

FIGURATIONS HUMAINES PRÉHISTORIQUES
DU PORTUGAL:
DOLMENS ORNÉS, ABRIS PEINTS,
ROCHERS GRAVÉS, STATUES-MENHIRS

Por Vítor Oliveira Jorge et Susana Oliveira Jorge
Institut d'Archéologie, Faculté des Lettres, Univ. de Porto (Portugal)

À LA MÉMOIRE DE EDUARDO DA CUNHA SERRÃO (1906-1991)

«En isolant les figures et en les regroupant artificiellement, ils [les spécialistes] ont, une fois de plus, dissocié des signes qui allaient ensemble et dont la signification pouvait s'éclairer l'un par l'autre».

J. Abélanet
Signes Sans Paroles, p. 95

1 — Introduction

L'art rupestre portugais est encore un domaine où il y a beaucoup à faire, tant au niveau de l'analyse que de la synthèse. Donner au moins une notice préliminaire de découvertes récentes, qui restent inédites; republier les gisements anciennement connus, d'une façon critique et rigoureuse, ayant en vue le *corpus* de ces manifestations dans notre territoire; essayer une définition de groupes stylistiques, géographiquement caractérisés, plus poussée qu'auparavant; ébaucher leur chronologie et leurs filiations culturelles, de façon aussi précise que possible, voilà autant d'objectifs qui restent à atteindre, pour que l'art rupestre trouve sa juste place dans le contexte de la Préhistoire portugaise. Des chercheurs

comme António Martinho Baptista, Mário Varela Gomes, Eduardo Jorge L. da Silva, Maria de Jesus Sanches et Ana Leite da Cunha, parmi d'autres, pourront certainement, au cours des années 90, nous donner d'importantes contributions dans ce domaine. En fait, il faut que l'élan gagné par la recherche il y a maintenant 20 ans, lors de la découverte du complexe de gravures de la vallée du Tage, ne se perd pas, mais, bien au contraire, se consolide et trouve de nouveaux adhérents.

Dans ce court travail nous ne traiterons que de la figure humaine, telle qu'elle se présente sur les parois des dolmens ou des «abris» peints, ou sur des affleurements rocheux en plein air. Nous laisserons ainsi de côté tout ce qui est objet portable, c'est-à-dire, tout ce qui relève de l'art mobilier. Nous donnerons pourtant une vision d'ensemble des statues-menhirs et «stèles», lesquelles enrichissent de façon particulière nos connaissances sur la manière dont les hommes de la Préhistoire récente se représentaient eux-mêmes. Ou, si l'on veut, de la façon selon laquelle ils anthropomorphisaient des entités suprahumaines.

2 — Les dolmens ornés

Les dolmens peints les plus connus, contenant des motifs anthropomorphiques, sont ceux de Padrão (Paredes), Antelas (Oliveira de Frades), Lubagueira 4 (Viseu) et Juncais (Vila Nova de Paiva)¹. Dans tous les cas, la figure humaine n'a pas la dimension ou l'importance principale; au contraire, elle se trouve, ou bien encadrée par une série de motifs géométriques ou figuratifs qui couvrent la surface de l'orthostat, ou bien apparemment «perdue» dans l'ensemble de celle-ci (Juncais-coul.). Évidemment, dans ce dernier cas on peut penser que le reste de la composition, s'il existait, ne s'est pas conservé. De toute façon, l'observation reste valable: la figuration humaine n'est jamais dominante. L'homme, ou les créatures qu'il représente à son image, s'intègre dans un cosmos qui semble être surmonté par des figurations stellaires, peut-être même le soleil (Padrão-H), ou symboliques (Juncais-C1), et borné par des lignes ondulées ou brisées (Padrão-E, Antelas-C4). À Antelas (C4),

¹ V. E. Shee Twohig, *The Megalithic Art of Western Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1981, figs. 29, 37, 39, 45-47, 69. Pour identifier les orthostats peints, nous utiliserons la nomenclature d'E. Shee, en désignant comme Padrão G et H les pièces 1 et 2, respectivement, de sa figure 69, car nous savons maintenant qu'elles ont appartenu à ce dolmen-là (communication de Domingos Cruz et Huet Bacelar Gonçalves au II^e Colloque Archéologique de Viseu, 1990). Nous indiquerons le fragment reproduit par Shee dans sa fig. 45 (à droite de C1) par «Juncais-coul.», puisque ce fragment a été retiré d'un orthostat du couloir par L. de Vasconcelos (il se trouve au Musée National).

l'anthropomorphe est apparemment représenté seul, mais à Juncais (C1, C7, coul.), Lubagueira 4 (L6) et Padrão (H), il se présente sous forme de deux ou trois (et peut-être même plus: Juncais-C1) figures groupées. Dans ces groupes, les éléments sont parfois de dimension nettement inégale: à Lubagueira 4 (L6) l'individu supérieur a un arc dans sa main gauche, tandis que l'inférieur est plus petit et apparemment a les mains libres. A Juncais (coul.), la figure à droite est un peu plus grande que l'autre, et elle est placée en position un peu plus détachée. L'archer inférieur droit de Juncais-C1 a, derrière lui, un autre anthropomorphe qui, lui, ne semble porter aucune arme, ce qui est un peu étrange, étant donné le fait qu'il s'agit d'une scène de chasse et que les deux figures sont entourées de chiens en position d'attaque. Si on admet que les deux motifs qui surmontent le support C6 du dolmen de Tanque (Sátão)² sont des anthropomorphes, on trouvera la même dichotomie: la figure centrale est, aussi, la plus grande. Certes, nous sommes devant un nombre si limité de cas qu'il serait absurde d'essayer d'extraire de cela n'importe quelle conclusion. De toute façon, il est certain qu'il y a une hiérarchie des personnages en ce qui concerne leur position vis à vis de l'espace opératif du support, leur dimension, leurs attributs. Sommes-nous, à Lubagueira 4 (L6) ou à Juncais (C1 — extrémité inférieure droite), devant des couples, l'arc étant l'emblème du mâle? Il serait évidemment trop hasardeux de l'affirmer. Pourtant, il ne s'agit pas d'une idée invraisemblable, la recherche ne pouvant progresser dans ce domaine que par des hypothèses fondées sur des observations, et servant de suggestions à des enquêtes futures.

En nous basant sur les quatre monuments cités auparavant, et tout en rappelant que seule une partie de leurs décors sacrés est arrivée jusqu'à nous, il nous faudra aussi souligner la considérable diversité que présentent les contextes figuratifs dans lesquels la figure humaine s'inscrit. Pour commencer, la fameuse «scène de chasse» de Juncais est, certes, unique dans l'art mégalithique européen. Mais il faudra souligner son évident caractère symbolique, surmontée qu'elle est par un signe sous-rectangulaire autour et en bas duquel se disposent hommes et animaux. Co-existence, une fois de plus, entre des motifs descriptifs ou figuratifs, et des motifs géométriques ou abstraits, qu'on trouve à tous les moments de l'art préhistorique. D'un côté, des cerfs et des biches, de l'autre, des humains (dédoublés en archers et leurs femmes?) et des chiens. Comment s'empêcher de penser à un affrontement des forces de la nature et de la culture, sous les auspices d'un signe sacré à contenu certainement très fort, dont la signification nous échappe? La preuve que les cervidés sont

² E. Shee Twohig, *op. cit.*, p. 44.

là pour symboliser quelque chose, elle aussi, de très important, est le fait que deux autres représentations de cerfs, bien identifiés par leurs bois tendus, soient placées à la partie supérieure de la dalle C4, c'est-à-dire, celle qui fait face à l'entrée de la chambre. Non seulement elles sont dans une position prééminente, mais aussi elles surmontent un grand motif central en forme de peau tendue d'animal.

Les considérations précédentes peuvent être enrichies par bien d'autres observations. On remarquera qu'à Padrão E, Padrão H, Antelas, Juncas coul. (et peut-être Juncas-C7) les figures ont un caractère statique, aplati ou «présentatif»; c'est-à-dire, elles semblent être représentées de face vers l'observateur. À Padrão-E et à Juncas coul. (auxquelles il faudrait ajouter l'anthropomorphe inférieur de Lubagueira 4), les motifs montrent les bras et les jambes arqués (avec le corps parfois réduit à un trait), dans un style très connu dans l'art rupestre («scène de chasse» de l'abri de Fraga d'Aia, par ex.-v. ci-dessous). Au contraire, les figures d'Antelas et de Padrão-H ont un corps gros, sous-rectangulaire, avec l'utilisation de la couleur noire (au-delà du rouge, le plus commun), pour certains attributs. Les bras des deux personnages de Padrão H sont même latéralement étirés, droits, comme s'ils étaient en train d'adorer le soleil.

Les seuls individus présents en action sont, comme E. Shee l'a remarqué³, ceux de Lubagueira-4 et de Juncas C-1. Il y a une nette suggestion de mouvement, vers la droite (Lubagueira 4, fig. sup.; deux personnages du coin supérieur gauche de Juncas-C1) ou vers la gauche (Juncas-C1, personnages situés à la droite et, peut-être, Lubagueira 4, fig. inf.).

Voici une idée de l'extrême diversité que l'art mégalithique portugais peut présenter, en se rapportant seulement à quatre monuments, et en ne faisant mention que de la figure humaine. Celle-ci peut aussi se présenter gravée, mais ses exemples les plus intéressants sont encore inédits, ou presque. De toute façon, les motifs du support n.º 6 du monument d'Eireira, Afife (Viana do Castelo), découverts par Eduardo Jorge L. da Silva, sont déjà fameux⁴, étant dû son originalité. Il s'agit basiquement d'un grand motif central, disposé verticalement, et à caractère linéaire. Les deux appendices latéraux supérieurs sont probablement des épaules ou des bras, sous lesquels se trouvent les mains, à six doigts tendus

³ *Op. cit.*, p. 23.

⁴ V. E. J. Lopes da Silva, A mamoa de Afife: breve síntese de 3 campanhas de escavação, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. XXVIII, fasc. 1-2, 1988, pp. 127-135 (la couverture du volume reproduit les gravures en question). V. aussi communication du même auteur présentée au 115^e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, Avril 1990).

chacune. Plus problématique est la partie inférieure du motif, car on peut y voir ou bien une série d'appendices d'un seul personnage, ou bien un deuxième anthropomorphe très schématisé ajouté au premier. Quoi qu'il en soit, nous sommes en face d'une représentation symboliquement très importante, dont l'emphase donnée aux mains à doigts tendus lui confère une évidente charge sacrée. Quant aux jambes en zigzag, elles évoquent les membres d'un personnage gravé au dolmen asturien de Corao. Pour un moment la figure humaine occupe à Eireira une position dominante. Ce monument, où d'ailleurs les gravures abondent, se distingue aussi des précédents, qui sont des sépultures à couloir classiques (ce «classicisme» ne pouvant être prouvé pour le dolmen de Padrão, très détruit lors de sa découverte, mais qui était sans doute un dolmen à couloir, de grandes dimensions) par le fait qu'il est un monument à couloir et chambre indifférenciés (la hauteur de tous les orthostates est semblable).

Ajoutons qu'il est très possible que l'art mégalithique portugais se situe chronologiquement vers la fin du IV^e, et pendant au moins une bonne partie du III^e millénaire av. J.-C. L'insuffisante datation de plusieurs monuments ornés ne nous permet pas encore d'esquisser une évolution interne de cet art, mais il est certain qu'il coorespond à des chambres de grandes dimensions, quelques-unes simples, la plupart à couloir classique ou à couloir indifférencié. L'ornementation des dolmens va de pair avec la monumentalisation des architectures, l'enrichissement des offrandes funéraires, la probable complexification des rituels (certainement contrôlés par des élites), et la circulation de produits et de motifs stylistiques supra-régionaux qui correspondent à un moment d'apogée du mégalithisme. L'intérêt principal de cet art est justement celui de nous donner une idée de l'idéologie et de l'imaginaire religieuse de ces élites de grands bâtisseurs.

3 — Abris peints

Nous connaissons maintenant au Portugal plus de vingt abris peints pendant la Préhistoire récente, dont quelques-uns encore inédits ou en cours d'étude⁵. Nous ne citerons ici que les plus importants parmi ceux qui présentent des figurations clairement anthropomorphes: Regato das

⁵ Ne pouvant pas citer ici toute la bibliographie, nous conseillons au lecteur deux synthèses récentes: António Martinho Baptista, *Arte rupestre pós-glaciária. Esquematismo e abstracção, História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Alfa, vol. I,

Bouças 2 et 3 (Mirandela), Penas Róias (Mogadouro), Pala Pinta (Alijó), Fraga d'Aia (S. João da Pesqueira), Lapa dos Gaivões ou de Vale do Junco, Igreja dos Mouros, Lapa dos Louções et Abri Pinho Monteiro (Arronches). Les cinq premiers sites appartiennent au Nord du pays (Trás-os-Montes et Haut-Douro), tandis que les quatre derniers se concentrent dans le Sud, plus précisément dans le Nord-Est de l'Alentejo. Il est évident que ces manifestations de l'intérieur de notre territoire ne sont que des prolongements de l'art schématique peint de la Meseta espagnole. Pourtant, quelques-unes ont des caractéristiques de grande originalité, manifestées de façon expressive dans la frise de figures humaines et animales de Fraga d'Aia.

