

La longue tradition graphique: l'expression schématique aux époques historiques

Philippe Hameau*

Résumé

Cet article porte sur une expression graphique d'époque historique que beaucoup de chercheurs appellent art schématique linéaire. Le corpus est habituellement présenté par un inventaire de ses figures. Nous proposons de l'identifier par ses thèmes: des scènes réalistes et/ou des associations précises de figures. Une organisation des figures sur leur support est démontrée: les figures d'êtres vivants sont initiales, des signes d'accompagnement leur sont ajoutées, des signes périphériques expriment la longue fréquentation des lieux. Les détails réalistes permettent de dater l'essentiel des figures de la fin de l'époque médiévale. Le corpus se restreint ensuite mais perdure jusqu'aux débuts du XXe siècle. L'expression graphique linéaire utilise parfois des sites déjà occupés par d'autres manifestations graphiques, notamment par les peintures d'époque néolithique. Concernant cette longue tradition graphique, notre hypothèse est de considérer que les différents corpus sont unis par l'usage de mêmes signes et d'une même syntaxe. Le message est sans doute différent mais la forme et l'organisation identique des figures permettent aux graveurs de réutiliser les figures peintes préexistantes.

Mots-clés: Gravures, peintures, schématisation, syntaxe, tradition graphique, époque historique.

Abstract

This paper concerns a graphic expression of historic period that many researchers call lineal schematic art. The corpus is usually presented by an inventory of its figures. We suggest to identify it by its themes : realistic scenes and/or precise associations of figures. An organization of figures on their support is demonstrated : human beings' figures are initial, signs of accompaniment are added to them, peripheral signs express the long attendance of sites. The realistic details allow to date the main part of the figures of the end of medieval period. The corpus contents itself then but continues until the beginning of the XXth century. The lineal schematic expression sometimes uses sites already occupied by other graphic demonstrations, particularly by Neolithic paintings. Concerning this long graphic tradition, our hypothesis is to consider that the various corpuses are united by the use of the same signs and the same syntax. The message is doubtless different but the shape and the identical organization of figures allow the engravers to use the pre-existent painted figures.

Keywords: Engravings, paintings, simplification, syntax, graphic tradition, historical period.

QU'APPELLE-T-ON LA "LONGUE TRADITION GRAPHIQUE"?

La réutilisation graphique des mêmes lieux et des mêmes supports est un fait maintes fois constaté. L'idée qui prévaut en pareil cas est l'imitation. L'acte graphique appellerait l'acte graphique. La présence de figures sur un site signifierait la vocation de celui-ci à recevoir d'autres messages. L'idée n'est pas complètement fautive mais elle ne tient pas compte de la diversité des raisons qui poussent les individus à marquer les lieux en fonction ou

indépendamment des figures qui s'y trouvent déjà. Ici, l'imitation est un concept qui se décline selon le contexte, la nature des lieux et la forme et la teneur des messages préexistants. En conséquence, si la longue tradition graphique d'un espace est un phénomène récurrent, les raisons de la réactivation des lieux par l'écriture, au sens large du terme, sont multiples. Cependant, il n'y a vraiment tradition que s'il existe un lien réel entre les graphies de périodes différentes. Bien entendu, il serait étonnant mais non pas impossible que la teneur du message soit identique: qu'en dépit du hiatus chronologique et de la différence culturelle, les messages aient réi-

* Laboratoire d'Anthropologie et de Psychologie Cognitive et Sociale (LAPCOS). ISHS de Nice, SJA3, 3 boulevard François Mitterrand 06357 Nice cedex 4. <hameau@unice.fr>.

téré les mêmes contenus. La syntaxe schématique, c'est-à-dire l'organisation des signes sur un support, et l'usage de mêmes figures, en dépit de leur diversité de sens, pourraient aussi expliquer l'usage des mêmes lieux. L'imitation ne serait pas dans la teneur du message mais plutôt dans la forme donnée à celui-ci.

Le corpus iconographique dit schématique linéaire, attribuable à l'époque historique, représente un exemple de cette longue tradition graphique. Les figures sont réalistes à schématiques, elles s'associent entre elles selon des règles précises, elles expriment des thèmes qui se répètent d'un site à l'autre et, elles occupent parfois des sites déjà marqués par un autre corpus iconographique, celui des peintures (et des gravures) schématiques datées du Néolithique. Ces gravures linéaires historiques répondent à une syntaxe précise que l'on connaît déjà pendant la Préhistoire. Plutôt que d'imaginer que ces gravures occupent des sites anciennement marqués par simple souci de leurs auteurs de répondre à une fonction graphique des lieux, nous proposons de considérer que les différents corpus sont liés par une analogie syntaxique. La démonstration n'est sans doute valable que pour ces deux corpus iconographiques. Elle permet néanmoins de présenter un recueil de figures gravées d'époque historique encore mal défini et surtout de montrer que ces gravures répondent à des règles précises de localisation et d'associations. Au-delà de ce corpus linéaire, c'est la teneur du schématisme comme forme spécifique et transchronologique d'expression graphique que nous voulons présenter.

LE CORPUS LINÉAIRE SA DIFFICILE ATTRIBUTION CHRONOLOGIQUE

Les gravures linéaires sont connues de longue date même si elles ont été peu étudiées et souvent mal datées. On les qualifie de schématiques linéaires mais ces termes restent assez vagues. Comme il s'agit de signes, au sens de figures qui ne sont pas réalistes, cette expression graphique est automatiquement schématique. Parler de «signes schématiques» est évidemment redondant. De même, comme les traits des figures sont fins et rectilignes, ils sont donnés comme linéaires mais de nombreux autres corpus iconographiques présentent cette même caractéristique. Le terme est consacré, surtout depuis les travaux de Jean Abelanet (1986), et nous le gardons. Toutefois, reste à définir ce qu'est vraiment ce corpus schématique linéaire.

Comme ces gravures sont abondamment présentes sur les pentes du mont Bègo et qu'on a

cru que les figures piquetées, autrefois datées de l'Age du Bronze, leur étaient postérieures, Carlo Conti (1940) et Guiseppe Isetti (1957) ont parlé d'art «pré-Merveilles». De ce fait, les gravures schématiques linéaires ont été longtemps attribuées au Néolithique. Elles ont été considérées comme la version gravée des peintures schématiques néolithiques connues dans la Péninsule ibérique et le sud de la France. Ce sont Louis René Nougier en 1961 et surtout Jean Abelanet en 1976 qui ont définitivement placé la gravure linéaire à des dates postérieures à l'Age du Bronze.

Dans un premier temps, le schématisme linéaire a été placé dans les derniers siècles de l'Age du Fer. Dès 1947 en effet, André Glory attribuait ces gravures à l'Age du Fer, en analysant plusieurs panneaux ornés dans des grottes de l'Ariège mais sans les rapprocher des mêmes gravures au pied du mont Bègo.

En 1976, Jean Abelanet a démontré que des gravures linéaires étaient superposées à des figures piquetées du type «corniformes» et même qu'on ne pouvait pas dater l'art linéaire avant le 2^{ème} siècle avant J.C. au vu de certaines superpositions avec des graffitis romains.

Après Jean Abelanet, Pierre Campmajo (2008) a travaillé, notamment, sur les sites rupes- tres gravés de Cerdagne. Sa thèse fait courir l'expression schématique sur une plus longue période, de -200 av.J.C. environ jusqu'au XVe siècle de notre ère sans exclure des prolongements graphiques jusqu'aux débuts du XXe siècle. Ses arguments sont essentiellement iconographiques: il s'appuie sur des cas de figures présentant des détails réalistes et sur les cas de superposition de figures. Toutefois, son découpage du phénomène graphique linéaire cerdan en 7 phases s'inscrit essentiellement dans la chronologie régionale. Son hypothèse est plausible mais il inclut dans cette sériation chronologique, à la fois des motifs simples et isolés et des figures associées entre elles. Or, les motifs linéaires sont simples et ils peuvent être reproduits à toutes époques sans être nécessairement de l'art schématique linéaire. Il n'est pas certain que les figures que Pierre Campmajo place à des dates relativement hautes correspondent vraiment à un corpus homogène véhiculant des thèmes précis.

