



HAL
open science

Les Trois Bergers

Michel Barbaza

► **To cite this version:**

Michel Barbaza. Les Trois Bergers. Presses Universitaires du Midi, 2015, François-Xavier Fauvelle et François Bon, 978-2-8107-0335-7. hal-01995356

HAL Id: hal-01995356

<https://hal.science/hal-01995356>

Submitted on 15 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



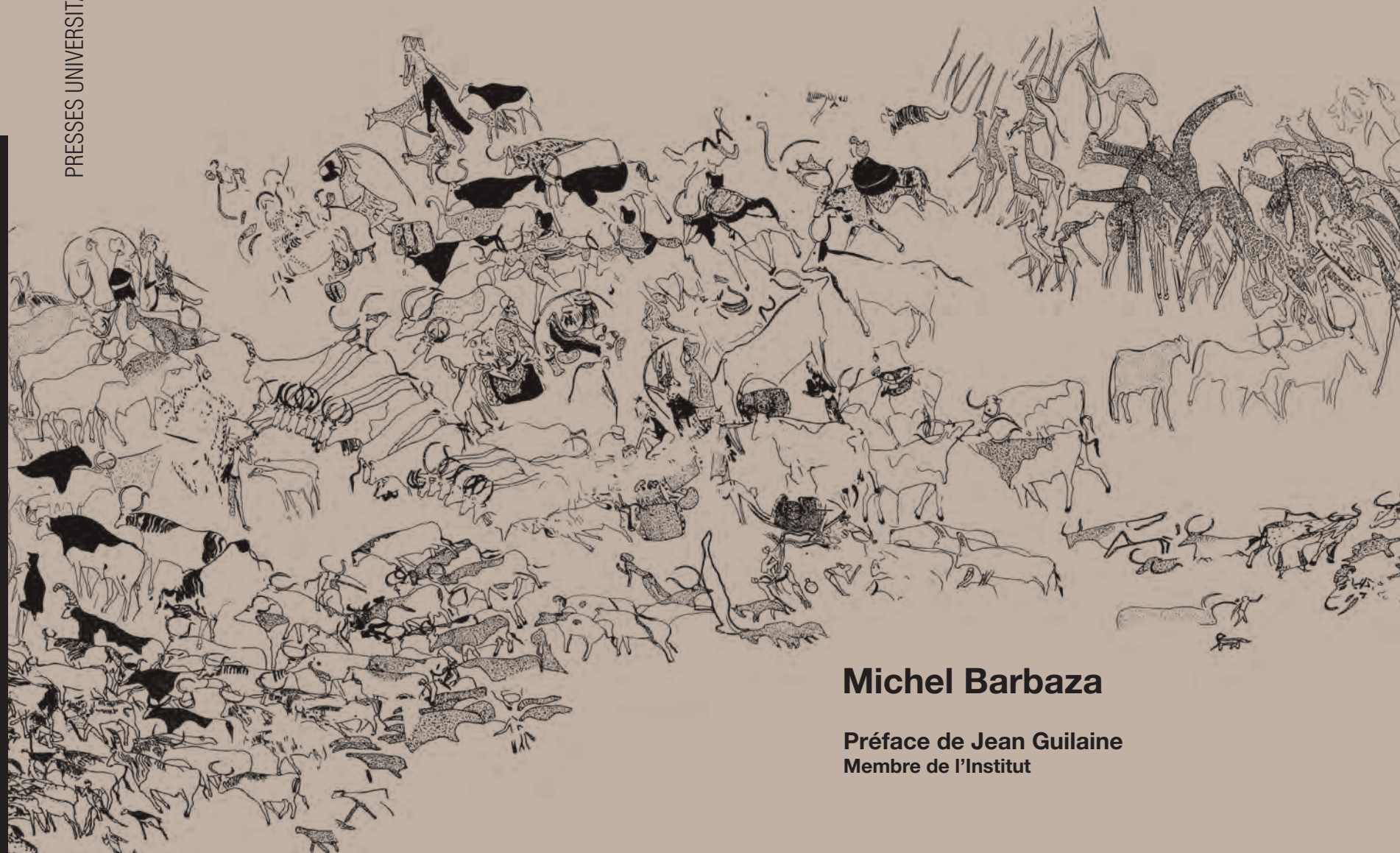
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Les Trois Bergers

Du conte perdu au mythe retrouvé
Pour une anthropologie de l'art rupestre saharien

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI

Michel Barbaza



Le Sahara central constitue par la qualité et l'abondance de son art rupestre un véritable conservatoire à ciel ouvert où sont rassemblés d'extraordinaires témoignages de la vie des bergers néolithiques. Comment comprendre et interpréter cet art des rochers ? Pourquoi des images ? Pourquoi les représentations du Bovidien, qui éclairent la vie quotidienne des populations du Néolithique saharien de leur réalisme surprenant, succèdent-elles à des images schématiques et empreintes de mystère, exprimant les inquiétudes existentielles des sociétés « Têtes Rondes » confrontées à un monde en mutation ?

En parcourant à rebours le chemin de la connaissance et en remontant l'ordre des choses à partir de la paroi ornée, l'archéologue tente de parvenir à la formation du mythe et d'en comprendre, au travers de sa structure, la nature profonde, c'est-à-dire son essence, qui le justifie et qui est aussi l'explication fondamentale de l'art rupestre.

En distinguant le mythe, trouble de l'inconscient collectif, des récits mythologiques qu'il engendre, l'auteur fait émerger par touches successives la raison de ces étonnantes compositions. En faisant converger les méthodes de l'archéologie préhistorique, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie sociale et culturelle, il illustre les principes d'étude d'une *anthropologie de l'art rupestre*. Enfin, en confrontant les résultats de ces disciplines aux données de l'écologie préhistorique saharienne, il fait apparaître les possibles causes de tension et de conflit entre les groupes de pasteurs nomades.

Avant que l'aridité et la désertification ne favorisent l'avènement d'une société protohistorique de marchands et de guerriers, les gens du Bovidien ont mis en place les conditions permettant l'instauration et le maintien d'une grande civilisation pastorale. Si les récits qui en expriment l'essence sont à jamais perdus, le mythe qui les a générés transparaît quant à lui peu à peu.

Michel Barbaza est professeur d'archéologie préhistorique à l'université Toulouse - Jean Jaurès. Ancien directeur de l'équipe de recherche TRACES, UMR 5608, il poursuit désormais ses travaux dans le cadre de cette institution, au sein de l'équipe du Centre de recherche et d'étude pour l'art préhistorique - Émile Cartailhac et du Pôle Afrique.

Collection dirigée par François Bon
et François-Xavier Fauvelle

SIT 02
ISBN : 978-2-8107-0335-7
Code SODIS : F407368



PRIX : XX €

 PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI
UNIVERSITÉ TOULOUSE - JEAN JAURÈS
<http://w3.pum.univ-tlse2.fr>



Imprimé en France

Les Trois Bergers

Les Trois Bergers

Du conte perdu au mythe retrouvé
Pour une anthropologie de l'art rupestre saharien

Michel Barbaza

Préface de Jean Guilaine
Membre de l'Institut

Avec la collaboration de Slimane Hachi



Illustration de couverture : Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Composition : Solutions Graphiques et digitales
Napa center - 3 rue Ariane - Bât A
Parc technologique du Canal
31520 Ramonville Saint-Agne

Conception graphique : Caroline Chatelier

Relecture : Aurélie Abgrall

ISBN : 978-2-8107-0335-7
SODIS : F407368

© Presses universitaires du Midi, 2015
Université Toulouse - Jean Jaurès
5 allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9

tél. : 05 61 50 38 10 / fax : 05 61 50 38 00
pum@univ-tlse2.fr

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon (art. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites (loi du 11 mars 1957).



« L'œuvre d'art doit résoudre le drame et non l'exposer¹. »



Danseuse de Tin Tazarift. Détail².

1. Truffaut, 1975, p. 82.
2. Lhote, 1958, planche 48.







Préface

Contributions et remerciements

Rien n'aurait été possible sans l'invitation que m'a adressée un jour de janvier 2003 Slimane Hachi, directeur du Centre national de la recherche en préhistoire, anthropologie et histoire d'Alger, à rejoindre le groupe de chercheurs en partance pour Mertoutek via Tamanrasset. Il m'a ouvert la porte d'un paradis de l'art rupestre d'où mon esprit n'est toujours pas revenu. Ma gratitude et mes remerciements sont peu de chose en comparaison de la jubilation intellectuelle permise par ces œuvres du passé. Au fil des missions et des conversations qui les ont animées, la portée archéologique et anthropologique des œuvres sahariennes s'est peu à peu précisée, tandis que la pratique du relevé et de la restitution graphique permettait de dessiner, au travers de l'exercice d'observation et de rigueur qu'elle impose, les contours de possibles développements méthodologiques, en fait ceux d'une approche anthropologique étendue à l'ensemble des massifs centraux sahariens.