Ce dernier abri et celui de Pala Pinta⁶ sont les seuls pour lesquels on dispose de travaux très récents, exhaustifs, déjà publiés. Quant aux autres on doit se baser sur des notices courtes, sur des publications dont la révision actuellement s'imposerait ou sur des renseignements oraux, bref sur des données plus ou moins fragmentaires. Ainsi, on ne pourra ici que présenter quelques impressions.

Il faudrait peut-être distinguer, avant tout, les abris qui ne sont que de simples concavités de la roche (Regato das Bouças 3 ou Penas Róias, par ex.), où les peintures peuvent même être pratiquées sur des surfaces d'observation difficile (Lapa dos Louções, intérieur), et ceux qui auraient permis l'occupation humaine (Igreja dos Mouros, par ex.), occupation qui dans un cas, au moins, a été confirmée par la fouille du remplissage (Fraga d'Aia). Ces différences peuvent avoir une liaison très étroite avec le symbolisme même de ces lieux, en ce qui concerne leur rapport de proximité immédiate ou lointaine avec les sites d'habitat, sacralité associée à inaccessibilité, etc. Il serait aussi important, en se basant sur des observations très attentives, de déterminer, aussi rigoureusement que possible, quelles auraient pu être les surfaces originellement peintes, maintenant altérées par l'érosion, de façon à comprendre le caractère plus ou moins fragmentaire des manifestations qui se présentent actuellement à nous. Il est évidemment essentiel de disposer de relevés topographiques complets des surfaces utilisables (en y plaçant les motifs subsistants et les aires où

1986, pp. 30-55; V. O. Jorge, *Arte rupestre em Portugal, Arqueologia em Construção*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, pp. 317-340. Voir aussi V. O. Jorge, *et alii*, O abrigo com pinturas rupestres de Fraga d'Aia (Paredes da Beira — S. João da Pesqueira) — Notícia preliminar, *Arqueologia*, 18, 1988, pp. 109-103; Maria de Jesus Sanches, Les abris peints de Serra de Passos (Nord du Portugal) dans l'ensemble de l'art rupestre de cette region, communication présentée au 115^e Congrès des Sociétés Savantes.

⁶ Orlando Sousa, O abrigo de arte rupestre da Pala Pinta — Alijó, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. XXIX, pp. 191-198.

il n'y a plus que des tâches de peinture) pour avoir une idée d'ensemble de l'organisation graphique de chaque site, c'est-à-dire, pour savoir quel est le cadre naturel qui a été choisi et de quelle façon il a été agencé. Tout cela est très riche d'informations, mais c'était oublié par les travaux anciens, qui ne reproduisaient que des motifs ou des groupes de motifs, ne comprenant pas l'importance capitale des soit disant «illustrations» pour permettre une lecture de l'ensemble des figurations, ou, comme dans n'importe quelle peinture, les aires restées nues seraient aussi évidemment très importantes pour l'«artiste», même quand ses options seraient restées inconscientes. Dans les orthostates des dolmens, le cadre était celui de la dalle même, en règle sommairement aménagée; ici, c'était la microtopographie des concavités naturelles, choisie telle quelle comme support d'un message qui y était juxtaposé. Donc ce message est évidemment tributaire des «qualités» que le site offrait à l'homme et à ses buts. Il faut que cela soit rendu dans les publications.

Mais passons des remarques méthodologiques à la description des aspects que la figure humaine présente dans ces abris et des rôles qu'elle a pu y jouer. Avant tout, il faut dire que la couleur utilisée est en général le rouge, mais avec des tons qui vont de l'orange au rouge vineux.

Il y a des motifs dont le schématisme est si poussé qu'on se demande si on peut parler sûrement d'anthropomorphes. C'est le cas, par exemple, des cruciformes (Lapa dos Louções-entrée), des figures du type barre verticale (Penas Róias ou Lapa dos Louções), des arboriformes à traits transversaux droits de Pala Pinta, de Regato das Bouças 3 ou, dans une certaine mesure, de celui d'Igreja dos Mouros (1er élément à la gauche); des motifs allongés à plusieurs arcs fermés «sortant» d'une ligne droite faisant axe longitudinal (Lapa dos Louções), ou, même, de certaines figures en forme de phi grec (Pala Pinta). Il est vrai que le symbolisme humain d'autres «signes en phi» est indéniable, car il est complété par des caractéristiques évidentes d'anthropomorphisme: Penas Róias (tête, jambes) et Lapa dos Louções (jambes). Pour certains auteurs, tels qu'Abélanet⁷, ce signe en phi serait le résultat de la stylisation de l'arcade sourcilière, prolongée verticalement par l'axe du nez (op. cit., p. 93). Cette suggestion paraît applicable en bien des cas; pourtant elle n'est pas généralisable, car évidemment la forme en phi peut aussi correspondre à la simplification de la totalité du corps, réduit à son axe vertical et aux bras (cercle).

Les anthropomorphes linéaires ayant les bras et les jambes plus ou

⁷ Jean Abélanet, *Signes sans Paroles. Cent Siècles d'Art Rupestre en Europe Occidentale*, Paris, Hachette, 1986.

moins nettement arqués (parfois à caractère phallique) sont relativement communs. Ils sont présents à Regato das Bouças 2, Penas Róias, Fraga d'Aia, Lapa dos Gaivões, Abri Pinho Monteiro. Dans quelques-unes de ces figures, à Lapa dos Gaivões, nous trouvons une «multiplication» des appendices en forme de membres (il s'agit en principe des membres supérieurs, mais il est difficile parfois d'en décider, en admettant que cette distinction-là ait quelque sens), d'ailleurs très commune dans la peinture schématique ibérique. Ils sont habituellement décrits comme des ramiformes à bras incurvés, vers le bas ou vers le haut (à Lapa dos Gaivões ces deux modalités coexistent). Notons, en passant, que l'évident symbolisme de la prolifération des appendices latéraux (correspondant à l'importance des personnages figurés?) pourrait éventuellement être utile, en tant que parallèle, dans l'interprétation des gravures du dolmen d'Eireira dont nous avons parlé, même si nous admettions que ces gravures-là auraient été faites en deux moments différents. La «multiplication» des «membres» serait, finalement, aussi présente dans les arboriformes à traits latéraux droits dont on a parlé plus haut, si on admet leur signification anthropomorphique. Evidemment, quand nous arrivons à un certain degré de schématisation, voire d'abstraction, «l'artiste» joue avec l'ambiguïté même des formes, étant inutile et naïve toute démarche «identificative» du motif «représenté». Il est évident que nous sommes devant des symboles (des signes) exprimés de façon symbolique (abstraite), c'est-à-dire, sans attache avec le réel. Surtout il faudra toujours éviter, dans l'interprétation des signes les plus «hermétiques», la démarche qui consisterait à disposer dans une table de formes des motifs de plus en plus symboliques, en les considérant comme des transformations successives de représentations plus figuratives. C'est ce que paraît suggérer Abélanet, quand il écrit, à propos de la schématisation de la figure humaine (op. cit., p. 92): «Seule la connaissance des étapes intermédiaires permet l'identification des symboles les plus irréductibles.» Or, on sait bien que souvent l'exacte succession chronologique des peintures est inconnue; qu'on a pu aboutir à la même représentation schématique à partir d'«idées» différentes; et que, loin d'être linéaires, les processus de schématisation et de représentation réaliste ou proche de la nature ont du s'imbriquer, tout au long de l'évolution des sociétés préhistoriques. C'est d'ailleurs le même Abélanet qui critique, de façon très juste à notre avis, les anciennes visions évolutionnistes linéaires des styles de l'art préhistorique, qui conduiraient du naturalisme paléolithique au schématisme des époques plus récentes, lequel ne laisserait la place à une nouvelle expression du réel qu'à l'époque historique (op. cit., p. 90).

Nous avons aussi, dans la peinture des abris portugais, des figures humaines portant, sur la tête, des appendices qu'on a interprétés comme

des coiffures, voire des panaches; d'autres montreraient des cornes, éventuellement comme un ornement de casques. Il faut être très prudent dans l'interprétation de ces représentations, car parfois elles sont très sommaires. En fait, dans le cas de Lapa dos Gaivões et de l'Abri Pinho Monteiro, ce qu'on a sont des anthropomorphes très schématiques, à appendices supérieurs courbes ou sous-rectilignes, sans qu'on puisse être sûr d'être en présence de casques, et, par conséquent, de pouvoir dater ces anthropomorphes-là d'un Âge du Bronze Final (ou d'une époque ultérieure). Quant aux abris du Nord du pays, il est tout à fait évident que nous sommes devant des stylisations de chevelures, de coiffures ou de panaches à Serra de Passos 2 et à Penas Róias. Dans ce dernier cas, les appendices sommitaux sont même très exagérés, rappelant, surtout dans un des spécimens, la forme du peigne. Il est curieux de remarquer que, dans cette figure, cet appendice est séparé du corps et celui-ci n'a pas de tête. Cette absence n'est pas un cas isolé, et nous le retrouvons, par exemple, à Lapa dos Gaivões. Des figures sans tête et d'autres avec des ornements en forme de coiffure, de panache ou de cornes sont relativement communes dans l'art schématique ibérique; mais tout se passe comme si, dans un de ses exemplaires les plus occidentaux, périphériques (Penas Róias), ce caractère ait été accentué de façon particulière.

Finalement, la même prudence s'impose quand on croit pouvoir identifier, dans les peintures de l'Abri Pinho Monteiro, une figure humaine surmontant un quadrupède de style pectiniforme, en suggérant que celui-ci est utilisé comme monture, mais avec le personnage debout, en position rituelle. On ne peut pas, quand on veut décrire et comprendre cet art si schématique, avoir une attitude légère, en présentant comme des évidences ce qui n'est que le produit de notre imagination. Celle-ci, avec un peu de chance, pourra dans le futur s'avérer correcte; mais il faudra le prouver avant. Autrement, l'art préhistorique sera une proie facile pour toute sorte de spéculations.

Une place à part est occupée, dans l'art de ces abris peints portugais, par le site de Fraga d'Aia, récemment découvert et étudié. Basiquement, il montre deux groupes de figures. Le grand panneau à gauche est dominé par un cervidé en style semi-naturaliste, lequel tourne le dos à un anthropomorphe à jambes recourbées et appendices sur la tête, peut-être pourvu d'un arc. On admet, à titre d'hypothèse, qu'il puisse s'agir d'une scène de chasse au cerf, à laquelle auraient peut-être appartenu d'autres motifs aujourd'hui réduits à des petites taches de peinture. Il est possible que les deux anthropomorphes plus petits situés au-dessus du cerf appartiennent à la même «scène». Si on admet qu'au moins l'anthropomorphe principal et le cervidé (tous les deux situés dans une partie détachée, bien visible, de la paroi), faisaient partie de la même composition, ce que nous consi-

dérons très probable, alors il faudrait peut-être envisager une fois de plus la coexistence, on ne dirait pas de deux styles différents, mais au moins d'une tendance à présenter l'animal d'une façon un peu plus «naturaliste» que l'homme. Les dimensions relatives, avec l'animal nettement dominant, font aussi pencher vers une signification sacrée de cette possible «scène». Plus en bas, à droite, et profitant d'une aire plus «cachée» de la paroi, nous trouvons une frise en tout point remarquable par son originalité. Il s'agit d'une série de figures humaines et animales, tournées, pour la plupart, vers la droite et faisant face à un autre anthropomorphe situé dans un ressaut de la roche, et tourné, celui-ci, vers la gauche. Ce ressaut, perpendiculaire au panneau, n'est pas «lisible» sur notre relevé, qui, évidemment, a planifié tous les motifs. Il est possible que d'autres figures humaines, situées pratiquement au niveau du sol actuel (avant les fouilles) de l'abri, vers la droite, appartiennent au moment de la conception de la frise. Celle-ci s'inscrit dans une petite surface de la roche, régulière et verticale, qui ou bien a été préalablement préparée, ou résulte d'un clivage naturel du granit. Les figures humaines ici présentes ont un caractère diversifié, ce qui est fort intéressant. En fait, celle de la droite de la frise a un «corps» large, à «protubérances» latérales médianes, évoquant un des anthropomorphes de Penas Róias. Allant vers la gauche, la figure suivante, relativement très haute, a des jambes d'une longueur démesurée, et elle semble bottée. Par ses attributs, elle se présente comme la figure dominante de la possible «cérémonie» ici représentée; son style rappelle, en quelque sorte, les anthropomorphes linéaires du site de Vale da Casa (V.^a N.^a de Foz Côa), attribués à l'Age du Fer. A son côté gauche il y a une figure très gracieuse, à ceinture fine, dont la position donne l'impression d'un mouvement de marche ou de danse; s'agirait-il d'un personnage féminin? Puis on a deux quadrupèdes (avec les pattes de devant dressées), et des anthropomorphes associés qui sont plutôt du style de la figure «à ceinture fine» citée. On serait tenté de suggérer qu'il s'agit d'une sorte de procession sacrificielle, mais ce serait trop céder à la tentation imaginative qu'on a critiqué tout à l'heure. Quoi qu'il en soit, cette composition mérite d'être considéré comme un des exemplaires «emblématiques» de l'imagerie préhistorique portugaise, au même titre que la «scène de chasse» du dolmen de Juncais. Quant à la chronologie de cet abri, nous pensons pouvoir attribuer les peintures du «panneau de chasse» au Néolithique final (fin du IV^e, commencement du III^e millénaire av. J. C.), époque à laquelle appartiennent les vestiges principaux de l'occupation du site. En ce qui concerne la frise, elle serait postérieure, bien que, pour le moment, cela soit difficile à préciser; ce qui paraît certain c'est que son «esprit» semble échapper, d'une façon générale, au monde de l'art schématique ibérique.