Enfin, à partir de son terrain du Bègo, Henry de Lumley (2013) propose de placer les gravures linéaires entre II^{ème} et X^{ème} siècles de notre ère, ce qui semble être une proposition un peu restreinte dans le temps.

A notre sens, il faut attribuer l'expression schématique linéaire à la période historique au sens large parce que, le plus souvent, nous ne dis-

posons d'aucun élément contextuel pour le dater. Il ne peut pas être antérieur au II^e siècle avant J.C. si l'on en juge la stratigraphie de l'abri B des Eissartènes (Var): c'est à cette époque en effet qu'une strate du plafond s'est effondrée sur la bergerie qui constituait le site, rendant ainsi disponible la strate qui porte les gravures (Acovitsioti-Hameau *et al.*, 1990). Bien sûr, il est impossible de certifier que cette strate a été gravée dès qu'elle a été accessible aux graveurs. D'ailleurs, certains détails réalistes sur cette strate font penser que les figures qu'on y voit datent de la fin du Moyen Âge. Enfin, pour la Provence comme pour la Cerdagne, des ensembles de signes linéaires sont relativement récents, notamment le riche ensemble de gravures observé sur le crépi de pièces, tant à vivre que de stockage, d'une bastide (une ferme) de la région de Brignoles (Var) (Hameau, 1994). Ces gravures datent du XIX^e siècle.

DÉFINITION DE L' «ART SCHÉMATIQUE LINÉAIRE»

La longévité plus ou moins importante de ce qu'on appelle «art schématique linéaire» dépend de l'acception que l'on a de ce corpus iconographique. Si l'on reprend le tableau des signes schématiques linéaires tel qu'il est élaboré par Jean Abelanet en 1986 (Fig.55, p.253), on constate que le réservoir des symboles est restreint à une quinzaine de types récurrents. Cette réduction du corpus n'est en soi pas très surprenante. Le nombre des symboles qui composent un corpus iconographique n'est jamais très élevé. Est important le nombre de leurs versions graphiques. Or, le tableau dressé par Jean Abelanet ne dit rien des scènes représentées qui montrent des cervidés chassés ou non, des guerriers ou encore des couples. Pourtant, Jean Abelanet évoque ces thèmes dans son dernier chapitre (pp. 285-301).

C'est pourtant là qu'est le vrai contenu de cette expression graphique. Celle-ci est schématique parce que chaque motif peut adopter différentes versions graphiques sans que sa signification ne change. Toutefois, pour qu'existe un message derrière ces signes, il faut que l'on parvienne au niveau des thèmes. Ces thèmes existent par l'association de plusieurs signes.

On peut ramener les différentes versions graphiques des motifs à trois états. La figure est réaliste lorsqu'elle présente quelques détails qui permettent de l'identifier avec certitude. Elle est schématique lorsque l'on passe du motif au signe: on multiplie les membres d'un personnage masculin pour obtenir un

signe arboriforme, par exemple. Avec plus de deux bras et deux jambes, il est difficile de parler d'un personnage masculin. Enfin, la version est simplifiée lorsque la forme obtenue n'a plus de lien avec la figure d'origine. Ainsi, il est difficile d'accorder au signe en flèche un statut de signe anthropomorphe masculin sauf s'il est mis dans une situation telle qu'il ne peut s'agir que de cela. En même temps, tous les signes en flèche ne sont pas nécessairement la version simplifiée du personnage masculin.

Si un signe est isolé même s'il est présent en plusieurs exemplaires, il est tout autant impossible de le dater que de l'attribuer à l'expression linéaire. Ainsi, le pentacle est souvent donné comme un élément révélateur de l'iconographie linéaire alors qu'il est de toutes les époques et qu'il est présent dans beaucoup d'expressions graphiques. N'est-il pas aujourd'hui encore un des premiers jeux graphiques de l'enfant qui s'essaie à le tracer sans lever la main?: comme pour les lanternes, les marelles, les labyrinthes et autres figures plus ou moins complexes.

Un signe isolé peut certainement avoir une signification en soi mais il est difficile de le démontrer. Lui conférer une signification intrinsèque revient peu ou prou à se satisfaire du dictionnaire des symboles et à le penser comme un invariant universel. Cette position est très discutable.

Selon nous, on ne peut appréhender la thématique linéaire qu'à travers l'association d'au moins deux motifs différents. Or, on observe dans l'art schématique linéaire la récurrence des mêmes associations des mêmes signes. Des regroupements des mêmes motifs sont observés d'un site à l'autre et peuvent être restitués sous la forme de véritables équations.

Nous en donnons un exemple, relevé à la Tune de la Varaime (Drôme) (Hameau, 1992) (Fig. 1). Des signes arboriformes sont associés à plusieurs zigzags verticaux. Ces derniers sont inscrits dans un cartouche comme on le connaît aussi à la grotte du Grand-Père en Ariège (Glory, 1947 fig.19). On observe aussi quelques petites croix, un signe en phi et des traits obliques sur le signe arboriforme de gauche. Sur le site, ceci constitue un ensemble de motifs, détaché d'autres groupes de signes par un espace vierge. Or, dans l'expression linéaire, les zigzags sont le plus souvent placés aux côtés des personnages ou des signes anthropomorphes. Ces zigzags apparaissent comme des signes d'accompagnement des figurations d'êtres vivants. Notre proposition est donc de considérer que nous avons ici l'association classique de signes anthropomorphes masculins (les membres ont été multipliés jusqu'à leur donner l'allure de véritables sapins)

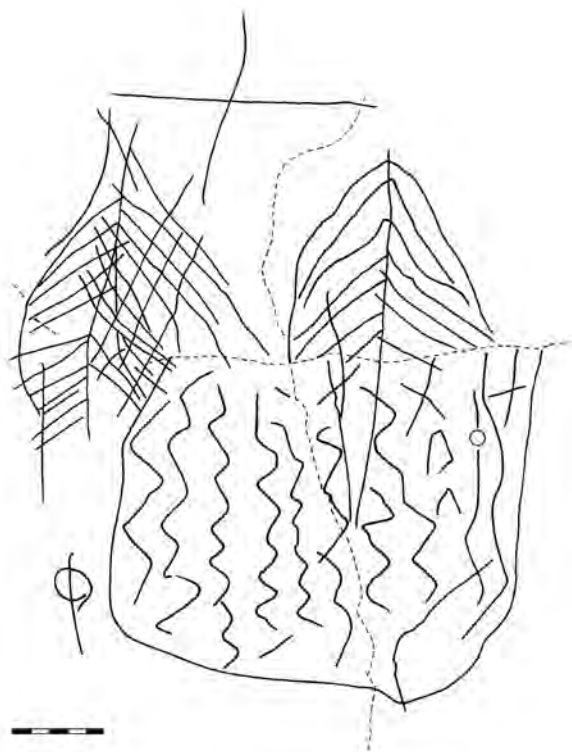


Figure 1. Regroupement de deux motifs arboriformes et d'une série de zigzags verticaux représentant une association de signes. Des signes cruciformes, un signe en phi et des traits sans organisation apparente font partie de ce cas d'association. Tunc de la Varaine (Drôme). Relevé Ph.Hameau.

avec des zigzags, sous les non moins classiques et récurrents traits sans organisation apparente, c'est-à-dire les lignes obliques tracées sur le signe arboriforme de gauche. Ce panneau peut être résumé par la formule suivante:

2 [(personnage masculin ou signe arboriforme + zigzag) + trait sans organisation apparente] + signe en phi et croix

Ici, l'association résulte de la juxtaposition de plusieurs figures: elles sont proches les unes des autres. Une association peut également correspondre à la contraction de deux figures: elles sont imbriquées l'une dans l'autre de sorte qu'elles ne forment qu'une seule et nouvelle figure. Ainsi, le zigzag peut accompagner le personnage masculin (juxtaposition) mais il existe aussi des motifs anthropomorphes avec des bras en zigzag (contraction) (Fig. 2). La même chose vaut pour le signe solaire qui accompagne ordinairement le personnage (juxtaposition) (Fig. 3) mais il existe aussi des motifs anthropomorphes dont la tête est un motif solaire (contraction). Zigzag et signe solaire se présentent comme des signes d'accompagnement.