Les missions successives ont bénéficié du soutien de l'Office du parc national de l'Ahaggar, à Tamanrasset, avec lequel une

convention de collaboration a été établie. Slimane Hachi et moi-même sommes redevables aux directeurs successifs et au personnel de cet organisme ; nous les remercions ici.

Un cadre de réflexion également très favorable a été fourni par l'équipe constituée autour du programme de recherche PréhArt dirigé par Carole Fritz, soutenu par l'Agence nationale de la recherche (ANR PréhArt). L'un des axes de ce programme, portant sur la narration dans l'art préhistorique, a suscité une nouvelle approche de l'art des massifs centraux sahariens, considéré comme un ensemble cohérent en dépit des défaillances de la documentation. Le travail qui a été consacré à ce sujet n'aurait pu trouver sa voie sans les échanges constants avec les chercheurs, Georges Sauvet, Gilles Tosello, Esther López y Montalvo, Jérôme Magail, Marc Azéma, Raphaëlle Bourrillon, Lise Aurière, Olivia Rivero, Tilman Lenssen-Erz, Stéphane Petrognani, Éric Robert, participant dans un climat de confiance aux travaux collectifs et à la mise en commun des avancées individuelles. Je leur sais gré de leur amitié.

Michel Barbaza

Sauf mention contraire, les figures et relevés graphiques sont l'œuvre de l'auteur.







Préface



Véritable bibliothèque en plein air, l'art rupestre du Sahara, au-delà des qualités purement esthétiques de ses œuvres, offre à l'archéologue une documentation exceptionnelle sur le quotidien et l'imaginaire des populations ayant vécu dans cette partie du continent africain au cours des six à sept millénaires avant notre ère. Évidemment, une iconographie d'une telle richesse n'a pas manqué de susciter une abondante production bibliographique, études savantes et ouvrages de vulgarisation. Comme cela arrive souvent en matière d'analyse d'art rupestre, les recherches ont jusqu'ici privilégié deux pistes complémentaires. L'une, de caractère typologique, a tenté de faire apparaître des spécificités culturelles à partir du traitement des motifs figurés : ressemblances ou divergences dans le temps et l'espace ont permis de discerner des « écoles » présentant chacune quelque spécificité. L'autre, incontournable, s'est attachée à préciser le cadre chronologique de ces œuvres et à les positionner en regard des cultures archéologiques, elles-mêmes définies à partir des témoignages matériels livrés par les gisements fouillés ou prospectés. Sans négliger ces deux aspects de l'analyse scientifique, l'ouvrage de Michel Barbaza va bien au-delà de ces approches classiques. L'auteur met en effet la barre très haut en essayant de décoder le sens profond de ces manifestations artistiques. C'est sans doute là le défi le plus ardu : comment ne pas se laisser porter tout bonnement par le seul aspect narratif de ces œuvres, comment ne pas y voir une simple figuration du quotidien et en tirer des conclusions dominées par la perspective ethnographique ? Fil conducteur d'autant plus tentant qu'il suggère des permanences dans la longue durée sur des comportements matériels ou rituels maintenus au fil des siècles. Mais, pour Michel Barbaza, c'est à une tout autre réflexion que cet art nous convie. Il ne s'agit point là de banales chroniques mais, comme le dit l'auteur, « d'évocations issues de récits mythologiques anciens ». L'art, avec ses moyens picturaux, ses codes – convenances, oppositions, suppositions, abstractions, etc. –, est en fait le média de récits disparus, eux-mêmes forgés à partir de mythes originels. Il fait sens et c'est tout l'enjeu de la recherche. On perçoit donc ici le processus d'analyse régressive auquel l'archéologue est invité sur trois plans :

1. une analyse d'images ;
2. pour tenter de retrouver le discours sous-jacent ;
3. lui-même clé de structures mythologiques fondatrices.

Aussi ce livre, au-delà de l'abondante et remarquable iconographie utilisée, mobilise-t-il préférentiellement des concepts théoriques tout en lançant des pistes méthodologiques pour aller toujours plus loin dans la compréhension des œuvres. Examinons ici quelques-unes des idées-forces qui imprègnent l'ouvrage et lui donnent sa véritable dimension novatrice.

*

Le terrain est, tout d'abord, le passage obligé pour « lire » l'image. Or, cette lecture n'est pas donnée même si des moyens de reproduction visuelle en assument la réplique fidèle. Rien ne saurait remplacer le temps passé à l'observation, à « respirer » la paroi et les blocs ornés, à l'analyse de schémas de construction, à la reconnaissance de superpositions possibles : au fond, rétablir la « stratigraphie » chronologique du panneau, sa chaîne opératoire. De cette incontournable pratique, l'auteur est familier. Avec Slimane Hachi, directeur du Centre national de la recherche préhistorique, anthropologique et historique d'Alger, il a parcouru les espaces sahariens, multiplié relevés et prises de vue. Tous deux ont engrangé une documentation conséquente, source de nouvelles réflexions.

L'insertion chrono-culturelle reste, bien entendu, capitale. Sans une bonne maîtrise du temps, le risque de l'anachronisme et du comparatisme débridé guette. Or, comme dans la plupart des études d'art rupestre où la datation directe des pigments est rare ou inexistante, la sphère saharienne véhicule ses propres interrogations, source de controverses plutôt vives. Ces dernières se trouvent ici d'autant plus entretenues que la fouille de sites archéologiques contemporains des œuvres d'art reste encore trop lacunaire eu égard à l'espace considéré, sauf, peut-être, dans la partie libyenne où les équipes italiennes ont tenté de combler les dénivelés entre ces deux fondements documentaires. Les discussions portent surtout sur l'âge des plus anciennes

manifestations d'art rupestre. La thèse d'une étape archaïque à grande faune ne peut être validée. En revanche, l'idée que toutes ces œuvres entrent dans le créneau du Néolithique et de la Protohistoire semble réunir la majorité des chercheurs. Mais de quand datent les débuts du Néolithique, c'est-à-dire de l'élevage (puisqu'au Sahara, la domestication des plantes autochtones ne se manifeste que tardivement)? Si l'on admet que bovins et caprins ont, à partir du pôle de domestication du Proche-Orient et en toute logique, emprunté la vallée du Nil pour pénétrer dans le continent africain, leur présence en Égypte n'est pas antérieure au VI^e millénaire. Si l'on retient la thèse – controversée – d'une domestication des aurochs indigènes dans le désert égyptien aux IX^e-VIII^e millénaires, on peut vieillir l'introduction des premiers bœufs au Sahara de quelque 2 000 ans. Michel Barbaza ne prend pas parti dans ce débat d'archéozoologie. S'il s'accorde avec plusieurs collègues à placer autour de 5000 av.J.-C. la diffusion du bœuf domestique au cœur du Sahara et la corréle avec l'horizon dit «bovidien», il pose clairement la question chronologique de l'art des «Têtes Rondes». Antérieur au Bovidien mais faisant déjà une large place thématique à la figuration de bovins, il suppose que des bœufs étaient déjà présents dans l'espace saharien quand ces œuvres ont été réalisées. On voit donc que la question de la chronologie supposée de l'art et de la diffusion des bovins domestiques demeure épineuse, encore en débat. L'auteur propose une hypothèse alléchante : et si les «Têtes Rondes» correspondaient à une phase de domestication de l'espèce, au moment plus ou moins long du basculement des bovins vers un stade de pleine domesticité? Le Bovidien couvrirait à son tour le champ des trois bons millénaires suivants (approximativement de 5000 à 2000 av.J.-C.). Le Caballin se manifesterait à partir de 2000 av.J.-C., tandis que le Camelin ne serait pas antérieur au début de notre ère.

Cette trame ainsi posée, Michel Barbaza s'intéresse surtout à cet âge d'or du Néolithique saharien qui correspond à l'épanouissement bovidien. Mais c'est d'abord pour en montrer tout à la fois la filiation et la distance d'avec le substrat «Têtes Rondes» qui l'aurait précédé. Les mythes fondateurs qui génèrent les

«contes» des «Têtes Rondes» suscitent une traduction graphique dominée par une figure centrale d'envergure, à morphologie humaine ou animale, entourée de moindres motifs périphériques. Semblable construction inspire certaines œuvres d'Afrique du Sud, et Michel Barbaza s'interroge sur l'existence d'un possible fonds mythique commun à l'échelle du continent.