Dans l'ensemble des peintures «schématiques» du Portugal la figure humaine occupe, donc, une position importante, parfois, même, dominante. La diversité des styles est très grande, du seminaturalisme à l'art symbolique. Associés parfois à des animaux, à des symboles abstraits, où à d'autres signes à caractère plus abstrait, les anthropomorphes se présentent d'autres fois comme thème apparemment exclusif. En général, ils appartiennent à un monde artistique qui occupe, surtout, la moitié sud de la Péninsule, et qui «monte» vers le Nord par l'extrémité occidentale de la Meseta. Cet épanouissement peut être lié à la néolithisation et à la chalcolitisation de l'intérieur de l'Ibérie, phénomènes qui ont certainement affecté aussi le Portugal actuel. Cela ne veut pas dire que cet art n'ait pas connu des prolongements dans l'Âge du Bronze, et même plus tard.

On a négligé, jusqu'à il y a très peu, le rôle de l'intérieur du Portugal dans la Préhistoire de notre pays, étant dû le fait que les régions littorales sont les mieux connues (et celles où se trouve la plupart des archéologues...). Pourtant, en ce qui concerne l'art, c'est relativement près de la frontière espagnole qu'on trouve la plupart des abris peints, le plus important complexe de gravures de la Péninsule (celui de la vallée du Tage) et aussi la grande majorité des statues-menhirs.

4 — Rochers gravés

L'art rupestre gravé à l'air libre est surtout un phénomène de la moitié nord de notre territoire, de la haute vallée du Tage portugais jusqu'à la frontière galicienne. Au-delà du grand complexe du Tage (qui s'étend au long d'environ 40 km. du cours du fleuve, avec ses quelques dizaines de milliers de pétroglyphes), les rochers gravés, plus ou moins concentrés ou épars, sont fréquents dans les Beiras et au Nord du Douro. Seuls quelques-uns de ces sites à gravures sont bien étudiés, et ainsi il est devenu commode, suivant la suggestion d'António Martinho Baptista, de les diviser en trois groupes principaux, d'une façon conventionnelle et provisoire. Le groupe I, «ancien» ou «classique», correspond *grosso modo* aux gravures «galico-atlantiques» de Lorenzo-Ruza, dans lesquelles dominent les thèmes géométriques et symboliques, ayant pour base le cercle. Dans ces manifestations, à distribution surtout littorale, les méandres, labyrinthes, spirales, etc., sont aussi caractéristiques; parfois il existe une tendance à l'utilisation exhaustive des surfaces, et les compositions montrent, fréquemment, des lignes courbes ou rectilignes unissant les motifs, dans un espèce de réseau. Les gisements de Bouça do Colado (Ponte da Barca) et de Monte da Laje (Valença) peuvent être considérés

comme des exemples de ce groupe. Par contre, le groupe II aurait une distribution plus intérieure; bien que ses manifestations contiennent une grande variété de motifs, la figure humaine schématique est ici plus importante que dans le premier et dénonce des rapports évidents avec l'art des abris peints. Les motifs s'étendent souvent sur les panneaux d'une façon apparemment «anarchique», montrant parfois une véritable «horreur du vide». Les sites de Gião (Arcos de Valdevez) et du Tripe (Chaves) illustrent la thématique et la stylistique de ce groupe II. Finalement, nous avons une série de sites à gravures produites par la technique de l'abrasion, ou incision fine (en contraste avec le piquetage utilisé dans la vallée du Tage et dans les groupes I et II du Nord), lesquels constitueraient un troisième groupe, bien que très hétérogène comme les antérieurs. La représentation d'armes (lithiques ou métalliques) serait le dénominateur commun de manifestations graphiques très diversifiées. Des exemples importants se situent au Nord-Est (Vale da Casa — V.^a N.^a de Foz Côa, le plus riche en figures humaines, y inclus des personnages à cheval, et Pedra Escrita de Ridevides, Alfândega da Fé) et dans la Beira (Molelinhos — Tondela, et Pedra Letreira — Góis). Il faut ajouter que malgré la définition très générale et imprécise de ces «groupes», ils laissent de côté toute une série d'autres gisements dont les caractères *sui generis* nous conseillent à les maintenir, pour le moment, à part. Citons seulement, comme exemples, l'abri à gravures très abstraites de Solhapa (Miranda do Douro), le grand bloc orné d'Ardegães (Maia, aujourd'hui dans la Fac. de Sciences de Porto), avec un retilicé et des cercles concentriques, et les roches gravées d'Escoural (Montemor-o-Novo, un des rares exemples du Sud du pays), avec des stylisations de têtes de bovidés. Tant qu'un *corpus* de toutes ces manifestations n'aura pas été préparé, il sera impossible d'évaluer correctement le rôle de la figure humaine dans les plusieurs contextes cités. Une impression d'ensemble peut être, toutefois, immédiatement dégagée: les anthropomorphes sont relativement rares, et par leur caractère stylisé ou parce qu'en règle générale ils ne font pas partie de scènes facilement «lisibles», il est très hasardeux de déceler leur signification mythologique ou autre. Nous sommes en face d'une série trop hétérogène de manifestations, hétérogène dans le style et dans sa distribution géographique et chronologique, pour qu'on puisse extraire, dans l'état actuel des connaissances, des conclusions valables. Il faudrait plutôt décrire les cas les plus significatifs avant qu'on puisse déceler une «syntaxe» des figurations intégrées dans le cadre de leur support, comme un premier pas indispensable à la compréhension future de leur «sémantique». Cette tâche-là déborde nettement les objectifs de ce texte. Ainsi, en excluant des «idoliformes» et d'autres figures dont le caractère anthropomorphe est plus ou moins discutable, on va se concentrer dans les deux

ensembles de manifestations ou la figure humaine semble être relativement plus importante, c'est-à-dire dans le complexe de la vallée du Tage et dans le «groupe II» du Nord.

Il y a, dans l'art du Tage⁸, toute une variété d'anthropomorphes, depuis ceux de style semi-naturaliste jusqu'aux schématiques ou, même, en style symbolique. Les premiers peuvent se présenter en position statique ou plus ou moins animée de mouvement. Un des plus importants thèmes de tout ce complexe rupestre est celui de la roche 241 de S. Simão: un homme phallique semble tenir dans ses bras, sur la tête, le corps d'un cerf mort. L'aspect flasque de la bête contraste vivement avec les autres cervidés de la même roche. Le symbolisme de la figuration (une des plus explicites de l'art du Tage) peut devenir mieux compréhensible si on la compare avec celle de la roche 126 de Fratel: ici, une figure humaine également phallique, dans un style qui n'est pas éloigné de celui de S. Simão, tient dans ses bras le signe solaire. Il est même difficile de dire où se terminent les bras de la figure humaine et où commencent les rayons du soleil. Si on revient maintenant vers le motif de S. Simão, et que l'on regard l'aspect circulaire, rayonnant, des bois du cervidé mort (comme, d'ailleurs, des autres de la même roche), on peut se demander si les deux représentations ne sont pas équivalentes, c'est-à-dire, si le cerf ne serait pas perçu comme un symbole solaire, les deux figures étant permutable, au moins en certains contextes. D'ailleurs la façon décrite de rendre les bois des cervidés est typique, car on l'observe dans les exemplaires subnaturalistes de la roche 59 de Cachão do Algarve, et de nouveau à Fratel, dans la roche 49. Dans la roche 12 de Ficalho nous retrouvons le même thème de l'«orant» surmonté par le soleil; mais cette fois le style de l'homme est schématique, purement linéaire. L'association d'hommes ou d'animaux au cercle ou à des motifs dérivés du cercle est commune au Tage. On peut citer comme exemples des capridés de Fratel 200 ou des cervidés de Chão da Velha, l'«orant» semi-naturaliste de la roche 63 de Cachão do Algarve ou l'anthropomorphe sous-schématique de Fratel 190. Dans une composition de Cachão do Algarve 56, on voit un cervidé sous-schématique, accompagné d'une spirale, montrant ce qui semble être un projectile (flèche ou trait) plongé dans le dos. On ne peut pas s'empêcher de se demander si cette nouvelle représentation de l'animal apparemment mort, entouré par un grand cercle, ne signifie pas le même

⁸ V. A. M. Baptista, *A Rocha F-155 e a Origem da Arte do Vale do Tejo*, Porto, Grupo de Estudos Arqueológicos do Porto, 1981; Mário Varela Gomes, *Arte rupestre do vale do Tejo, Arqueologia do Vale do Tejo*, Lisboa, IPPC, 1987, pp. 27-43.

processus d'identification de l'animal au soleil, ou à n'importe quel principe de vie, ou de régénération du temps, que les deux éléments semblent symboliser. Si on regarde maintenant le panneau central de la roche 72 de Cachão do Algarve, nous le voyons surmonté par un grand ensemble de cercles concentriques; plus bas, d'autres cercles existent, et ce n'est qu'après qu'on trouve deux figures humaines statiques, semi-naturalistes, ayant les bras dressés en position horizontale, à la hauteur du cou. La plus petite, phallique, est associée à une grande spirale. On ne pouvait trouver un exemple plus expressif du caractère hautement hermétique de cet art, où la figure humaine ou animale est depuis toujours associée à des motifs géométriques (en dernière analyse, dérivés du cercle), lesquels, avec le temps, ont eu tendance à «envahir la scène», se substituant à toutes les autres représentations. Il suffit de regarder, par exemple, une roche comme celle qui porte le n.º 68 à Cachão do Algarve; nous sommes ici non seulement en face d'une profusion de cercles (simples, concentriques, avec une fossette au centre, etc.), mais aussi de lignes qui, «sortant» de certains motifs, parcourent la roche pour se lier à d'autres éléments gravés, en augmentant, par ces liens énigmatiques, l'indéchiffable d'un «texte» dont les «noeuds» sont déjà arrivés à un point extrême de symbolisation. C'est la même réalité qu'on trouve fréquemment au Nord-Ouest du Portugal et au Sud de la Galice.