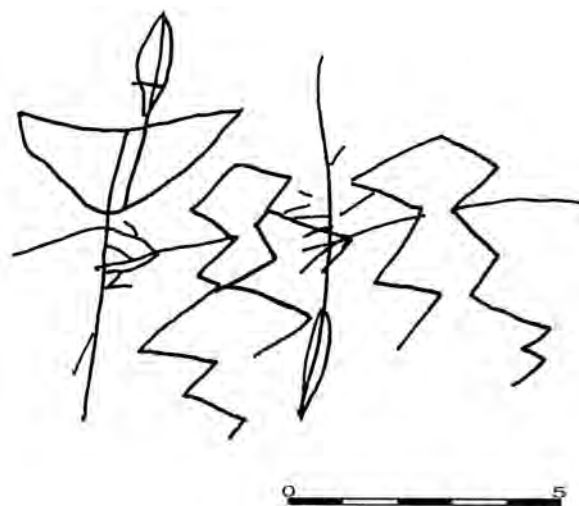


Figure 2. Exemple d'association par enlever contraction: deux personnages représentés avec un corps en zigzag. Osséja (Pyrénées-Orientales). Zone 8. Relevé P.Campmajo (2008).

La thématique de l'expression schématique linéaire est donc dans la relation des figures entre elles et non dans la figuration de types de figures. Il s'agit d'une expression graphique avec des règles strictes. Il existe une syntaxe de l'expression graphique linéaire.

Dans le même temps, toute expression graphique est réinterprétée dans sa forme par ceux qui l'utilisent. En conséquence, les graveurs peuvent préférer une version réaliste ou bien simplifier et exprimer le même message en peu de traits. Ils peuvent même éluder certains détails qui vont de soi, au sens de détails qui sont connus de leurs contemporains sans qu'ils soient obligés de les tracer, etc. Ce sont des comportements que l'on retrouve dans toutes les expressions graphiques et qui rendent délicate leur interprétation respective.

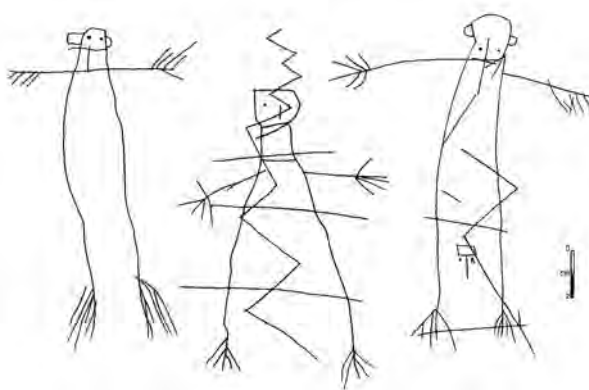


Figure 3. Exemple d'association par juxtaposition: trois personnages associés à des signes en zigzag Peyra Escrita (Pyrénées-Orientales). Roche A. Relevé J.Abelenet (1990).



Figure 4. Le thème de l'homme à la palmette: la palmette est placée sur la tête du personnage. Peyra Escrita (Pyrénées-Orientales). Zone A, b. Petra Scripta (Pyrénées-Orientales), c et d. Mont Bégo (Alpes-Maritimes), e. Cap Sicié (Var).

Ces comportements ne souffrent d'aucune chronologie et ils expliquent que le réalisme le plus strict puisse être exprimé au même moment que la simplification la plus extrême. Nous ne pouvons donc dater les ensembles de figures qu'en fonction de la présence de détails matériels pertinents, détails qui peuvent se trouver tant sur des figures réalistes que sur des versions simplifiées.

Pour analyser l'expression linéaire, il est donc nécessaire de connaître les règles d'associations des motifs entre eux et les thèmes qui sont exprimés. Il faut également discriminer les figures principales, les signes d'accompagnement et les signes périphériques qui sont en marge des thèmes.

LES THÈMES DE L'EXPRESSION LINÉAIRE

Passons en revue ces thèmes. L'un d'eux est la chasse au cerf. Ce thème est surtout connu sur les sites pyrénéens, il est absent des sites du sud-est de la France. Ces chasses font intervenir des hommes à pied ou à cheval et/ou des chiens poursuivant un ou plusieurs cervidés. Le grand mérite de Jean Abelanet (1990) a été de dévoiler ces scènes cynégétiques masquées par d'innombrables traits sans organisation apparente.

Ces traits dits sans organisation apparente sont inhérents au corpus linéaire. Ils sont placés sur ou en périphérie des panneaux, postérieurement aux autres motifs. Cependant, il n'est pas sûr qu'ils aient été tracés pour effacer les scènes sous-jacentes. A leur sujet, plusieurs interprétations sont possibles mais celle qui consiste à penser qu'ils occultent, qu'ils sont tracés pour annuler la signification des motifs sous-jacents, n'est pas fondée. L'apposition de ces traits est trop répétitive pour qu'on puisse les penser indépendants du corpus linéaire.

Un autre thème, celui de l'homme à la palmette, est partout présent. Il s'agit le plus souvent d'un personnage complet ou non, réaliste ou simplifié, nanti d'une petite palme au niveau de la tête (Fig. 4) : Vire au Figuier (Drôme) ou à la Peyra Escrita de Formiguères (Pyrénées-Orientales), par exemple. L'homme brandit une palme à Osseja en Cerdagne). Parfois, on retrouve cette palme aux côtés d'une figure anthropomorphe cruciforme ou imbriquée avec celle-ci comme à la Baume du Drac (Lozère): les branches de la croix sont devenues des palmes. Cette insistance du thème et la diversité des versions font songer à une thématique particulière plutôt qu'à la simple représentation d'un soldat avec une coiffe surmontée d'un panache.

Parfois aussi, on a joué sur le rapprochement étymologique entre la palme végétale et la paume de la main, d'où un personnage à mains palmées à la Tune de la Varaime (Drôme) (Fig. 5) ou bien ces simples bras terminés en palmes à la Bergerie des Maigres (Var) qui correspondent au concept même d'homme à la palmette.



Figure 5. Le thème de l'homme à la palmette: la paume de la main est palmée. Tune de la Varaime (Drôme). Relevé Ph.Hameau.

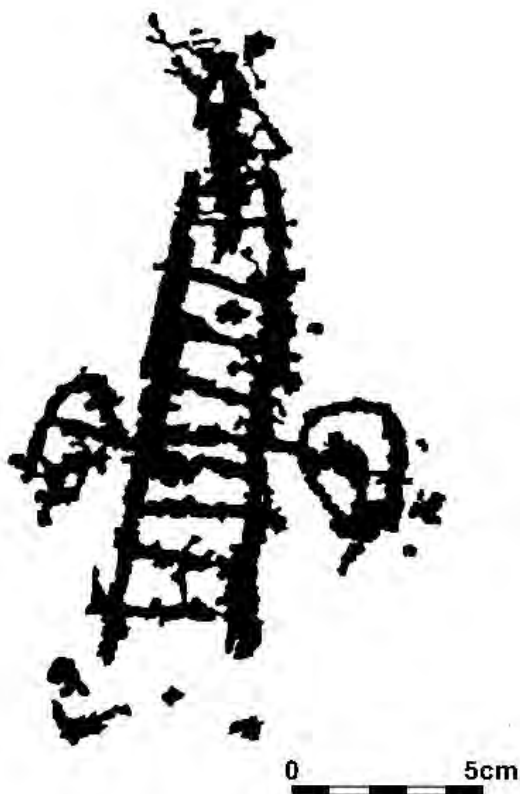


Figure 6. Le thème du chariot. La Vire au Figuier (Drôme).
Relevé Ph.Hameau.

