Fontcoberta Petra Scripta						1		1			13
PRUNET Pla de Vallerles	2	1				9		2	1		5
ARIEGE Ussat les Bains Peyrot	2 1	1 3									
ANDORRE					1						
TOTAL	23	33	11	13	11	12	9	11	8	9	18

un intermédiaire entre le Ciel et la Terre. Certaines espèces, comme l'aigle par exemple, sont étroitement liées à la religion chrétienne et parfois identifiées au Christ (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 12). Il est souvent associé à l'arbre, lui aussi considéré comme un symbole des rapports qui s'établissent entre Terre et Ciel à cause de ses racines qui plongent dans le sol et de ses branches qui s'élèvent vers le ciel (*ibid.* : 62). Sur d'autres roches, que nous ne montrons pas ici, arbres et palmettes sont tenus en main par des anthropomorphes. Ici encore, la valeur symbolique des figures ne laisse planer aucun doute tout

en assimilant ces dessins à des croyances et des représentations à fortes connotations liées à la religion chrétienne. Le cerf est rarement représenté seul et il apparaît surtout dans les scènes de chasse. Enfin, le chien pratiquement inconnu en Cerdagne (une seule représentation) se retrouve en meute dans plusieurs scènes de chasse au cerf sur le site de Fontcoberta d'où le cheval est curieusement absent.

À la fin du Moyen Âge, tout ce bestiaire disparaît des roches de la Cerdagne et il semble bien que ce soit le cas ailleurs dans l'espace de notre champ d'étude. On retrouvera dans nos montagnes de

nouvelles représentations d'animaux, mais beaucoup plus tard, aux époques moderne et contemporaine, principalement au travers des gravures tracées par des bergers, comme c'est le cas sur les roches de la Peyra Escrita de Formiguères (Abelanet 1976a).

Le contexte général des sites joue un grand rôle dans l'approche chronologique. Les roches où l'on trouve des gravures montrent combien leur position, souvent remarquable, était volontairement recherchée. Les nombreux symboles, rouelles, axes radiants, marelles, zigzags, arboriformes ajoutés à la symbolique du cerf, qui y sont représentés nous ramènent invariablement vers des expressions culturelles liées au culte récurrent de la fécondité et du renouveau. La religion chrétienne, de plus en plus pressante, mettra fin peu à peu à ces pratiques païennes en christianisant parfois avec finesse les lieux de cultes anciens où les fidèles continueront à se rendre en masse.