Revenant maintenant au Tage, et toujours à propos des motifs à caractère géométrique, il est évident qu'en certains cas nous sommes en face de rajouts ultérieurs aux premières figurations; mais rien ne serait plus faux que de retourner à une longue tradition interprétative péninsulaire (accentué par le schéma linéaire, aujourd'hui classique, d'Anati) qui voulait à tout prix montrer une évolution du naturalisme vers le schématisme et l'abstraction, au long d'un lent parcours que nous conduirait de l'Épipaléolithique jusqu'à l'Âge du Fer. Varela Gomes perpétue cette perspective en ce qui concerne la vallée du Tage, malgré les opinions divergentes d'Anati lui-même et de A. Martinho Baptista; ces derniers auteurs considèrent que la plupart de l'art de ce complexe-là correspond à une période relativement plus courte. Baptista, qui indique que l'art du Tage est surtout schématico-symbolique, et qu'il est plus lié au monde atlantique (c'est à dire, au dénommé «groupe I» du Nord) qu'à la tradition méditerranéenne (telle qu'elle s'exprimerait, par exemple, dans la peinture schématique), souligne qu'à partir d'un certain moment le cercle (ou ses dérivés) serait omniprésent, servant à symboliser pratiquement tout, dans la mythographie des populations du Tage. Sur cet aspect il est d'accord avec Abélanet, quand celui-ci écrit: «Les motifs à base de cercles et de spirales, qui se trouvent en nombre et, pour ainsi dire, à l'état pur, sur les rochers de la région du Tage, peuvent donc être considérés comme un

apport plus proprement portugais dans la constitution de l'art rupestre atlantique. Ils sont pratiquement absents dans l'art peint ibérique du Sud-Est et rares dans le bassin du Guadiana, pourtant ouvert aux influences venues du littoral atlantique» (op. cit., p. 104). À ce sujet ajoutons que, si la grammaire de l'art «galico-atlantique» peut avoir eu ses premiers tâtonnements dans la vallée du Tage, la réalité de ses antécédents et des intersections semble plus complexe. Pensons seulement au site à gravures à l'air libre de Monte d'Eiró (Marco de Canaveses), avec ses spirales liées par des lignes ondulées ou des méandres, ou à celui de Fragas da Lapa (Miranda do Douro), dans lequel on retrouve la même solution de lier entre-eux, par des lignes méandres, plusieurs des motifs représentés. Nous pensons que l'analyse descriptive et par conséquent la typologie de l'art schématique devraient tenir en compte non seulement les motifs et leur «style», mais aussi, et peut-être surtout, les modalités de leur organisation «syntaxique» dans l'espace opératif des surfaces utilisées. Il s'agit d'une approche structurale, plus capable de rendre compte des règles du «discours schématique».

Encore sur le Tage, il faudra nuancer un peu ce qu'on a dit, en montrant qu'il y a, ici, des manifestations communes à l'art dolménique et à l'art des abris peints. Pour commencer, citons le thème solaire et celui du cerf, des sujets qui sont d'ailleurs presque universels dans l'art post-glaciaire européen. Des scènes de chasse rituelle semblent être présentes, comme on l'a vu plus haut, à Juncais et à Fraga d'Aia. Les paires de soleils, existants au Tage (roche 90 de Fratel, par ex.), et le «visage oculé» (S. Simão 115 et Cachão do Algarve 101) participent d'une symbolique très répandue dans l'art pariétal mégalithique (Chã de Parada 1 — Baião, par ex.), mais aussi dans toute une panoplie d'artefacts mobiles typiques du Midi péninsulaire pendant le Néolithique Final et le Chalcolithique. Un de nous (S.O.J.)⁹ a d'ailleurs récemment prouvé que des poteries à «décor symbolique» de ce genre sont aussi présentes au Nord du Portugal pendant le III^e millénaire av. J.C. Quant on observe l'énorme motif oculé de Cachão do Algarve 101, on se demande même si les lignes qu'irradient de sa périphérie inférieure ne sont pas une allusion aux rayons solaires. D'autre part, quand on considère la roche 129 de Fratel, on remarque une présence rare au complexe du Tage, les motifs en phi grec, si typiques de

⁹ S. O. Jorge, *Povoados da Pré-história Recente da Região de Chaves — Vila Pouca de Aguiar*, Porto, Instituto de Arqueologia, F.L.U.P., 1986 (3 vols.). On recommande au lecteur français intéressé une synthèse récente de la Préhistoire portugaise (de l'Épipaléolithique au Bronze Final), de la responsabilité de cet auteur, in: *Nova História de Portugal*, vol. I, Lisboa, Ed. Presença, 1990.

la peinture schématique et du «groupe II» d'A. M. Baptista. Si on considère maintenant les anthropomorphes phalliques, linéaires, à bras et jambes recourbés, avec leurs points sous les bras, de Fratel 84, on se rappelle tout de suite les motifs qui sont présents, par exemple, dans la peinture de Lapa dos Gaivões. Une des figures de Fratel est dépourvue de tête, ce qui arrive aussi dans ce dernier abri. D'autre part, si dans la roche 107 de Fratel nous sommes vraiment devant des figurations de bucrânes, nous aurons là un bon parallèle avec le site à gravures à l'air libre d'Escoural. Finalement, si on accepte que la roche 1 de Fratel nous montre un anthropomorphe, en position d'«orant», ayant une arme, éventuellement une épée, à la ceinture, on doit prendre cette donnée en ligne de compte au moment de faire la synthèse interprétative de l'art du Tage, de sa chronologie et du rôle que la figure humaine y joue. En somme, il faudra équilibrer à leur juste valeur les motifs prédominants (en large mesure géométrico-symboliques) avec les indices, bien que rares, de rapports avec l'extérieur (dans les deux sens, réception et donation). L'art de la vallée du Tage, malgré son originalité, n'a aucune raison d'avoir évolué en vase clos, surtout quand on pense aux gisements d'habitat et aux nécropoles qui entourent la vallée, et que, bien que connues, on n'a encore suffisamment étudiés.

Pour conclure ces remarques sur la figuration humaine dans les gravures portugaises à l'air libre, il faudra maintenant se concentrer sur le «groupe II» du Nord¹⁰. La schématisation en phi grec est très commune, bien que différente dans le détail. En fait, les «bras» de la figure peuvent être arrondis (Gião 13, Tripe 6) ou quadrangulaires (Gião 15); dans certains cas, les «bras» sont multiples, en donnant au motif presque un aspect de réticulé allongé, à appendices terminaux (Gião 15); parfois il y a plusieurs traits horizontaux perpendiculaires à l'axe central (Tripe 6); d'autres fois, la partie sommitale du motif présente une protubérance sous-triangulaire (tête?) (Tripe 6), en trident (Tripe 25) ou en traits radiés (Tripe 24). Ces deux derniers cas peuvent s'interpréter comme des panaches, ce qui serait un élément de plus pour connecter cet art avec celui des abris peints (par ex., Cueva de la Graja, Jaén, Espagne), bien que dans le «couple anthropomorphique» de Tripe 25 on puisse voir aussi des bras levés au niveau de la tête. Dans la roche 17 de Gião nous trouvons une

¹⁰ V. A. M. Baptista, *Arte rupestre do Norte de Portugal: uma perspectiva, Portugalia*, nova série, vol. IV/V, 1983/84, pp. 71-82.

intéressante combinaison d'éléments schématiques et réalistes: une main à cinq doigts accentue la valeur anthropomorphique d'un signe en phi quadrangulaire. Un degré très avancé de schématisation serait représenté par les figures cruciformes, abondantes, par ex., à Gião.

5 — Quelques remarques finales sur la figuration humaine rupestre

Quant on considère le rôle de la figure humaine dans l'ensemble de l'art rupestre portugais, qu'il s'agisse de celui des supports des dolmens ou de celui des surfaces naturelles peintes ou gravées, on constate l'importance relativement modeste que l'homme s'est apparemment attribuée dans les «cosmos» organisés que, sous cette forme graphique, il nous a laissés. Sauf pour le cas d'Eireira, a propos duquel nous devons nous questionner pour savoir si tout le support ne serait pas identifié, dans son ensemble, à une entité anthropomorphe (et dans ce cas on serait déjà, au moins sous une forme embryonnaire, dans l'esprit des statues-menhirs), la figure humaine n'occupe pas une place centrale, dominante, ou de très grandes dimensions, par rapport à celles du support ou des autres motifs. Au contraire: nous voyons la représentation de l'homme (ou, si on veut, des entités auxquelles on attribuait une forme humaine) encadrée, intégrée dans des compositions dont elle n'est qu'une partie, ou alors multipliée en plusieurs figurines (Penas Róias, Fraga d'Aia, Tripe) qui, tout au plus, pointent vers la notion de groupe, vers l'action collective et pas vers celle d'un être individuel tout puissant. Sous cet aspect, en général l'art rupestre semble être l'expression, bien que certainement filtrée, de communautés domestiques pas ou peu hiérarchisées.

Les rares «scènes» ou figurations où l'homme participe d'une «action», sont pour leur plupart en rapport avec des animaux. Animaux domestiques qu'il associe à lui (chien à Juncais et à Vale da casa, cheval à Tripe ou à Vale da Casa), et animaux sauvages parmi lesquels, à tous les moments de la Préhistoire, le cerf paraît avoir le rôle principal. Nous l'avons vu à Juncais, au Tage, à Fraga d'Aia ou bien à Vale da Casa, avec des représentations qui peuvent avoir une distance chronologique entre elles de plus de deux mille ans, et, évidemment, une signification très différente. Pourtant, il n'est pas impossible que le cerf, qui, comme chacun sait, est un animal dont le mâle présente une variation d'aspect tantôt au long de sa vie (dans le sens du développement et de la ramification de ses bois), tantôt au long de l'année (chute des bois au printemps, croissance en été) puisse avoir eu une connotation symbolique associée au temps, perçu d'une façon cyclique. Il s'agit donc d'un animal

polymorphe, auquel on pourrait appliquer cette réflexion de Gilbert Durand: «En l'animalité l'imagination du devenir cyclique va chercher un triple symbolisme: celui de la renaissance périodique, celui de l'immortalité ou de l'inépuisable fécondité, gage de la renaissance, enfin quelquefois celui de la douceur résignée au sacrifice»¹¹.

En fait, c'est dans les «stèles» et surtout dans les statues-menhirs que la figure humaine va être pleinement relevée.

6 — Statues-menhirs

Ayant récemment traité ce thème ailleurs¹², on n'en donnera ici qu'un très bref aperçu.

Dans la chambre ruinée du dolmen n° 1 de Chã do Brinco, à Cinfaes (dont la dalle de chevet, pleine de gravures, pourrait bien illustrer le caractère «subsidaire» de la figure humaine qu'on a décrit auparavant), E. J. Lopes da Silva a trouvé une pièce très importante. Il s'agit d'un monolithe granitique en forme de plaque sous-rectangulaire, longue et étroite (hauteur: 1,16 m.), qui présente la figuration oculée dans son extrémité supérieure (deux «yeux», sillon vertical central, sillons latéraux périphériques se joignant à la partie sommitale, tous gravés). On est ainsi en face d'une «stèle» anthropomorphe trouvée en contexte mégalithique certain. Il est possible que la fameuse statue-menhir de Boulhosa, qui provient de l'extrême Nord du Portugal (Monção — Paredes de Coura, aujourd'hui au Musée National, à Lisbonne), ait aussi appartenu à un tel contexte. Pendant ces dernières années, on a trouvé en Galice, dans des aires qui font face à l'entrée de couloirs dolméniques (Parxubeira, Argallo, Axeitos, Dombate), des «stèles» anthropomorphes qui parfois sont très simples (grands galets gravés), mais qui néanmoins prouvent que le mégalithisme est associé, du moins au moment de son plein épanouissement (Néolithique final/ Chalcolithique), à l'élaboration sculpturale de la figure humaine.

À l'intérieur du Nord du Portugal, dans le site de Cabeço da Mina (Vila Flor), encore en cours d'étude, les archéologues ont constaté la présence inusitée de beaucoup d'exemplaires de statues-menhirs, en granit, accompagnés d'un certain nombre de pièces plus petites en

¹¹ G. Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, p. 360.

¹² V., des auteurs, communication présentée en Avril 1990 au 115^e Congrès des Sociétés Savantes (Avignon), sous presse.

schiste, celles-ci présentant aussi des attributs anthropomorphiques gravés. Cette concentration, sur un même gisement, soulève la question de savoir si nous sommes ici en face d'un site à destination rituelle, du type sanctuaire. De toute façon, il est d'ores et déjà évident que l'iconographie de ces statues-menhirs s'intègre bien dans un ensemble de pièces qui ont été trouvées à l'intérieur du pays, du Nord au Sud, et dont l'appartenance au III^e millénaire av. J. C. ne semble pas faire de doute: Quinta do Couquinho et Moncorvo (Moncorvo), dans la même région, Crato (dans le «concelho» de ce nom) et N.^a S.^a da Esperança (Arronches), dans le Haut-Alentejo.

Dans une vallée fertile de la région de Longroiva (Meda), sans contexte archéologique connu, une grosse dalle d'environ 2,40 m. de hauteur nous montre pour la première fois un individu armé, gravé en position centrale sur la face plate du bloc, de telle façon que sa tête correspond à une partie saillante supérieure du support. L'hallebarde (du type Bronze ancien), l'arc, un poignard à lame triangulaire constituent la panoplie guerrière de ce personnage, dont l'importance symbolique ne fait point de doute, qu'il s'agisse d'un chef, d'un héros ou d'une divinité. Quoi qu'il en soit, cette pièce est bien le signe d'une société du II^e millénaire av. J. C., où les repères communautaires des grandes tombes collectives avaient été substitués par le symbolisme individuel des objets de prestige, armes, bijoux ou outils de luxe. C'est cette tendance vers l'émergence du pouvoir des élites qui va, tout au long du II^e et du I^{er} millénaire av. J. C., favoriser la pleine expression de la figure humaine sous la forme de statues-menhirs de grandes dimensions.