A ce jour, un thème reste spécifique à la Vire au figuier (Drôme), celui du chariot (Fig. 6). Chaque représentation est tracée en vue zénithale avec rabattement des roues de telle façon que l'on voit à la fois la caisse, les longerons et les roues. C'est un procédé graphique classique pour qu'on comprenne du premier coup d'œil qu'il s'agit d'un chariot quand on ne connaît pas la perspective. Un personnage masculin accompagne l'un des chariots et brandit un fouet, à moins qu'il ne soit tout simplement associé à un zigzag vertical. Un peu plus loin sur la droite, a été tracé un groupe de plusieurs personnages dont un nanti d'une palme sur la tête. Autour d'eux et en marge de ces thèmes sont de très nombreuses marelles, des grilles ouvertes et des traits sans organisation apparente.

Le couple masculin-féminin est un thème fréquent et bien illustré dans les Pyrénées. Il existe à l'est du Rhône mais sous des versions qui ne sont pas toujours immédiatement compréhensibles si l'on ne connaît pas les exemples pyrénéens. Ainsi, à l'abri B des Eissartènes (Var), si la figure de gauche semble bien anthropomorphe, celle de droite est conçue comme féminine du fait de la représentation d'une jupe (Fig. 7). En effet, la jupe est régulièrement le motif distinctif du personnage féminin.

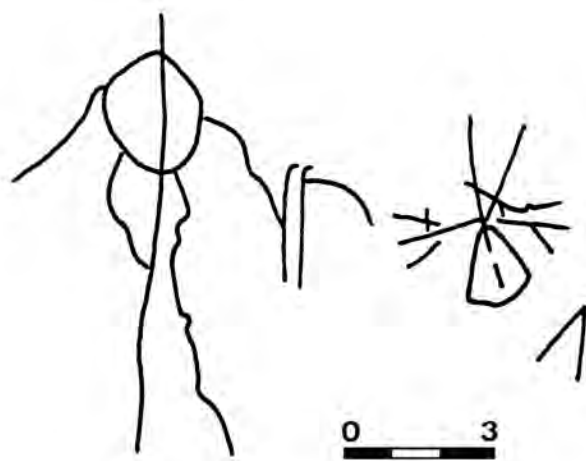


Figure 7. Le thème du couple masculin-féminin. Abri B des Eissartènes (Var). Relevé Ph.Hameau.

Le couple de la Tune de la Varaime (Drôme) est plus abscons encore. Le grand signe arboriforme de droite est l'élément masculin, les chevrons emboîtés sont l'élément féminin (Fig. 8). Ce couple ressemble à celui de la Peyra Escrita de Formiguères dans les Pyrénées Orientales, roche qui a donné d'autres couples masculins-féminins dans des versions plus expressives. En Ariège aussi, André Glory avait signalé pour la grotte du Grand-Père des figures féminines à robes en triangles emboîtés, voire, «des jupes à chevrons sans tête ni bras» (Glory, 1947:21). De cet exemple pyrénéen nous vient l'interprétation d'un motif féminin avec sa jupe à l'abri B des Eissartènes.

Le guerrier, avec ou sans monture, est un thème relativement fréquent. Sa présence sur la roche 56 d'Osséja, en Cerdagne (Fig. 9) et à l'abri B des Eissartènes (Var) (Fig. 10) nous permet d'évoquer l'analogie des versions réalistes et simplifiées. A Osséja, le guerrier est à pied. Il tire son cheval par la bride. L'homme porte un casque conique et un camail et tient une longue lance et une épée al-

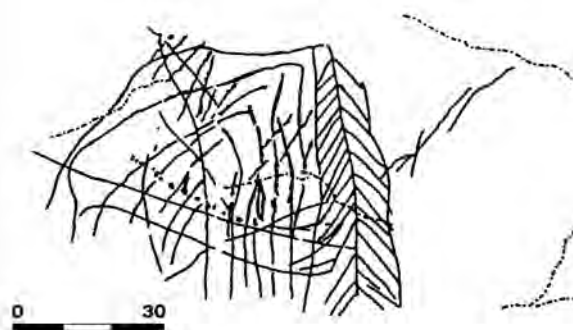


Figure 8. Le thème du couple masculin-féminin. Tune de la Varaime (Drôme). Relevé Ph.Hameau.

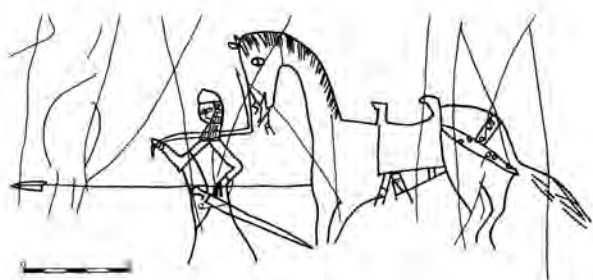


Figure 9. Le thème du guerrier avec ou sans monture. Osséja (Pyrénées-Orientales). Roche 56. Relevé P.Campmajo (2008).

longée. Sur le dos du cheval est placée une selle à bêtes stabilisée par une croupière.

A l'abri B des Eissartènes, le cheval est monté pour les figures A et B. Le guerrier est à pied pour la figure C. Dans les trois cas, on a usé d'un compas ouvert selon le même écartement pour figurer une sorte de bouclier.

Le poitrail, la tête et la courbe dorsale du cheval A sont assez visibles même s'il est clair que le cou et le dos sont trop longs. La tête du cheval B est faite d'un simple trait courbe, son corps est trapu et les pattes avant sont indiquées. En arrière du cou, le cheval A montre une petite figure quadrangulaire qui pourrait bien être un pommeau avant de selle. Le corps du cheval B est couvert d'un motif à arceaux interprété comme un caparaçon. Le cavalier du cheval B semble tenir une lance et peut-être est-ce le cas du guerrier C.

Ces détails réalistes extraits de figurations très expressives ou bien sommaires et délicates à interpréter nous amènent à proposer une datation de ces figures entre XIe et XIII/XIVe siècles. C'est en effet à cette époque qu'apparaissent ces éléments dans l'équipement guerrier ou plutôt qu'ils peuvent être tous présents. Pierre Campmajo (1987) propose la même attribution chronologique.

Au terme de cet inventaire des thématiques de l'expression linéaire, on conçoit donc que celles-ci découlent de scènes auxquelles participent des êtres vivants: hommes, femmes et animaux. Ces êtres vivants sont liés entre eux par l'action ou par leur simple juxtaposition et/ou sont associés à d'autres signes. D'autres motifs les accompagnent et les entourent qui supposent une organisation iconographique des panneaux.

L'ORGANISATION DES SIGNES SUR LEUR SUPPORT

Trois figures de guerrier avec ou sans monture occupent donc le centre de la strate gravée de

l'abri B des Eissartènes (Var). La présence systématique d'un cercle de même diamètre contre ou sur chacun d'eux en fait trois figures strictement contemporaines. Restent à interpréter les modalités du tracé des autres motifs qui composent le panneau.