Avec le Bovidien, on est déjà passé dans une autre sphère, bien que le thème de l'animal central puisse un temps perdurer. Monde économique différent : on est dès lors pleinement entré dans l'ère du pastoralisme nomade avec élevage extensif. Contexte écologique également mutant : l'aridité ira croissant et imposera ses contraintes. Ces deux paramètres ont pu jouer sur l'imaginaire, le fonds mythologique dès lors se renouvelant, le discours support également et, *in fine*, l'art qui le traduit. Nous voici dès lors face à de vastes tableaux pouvant se décomposer en différents épisodes, chronologiquement discordants et où la complémentarité humains/animaux est la règle. On serait tenté, à travers ces troupeaux en déplacement, ces campements que l'on aménage, ces scènes tranquilles, de s'en tenir à une vision superficielle d'un quotidien paléolithographique innocent. L'auteur nous prévient que ce serait là erreur de se limiter seulement à ce réel trompeur. En effet, derrière une forme de naturalisme se terre toujours un sens profond caché, une façon de penser la société et de l'ordonner en la masquant derrière des symboles à décoder. Ne peut-on envisager que la signification de ces codes passait par une initiation élémentaire au cours de laquelle les détenteurs du savoir mythologique confiaient, à travers des récits dispensés aux générations montantes, les «clés» de lecture nécessaires? Plus que la représentation d'un ou de plusieurs moments profanes, l'auteur décortique tout ce que l'art peut réfléchir d'une mythologie «opérative» qui délivre, de façon détournée, les éléments structurants du fonctionnement social. En ce sens, la narration orale et sa traduction graphique, à travers leur construction propre, font référence à un imaginaire qui, loin de toute innocence, assurerait les fondements d'un équilibre entre les communautés et leur milieu naturel et culturel : la gestion maîtrisée des troupeaux, le sacrifice comme acte purificateur, le rite créateur de lien



Les Trois Bergers

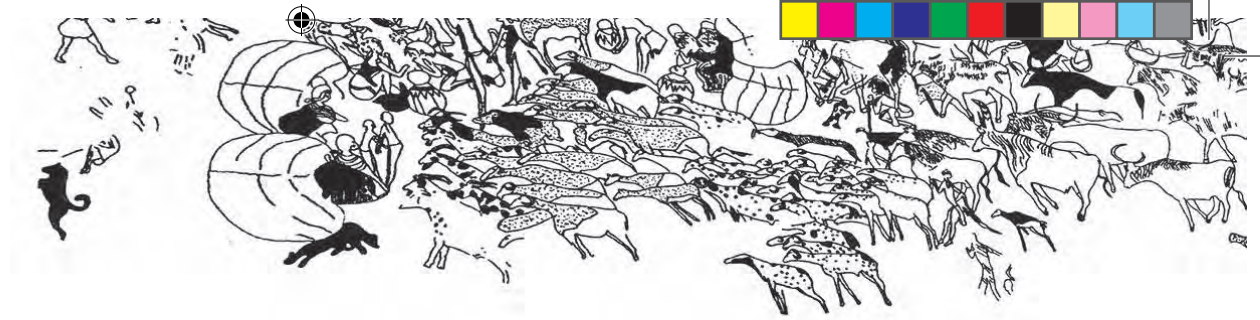
social, l'échange comme régulateur des tensions intergroupes, le thème de la rencontre et du partage, la danse comme comportement intégrateur, la chasse comme appoint économique et fabrique d'identité, etc. Autant de règles de sagesse à observer pour le maintien en équilibre d'une société idéale. On conçoit qu'au sein d'un environnement changeant de façon drastique et dans un contexte de mobilité renforcée, une mutation des esprits ait présidé à la mise en place d'une autre façon de penser la société. L'art caballin illustrera à son tour un autre changement survenu au cours du II^e millénaire. Le mouvement obéit alors à d'autres perspectives. On représente désormais des chevaux attelés et des chars roulant à vive allure. On décèle des marchands, des trafiquants, un monde de l'échange. De l'agressivité aussi : des guerriers s'exhibent, des danses préfigurent des conflits, luttes et duels se donnent à voir, des batailles rangées se déchaînent. On est loin du paisible monde bovidien. L'esprit a changé : les mythes sous-jacents aussi.

*

C'est, en dernier lieu, à l'inspiration même de cet ouvrage qu'il faut à présent revenir. L'auteur nous invite à ne pas nous contenter de porter un regard esthétique ou anecdotique sur ces panneaux peints ou gravés, à ne pas nous laisser gagner par la facilité d'une interprétation primaire. Les exemples qui illustrent sa démonstration étant assez suggestifs pour se prêter à une analyse structuraliste, il nous engage à démonter des compositions complexes pour en déchiffrer les moments successifs, à traquer, au-delà de l'apparent quotidien banal, les métaphores, les allusions, les analogies. À l'archéologue des rupestres de décoder derrière ces fragments, ces séquences d'images, le fil conducteur, les sous-entendus, la trame du récit ; puis, au-delà même de la vraisemblable narration, de décrypter les mythes sous-jacents. En appelant à revisiter l'art du Sahara à travers une anthropologie de l'image, c'est à une reconversion méthodologique et à une nouvelle exégèse que ce livre nous convie.

Jean Guilaine
Professeur au Collège de France





Pour une approche pluridisciplinaire de l'art préhistorique saharien

*« Une anthropologie entendue au sens le plus large, c'est-à-dire
une connaissance de l'homme associant diverses méthodes
et diverses disciplines, et qui nous révélera un jour les secrets
ressorts qui meuvent cet hôte, présent sans avoir été convié à
nos débats : l'esprit humain¹. »*

1. Lévi-Strauss, 1974, p. 97 (1^{re} éd. 1958).

Penser l'art rupestre saharien

Des récits mythologiques en images

Les figurations de l'art rupestre sont, pour une très large part, des évocations issues de récits mythologiques anciens. Ce postulat fondateur, qui donne au présent ouvrage sa cohérence et son principal argument, engage à considérer ces représentations comme, en elles-mêmes, porteuses de sens. En fait, elles font sens. Les peintures et gravures rupestres sont des témoignages volontaires faits pour signifier. Certes représentatives à des degrés divers de la culture matérielle du moment, elles matérialisent par leurs caractères formels les préoccupations profondes de ceux qui les ont réalisées. Selon ce cadre paradigmatique, la méthode susceptible de favoriser une meilleure compréhension de l'art rupestre propose de suivre les recommandations de Nadine Orloff, selon qui l'art rupestre doit faire l'objet d'«une démarche située dans la filiation épistémologique de l'ethnologie préhistorique, de la paléoécologie et de l'anthropologie cognitive¹». À quelques exceptions près, notables cependant, les archéologues africanistes n'ont guère retenu ces recommandations. Deux magnifiques contre-exemples récents, parmi d'autres certainement, sont fournis d'une part par l'histoire critique d'une image rupestre du site de Christol Cave en Afrique du Sud où, au prix d'une méticuleuse reconstitution virtuelle d'un panneau, les auteurs ont retrouvé le sens véritable de la représentation² et, d'autre part, par la nouvelle étude consacrée aux sites atlasiques de Khanguet el-Hadjjar et de Kef Messieur en Algérie³. En dehors de l'Afrique, une étude récente retient le principe d'une inscription de l'art rupestre dans les traditions artistiques ancestrales. Il s'agit de l'art tribal du centre de l'Inde (État du Madhya Pradesh), subactuel et actuel, qui conserve de ce fait tout un contexte de pratiques et de rites permettant d'en comprendre la motivation profonde. Dans ce cas cependant,

la dimension mythologique ne semble pas avoir été retenue; une conception plus strictement religieuse de ces représentations paraît être privilégiée. Ce serait ainsi des images «pour les esprits et pour les dieux⁴» au profit, par leur intermédiaire, des artistes eux-mêmes et des acteurs des rites associés.

La présente étude ambitionne de réaliser la synthèse de l'archéologie, de la paléoécologie, de la paléontologie et de l'ethnographie pour constituer une «anthropologie de l'art rupestre». Ces remarques préalables invitent à inscrire la réflexion dans une démarche archéologique dont les articulations souscrivent aux exigences de l'archéologie de la paroi ornée pour l'étude des images elles-mêmes, mais aussi aux contraintes techniques et sémantiques de la représentation et de la «fabrique des images⁵» à partir de récits mythiques ou de contes ainsi, bien sûr, qu'aux règles de construction et de fonctionnement de ce type de discours⁶.

Contrairement à ce qui a pu être affirmé, il est possible de retrouver une part du sens initial, «et lui seul, qui intéresse le préhistorien⁷», des représentations pariétales. Cette position épistémologique est renforcée par la conviction que l'existence de modèles identiques de construction dans des lieux parfois éloignés est déterminée par un même discours structuré sous-jacent, quelquefois inlassablement reproduit. Selon les enseignements de l'anthropologie sociale et culturelle, le sens profond pourrait résider dans la structure des décors et dans les relations entretenues entre elles par les images qui les composent. En rejetant les raccourcis méthodologiques d'un comparatisme ethnographique étroit, il s'agit de privilégier la recherche d'éléments de composition graphique susceptibles de montrer les similitudes des œuvres. Les relevés méthodiques, sous leurs divers aspects (photographiques, mosaïques de photographies, descriptions et croquis, restitutions graphiques à des

1. Orloff, 1993, p. 399.

2. Le Quellec, Fauvelle-Aymar et Bon, 2009.

3. Roubet et Amara, 2011.

4. Clottes et Dubey-Pathak, 2013.

5. Lévi-Strauss, 1993, p. 72-73; Descola (dir.), 2010.

6. Propp, 1970; Lévi-Strauss, 1974 (1^{re} éd. 1958) et 1996 (1^{re} éd. 1973); Paulme, 1976; Gusdorf, 2012 (1^{re} éd. 1953).