Dans le Nord du pays, les statues-menhirs de Chaves (haut.: 1,62 m.) et de Faiões (haut.: 1,61 m.) (Chaves) datent probablement du Bronze Final; significativement, elles portent des armes. L'exemplaire de Faiões est d'une grande importance, car c'est un menhir phallique pourvu des attributs d'un guerrier, unissant ainsi dans son iconographie tous les signes du pouvoir mâle. Cette même tendance s'observe dans le Sud du pays *grosso modo* à la même époque, sous forme de dalles associées à des sépultures. Ces dalles déploient une riche symbolique, toujours en rapport avec l'exaltation du chef, ou tout au moins d'un élément de l'élite sociale: épée, motif en forme d'ancre (groupe d'Alentejo); bouclier à échancrure, casque, fibule, char, etc. (groupe d'Estrémadure espagnole). Dans certaines de ces dernières stèles l'image même du guerrier est représentée, entourée de ses attributs. Curieusement, bien qu'il n'existe pas ici une préoccupation de proportion réelle (le bouclier reste fréquemment très grand et en position centrée), l'image de l'homme est quand même en situation bien détachée, comme dans la «stèle» d'Ervidel (Beja). Ainsi, cet art funéraire est concerné par le réalisme et même par la

représentation imposante de la figure humaine, tendance qui est aussi discernable dans les statues-menhirs, tandis que, par exemple, dans l'art des rochers gravés du «groupe I» du Nord-ouest (une partie finale duquel, au moins, pourrait avoir été contemporaine des phénomènes qui viennent d'être évoqués, bien que la chronologie de ce «groupe» soit très mal établie) on assiste à une syntaxe tout à fait abstraite, massivement géométrique.

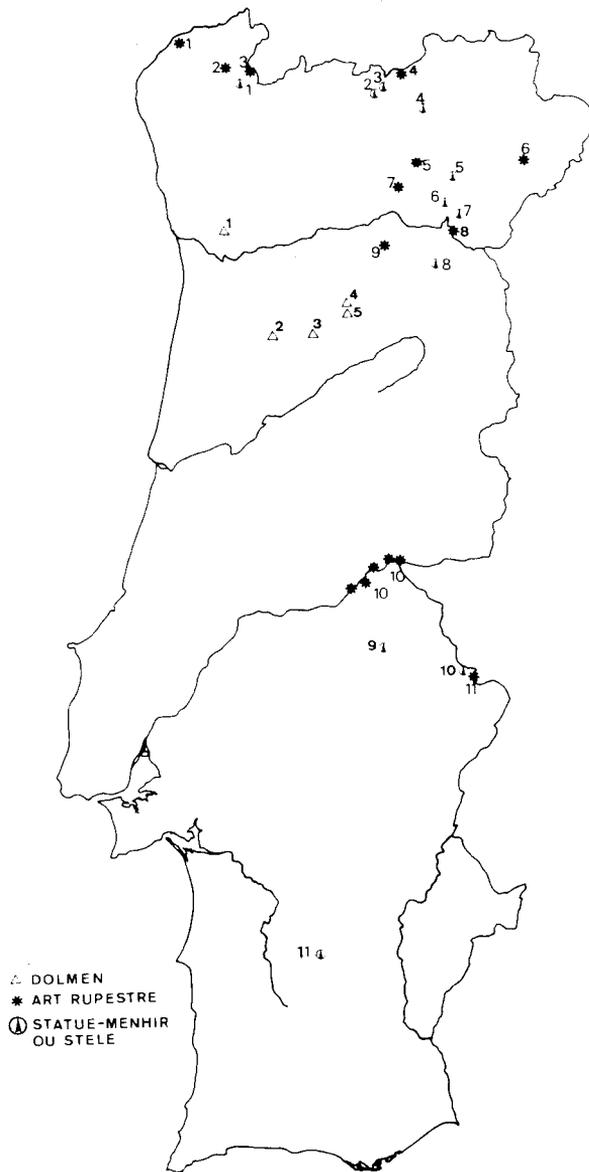
En conclusion, nous considérons que, malgré l'état très fragmentaire de nos connaissances dans ce domaine, le thème de la figure humaine est utile comme voie pour obtenir une perspective d'ensemble de l'art préhistorique portugais.

Loin du scepticisme de ceux qui se méfient de l'aspect «subjectif» de ce domaine d'études, ou du caractère peu fiable de l'art en tant que document archéologique, nous pensons qu'il est possible de l'aborder d'une façon objective et avec une problématique riche, pourvu que le chercheur utilise une méthode ajustée à son objet. Son objet est un langage graphique, fait de signes sur un support plat, telle une peinture abstraite contemporaine (ou, dans le cas des statues-menhirs, une sculpture moderne). La compréhension des résultats d'un tel langage ne peut ainsi se faire comme si on essayait de découvrir le code d'un message univoque, un «sens» unique déguisé sous l'aspect confus des signes. Il faudra que les chercheurs regardent l'art préhistorique d'une façon fraîche, non préconçue, croyant que, au-delà de tous les essais de décryptage faits pas les auteurs qui nous ont devancé, les oeuvres restent toujours là, comme un agencement particulier de signes, comme un ensemble de textes dont on peut peut-être comprendre la syntaxe et l'intention générale, même si la sémantique nous est à jamais interdite.

Porto, Janvier 1991.

Remerciements

Nous remercions António Martinho Baptista de la possibilité qu'il nous a donné d'illustrer ce texte avec plusieurs relevés résultants de son travail. Notre gratitude va aussi vers les autres auteurs dont les calques sont ici reproduits. Nous voulons aussi remercier Marc Devignes de la revision qu'il a faite de la version française de notre texte.



Est. I — Carte de distribution des principaux gisements cités dans le texte.
Domens: 1 — Padrão; 2 — Antelas; 3 — Lubagueira 4; 4 — Juncais; 5 — Tanque.
Sites d'art supestre: 1 — Monte da Laje; 2 — Gião; 3 — Bouça do Colado; 4 — Tripe; 5 — Regato das Bouças (Serra de Passos); 6 — Penas Róias; 7 — Pala Pinta; 8 — Vale da Casa; 9 — Fraga d'Aia; 10 — Vallée du Tage; 11 — Abris de la région d'Arronches. **Statues-menhirs ou «stèles»:** 1 — Ermida, 2 — Chaves; 3 — Faiões; 4 — Bouça; 5 — Cabeço da Mina; 6 — Quinta do Couquinho; 7 — Moncorvo; 8 — Longroiva; 9 — Crato; 10 — N.^a S.^a da Esperança; 11 — Ervidel II.



1

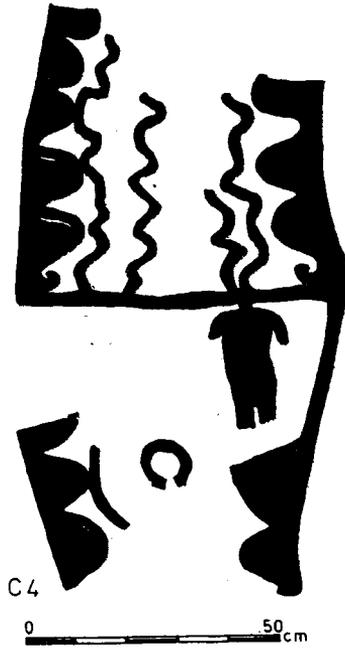


2

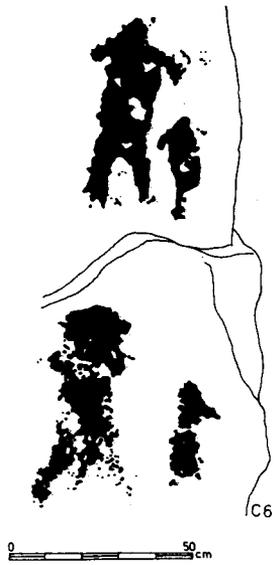


3

Est. II — Support et fragments de supports peints du dolmen de Padrão (Paredes) (selon E. Shee Twohig). 1 — Padrão E; 2 — Padrão G (avec son orientation probable); 3 — Padrão H.