RÉFÉRENCES

- ABELANET J. 1966. — Les plus vieilles archives des Pyrénées-Orientales : Les roches gravées préhistoriques. *Cahiers d'Études et de Recherches Catalans d'Archives* 31 : 27-43.
- ABELANET J. 1976a. — *Les gravures rupestres du Roussillon*. 1^{re} partie : *Roches à cupules et gravures schématiques d'ambiance dolménique*. 2^e partie : *Les gravures schématiques linéaires*. Thèse doctorale. Université Paul Valéry, Montpellier.
- ABELANET J. 1976b. — Les roches gravées du Capcir et de la Cerdagne. 1^{er} Col. loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà. *Cypsela* 1 : 79-82.
- ABELANET J. 1986. — *Signes sans paroles, Cent siècles d'art rupestre en Europe occidentale*. Hachette littérature, Paris.
- ABELANET J. 1989. — *Les roches gravées nord catalanes*. CREC & CEPIC ; Éd. Terra Nostra, Prades.
- ABELANET J. 2003. — Les roches à entailles ou pseudo-polissoirs des Pyrénées catalanes et leur rapport avec le style rupestre linéaire, in GONZÁLEZ-PÉREZ J. R. (coord.), *Actes del I^{er} Congrès Internacional de gravats rupestres i murals : homenatge a Lluís Díez-Coronel*. 23-27 novembre 1992, Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida : 595-629.
- BERNAGE G. 1993. — *Encyclopédie médiévale d'après Viollet-le-Duc*. Tome II. Éditions Inter-livres, Paris.
- BOLÒS J. & SANCHEZ I. 2003. — Els grafitis medievals de la Torre de Coaner (El Bages), in GONZÁLEZ-PÉREZ J. R. (coord.), *Actes del I^{er} Congrès Internacional de gravats rupestres i murals : homenatge a Lluís Díez-Coronel*. 23-27 novembre 1992, Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida : 765-776.
- BONET ROSADO H. 1995. — *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La Antigua edeta y su territorio*. Deputación de Valencia, servicio de investigación Prehistórica, Valencia.
- BREHARD S. & CAMPMAJO P. 2005. — Exploitation des animaux domestiques et structuration de l'espace montagnard à l'âge du Bronze : Llo (Cerdagne, Pyrénées-Orientales). *Anthropozoologica* 40(1) : 1-17.
- CAMPMAJO P. 1985. — *Les gravures schématiques de style linéaire de Cerdagne (Pyrénées-Orientales)*. Mémoire de DEA. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Toulouse.
- CAMPMAJO P. 1987. — Éléments pour une approche chronologique des gravures rupestres linéaires de Cerdagne, in *Études roussillonnaises offertes à Pierre Ponsich*. Le Publieur, Perpignan : 62-82.
- CAMPMAJO P. 1993. — Témoignages écrits de la présence ibère en Cerdagne, in CHAZELLES C.-A. DE (coord.), *Actes du colloque « Contribution au problème ibérique dans l'Empordà et en Languedoc-Roussillon »*. Documents d'archéologie méridionale 16 : Ass. pour la Diffusion de l'Archéologie Méridionale, Lattes : 104-111.
- CAMPMAJO P. 2001. — Signification et utilisation des gravures naviformes. *Travaux Centre Archéologique du Var* 2001 : 111-112.
- CAMPMAJO P. 2005a. — Les gravures ibères dans l'Art rupestre de l'âge du Fer, le cas de la Cerdagne (Pyrénées-Orientales), in *Món Ibèric als països catalans, volum II. XIII^e Col.loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*. Institut d'Estudis Ceretans, Puigcerdà : 1101-1133.
- CAMPMAJO P. 2005b. — Les roches gravées d'époque Ibère sont-elles des marqueurs de territoire ? Le cas de la Cerdagne, in *IX^e Coloquio internacional sobre Lenguas y Culturas Paleohispánicas. 20-24 octubre 2004, Barcelona*. Departament de Filologia Llatina, Universitat de Barcelona, Barcelona : 195-233.
- CAMPMAJO P. 1988-1999. — *Rapports sur les roches gravées de Cerdagne*. Service Régional de l'Archéologie, Montpellier. [Douze documents dressant l'inventaire de l'ensemble des sites découverts en Cerdagne entre ces deux dates, avec les relevés de toutes les gravures découvertes].
- CAMPMAJO P. & CRABOL D. 1988. — Le rocher aux gravures naviformes de Latour de Carol 1, essai d'interprétation et approche chronologique, in *VII^e Col.loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà*. 6-8 juin 1986, Puigcerdà. Institut d'Estudis Ceretans, Puigcerdà : 227-239.
- CAMPMAJO P. & RENDU C. 1995. — Les gravures ibériques comme éléments de datation des gravures rupestres de Cerdagne, in *Cultures i medi de la*