7. Muzzolini, 1995a, p. 207.

échelles diverses...), sont seuls susceptibles d'aider à appréhender les œuvres dans leur globalité et leur cohérence ; ils permettent ainsi d'en reconnaître les dispositions internes et les principes qui les ordonnent.

De fait, l'étude archéologique qui suit a pris le parti de faire son profit de disciplines dont les préoccupations sont proches, voire parfois identiques. Dans la mesure cependant où les notions fondamentales mais aussi leur champ d'application ne sont pas toujours bien connus des archéologues (parmi lesquels je me range), il convient d'avoir à l'esprit les multiples dangers qui menacent en permanence les tentatives de rapprochement de cette nature. Au titre des risques les plus évidents se rangent la mauvaise compréhension et l'utilisation inappropriée de notions théoriques élémentaires, l'ignorance des progrès récents de la réflexion, l'usage d'analogies trompeuses, les contresens, les approximations, les naïvetés de néophyte... Le choix a ainsi été fait d'associer diverses approches des sciences humaines afin de tenter de prolonger le commentaire des extraordinaires documents que l'histoire du Sahara nous a légués au travers de son art rupestre. Il s'agit de tenter de prolonger les efforts déjà réalisés dans cette voie, peut-être trop modestes, en agrégeant à la démarche des éclairages encore peu utilisés.

Les développements qui suivent intègrent deux sortes de dispositions empruntées à l'histoire de l'art et à l'anthropologie sociale et culturelle :

– un certain nombre d'exemples de référence ont été retenus comme illustration explicite de la « lecture » faite d'une donnée archéologique. Le panneau remarquable de Timidouine 12 (cf. fig. 70, 71 et 102) n'est nullement l'équivalent d'un retable gothique (cf. fig. 50 et 51), mais l'analyse de son organisation peut présenter une réelle valeur didactique dans la mesure où elle suggère la manière de lire en retour la composition préhistorique. Pour l'œuvre médiévale, le cloisonnement en « scènes » juxtaposées est évident car matérialisé par un cadre, chacune faisant sens à l'intérieur d'un tout également significatif. Plaçons par l'imagination un cadre matériel sur certaines

représentations pariétales afin d'appréhender, à partir de l'œuvre elle-même, les lignes de force qui ont présidé à son élaboration ;

– de la même manière, il sera fait référence à la cosmogonie dogon, telle que l'a rapportée le vieil Ogotemméli⁸, pour montrer au lecteur une mise en image à partir des caractères de l'ontologie « analogiste » tels qu'ils ont été décrits par Philippe Descola. Il est certain que les récits dogon ne peuvent en aucun cas expliciter les peintures préhistoriques sahariennes. Ils servent tout au plus à montrer le mode de formation d'une image, mentale pour les hôtes des falaises de Bandiagara, graphique pour les pasteurs préhistoriques. Bien d'autres exemples issus de contextes fort éloignés dans le temps et l'espace (Chine ancienne, Amérique du Nord, Inde...) et tout aussi recevables auraient pu être utilisés. Ces études de cas, issues de contextes actuels ou subactuels, ont l'avantage d'être éclairées par le discours qui les accompagne, alors que, bien sûr, l'archéologie préhistorique en est dépourvue.

Il est inutile d'évoquer ici le détail des travaux consacrés par le passé aux relations entre l'ethnologie et l'étude de l'art préhistorique : quoique fluctuantes et contestées, elles ont été constantes. Il suffit d'en rappeler quelques aspects majeurs.

Le premier est le résultat du rejet du « comparatisme ethnographique », au seul profit de l'« analyse interne ». Le second est né du débat encore vigoureux entre ceux qui considèrent l'art préhistorique comme l'expression de rituels magico-religieux, ce qu'ils sont parfois en partie, et ceux, dont je suis, qui y voient la manifestation principale d'une expression mythologique. Parmi les éléments de cette confrontation déjà relativement ancienne, des développements épistémologiques récents font apparaître que, pour l'étude de l'art rupestre en général (pléistocène et holocène), les théories interprétatives fluctuent entre « comparatisme ethnographique » – il est vrai parfois fourvoyé dans des rapprochements expéditifs – et analyse interne systématique,

8. Griaule, 1966 (1^{re} éd. 1948), p. 32.

de portée fondamentale car rationnelle, mais limitée. L'art pré-historique serait ainsi vu comme la manifestation d'interventions volontaristes dans le domaine du surnaturel (« magie de la chasse » du début du ^{xx}e siècle ; « chamanisme » de la fin de ce même siècle), tandis que « l'analyse interne », outre l'approche technologique et contextuelle, s'attache à constituer un répertoire concernant non seulement les motifs picturaux, mais également leur agencement sur les parois afin de faire apparaître, par l'intermédiaire d'une approche statistique, la « syntaxe » les unissant. L'utilisation de l'analyse des données peut déborder le cadre du site pour s'intéresser à un contexte archéologique géographiquement plus étendu, établissant des relations entre les lieux d'implantation des images dans le paysage et l'habitat. Cette méthode s'attache au « langage formel », selon une expression pratique, délaissant toute tentative d'accès direct au sens qui serait de toute manière « complètement hypothétique et à jamais invérifiable⁹ ».

Pour autant, faut-il totalement rejeter tout comparatisme et refuser de manière dogmatique son concours ? Il suffit peut-être, pour répondre à cette question, de rappeler la position du plus virulent opposant au comparatisme, André Leroi-Gourhan, qui, en 1962, dans sa préface à l'ouvrage de Jean-Dominique Lajoux, concédait à cette méthode une utilité certaine justifiée par la particularité du contexte. « Dire quels dieux ou quel dieu invoquaient les peintres, quels mythes ils ont résumés dans leurs figures est probablement à jamais impossible » écrivait-il alors, « à moins, puisqu'il s'agit d'un art relativement récent, qu'on ne parvienne à les saisir par le reflet des traditions écrites de l'Orient méditerranéen ou par celui des mythologies africaines actuelles¹⁰ ». Il exprimait l'espoir que la plus faible ancienneté de l'art du Sahara permettrait un jour de retrouver un peu de la « chair » du mythe, et non plus seulement son « squelette ».

9. Sauvet et Włodarczyk, 1995, p. 194.

10. Leroi-Gourhan, 1962, p. 5-7.

Analogie entre le conte et l'image préhistorique. État de la question en deux exemples

Contrairement à ce qui sera pratiqué dans le corps de cet ouvrage, les deux exemples retenus ci-après procèdent d'un récit mythologique actuel pour remonter à un témoignage graphique ancien qu'il permettrait d'expliquer. Le but de ces courts développements est d'abord de montrer que l'interprétation de l'art rupestre saharien a toujours cherché ses repères dans les fonds mythologiques. Leur évocation a également pour finalité de mettre en évidence, *par opposition*, la méthode suivie dans ce travail. Celle-ci place en première intention l'observation de l'ornementation des parois pour en relever les régularités de compositions et de formes et en déduire, en dehors de tout cadre narratif extérieur, un certain nombre d'enseignements quant à leur nature et leur fonction.

Le Lotori. D'un rituel moderne à son hypothétique passé

Comment ne pas évoquer, dans la perspective ainsi ouverte, les péripéties interprétatives du très célèbre panneau des *Bœufs dans l'eau* de Tin Tazarift, au Tassili-n-Ajjer, évoquant la cérémonie peule du Lotori (ou Lotoori ou Lootori) ? Elles s'organisent en trois actes successifs.

La mise en place du premier acte, effective à la fin de l'année 1957 après l'inauguration d'une grande exposition parisienne présentant les relevés de la mission Henri Lhote au Tassili, est favorisée de longue date par la forte conviction de l'archéologue que les œuvres rupestres¹¹, notamment dans le bassin de Mertoutek au cœur de la chaîne de la Téfédest, reflétaient « les vestiges d'une migration proto-peule à travers le Sahara¹² ». Il devait par la suite renchérir sur lui-même en réaffirmant l'existence de ressemblances significatives entre les données

11. Lhote, 1942.

12. Lhote, 1953, p. 20.

ethnographiques peules et de nombreuses représentations sahariennes¹³. La scène centrale s'est jouée en cours d'exposition, lors de la visite de Germaine Dieterlen et Amadou Hampâté Bâ. Dignitaire peul né à Bandiagara, ce dernier a été initié aux principaux rites de son ethnie, notamment à la cérémonie pastorale du lustrage des bœufs dite du Lotori, dont il retrouve dans le panneau de Tin Tazarift « toutes les caractéristiques des représentations liées aux conceptions initiatiques traditionnelles¹⁴ ». La relation s'établissait rapidement ensuite entre le récit de cette cérémonie et deux figures de Tin Tazarift, une troisième à Ouan Derbaouen¹⁵, ainsi que d'autres éléments graphiques de liaison moins étroite. Le site de Tissoukaï¹⁶ donnait à voir une « clairière initiatique au sein de laquelle l'initié se voit attribuer le titre de *Silatigui*, « celui qui a la connaissance des choses pastorales et des mystères de la brousse » ». D'autres encore, comme à Jabbaren avec la fresque du *Bœuf à l'hydre*¹⁷, serpent mythique évoquant Tyanaba de la légende, ou Séfar et son bœuf bicéphale, ont participé à ce même engouement interprétatif.