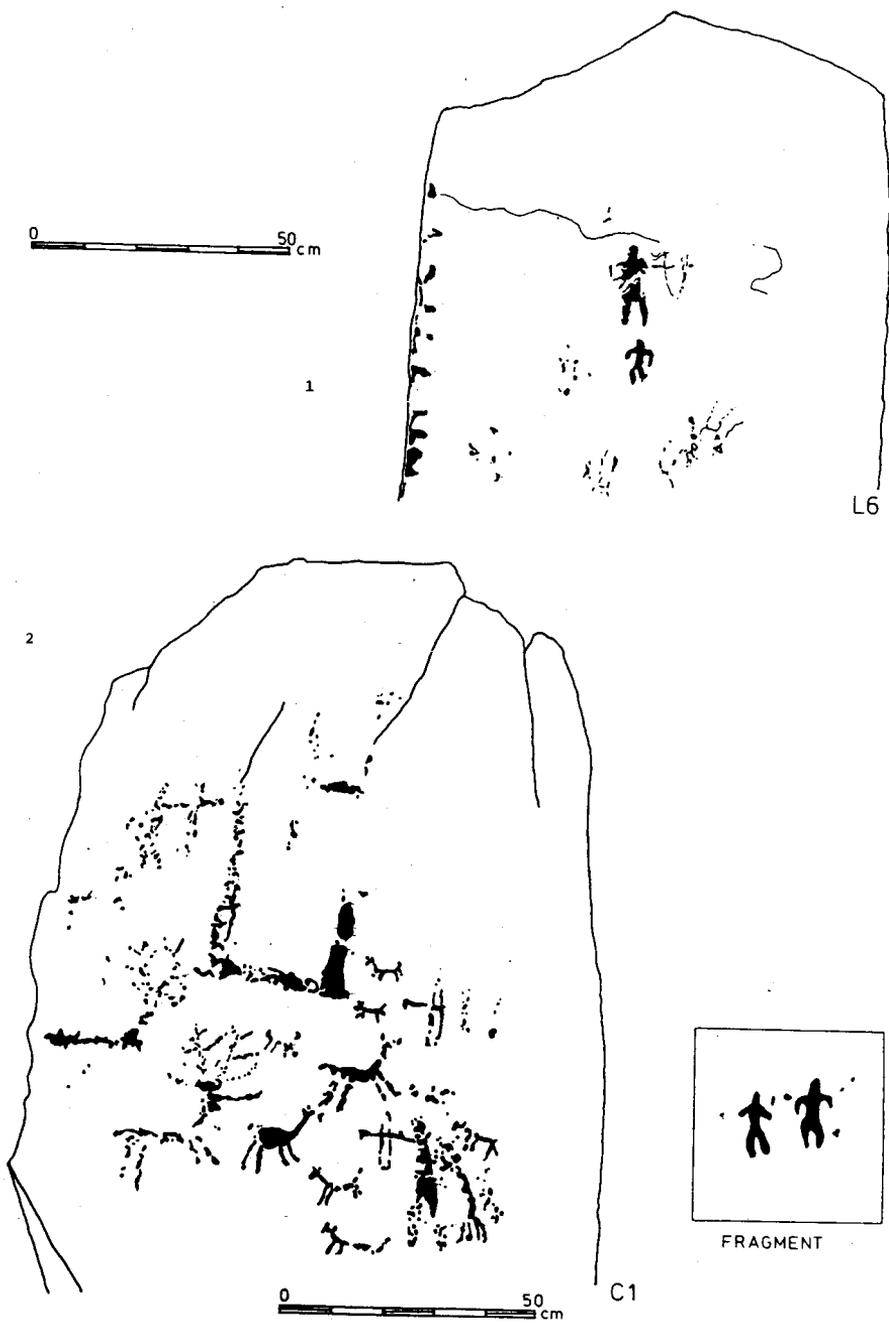


1

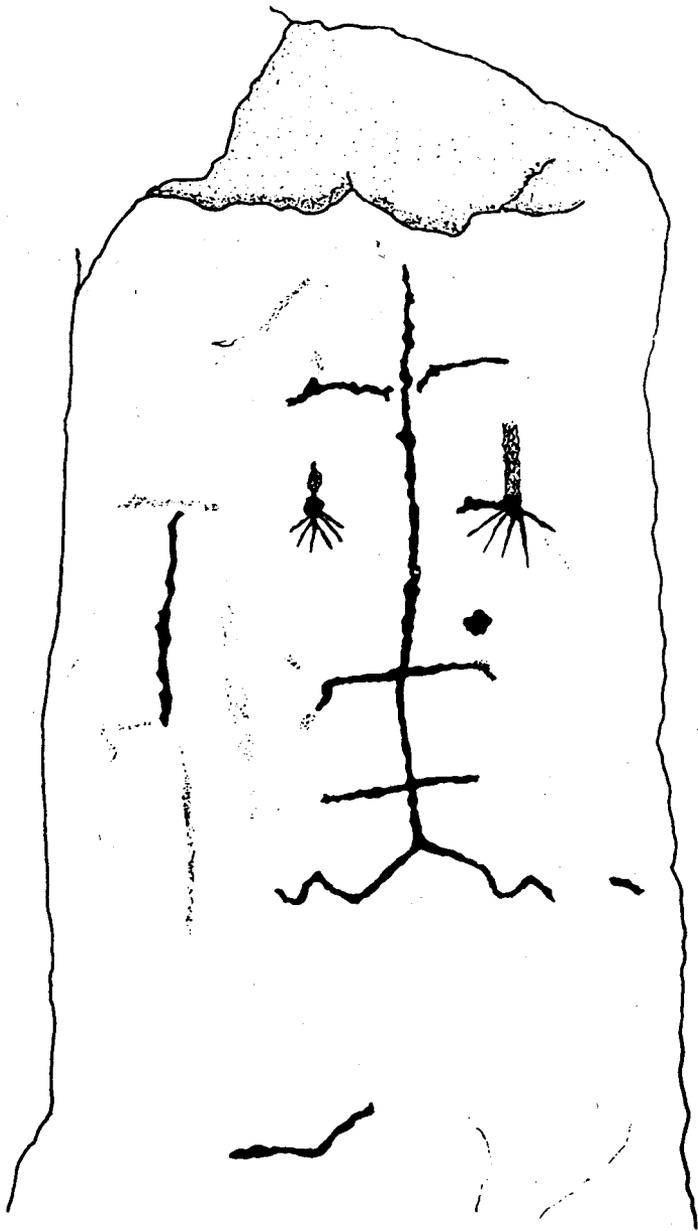


2

Est. III — Supports peints des dolmens de Antelas (1) et de Tanque (2)
(selon Twohig).



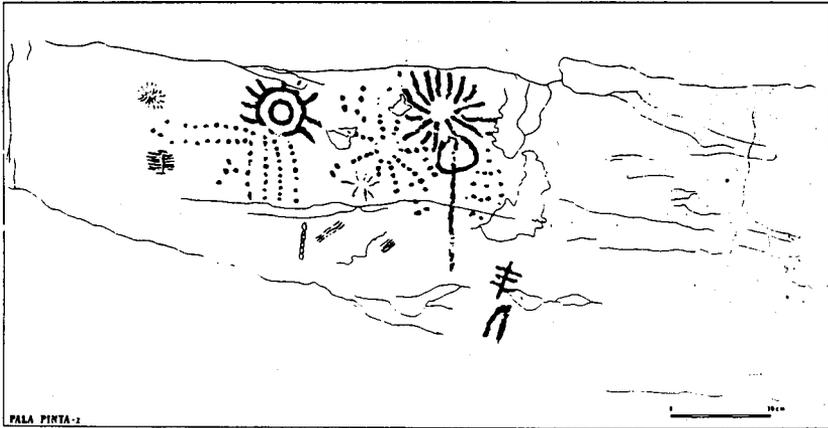
Est. IV — Peintures des dolmens de Lubagueira 4 (1) et de Juncais (2: «scène de chasse» et fragment de dalle du couloir avec deux anthropomorphes) (selon Twohig).



Est. V — Gravure d'un des supports du dolmen de Eireira (Aife), selon Eduardo Jorge L. da Silva.



Est. VI — Peintures de l'abri de Penas Róias, selon C. A. Ferreira de Almeida e A. M. Mourinho.



1



2

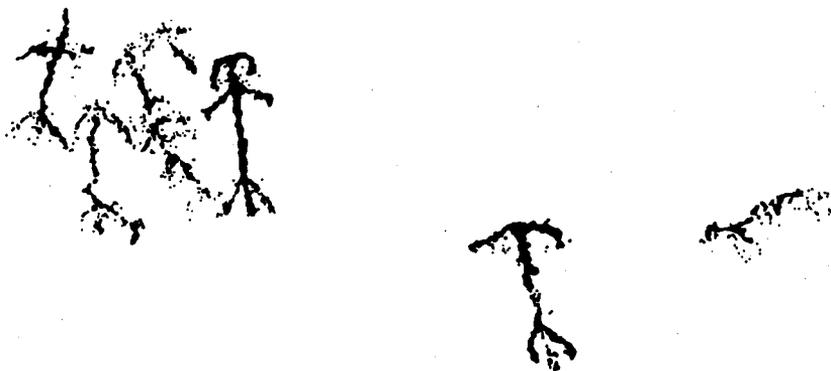
Est. VII — Peintures d'abris: 1 — Pala Pinta, d'après O. Sousa; 2 — Abri Pinho Monteiro, d'après M. varela Gomes.



Est. VIII — Vision d'ensemble des peintures de Fraga d'Aia (calque de A. M. Baptista).

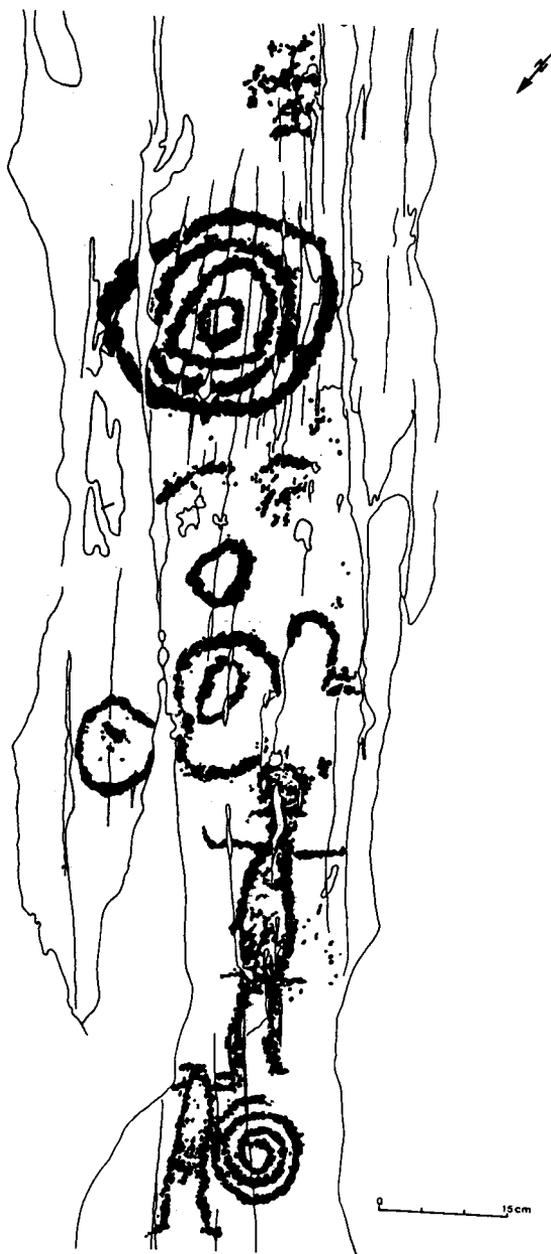


1



2

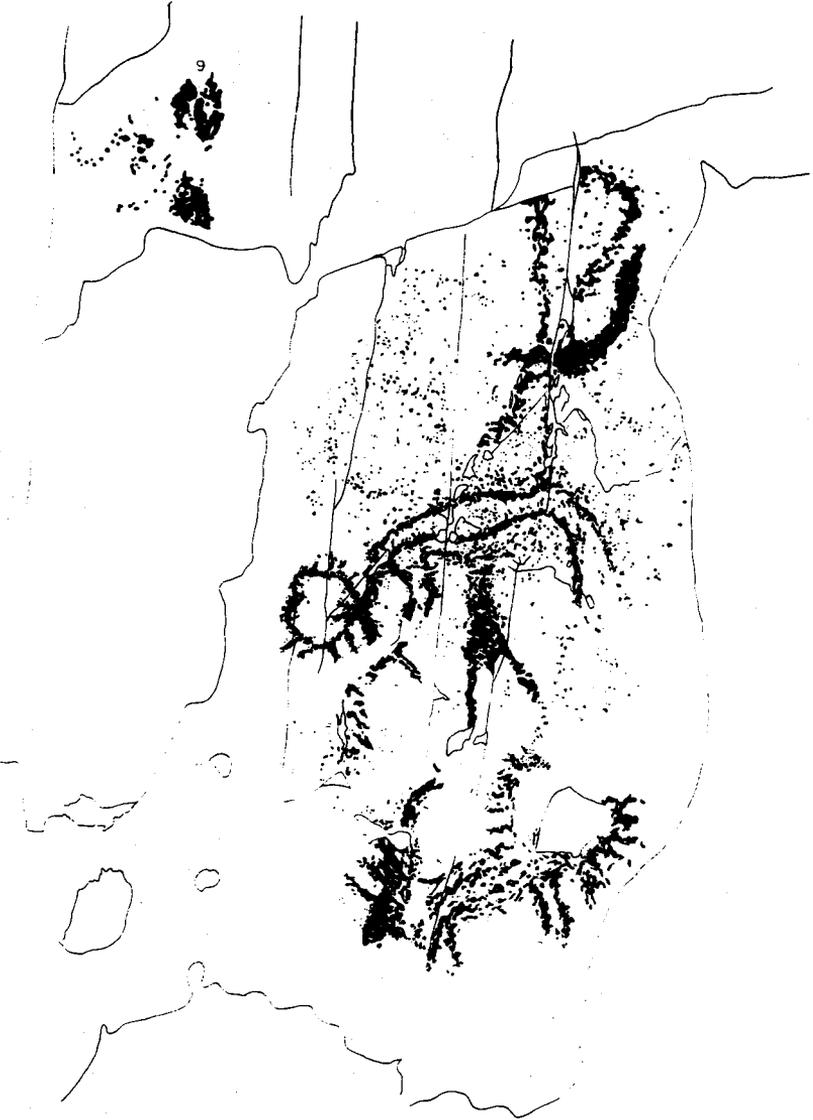
Est. IX — Vallée du Tage: 1 — Roche 155 de Fratel (selon A. M. Baptista);
2 — Roche 72 de Fratel (selon M. V. Gomes — l'échelle n'est pas donnée).



Est. X — Tague: Roche 72 de Cachão do Algarve (selon A. M. Baptista).



Est. XI — Tâge: Roche 175 de Fratel, d'après A. M. Baptista.



Est. XII — Tâge: Roche 241 de S. Simão: un cervidé mort tenu dans les bras d'un homme constitue le centre de la scène (d'après A. M. Baptista *et alii*).



1

0 15 cm



2

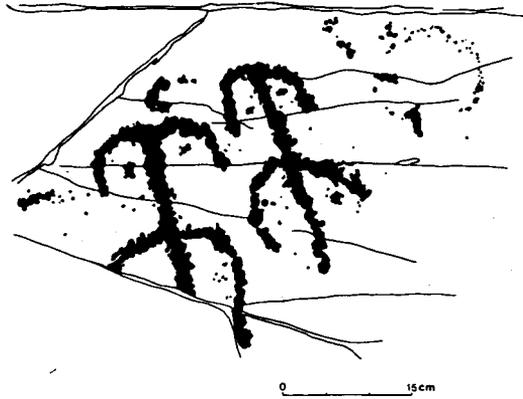
0 15 cm



3

0 15 cm

Est. XIII — Gravures du complexe du Tage, selon A. M. Baptista: 1 — Roche 12 de Ficalho; 2 — Roche 18 de Gardete (détail); 3 — Roche 115 de S. Simão (visage oculée).