La strate gravée représente un support de 2,60m de long sur 0,45m d'épaisseur, divisé en trois plans puisque le centre de la surface est en saillie par rapport aux deux parties latérales (Fig. 11). Les figures occupent tout l'espace même si elles sont plus denses sur les parties centrale et droite. Le thème du guerrier avec ou sans monture occupe la partie centrale, celui du couple masculin-féminin a été tracé au centre de la partie droite. La différence de plan de la strate individualise un peu plus les deux thèmes.

Près des figurations humaines de ces deux thèmes, ont été gravés des zigzags, des figures soléiformes et de petites palmes. Leur présence au plus près des représentations humaines nous amène à les interpréter comme des signes d'accompagnement. Enfin, des pentacles, des grilles et des traits sans organisation apparente courent tout autour de la strate et enveloppent les deux thèmes. Nous considérons ces motifs comme des signes périphériques.

Une analyse de l'ordre des traits pour composer différentes figures et l'observation d'un très

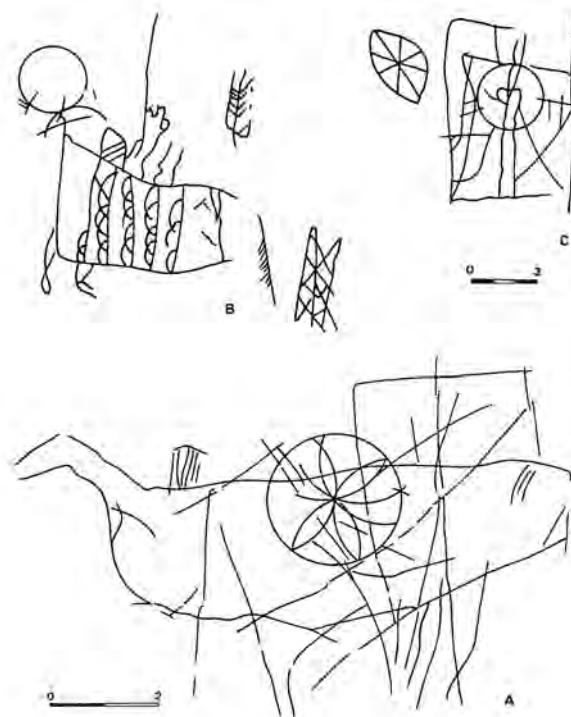


Figure 10. Le thème du guerrier avec ou sans monture. Abri B des Eissartènes (Var). Relevé Ph.Hameau

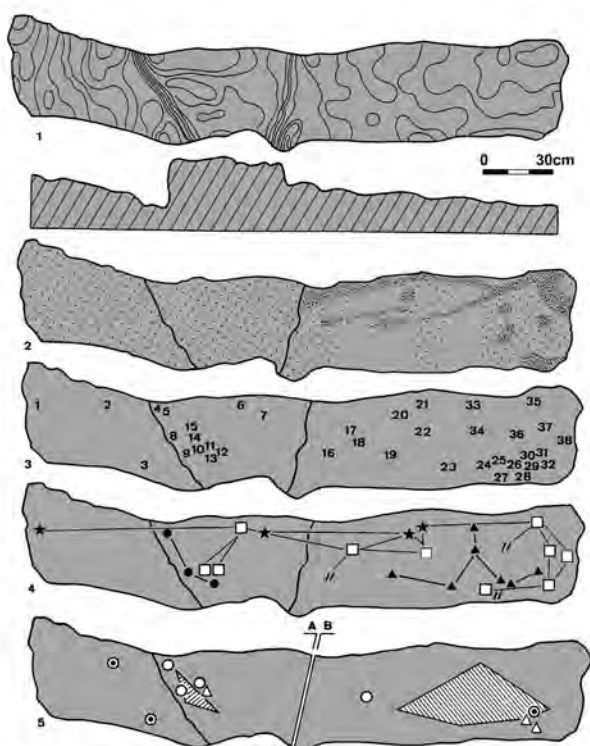


Figure 11. Organisation des figures à l'abri B des Eissartènes (Var). 1- La strate rocheuse: plan et coupe ; 2- Les plages de calcite sur la strate rocheuse ; 3- Distribution des 38 figures ; 4- Thèmes centraux et signes périphériques: ronds noirs = guerrier avec ou sans monture, triangles noirs = couple masculin-féminin, carrés blancs = grilles, étoiles noires = pentacles, // = traits sans organisation apparente ; 5- Thèmes centraux et signes d'accompagnement : Zones hachurées = thèmes, Cercle blancs = signe soléiforme, rectangle blanc = palmettes, cercle pointé = zigzag vertical.

léger crochet au départ des traits verticaux de celles-ci semblent indiquer un même auteur pour les 38 motifs de ce panneau.

Jointes à l'organisation assez stricte des figures, ces observations sur la technique des traits nous amènent à supposer que l'ensemble du panneau a été conçu en une seule fois. On peut donc émettre l'hypothèse d'un ensemble sémantiquement cohérent de gravures attribuables à la fin du Moyen Âge.

Cette organisation des motifs linéaires en zones concentriques à partir des thèmes principaux vaut pour d'autres sites. On l'observe pour le panneau restreint de la grotte Baldouin (Bouches-du-Rhône) (Hameau, 1995). Le même agencement des figures existe aussi pour des ensembles bien plus vastes.

Ainsi, à la Tune de la Varaine (Drôme), nous relevons le thème de l'homme à la palmette en début de galerie et celui du couple masculin-féminin en fin de galerie (Hameau, 2001). Chaque fois, les per-

sonnages de ces deux thèmes sont accompagnés de zigzags et/ou de signes soléiformes. A partir de ces deux thèmes, des grilles ouvertes ou fermées, petites ou grandes, et des traits non organisés, sont réitérés à des dizaines d'exemplaires. Ces signes périphériques semblent constituer une seconde et longue phase de fréquentation des lieux. Peut-être ne font-ils que signaler le passage des différents visiteurs.

A la Baume du Drac (Lozère), le thème de l'homme à la palmette est confiné au bas de la première zone des gravures (Hameau, 2012). Ensuite, sont multipliées les grilles plus ou moins bien tracées et les traits sans organisation apparente. Sur ce site, nous aurions même l'évolution iconographique suivante: dans un premier temps, plusieurs versions, réalistes ou simplifiées, du thème principal avec ses signes d'accompagnement (Fig. 12: 1 et 2), puis des grilles avec une tendance à leur dégénérescence à mesure que l'on s'éloigne des thèmes (Fig.12: 3 et 4). La notion d'espace a été sollicitée pour tenter d'interpréter le temps. Bien sûr, il ne s'agit le plus souvent que d'une chronologie relative: des figures sont plus anciennes et d'autres plus récentes.

Si les signes sont organisés sur un support restreint, ils le sont aussi sur un espace plus large. Il n'est donc pas interdit de penser que cette stratégie iconographique et spatiale vaut aussi pour les gravures disséminées sur des rochers. Des motifs seraient alors complémentaires d'un rocher à l'autre en fonction de l'évolution graphique signalée pour la Baume du Drac. A ce jour, cette hypothèse n'a été présentée ni pour la Cerdagne, ni pour les pentes du mont Bégo.

LES SPÉCIFICITÉS DES LIEUX ORNÉS

Les sites à gravures linéaires ne sont pas non plus n'importe quels lieux. Ce sont parfois des abris sous-roche peu profonds, parfois aussi des galeries

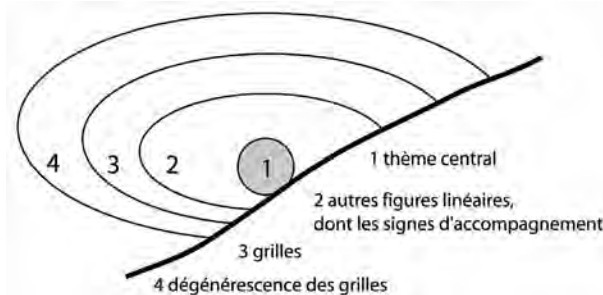


Figure 12. Proposition d'une organisation des figures linéaires dans l'espace et le temps.

plus ou moins longues, parfois aussi des groupes de rochers en plein-air. C'est donc un art pariétal et rupestre, sur support vertical ou horizontal. Il s'agit dans tous les cas d'une expression graphique de plein air car dans le cas de galeries, les figures s'arrêtent aux ultimes zones encore éclairées par la lumière du jour. On a rarement placé les figures dans l'obscurité. Les sites pariétaux sont ouverts au sud ou du moins selon des orientations cardinales qui permettent aux rayons du soleil de pénétrer assez avant dans les galeries. Porches et grottes sont donc ouverts entre ouest et est en passant par le sud.