Le deuxième acte, plus pondéré dans ses développements, s'est déroulé en 2002, à l'occasion de la publication d'un volume d'hommage à Henri Lhote¹⁸. Jean-Loïc Le Quellec, très modéré dans ses remarques, relativise à partir d'un solide argumentaire la relation entre art rupestre tassilien et rites initiatiques des pasteurs peuls, sans rejeter la possibilité « d'établir un rapport entre l'art rupestre préhistorique et les traditions orales récemment recueillies, particulièrement en Afrique¹⁹ ». Il montre d'ailleurs d'excellentes illustrations de cette idée dans un ouvrage ultérieur traitant de l'art rupestre de l'ensemble de l'Afrique²⁰.

13. Lhote, 1996 (1^{re} éd. 1973), p. 72-73.

14. Hampâté Bâ et Dieterlen, 1961 et 1966.

15. Fouilleux, 2007, p. 182.

16. Lhote, 1976.

17. Aumassip, 1993, p. 101.

18. Le Quellec, 2002.

19. Le Quellec, 2002, p. 155.

20. Le Quellec, 2004a.

À Tin Tazarift, l'auteur retient la différence entre le nombre de bœufs du récit et celui du décor pariétal (28 pour le premier, 27 pour le second) pour mettre en doute les deux relations au mythe. Cette différence serait dans le fond de peu d'importance si le premier ensemble ne renvoyait à la lunaison et à sa symbolique, élément fort s'il en est. Deux remarques s'imposent néanmoins. La première retient qu'il serait possible de concevoir l'existence de variations entre deux versions d'un même thème mythologique, surtout si l'on prend en considération l'importance du temps écoulé entre les deux expressions transmises, en outre, par des supports différents. La seconde, qui demande de pénétrer plus avant dans le mode d'élaboration des récits mythologiques, suggère l'idée que le phénomène cosmique (les phases de la lune) est venu se greffer tardivement sur le mythe pour l'explicitier, et non le contraire, alors que le récit mythologique, tout en conservant les mêmes images, avait perdu sa valeur première et acquis une autre signification. Ce qui est aussi difficile à prouver qu'à contredire.

Notre intérêt pour cette interprétation de la paroi ornée de Tin Tazarift doit être éclairé – et contingenté – par le rappel constant de l'affirmation de l'historien de l'art Louis Hourticq, selon qui « les images sont comme des vases que les générations se passent pour les remplir de liquides différents²¹ ». Le « signifiant » et le « signifié » sont deux éléments de langage bien distincts et leurs variations sont indépendantes. En définitive donc, même s'il est permis de douter de la parenté étroite entre ces représentations et le rite du Lotori, leur caractère narratif – donc mythologique – ne fait guère de doute. Énoncée pour l'étude de ce même site, l'idée que l'art rupestre saharien « réfléchit le sens profond des structures des croyances des sociétés en question²² » était particulièrement intéressante et aurait pu être riche en développements ultérieurs, bien que soutenant pour le cas de ce dernier auteur (Andrew Smith) une interprétation discutable.

21. Hourticq, 1927.

22. Smith, 1993, p. 467-478.

Le seul fait certain est la profonde différence entre les cadres de vie offerts par le Tassili-n-Ajjer préhistorique et les rives actuelles du Niger. Gageons que les représentations mentales suggérées par ces deux milieux de vie étaient, elles aussi, assez différentes, même si elles ont pu emprunter des images semblables. Les formes artistiques peuvent persister alors que leur contenu est susceptible de connaître de profondes modifications. « En effet, la pensée mythique est par essence formatrice. Chaque mythe, à peine né, se modifie en changeant de narrateur, à l'intérieur du groupe tribal ou en se propageant de peuple à peuple ; certains éléments tombent, d'autres les remplacent, des séquences s'intervertissent, la structure distordue passe par une série d'états dont les altérations successives préservent néanmoins le caractère de groupe²³ ».

Un mythe est donc toujours, selon Claude Lévi-Strauss, la traduction d'autres mythes ayant pris corps dans d'autres contextes, transformés par la culture qui les emprunte en adaptation aux propres conditions de vie des emprunteurs. Dans un tel cadre, les rapports de l'homme avec son histoire, avec ses semblables et avec son environnement naturel sont des déterminants essentiels. Ils conditionnent les modalités d'une transformation qui s'opère à l'insu de la volonté affirmée d'inscrire, au contraire, la représentation du monde dans la continuité de la tradition.

Le troisième et, pour l'instant, dernier épisode des péripéties de l'interprétation des *Bœufs dans l'eau* de Tin Tazarift est le bel ouvrage de Jean-Dominique Lajoux²⁴, dans lequel l'auteur effectue une critique circonstanciée des méthodes de Henri Lhote, aux travaux duquel il collaborait au cours des années 1950-1960. En reprenant l'essentiel des arguments déjà avancés dans un article antérieur²⁵, l'auteur montre que le contraste très fréquent entre relevé graphique et photographie est le résultat d'une interprétation exagérée des décors pariétaux voire, ce qui est suggéré de manière implicite, de l'invention pure et

simple de détails ou de parties des compositions, le tout selon des finalités diverses.

Divers auteurs ont par la suite donné avec plus ou moins de fantaisie une interprétation de cet ensemble. Renvoyons à l'article de Jean-Loïc Le Quellec qui en dresse l'inventaire²⁶. Les deux exemples précédents soulignent le souci constant des archéologues sahariens d'inscrire les figurations pariétales dans le registre mythologique, comme y engageait d'ailleurs spontanément le caractère discursif des œuvres.

La démarche qui est suivie dans cet ouvrage est différente de celle d'Amadou Hampâté Bâ et Germaine Dieterlen. L'archéologie de la paroi ornée propose en effet de parcourir un cheminement à peu de chose près inverse. Au lieu de plaquer un récit ethnographique connu sur une œuvre pariétale, on s'efforce de retrouver un récit ou, plus modestement, les éléments essentiels du récit et éventuellement son sens, à partir des détails, particularités et articulations des compositions pariétales. Cette attitude est conforme aux principes de la démarche archéologique et de l'analyse interne des œuvres. C'est ce que tentent de montrer les développements des deuxième et troisième parties de cet ouvrage. Un bel exemple à suivre était néanmoins disponible.

Le matriarcat saharien. Convergence ou persistance ?

En 1998²⁷, une publication révélait l'importance de la connaissance du fonds de récits ethnographiques pour la compréhension de certaines de ces œuvres. Contrairement à l'exemple précédent, cette étude de cas prenait délibérément le parti de dégager « des constructions intelligibles, des segments sémantiques pouvant faire récit à partir de la confrontation des éléments de cosmologie et de pratiques actuelles à des compositions iconographiques de certaines fresques rupestres²⁸ ».

23. Lévi-Strauss, 1971, p. 604

24. Lajoux, 2012, p. 169 et suivantes.

25. Lajoux, 2006, p. 127-148.

26. Le Quellec, 2006b, p. 149-150.

27. Hachi, 1998, p. 171.

28. Hachi *et al.*, 2011, p. 159.

Quoi qu'il en soit, l'interprétation proposée par Slimane Hachi, longtemps oubliée pour le Sahara après la lecture d'Amadou Hampâté Bâ du célèbre panneau de Tin Tazarift (cf. *infra*), bien après Max Raphaël²⁹ et André Leroi-Gourhan³⁰ pour l'art paléolithique européen, réinscrivait l'art saharien dans une dimension mythologique. Dans ce cas particulier, Slimane Hachi attirait l'attention sur les cadres généraux de la pensée qui imprégnait des contextes certes différents mais pouvant relever de dispositions similaires. Dès lors, l'ethnographie berbère expliquait la paroi. Gabriel Camps, à qui ce chercheur proposait un article sur le sujet, faisait remarquer que « malheureusement, Tin Hanakaten [était] le seul exemple de ce type³¹ ». Exemple certes unique, mais exemple tout de même, pouvait rétorquer le chercheur. En réalité, une autre référence, constituée par les deux « Vénus » (cf. *infra*) relevées par Henri Lhote à Tamrit et publiées dans son ouvrage *À la découverte des fresques du Tassili*³², était disponible. Depuis, une troisième représentation est apparue dans le site du Diverticule, dans la Téfedest, qui valide l'intuition initiale.