1

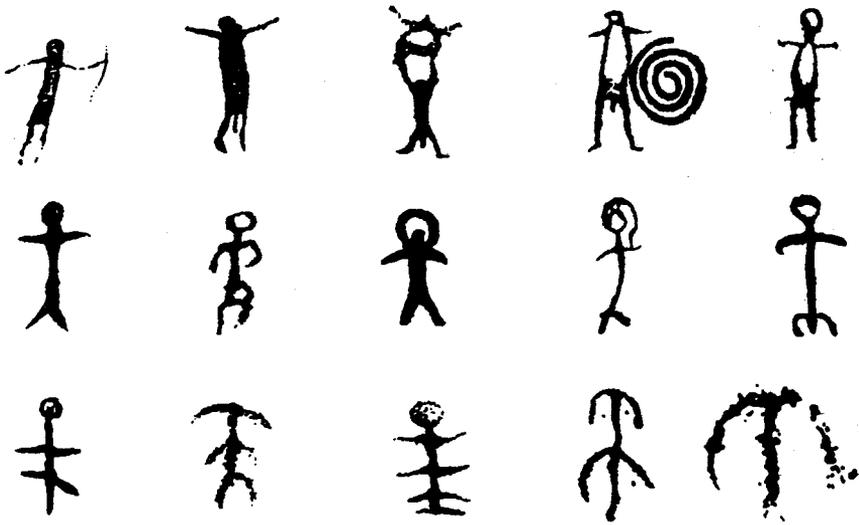


2

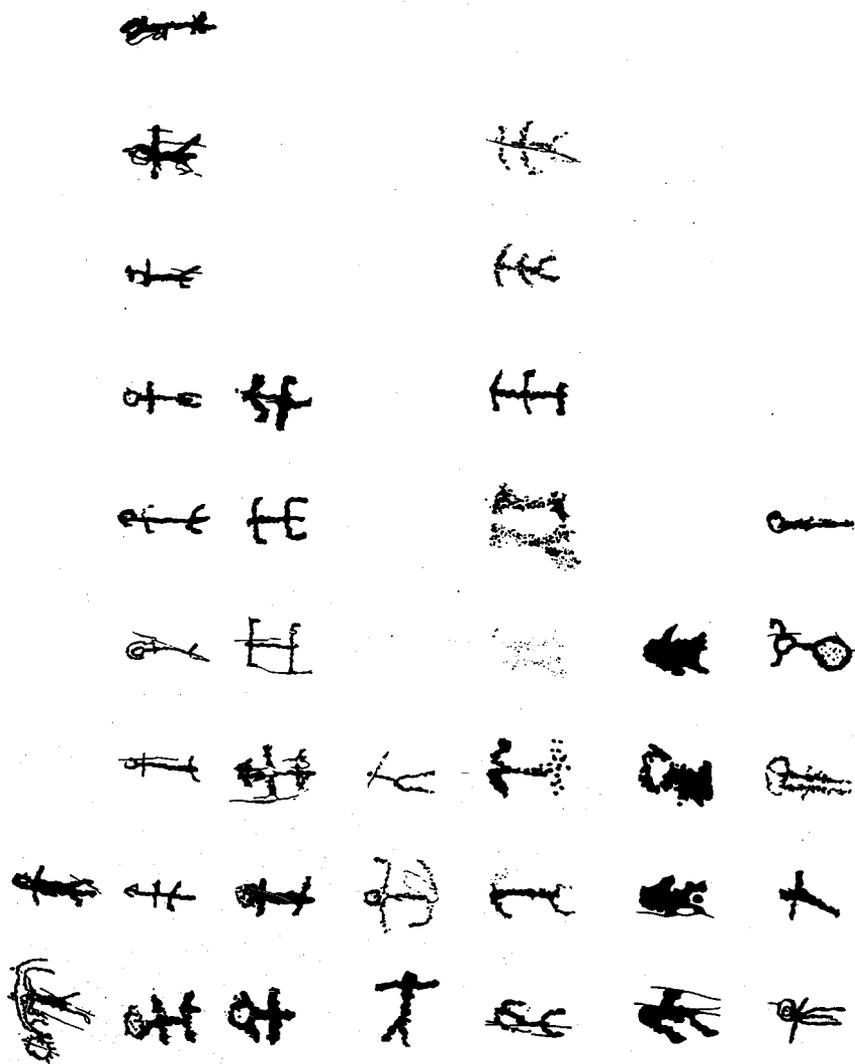


3

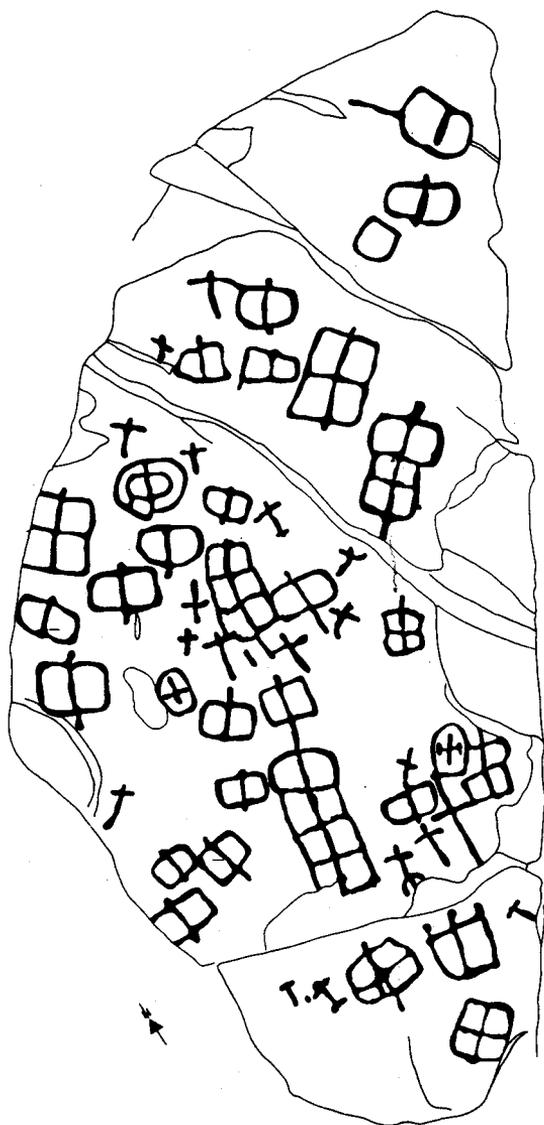
Est. XIV — Tâge: 1 — Roche 84 de Fratel (selon A. M. Baptista); 2 — Roche 129 de Fratel; 3 — Roche 1 de Fratel (selon M. V. Gomes échelles non données).



Est. XV — Anthropomorphes du complexe du Tago, selon E. Serrão (échelles relatives non considérées).

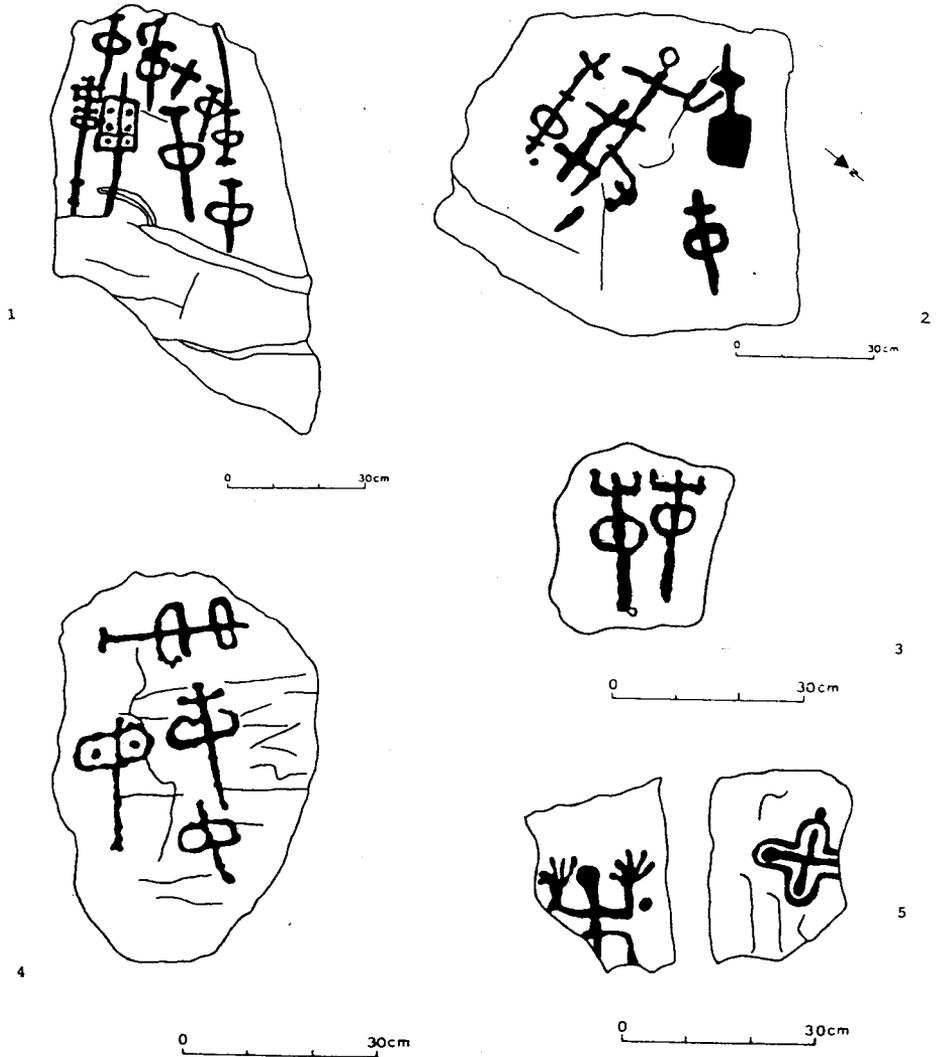


Est. XVI — Types d'anthropomorphes du site de S. Simão (complexe du Tago), d'après A. M. Baptista *et alii* (échelles relatives non considérées).