Les gravures sont généralement placées à des hauteurs de moins de 2m au-dessus du sol. Toutefois, elles peuvent affecter des émergences rocheuses difficiles d'accès, notamment en Cerdagne. Il est possible aussi que des blocs aient été empilés pour accéder à la voûte dans certaines cavités: à la Tune de la Varaime, par exemple. La voûte de ce site est constituée d'alvéoles contigus qui ont servi à compartimenter l'iconographie selon le schéma centripète proposé précédemment. A la Baume du Drac comme à l'abri B des Eissartènes, l'iconographie est également placée en fonction des bancs rocheux ou des différents plans de la surface de la paroi. En fait, l'expression linéaire a été apposée sur ses supports selon les stratégies connues depuis la Préhistoire: utiliser la configuration des lieux pour donner un peu plus de sens au discours exprimé par les gravures.

Les parois gravées sont préférentiellement oranges à rouges pour la plupart des sites à l'exception des deux galeries, Tune de la Varaime et Baume du Drac. Cette rubéfaction est naturelle mais elle semble bien avoir été recherchée en cas de parois présentant plusieurs teintes. Il est vrai que le trait des gravures se voit mieux ainsi, en blanc sur un support foncé.

Les sites choisis sont éloignés des habitats pérennes, villages ou hameaux, et le plus souvent sur ou à proximité (moins de 500m) des limites communales. Ce sont des sites de confrants ou du moins qui occupent des zones périphériques du territoire communal.

Jean Abelanet (1976, 1990) avait suggéré que ces sites étaient plus ou moins liés à des espaces où la tradition populaire plaçait les forces occultes, à des zones où des cultes aux éléments naturels (soleil, montagne, rocher, lac, arbre, etc.) auraient pu se perpétuer. Il signale des rochers gravés près d'un étang du Diable, dans un val d'Enfer, près de la Baisse de la Valmasque (c'est-à-dire de la sorcière), etc. La toponymie qu'il énumère est en tout cas une toponymie de zones liminaires. En fait,

de nombreux sites à gravures linéaires présentent les mêmes particularités onomastiques ou bien sont des lieux pour lesquels les archives signalent des faits de réclusion qu'il s'agisse du confinement des troupeaux malades ou de celui des lépreux, par exemple. Récemment, Henry de Lumley (2013) a repris l'hypothèse de Jean Abelanet. Il parle d'une religion animiste. Il présente pour preuve des ordonnances de l'église stipulant que les cultes aux arbres, aux sources, etc. sont bannis. Il semble toutefois que le lien entre ces textes officiels et la présence de gravures linéaires soit encore à établir. Rocher, arbre et eau sont trois invariants qui légitiment tout site «sacré» et ne sont pas nécessairement l'apanage de croyances autres que chrétiennes. Un syncrétisme de diverses pratiques et pensées y compris l'orthodoxie officielle sont exprimées tant par la nature des sites à gravures linéaires que par les signes qui composent ce corpus.

Le choix du site et de son emplacement dans le territoire ne semblent donc pas neutres. La Baume du Drac (Lozère) illustre ce fait. Si aujourd'hui elle s'ouvre au-dessus de la route qui emprunte les gorges du Tarn, elle était autrefois une grotte isolée, surplombant la rivière et d'un accès non pas difficile mais long. Les gravures occupent la première partie de la galerie et leur nombre diminue au fur et à mesure que l'on avance et que la lumière du jour faiblit. Au bout de cette première partie de la galerie, un emmarchement de rochers, franchissable sans équipement spécial, donne sur une seconde partie du couloir: une partie obscure qui retient un petit lac jusqu'à la fin du printemps. Or, ce lac se vide ensuite sans jamais se déverser dans la première partie qui reste toujours sèche. L'eau disparaît par des fissures du sol sans doute, mais sans que rien ne soit vraiment visible.

Le nom de la cavité n'est pas anodin. C'est la grotte du Drac, créature protéiforme, au caractère malfaisant, liée aux sources et aux rivières. Sur les Causses, le Drac se fait passeur et prend une forme équine pour transporter des humains d'une rive de la rivière à l'autre. Sur le porche de la cavité, quelques pans de mur en bel appareil à pierres taillées sont encore visibles. L'essentiel des bâtiments, quel que soit leur état, a été enlevé lors de la construction de la route des gorges en 1905. Les recherches en archives n'ont encore rien donné mais cette présence architecturale est étonnante.

Enfin, juste avant ou aux mêmes endroits que les gravures linéaires, des prélèvements pariétaux (Fig. 13), toutes techniques confondues, ont été pratiqués, certains de très faible ampleur, d'autres profonds et sur une grande surface. De tels prélèvements de parois sont connus à toutes époques.



Figure 13. Exemple d'un prélèvement de la paroi à la Baume du Drac (Lozère). Photo Ph.Hameau

Ils ne sont pas précisément datables. Ils supposent tout de même que les lieux ont été fréquentés pour d'autres pratiques hors époque ou concomitantes des gravures.

Ces prélèvements observés à la Baume du Drac rappellent une autre expression graphique d'époque historique: les gravures appelées «en coup de hache» ou naviformes ou encore fusiformes, que l'on retrouve sur les rochers de Cerdagne ou du Cap Sicié près de Toulon. Pour la Cerdagne, Pierre Campmajo (2008) les place entre III^e siècle av. J.C. et I^{er} siècle ap. J.C. Il montre en effet que des écritures ibères recoupent parfois ces sillons. Il observe aussi que des gravures linéaires (zigzags, pentacles, cervidés) sont très souvent placées près de ces sillons. Enfin, certains de ces sillons naviformes, rectilignes, tendent à imiter des figures linéaires: motifs anthropomorphes ou arbalétriformes, par ex. Une étude tracéologique de ces sillons lui permet de parler de grattages de la roche plutôt que de l'affutage d'outils métalliques comme on l'a longtemps supposé. Pour lui, ces sillons sont bien réalisés pour récupérer de la poudre à des fins prophylactiques, médicinales ou magiques.

Ces prélèvements en forme de sillons sont également fréquents sur les édifices religieux un peu partout en Europe. On peut se demander si les très petites cupules que l'on observe sur des sites gravés ne sont pas non plus des gravures par défaut, c'est-à-dire la marque laissée sur la roche par un geste circulaire en vue de récupérer de la poudre. On observe de telles cupules, en grand nombre, à Olargues (Hérault), au Mollard de Lavours (Savoie), etc.

Les sites à gravures linéaires sont donc choisis pour quelques caractéristiques récurrentes (orientation, teinte des parois, etc.) tout en présen-

tant une grande variété topographique. Les sites sont éloignés, ils présentent parfois des particularités physiologiques et font l'objet pour certains d'entre eux de pratiques de prélèvement du support qui donnent à celui-ci une spécificité signifiante.

QUELQUES PROLONGEMENTS DU CORPUS SCHÉMATIQUE LINÉAIRE

L'art schématique linéaire semble diminuer en intensité à partir du XVI^e siècle. Les thèmes et les associations récurrentes «personnage + signe d'accompagnement» semblent disparaître peu à peu et on observe plutôt des signes isolés dont il est impossible de savoir s'ils véhiculent le même message que précédemment.