Cette approche était de fait très éloignée du comparatisme ethnographique qui s'est longtemps limité à retenir une ressemblance approximative entre un objet ethnographique et une figure pariétale demeurée absconse. Cette attitude a été à juste raison critiquée³³. La justification de la démarche nouvelle s'établit au travers de la propension de certaines sociétés, quoique évoluant au gré de diverses contraintes socio-économiques engendrées par leur environnement et par leur histoire, à maintenir des règles de vie fortes, sinon de véritables institutions, fondatrices de l'essence des relations individuelles et ordonnant leur existence. Le matriarcat saharien appartient à l'une d'elles. La thèse postule que « les Touaregs ont conservé dans leur culture, dans leur vision du monde, dans leur cosmologie, les éléments de structure dont la stabilisation et

29. Raphaël, 1945.

30. Leroi-Gourhan, 1965b.

31. Hachi, 1998, p. 176.

32. Lhote, 1958.

33. Leroi-Gourhan, 1965b, p. 30.



Figure 1 – Tin Hanakaten (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Procession et duo de femmes avec bœuf (cliché : S. Hachi).

la cohésion ont requis profondeur historique et unité anthropologique (au sens culturel) et dont on peut raisonnablement espérer retrouver la mise en image dans certaines fresques majeures». Cet espoir trouve une réelle forme de concrétisation dans la fresque du taureau à Tin Hanakaten³⁴.

L'inscription à nouveau possible dans ce champ de pensée présente l'intérêt de replacer au premier plan de la réflexion la croyance en l'existence d'un substrat mythologique préexistant à la plupart des représentations.

Brièvement considéré ici, le panneau de Tin Hanakaten est constitué de deux groupes distincts de figures : une longue suite de vingt personnages, peut-être exclusivement des femmes, se dirige vers un taureau naturaliste entouré de six hommes, dont certains en position acrobatique³⁵ (fig. 3). Dans un registre supérieur,

34. Aumassip, Jacob, Marmier et Trécolle, 1976.

35. Cette association de personnages et d'un taureau est particulièrement

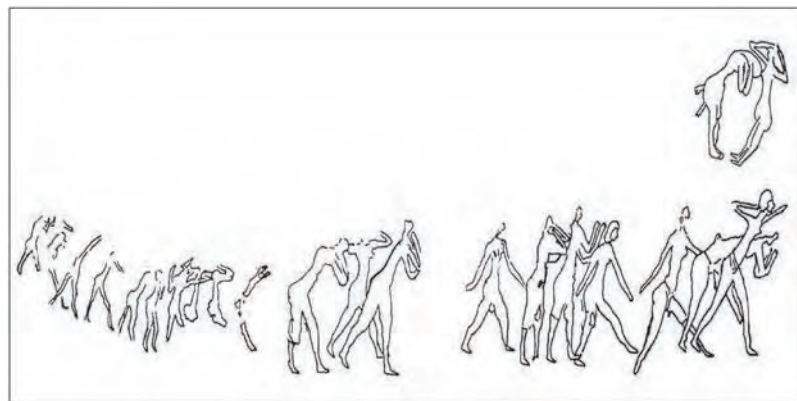


Figure 2 – Tin Hanakaten (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Procession et duo de femmes. Le bœuf, volontairement omis par les releveurs, a été exclu de la composition. Divers auteurs considèrent les personnages en file comme exclusivement féminins ; pour certains d'entre eux, le doute peut subsister (d'après S. Hachi).

deux femmes contiguës, peintes en avant et légèrement au-dessus d'un grand boviné écorné³⁶, se font face (fig. 1 et 2). L'animal, suggéré par sa seule silhouette, est malencontreusement absent de la plupart des relevés, probablement afin de souligner sa différence de facture et d'indiquer ainsi qu'il serait étranger à la composition. Des scènes similaires, évoquées précédemment, intègrent néanmoins un bœuf sans équivoque possible.

La composition comprenant les deux femmes retiendra toute notre attention sans que puisse être tenue pour négligeable la valeur mythologique d'un ensemble dont ce duo n'est qu'une composante, néanmoins centrale et essentielle par rapport au bœuf. Le grand taureau entouré de personnages a été reproduit ici pour donner une idée de la totalité du panneau. Cette

intéressante dans la mesure où elle constitue un thème fréquent dans l'art rupestre africain, décliné avec un contenu variable selon les lieux. L'image fondamentale de Tin Hanakaten pourrait être un segment développé par association de plusieurs mythes (procession, face-à-face des deux femmes, bœuf...) du récit mythologique du taureau de la pluie.

36. Dans les nuances de notre terminologie, «bœuf», par opposition à «taureau», animal domestique mais entier, traduit à la perfection la différence entre les deux animaux.



Figure 3 – Tin Hanakaten (Tassili-n-Ajjer, Algérie). (cliché : S. Hachi)

représentation appartient au genre des scènes de «taurokathapsie» dont il sera fait mention ultérieurement (cf. fig. 32 et suivantes).

La femme de gauche, penchée en avant, touche de son front la poitrine de celle de droite, qui dépasse de la tête et des membres supérieurs la précédente. L'action figée suggère une relation filiale, de mère à fille ; l'espace délimité par les deux corps réunis évoque «l'espace matriciel de la vie en attente de la puissance génésique». L'analyse archéologique permet de souligner la similitude de la composition, au détail près du style de l'artiste, avec deux autres figurations reconnues dans des sites éloignés. Il s'agit des deux «Vénus» de Tamrit³⁷, placées à proximité d'un bovin et qui, quoique présentant des formes généreuses ne pouvant être ignorées en raison de leur nudité, adoptent la même attitude et relèvent certainement de la même idée sous-jacente (fig. 4).

37. Lhote, 1958, p. 58, fig. 14 «Tamrit. Les deux Vénus».

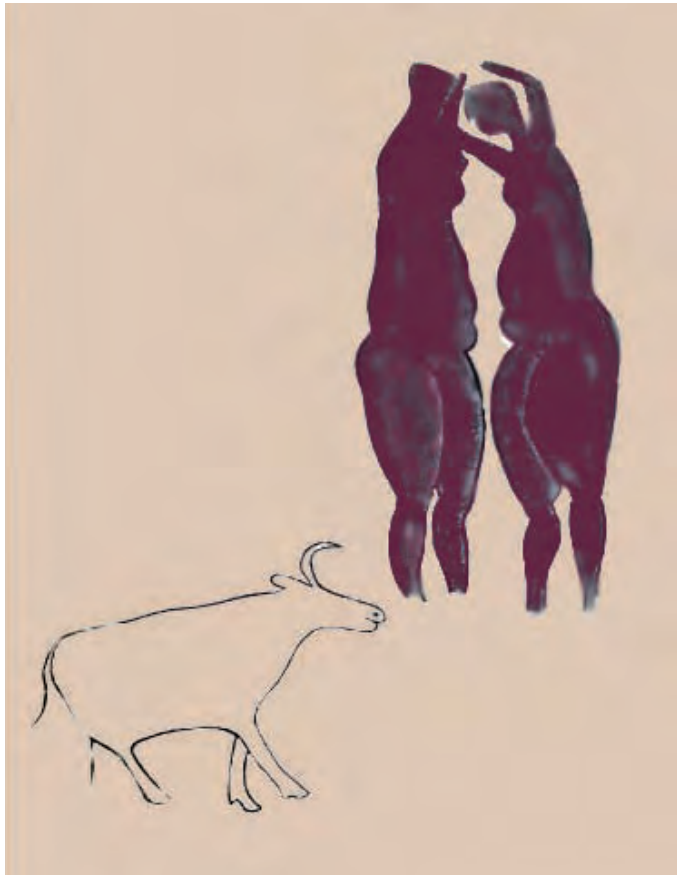


Figure 4 – Tamrit (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Relevé du duo de femmes et bœuf (d'après H. Lhote).

La troisième association identique est située dans la zone dite du Diverticule, dans la Téfedest, entre le rebord du plateau de Timalaïne et les sites de Ouan Deflaa³⁸. Le bovin est bien présent et dans la même position que sur les scènes du Tassili, tandis que les deux femmes sont évoquées dans un face-à-face identique (fig. 5).

38. Hachi *et al.*, 1998, p. 176.



Figure 5 – Le Diverticule (Haut-Mertoutek, Hoggar, Algérie).
Duo de femmes et bœuf (cliché : mission CNRPAH-TRACES³⁹).

La similitude des trois compositions valide sans équivoque l'idée initiale d'une représentation hautement significative. À la différence de Tin Hanakaten où, scène féminine, elle est associée à une procession peut-être féminine selon l'interprétation des auteurs (comme objet vraisemblable de celle-ci) et à une scène tauromachique à connotation masculine (qui lui serait donc complémentaire), les deux autres occurrences sont muettes quant à leur contexte. Selon les analyses, elles peuvent toutes recevoir cependant des compléments d'interprétation au prix d'un élargissement raisonné du champ de l'anthropologie culturelle.