- Prehistòria a l'Edat mitjana, X^e Col·loqui internacional d'arqueologia de Puigcerdà – Homenatge a Jean Guilaine*. Institut d'Estudis Ceretans, Puigcerdà : 479-490.
- CAMPMAJO P. & UNTERMANN J. 1991. — Corpus des gravures ibériques de Cerdagne. *Ceretanía* 1 : 39-59.
- CAMPMAJO P. & UNTERMANN J. 1992. — Les influences ibériques dans la haute montagne catalane – le cas de la Cerdagne, in *Lengua y cultura en la Hispania prerromana, Actas del V^o colloquio sobre lengua y culturas prerromanas de la Península ibérica. 25-28 de noviembre de 1989, Colonia*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca : 499-520.
- CANTURRI P. 1985. — Variété des gravures rupestres. *Les dossiers Histoire et Archéologie. Le domaine archéologique d'Andorre* 96 : 50-56.
- CANTURRI P. 2003. — Els gravats prehistòrics de les Valls d'Andorra, in *1^{er} congrés internacional de gravats rupestres i murals*. Lleida 1992. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida : 619-634.
- CASANOVAS A. & ROVIRA J. 2003. — « STATUS QUAESTIONIS » de les representacions gravades medevials a Catalunya, Una visió de conjunt, in *1^{er} congrés internacional de gravats rupestres i murals*. Lleida 1992. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida : 637-684.
- CHEVALIER J. & GHEERBRANT A. 1982. — *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, Paris.
- COLLECTIF 1989 — *Les Pyrénées, présentation d'une montagne frontalière*. DATAR ; Centro de Publicaciones, MOPU, Madrid.
- COLLECTIF 1998. — *Els Ibèrs prínceps d'Occident*. Fundació « La Caixa », Barcelona. [Exposition itinérante, Paris, Barcelone, Bonn].
- DELCOR M. 1976. — La romanisation de la Cerdagne. *Cypsela* 1 : 145-154.
- DURAND J. M. 1968. — La préhistoire de l'Ariège du Néolithique I à la période de la Tène. *Bulletin de la Société ariégeoise des Sciences, Lettres et Arts* XXIV : 5-230.
- FAIRÉN S. 2001-2002. — Visibilidad y percepción al entorno. Análisis de la distribución del arte rupestre esquemático mediante sistemas de información geográfica. *Lucentum* XXI-XXII : 27-44.
- FAIRÉN S. 2004. — Influencia de las variables medioambientales y culturales en el cálculo de caminos óptimos con SIG. ¿Se hace camino al andar ? *Trabajos de Prehistoria* 61 (2) : 25-40.
- GRATTE L. 1985. — *Survivance de l'Art pariétal*. Imprimerie Maury, Millau.
- GLORY A. 1945. — Peintures ariégeoises de style ibérique. *Bulletin de la Société Préhistorique du Languedoc* 1(1).
- GLORY A. 1947. — Gravures rupestres dans l'Ariège. *Gallia* V(1) : 1-45.
- GONZÁLEZ-PÉREZ J. R. (coord.) 2003. — *Actes del 1^{er} Congrés Internacional de gravats rupestres i murals : homenatge a Lluís Díez-Coronel. 23-27 novembre 1992, Lleida*. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida.
- HAMEAU Ph. 1989. — *Les peintures post-glaciaires en Provence (inventaire, étude chronologique, stylistique et iconographique)*. Documents d'Archéologie Française 22. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- HAMEAU Ph. 2000. — Implantation, organisation et évolution d'un sanctuaire préhistorique. La haute vallée du Carami (Mazaugues et Tourves, Var). *Cahier de l'ASER suppl. 7*.
- HAMEAU Ph. 2004. — Le rapport à l'eau de l'art post-paléolithique. L'exemple des gravures et des peintures néolithiques du sud de la France. *Zephyrus. Revista de Prehistoria y Arqueologia* XVII : 153-166.
- HAMEAU Ph. & PAINAUD A. 2004. — L'expression schématique en Aragon. Présentation et recherches récentes. *L'Anthropologie* 108 : 617-651.
- MAS CANALIS D. 1985. — Les graffiti médiévaux du Roc de las Bruixes de Prats. Numéro spécial : Le domaine archéologique d'Andorre. *Dossiers d'Archéologie* 96 : 56.
- MARTZLUFF M. 2005. — Nouvelles gravures rupestres au Pla de Vall de So (Conflent P.O.), in MARTZLUFF M. (éd.), *Roches ornées, roches dressées. Actes du colloque en hommage à Jean Abelanet*. Mai 2001, Perpignan. A.A.P.O. ; Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan : 171-184.
- NICOLA A. 1978. — Inventaire des picto-idéogrammes de la fin de l'âge du Bronze et du début de l'âge du Fer. *Bulletin de la S.P.F.* 75 (2) : 56-64.
- PERICOT L. 1980. — *Céramique ibérique*. Éditions Cercle d'Art, Paris.
- RENDU C. 1991. — Un aperçu de l'économie cerdane à la fin du XIII^e siècle : draps, bétail et céréales sur le marché de Puigcerdà en 1280-1281. *Ceretanía* 1, *Quaderns d'Estudis Ceretans* 1991-1 : 85-106.
- RICO C. 1997. — *Pyrénées romaines. Essai sur un pays de frontière (III^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle ap. J.-C.)*. Casa de Velázquez, Madrid.
- UNTERMANN J. 1980. — *Monumenta Linguarum Hispanicarum. Band II: Die inschriften in iberischer schrift aus Süd Frankreich*. Dr Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden.
- UNTERMANN J. 1990. — *Monumenta Linguarum Hispanicarum, Band III : Die inschriften in iberischer schrift aus SüdFrankreich*. Dr Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden.
- VEZIAN J. 1924. — Gravures rupestres de l'Ariège in *Revue anthropologique* XXXIV (9-12) : 2-8.
- WEISS M. C. 2003. — *L'art rupestre corse*. Albania, Ajacciu.
- WILSON D. 1985. — *La tapisserie de Bayeux*. Fonds Mercador, Antwerpen ; Albin Michel, Paris.

Soumis le 2 avril 2006 ;
accepté le 14 juin 2006.