Toutefois, les gravures rupestres et pariétales ne disparaissent pas. La croix chrétienne et les chevrons font leur apparition vers les XVII^e et XVIII^e siècles tandis que perdurent les motifs arboriformes, scalariformes et réticulés et les personnages. Des écritures s'intercalent entre ces motifs géométriques. Elles ne leur sont pas postérieures. Elles sont complémentaires, ajoutées, souvent pour donner le nom de l'auteur des gravures, voire la date de son passage. Le corpus symbolique est restreint et on observe parfois des cas d'associations de motifs entre eux qui font de ces ensembles de gravures un nouvel exemple de syntaxe schématique.

Le Puits aux Ecritures dans le Vercors est assez emblématique de ce nouveau corpus (Hameau, Vaillant, 2000). Outre les signatures et quelques personnages, l'essentiel du corpus iconographique repose sur quatre motifs: la croix latine, la croix à branches égales, la cupule et le chevron. Ces doubléments couvrent toute la surface disponible du site. S'il y a des motifs positionnés très haut, ce n'est pas que les hommes ont construit un échafaudage mais simplement parce que l'endroit conserve un petit névé une grande partie de l'année et que le sol est saisonnièrement à des niveaux différents.

On observe au moins neuf combinaisons de ces motifs entre eux (Fig. 14). On observe même des combinaisons de trois motifs. Le doublement du même motif est ici encore un cas récurrent d'association. Ces associations sont particulièrement nombreuses avec le chevron et avec la croix latine. Le chevron est souvent accolé à un autre chevron ou bien il abrite l'une ou l'autre croix. La croix latine adopte de nombreuses versions graphiques. Elle s'anthropomorphise dans certains cas. Elle est posée sur socle dans d'autres cas à la manière d'un petit calvaire. C'est elle qui est le plus souvent associée à la cupulette. La place de ces cupulettes

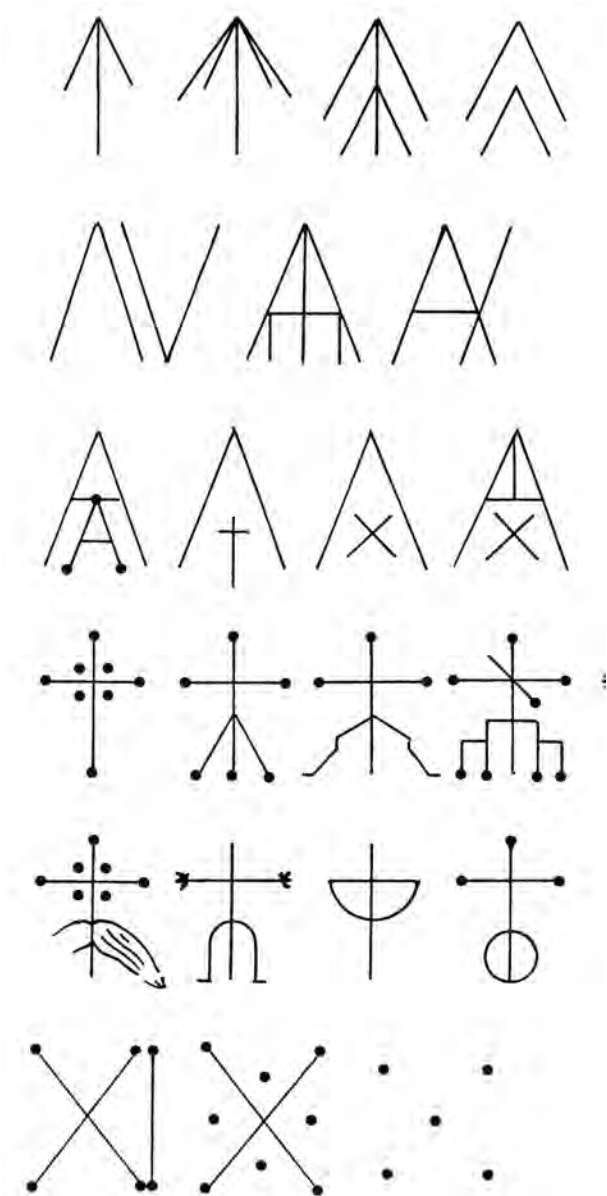


Figure 14. Exemples d'association de motifs au Puits aux Ecritures (Isère).

et leur nombre n'est qu'une question de symétrie et de rythme, ce qui n'est pas propre à ce corpus. D'autres sites comme la Combe de Chenevoye, toujours dans le Vercors, multiplient les chevrons, souvent par deux, avec ou sans trait médian (Hameau, Robbe, 2014).

Ce corpus iconographique à base de chevrons et de croix est récent. Cette expression graphique schématique s'est arrêtée avec la grande coupure de 1914. Elle court dans tout l'arc alpin jusque dans les Alpes autrichiennes. Un site de Haute-Savoie, la falaise d'Ubine, est un bon exemple de l'extrême fin de la compréhension de ce corpus.

Le site réitère les mêmes motifs, motifs arboriformes, croix de toutes sortes, chevrons (Fig. 15). Comme ailleurs, le chevron surmonte les croix au point qu'il est sans doute conçu comme un symbole de rassemblement et de protection. Croix et chevrons sont sans doute tracés dans une ambiance assez proche de la religion officielle. Les lettres et autres initiales qu'on relève sur ce site sont tout autant celles des auteurs des gravures que les initiales d'expressions religieuses. On lit beaucoup de AM pour Ave Maria, de PPN pour Priez Pour Nous, de OPN pour Obra Pro Nobis, etc. Les lettres utilisées et les croix sont en trait profond, sont souvent pattées, c'est-à-dire tracées avec une patte, un trait court faisant socle, comme les inscriptions officielles au fronton des églises et des mairies, comme les mêmes initiales retrouvées dans les missels. Ces initiales sont des invocations, des demandes de protection, comme ces demandes à la Vierge ou à tel saint ou sainte qui sont faites sur des cahiers, à la disposition des passants, dans les églises. Quand la porte de l'église est fermée, le nom est inscrit sur la façade comme on l'observe à Notre Dame de la Paraz, la chapelle qui est érigée en dessous de la falaise d'Ubine.



Figure 15. Exemple d'association de motifs à l'abri de Chenevoye (Isère). Un grand chevron abrite trois croix latines (une grande et deux petites). Une marelle est superposée à l'ensemble. Photo Ph.Hameau.

Les associations d'une figure principale avec un motif d'accompagnement continuent d'exister mais elles se conforment à l'ambiance religieuse du moment. La tête des personnages n'est plus surmontée d'une palmette mais d'une croix. L'écriture a fait son apparition et la même croix surmonte les cartouches dans lesquels se trouvent les initiales des auteurs des gravures. L'écriture alphanumérique n'a pas fait disparaître l'expression schématique. Elle s'est simplement impliquée et fondue dans celle-ci.

SCHÉMATISME ET TRADITION GRAPHIQUE

On constate donc que des règles assez voisines participent à l'apposition des figures sur le support. Non seulement les figures sont placées après un examen du support, de ses aspérités et de ses creux, des sillons plus ou moins épais qui le traversent, etc., mais elles sont aussi organisées par paires voire même par groupes plus importants et surtout récurrents. Il existe donc une syntaxe de l'expression schématique, c'est-à-dire une grammaire qui relie les figures entre elles pour exprimer des thèmes.