Selon les enseignements que cette discipline permet, l'unité d'espace matérialisé par la réunion mère-fille est toujours

39. Centre national de la recherche en préhistoire, anthropologie et histoire, Alger. Travaux et recherches sur les cultures, les espaces et les sociétés (CNRS, UMR 5608), université Toulouse – Jean-Jaurès. Centre de recherche et d'études de l'art préhistorique – Émile-Cartailhac.

assurée dans ses prolongements domestiques et sociaux par la tente des populations actuelles du Sahara, pour lesquelles, bien féminin par excellence, elle constitue un élément central de la cosmogonie. L'abri familial est créé par la mère qui fonde ainsi l'espace domestique, refondé perpétuellement à chaque génération par le don de la tente (ou d'une partie seulement de celle-ci) fait à la fille comme prolongement symbolique de l'abri spirituel⁴⁰. Une femme ne cesse jamais d'avoir une tente, celle de sa mère, qui est déjà la sienne, puis la sienne qu'elle reçoit de sa mère et qu'elle destine à sa fille. Tandis que le destin de l'homme est d'aller d'une tente (celle de sa mère) à une autre (celle de son épouse), celui de la femme est d'habiter deux tentes qui ne sont qu'une et dont elle assure l'unité en permanence. Plus que de proximité, c'est d'identité qu'il s'agit entre femme et tente. Si *éhen* («la tente») désigne métaphoriquement l'épouse, tout comme *axxam* («la maison») en kabyle et *ed-dar* en arabe, le terme désigne aussi l'utérus, que l'on appelle également *éhen n barar*, «la tente des enfants». Dans la cosmogonie touarègue, il y a nettement identité entre cosmos et tente, entre tente et femme, entre femme et utérus⁴¹.

En se gardant bien de plaquer sur une représentation vieille de plusieurs millénaires la description de la relation au monde des Touaregs actuels, concrétisée notamment par un matriarcat toujours actif, il est intéressant de constater que toutes deux s'inscrivent dans la pérennité d'une même idée générale. Celle-ci a animé et anime encore, sous des rituels différents, la préoccupation fondamentale du maintien des institutions pour assurer le respect des préceptes éternels et sacrés, seuls garants de la permanence de la vie.

40. Casajus, 1987; Gast, 1974.

41. Hachi *et al.*, 2011, p. 177.

Peuples pasteurs en action. Quelques exemples en guise de modèle

Éléments de méthode

Quoique vraisemblablement différents de la relation entretenue par les chasseurs paléolithiques avec les grands animaux dont ils se nourrissaient, les rapports entre le troupeau et les pasteurs holocènes n'ont pas été – ou ne sont pas – moins intenses, surtout lorsque leurs bêtes, bœufs, moutons, chèvres, et plus tard chameaux, constituaient – ou constituent encore – la seule ressource⁴². Nous ne saurons jamais le sentiment exact nourri par les Bovidiens, population de pasteurs du Néolithique évolué du Sahara, à l'égard de leurs animaux. Leur milieu de vie, dont nous ignorons bien des aspects, était forcément différent de tous les cadres pastoraux mobilisables de nos jours; les relations entre les humains et les animaux domestiques, mais aussi des humains entre eux au sein de peuplements de densités diverses, étaient de ce fait différentes. L'imaginaire et l'inventivité différaient, rendant inappropriée une grande partie des réponses culturelles apportées aujourd'hui au règlement des difficultés engendrées par chacun des contextes. Point donc d'extrapolation d'un secteur géographique à un autre; point de rapprochement hâtif non plus dans le temps, mais quelques exemples proposés comme jalons dispersés dans un immense *champ des possibles* afin de nous persuader de la réalité potentielle de cette richesse.

La zone sahélienne actuelle, située quelque 1 500 km au sud des massifs centraux sahariens, territoire des Touaregs jusqu'à la boucle du Niger, pourrait suggérer une sorte d'équivalence climatique entre le Sahara préhistorique «humide» et cette zone de végétation. Cette marge saharienne actuelle, avec ses pluies saisonnières dans une ambiance chaude, présente en effet quelques similitudes avec le Sahara préhistorique. L'erreur cependant serait de superposer inconsciemment les mentalités des pasteurs touaregs à celles de leurs prédécesseurs, peut-être

42. Roubet, 1979.

pour partie leurs ancêtres lointains, ayant vécu dans ces mêmes montagnes au cœur du Sahara. L'univers biologique de chacun d'eux n'est en rien identique à celui des autres. Les Bovidiens devaient affronter un monde sinon trop plein du moins bien plein, alors que les Touaregs actuels sont confrontés au vide, au désert des « Kel Essouf », esprits du vide seulement tenus en respect par le cercle de lumière du feu sacré qui préserve de la désunion⁴³. Plus au sud, dans la steppe à graminées actuelle, la montagne fait défaut et l'altitude ne peut corriger les déficits de précipitations. Les pasteurs y pourvoient en déplaçant leur bétail en latitude, en direction des régions plus humides proches du golfe de Guinée.

L'animalité : une autre façon d'être

Dans le cadre retenu, l'animal n'est pas considéré comme une chose anonyme dont il serait possible d'user indifféremment ; on lui reconnaît le plus souvent une existence propre, indépendamment de ses caractères spécifiques, proche dans sa nature de celle des humains. Être un animal – et particulièrement un bœuf –, c'est *être*, tout simplement.

L'animal est ainsi individualisé par un nom qui permet de l'appeler, « voire de lui parler » ; cette *identité* est fréquemment inscrite dans la généalogie de l'animal par rapport à un ancêtre connu et remarquable. Ces noms font souvent référence à une particularité physique ou caractéristique de l'animal : couleur de robe et détails de celle-ci, élégance et dimension – ou bizarrerie – du cornage, particularité anatomique, comportement... Plus que la viande obtenue au prix d'une amputation d'un membre du troupeau, au prix d'un *sacrifice* difficilement consenti, c'est le lait qui est source de vie et que les humains disputent aux jeunes animaux. La perte d'un animal est un drame du quotidien ; la perte d'un troupeau n'est pas qu'un appauvrissement, c'est souvent une déchirure, un traumatisme profond⁴⁴. Des bergers peuls se seraient ainsi suicidés, tandis

que d'autres, devenus fous après la mort de leurs vaches emportées par la peste bovine, erraient en hurlant après des bêtes imaginaires. Les Touaregs témoignent pour leurs chameaux un attachement similaire et déploient pour leurs animaux, surtout pour la production laitière et pour la monte, un vocabulaire descriptif particulièrement détaillé. Là se cache certainement une belle diversité de sentiments et de comportements que l'on ne saurait ignorer.

Le sacrifice : rite structurant des sociétés pastorales

Le terme est utilisé selon ses deux acceptions. D'abord, comme dans les lignes précédentes, sous un sens amoindri, avec celui de concession nécessaire mais difficilement acceptée privant l'individu, à la fois auteur et victime, d'une part de son état matériel et moral antérieur. Nous ne pourrions que supposer cette disposition d'esprit chez celui, pasteur bovidien notamment, qui aura été soumis à cette dure nécessité. Contrairement au domaine ethnographique actuel, notre contexte ne fournit aucune image, donc aucune information sur le sujet. L'autre signification, dans son sens originel selon lequel sacrifier correspond à un geste sacré, s'applique à un acte collectif par lequel la mise à mort, le dépeçage et généralement la consommation, confèrent la sacralité à l'être vivant qui en est la victime. La forte portée symbolique de cet acte social a parfois eu pour conséquence sa représentation sur les parois rocheuses du Sahara et devient de ce fait, sans paradoxe, accessible à la démarche archéologique. Des développements lui seront consacrés à la suite de leur présentation et de leur étude. En revanche, il ne paraît pas très important, selon cette approche, de prendre parti dans le débat philosophique autour du rôle fondateur ou secondaire du sacrifice, comme rite, dans l'édification de certains mythes⁴⁵ ; il suffit pour s'en persuader de considérer que mythe et rite sont simultanément prise de conscience et traitement d'une difficulté collective. Si le rite se met en place, c'est bien qu'une raison de sa tenue existe ; elle correspond, pour certains que nous suivons, au mythe considéré comme

43. Claudot-Hawad, 1993.

44. Bernus et Durou, 1996.

45. Hocart, 1954.

trouble mental collectif dans sa phase de cristallisation, tandis que d'autres confondent le mythe lui-même ainsi conçu et le discours mythologique qui lui fait suite, c'est-à-dire la forme verbalisée de cette même «crispation» mentale collective. Nous suivrons en cela les propos de Luc de Heusch, qui met le sacrifice sur le même plan que le mythe en ce qui concerne son pouvoir structurant pour la société qui le pratique⁴⁶. Jean-Claude Muller, qui a fait une présentation commentée des travaux du précédent, ajoute en synthèse «que les mythes se contentent de penser le monde alors que les rites sacrificiels, tout en le faisant aussi, essaient en plus d'avoir prise sur lui⁴⁷». Nous sommes bien au cœur d'une réflexion dont l'intérêt devrait apparaître lors de l'examen des parois ornées.