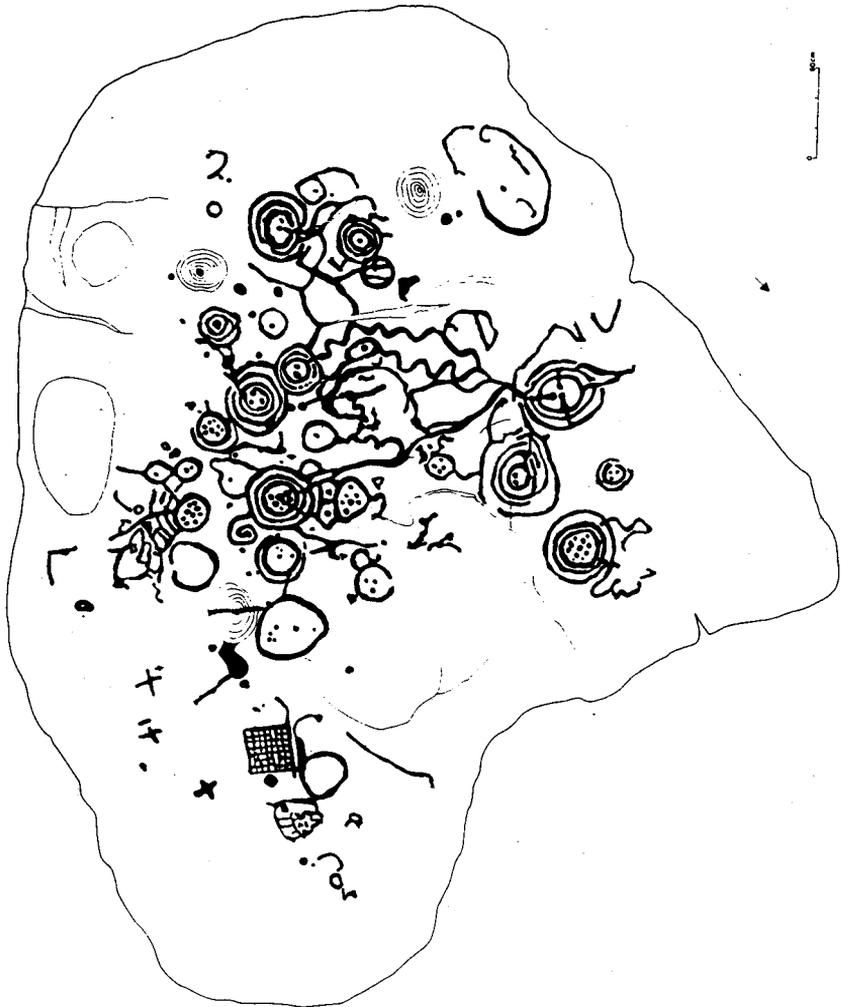


Gião I
Rocha 15
0 30cm

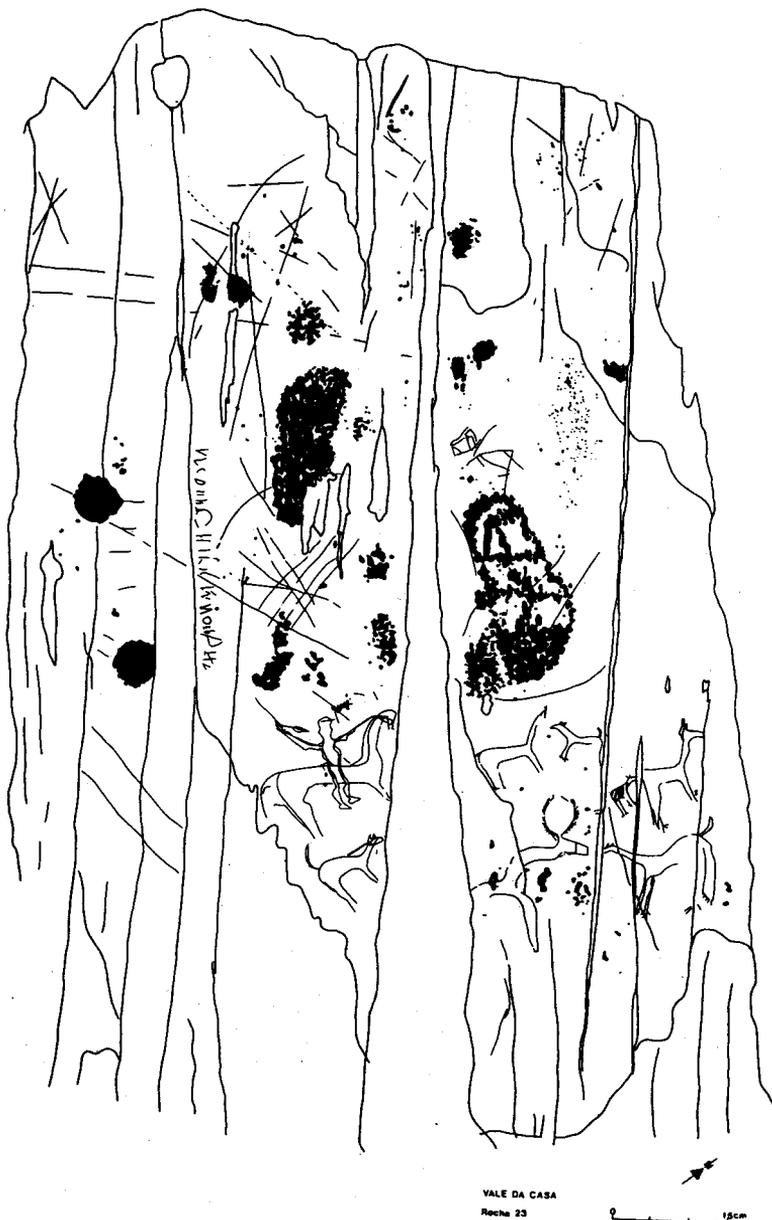
Est. XVII — Roche 15 du site de Gião (selon A. M. Baptista)



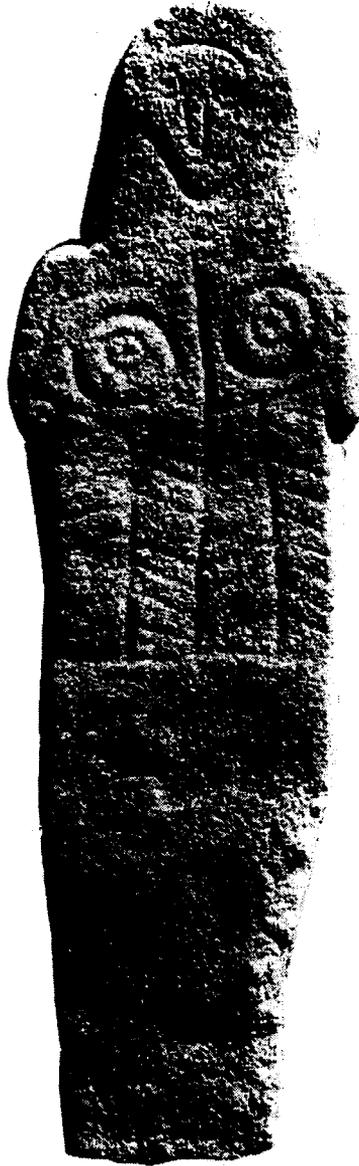
Est. XVIII — Anthropomorphes du site de Tripe (Chaves), selon A. M. Baptista: 1 — Roche 6; 2 — Roche 8; 3 — Roche 25; 4 — Roche 27; 5 — Roche 28 (avers et revers).



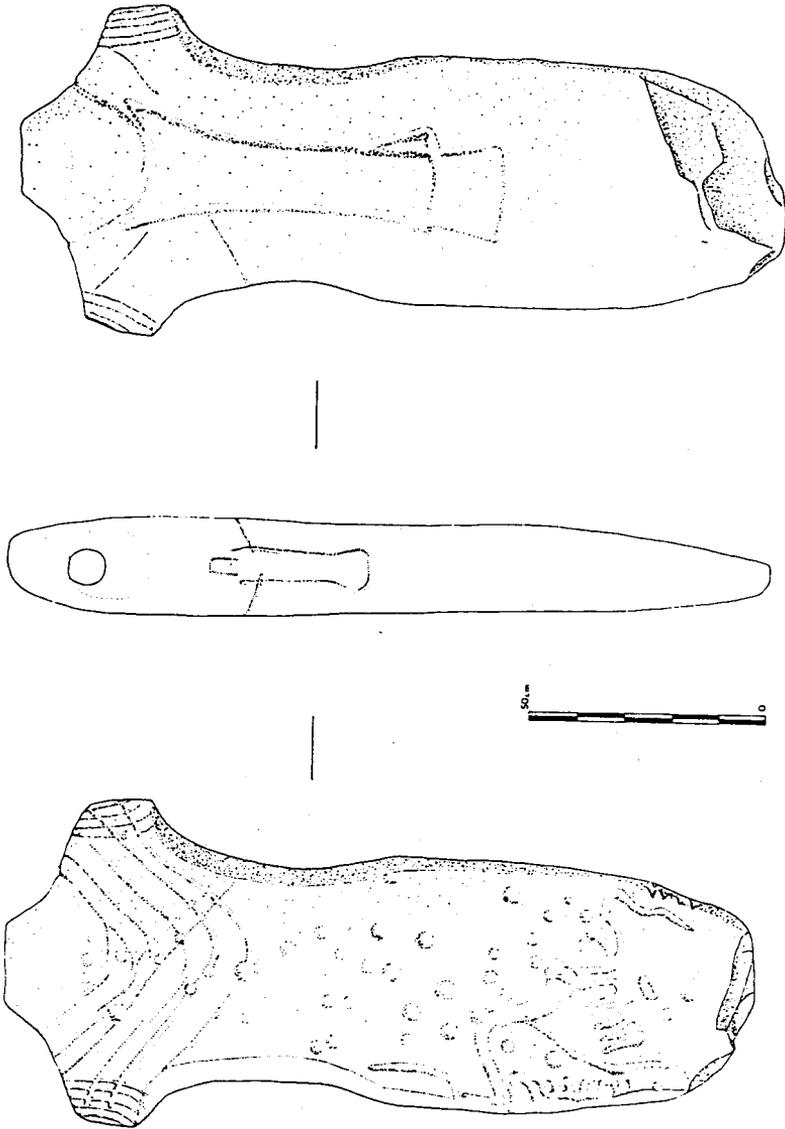
Est. XIX — Gravures de Bouça do Colado, selon A. M. Baptista. Malgré le style géométrique et abstrait, d'après cet auteur-là on pourrait déceler au centre de la roche une figure féminine avec les seins et le triangle pubique marqués.



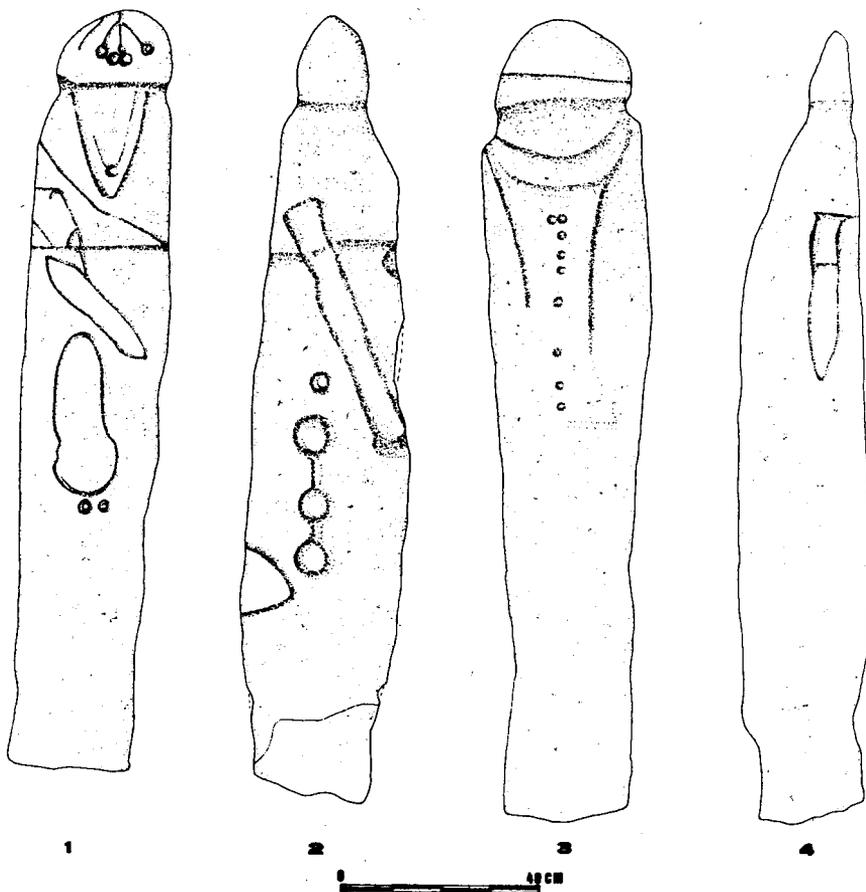
Est. XX — Chevaliers et cerfs de Vale da Casa, selon A. M. Baptista.



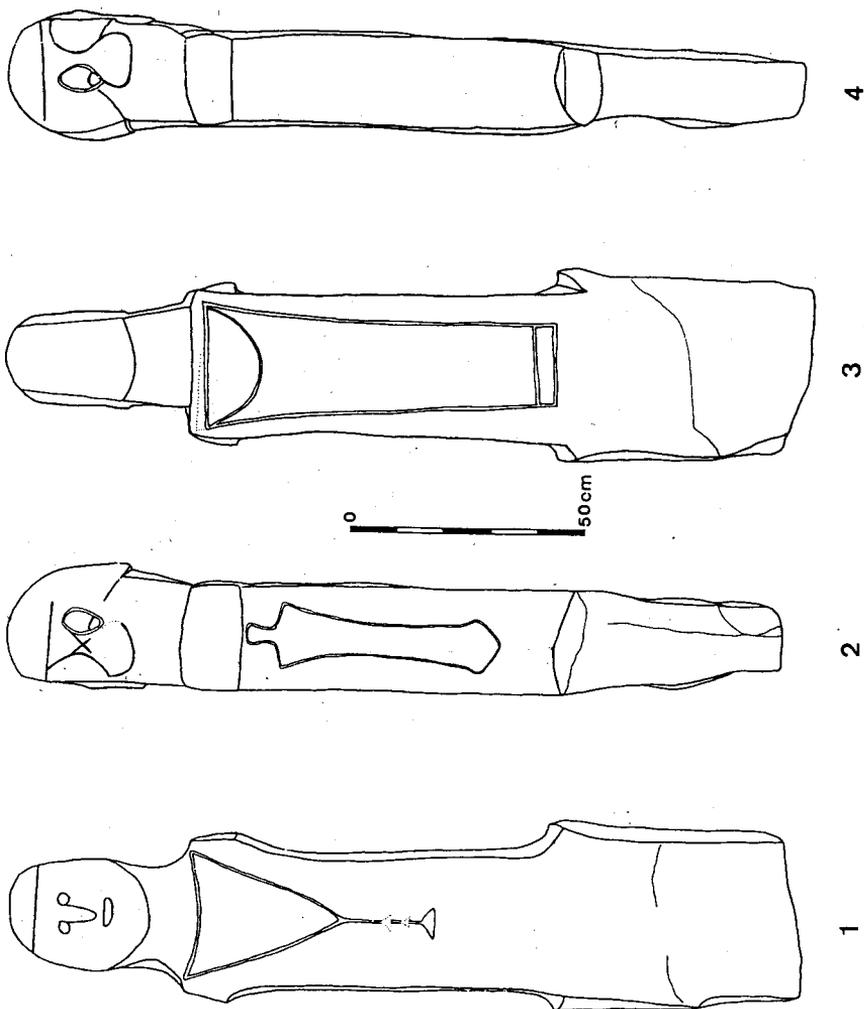
Est. XXI — Statue-menhir de Ermida, selon A. M. Baptista. Hauteur: 1,50 m.



Est. XXII — Statue-menhir de Faiões, selon C. A. Ferreira de Almeida et V. O. Jorge.



Est. XXIII — Statue-menhir phallique de Chaves, selon V. O. Jorge et C. A. Ferreira de Almeida.



Est. XXIV — Statue-menhir de S. João de Ver (?), étudiée à Porto (selon V. et S. O. Jorge).