Le nombre de ces figures n'est jamais important. Elles ne permettent pas de tout dire. Elles ne sont pas vraiment de l'«art» schématique mais plutôt une expression graphique, c'est-à-dire une sorte d'écriture: une écriture sélective pour reprendre le terme de Pierre Déléage (2013), c'est-à-dire un système de pictogrammes répondant à des règles et qui permet de laisser des messages compréhensibles sur la roche. La teneur de ces messages est à peu près toujours équivalente. Seule change la forme puisque l'on peut exprimer les mêmes propos avec des motifs réalistes ou très simplifiés. Le message est à ce point récurrent que des ajouts, à plusieurs années d'intervalle, sont opérés de façon que l'ancien corpus se conforme aux corpus plus récents. A Chenevoye, les croix tracées au bâton de colorant et qui correspondent à la première phase graphique sont complétées par des chevrons gravés lors de la seconde phase graphique.

Toutefois, cette expression schématique avec ses règles précises d'association, ses figures principales, ses motifs d'accompagnement, ses motifs périphériques, naît bien avant l'époque historique. Les peintres du Néolithique organisent déjà leurs motifs en fonction de ces mêmes règles et l'on observe sur les parois des abris des associations récurrentes comme celle du personnage avec un signe soléiforme ou un point, ou celle du personnage avec une ligne brisée (Hameau 2015). C'est sans

doute pour cette raison que l'on compte dans le sud-est de la France par exemple, tant d'abris peints au Néolithique réinvestis par l'expression graphique linéaire d'époque historique. Un cinquième des abris peints est repris par la gravure linéaire. L'expression picturale du Néolithique n'est donc pas la seule expression schématique de la Préhistoire.

Les gravures linéaires ne réinvestissent sans doute pas des abris déjà peints pour christianiser ces lieux comme on l'a dit, ou parce que l'art appelle l'art. La communication à travers les époques est un fait avéré. Cette communication existe peut-être entre ces différents corpus si éloignés dans le temps parce que leur syntaxe est identique: parce que les règles de l'expression graphique sont les mêmes. A côté d'associations de motifs peints sont tracées les mêmes associations de motifs gravés. Des personnages peints flanqués d'un signe soléiforme sont reproduits en gravure. A la Bergerie des Maigres (Var), les personnages peints à grandes mains ont certainement amené les graveurs à exprimer le thème de l'homme à la palmette. Sur le même site, les graveurs ont même rajouté un motif soléiforme linéaire sur un grand personnage peint au bras levé parce que ce motif d'accompagnement manquait (Fig. 16). On ne compte pas non plus les nombreuses grilles ou traits sans organisation apparente superposés aux personnages peints.



Figure 16. Exemple de l'ajout d'une figure solaire gravée linéaire sur un grand personnage peint. Un petit personnage peint se trouve sous le bras levé du précédent. Bergerie des Maigres (Var). Relevé Ph.Hameau.

Parce qu'il existe une affinité syntaxique et l'usage des mêmes motifs entre les deux corpus, les gravures schématiques linéaires accompagnent ou complètent les motifs ou associations de motifs peints. C'est d'ailleurs en vertu de cette analogie que les gravures linéaires ont d'abord été attribuées au Néolithique. Elles étaient initialement considérées comme la version gravée des peintures schématiques.

Cette présentation n'est pas un tour d'horizon de ce que sont les corpus iconographiques d'époque historique. Nous avons surtout tenté de rappeler l'existence de quelques corpus connus dans toute l'Europe, depuis la péninsule ibérique jusqu'à la péninsule balkanique. L'expression linéaire et ses «survivances» présentent cette large distribution. Pourtant, ces corpus ne sont pas exprimés dans n'importe quels lieux car les hommes confèrent leur symbolique à l'espace. Des corpus d'époque différente occupent parfois les mêmes sites, non pas parce que les messages sont les mêmes ou bien qu'ils se contrarient, mais parce qu'ils correspondent tous à une même forme schématique de pensée selon une grammaire précise. Enfin, en parlant de grammaire, en parlant de syntaxe, nous avons signifié qu'il s'agissait d'une écriture même si elle est une écriture sélective, partielle. Or, la compréhension de ces mécanismes de communication est indispensable si nous voulons aller au-delà du simple constat de la présence de signes sur un site.

BIBLIOGRAPHIE

- ABELANET, J., FONVIEILLE, M.E., LUMLEY, H. DE (1976) «L'art schématique linéaire», *Livret-Guide de l'Excursion C1 Vallée des Merveilles*, IXe Congrès de l'UISPP, Nice 13-18 septembre 1976:137-162
- ABELANET, J. (1986): *Signes sans paroles, cent siècles d'art rupestre en Europe occidentale*. Paris.
- ABELANET, J. (1990): *Les roches gravées nord-catalanes* Cahier n°5 du Centre d'Etudes Préhistoriques Catalanes.Terra Nostra. Prada.
- ACOVITSIOTI-HAMEAU, A., HAMEAU, PH. (1990): L'abri B des Eissartènes (Le Val, Var), occupation et gravures postglaciaires du site - *Documents d'Archéologie Méridionale* n°13, pp. 185-206
- CAMPMAJO, P. (1987): «Eléments pour une approche chronologique des gravures rupestres linéaires de Cerdagne». In *Etudes Roussillonnaises offertes à Pierre Ponsich*, Le Publieur: 69-82. Perpignan.
- CAMPMAJO, P. (2012): *Ces pierres qui nous parlent - Les gravures rupestres de Cerdagne (Pyrénées orientales) des Ibères à l'époque Contemporaine*. Canet, Ed. Trabucaire.
- CONTI, C. (1940): «Scoperta della più antica fase delle incisioni rupestri di Monte Bego». *Bolletino Paleontologia Italiana*, nuova serie, vol. IV: pp.3-28
- DÉLÉAGE, P. (2013): *Inventer l'écriture*. Paris, Belles Lettres.
- GLORY, A. (1947): «Gravures rupestres schématiques dans l'Ariège». *Gallia*, V, fascicule 1:1-45.
- HAMEAU, PH. (1992): «L'art schématique linéaire du sud-est de la France : la Tune de la Vairaine (Boulc-en-Diois, Drôme)». *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 89, n°8: 247-256.
- HAMEAU, PH. (1994): «Les gravures de la Bastide de Cambaret (Brignoles, Var)». *Art Rupestre*, 36:7-19.
- HAMEAU, PH. (1995): L'organisation des panneaux gravés dans l'art schématique linéaire - l'exemple de la grotte Baldouin (Saint-Rémy de Provence, Bouches-du-Rhône) - *Bulletin du Musée d'Anthropologie Préhistorique de Monaco*, 38: 42-48.
- HAMEAU, PH. (2000): «Témoignages d'art schématique d'époque moderne à l'extrémité septentrionale du Vercor». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, LV: 117-138
- HAMEAU, PH. (2001): «L'art schématique linéaire dans le sud-est de la France». *L'Anthropologie*, 105:557-610.
- HAMEAU, PH. (2010): *Peintures et gravures schématiques à la Bergerie des Maigres- La longue tradition graphique*. ERAUL, n°122. Université de Liège.
- HAMEAU, PH. (2012): «Tradition graphique à la Baume du DRAC (La Malène, Lozère)». *L'Anthropologie*, 116: 234-286.
- HAMEAU PH., ROBBE J. (2014): Peintures et gravures pariétales dans la combe de Chenevoye (Engins, Isère), *La Pierre et l'Écrit*, n° 25, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 5-33.
- HAMEAU, PH. (2015 [à paraître]) «Les signes "à valeur ajoutée" dans l'expression schématique du Néolithique». *Actes du 139^{ème} Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*. Nîmes 2014, Ed.CTHS.
- ISETTI, G. (1957): «Le incisioni rupestri di Monte Bego a tecnica lineare». *Revue d'Etudes Ligures*, XXIIIe année:163-196.

LUMLEY, H. DE (2013): «Tende, région du mont Bégo». *Bilan Scientifique du Service Régional de l'Archéologie*:56-57

NOUGIER, L.R. (1961): «Archéologie préhistorique du Mont Bégo (Alpes-Maritimes)». *Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, X,3:133-149.