Pour nous, archéologues ne pouvant percevoir mythe et rite qu'à partir de leurs représentations pariétales, le traitement méthodique du problème court le risque, quelle que soit la volonté de celui qui s'y risque, de ne pas dépasser le combat de mots. Dans cette démarche, il est bon de rappeler un certain nombre de positions fondamentales élaborées par la réflexion anthropologique. Plusieurs auteurs, dont les deux précédents, ont proposé une lecture critique mais constructive d'une remarque, juste, de René Girard sur l'importance au cœur des sociétés du rôle du «bouc émissaire» sacrifié pour le bien collectif⁴⁸. René Girard s'inscrit en opposition formelle et excessive aux positions de Henri Hubert et Marcel Mauss⁴⁹, qui considèrent que le seul «moyen de communiquer avec Dieu, qui est super-céleste, [est] de lui envoyer de la fumée». En réalité, ces deux auteurs sont beaucoup plus nuancés, puisqu'ils ont pris soin de préciser, à la suite immédiate de cette vue en effet trop expéditive, «[...] fumée dont il n'a d'ailleurs pas besoin de sentir l'odeur : ce sont les idoles qui reniflent l'odeur du sacrifice, lui la déteste ; ce qui lui importe, c'est la pureté d'Israël», et d'ajouter que «le but du sacrifice est de renvoyer les choses, et surtout les choses les plus sacrées ; de *congédier* les Dieux qui,

sans le sacrifice, pèseraient indéfiniment sur le sacrificiant ; de détourner les dieux, en faisant ce qu'on doit pour eux [...] : l'homme s'acquitte, il sacrifie pour que le dieu s'en aille⁵⁰». Le dieu ici est, comme dans la tragédie grecque, cette force immanente qui s'appesantit sur les hommes et qui détermine indéfectiblement leur destin.

Il est certain que René Girard aurait raison s'il n'y avait dans le sacrifice ainsi présenté que la seule relation de marchandage entre les humains et leurs dieux, une sorte d'échange aller-retour d'un bienfait contre l'exécution convenue d'un rite. En réalité, la seconde partie de la proposition de Henri Hubert et Marcel Mauss montre bien qu'ils donnent une autre dimension à l'acte sacrificiel : *il faut que le dieu s'en aille*⁵¹ afin qu'il ne pèse pas indéfiniment sur le sacrificiant. Il suffit dès lors de s'entendre sur la nature exacte de ce dieu, qui est en fait une forme hypostasiée d'une disposition d'esprit s'imposant de manière concomitante, implacable et irrépessible, à la volonté de tous⁵². Une fois le comportement collectif, initialement incompréhensible, transformé en principe immanent et admise l'idée de divinité, à l'origine force née de l'addition des violences individuelles, il est aisé de traduire le tout en termes religieux, selon lesquels les hommes offrent des victimes aux dieux et ceux-ci, en retour, leur prodiguent des bienfaits en leur apportant la paix civile, condition des autres biens⁵³. Lucien Scubla précise dans cette veine que la violence sacrificielle n'est ni symbolique ni pure, mais bien un moyen de la mettre au service de la vie. Il s'agit de l'exprimer pour mieux la domestiquer, et non pas de la travestir pour mieux l'assouvir. En opposant les deux acceptions du verbe «contenir», il fait ressortir que la violence contenue *dans* le sacrifice est, au premier chef, une violence contenue *par* le sacrifice. Autrement dit, le sacrifice est bien un acte violent, mais il est dans son principe même une violence moindre ; c'est un moyen d'assigner des bornes à la

46. Heusch, 1982.

47. Muller, 1987, p. 87-88.

48. Girard, 1972, 2003 et 2004, p. 75-85.

49. Hubert et Mauss, 1899.

50. Mauss, 1967, p. 240-242.

51. Je souligne.

52. Scubla, 2005b, p. 87-98.

53. Scubla, 2005b, p. 95.

violence pour parvenir « à une *aire* de paix sans laquelle aucune civilisation ne pourrait naître et prospérer⁵⁴».

Les humains présentent en société, sous l'aiguillon de leurs passions et de l'instinct de mort qui les animent, la stupéfiante capacité de leur imagination à surdéterminer jusqu'à la folie l'agressivité qui est en eux. La violence qui en résulte peut toutefois trouver dans le sacrifice ritualisé le moyen prophylactique d'en limiter les effets, au moins en principe. À titre d'exemple, c'est une lecture possible du comportement des populations turkana⁵⁵.

Ces pasteurs nomades du Nord-Ouest du Kenya, région chaude et sèche, ont une pratique intense du sacrifice qui a pour but d'établir la relation entre les hommes, les esprits, les ancêtres et le troupeau. Dans le sacrifice ainsi conçu, l'animal, tel qu'il a été prévu par la prophétie, est séparé des trois contextes auxquels il appartenait et devient victime. Son sacrifice créerait une « fraîcheur » qui produit la pluie, la pousse des herbages, la fertilité et la prolifération du bétail. De cette manière, l'action du sacrifice produit une nouvelle stabilité faite de la réunion nouvelle des trois éléments : pasteurs, esprits et troupeau⁵⁶.

Tant René Girard que Walter Burkert ont parfaitement saisi et exprimé ce phénomène en rejetant l'idée d'un sacrifice comme offrande faite aux dieux en échange d'une récompense. Ils considèrent que l'acte et son aspect bénéfique ne font qu'un sous la forme principale d'un procédé de contrôle des groupes humains en permettant, notamment par un rituel approprié, de maintenir à un niveau acceptable la violence de « l'Homme, ce tueur⁵⁷ », en orientant ce dernier vers des violences de substitution exercées aux dépens de victimes sans conséquence, incapables de toute forme de violence en retour (vendetta), mais point trop différentes de la victime initiale, comme le prisonnier de guerre, victime toute désignée (*hostia*), ou les animaux domestiques. Acte violent, le sacrifice est une

violence contrôlée et affaiblie qui protégerait, tel un vaccin périodique, les hommes de la virulence fatale d'un déchaînement non contenu et généralisé dont ils sont trop souvent capables. René Girard conçoit ainsi que l'immolation de victimes animales détourne la violence de certains êtres que l'on cherche à protéger, vers d'autres êtres dont la mort importe moins, sorte de doublets affaiblis mais acceptables de la victime originelle. Pour affermir son propos, l'auteur cite Joseph de Maistre : « On choisissait toujours, parmi les animaux, les plus précieux par leur utilité, les plus doux, les plus innocents, les plus en rapport avec l'homme par leur instinct et leurs habitudes [...] ; on choisissait dans l'espèce animale les victimes les plus humaines, s'il est permis de s'exprimer ainsi⁵⁸. »

En établissant à partir de l'observation son grand principe structurel de « non-cumul de l'identique », Françoise Héritier a donné une fondation stable à la théorie générale de l'exclusion réciproque des semblables en général, de l'inceste principalement et des divers types de sang en particulier. Le sang du meurtre est ainsi exclusif du sang sacrificiel, et réciproquement⁵⁹.

54. Scubla, 2005a, p. 138.

55. Barret, 1998b.

56. Barret, 1998a.

57. Burkert, 2005.

58. Maistre, 1890, cité dans Girard, 1972, p. 15.

59. Héritier, 1979.

La vache laitière : animal nourricier et animal social

La complexité du système d'échange et de circulation des animaux montre, quant à elle, leur importance sociale. Chaque événement de la vie des pasteurs, de la naissance à la mort, met le bétail en jeu – et souvent en mouvement – en provoquant une recomposition incessante des troupeaux : animaux donnés en dot ou comme soutien parental, en nombre plus ou moins élevé selon la richesse et la générosité du donateur, selon l'écart de classe sociale à combler, animaux prêtés à un pauvre pour amoindrir les rigueurs de la vie, sans attente de retour⁶⁰, ce qui rend un service immédiat à l'indigent mais qui décharge d'autant le prêteur en lui permettant d'accroître son cheptel sans grossir exagérément son unité de production au risque évident du surpâturage⁶¹. Le don pur et simple existe également comme acte moral, sans attente de retour matériel immédiat. L'échange de dons réciproques, simultanés ou différés, tisse comme tous les autres un réseau dense de relations dont chaque animal témoigne, créant des clientèles et des liens de dépendance, structurant aussi la solidarité et la réciprocité indispensables en milieu particulièrement difficile⁶², en y recréant en permanence les conditions d'un équilibre social, économique et écologique toujours précaire⁶³.

Le bétail sur lequel un propriétaire a des droits est rarement rassemblé autour de lui. La circulation des animaux apparaît comme la condition de l'organisation sociale et est conçue comme telle dans la conscience des éleveurs⁶⁴, même si ce sont les impératifs de la production qui déterminent en réalité la nécessité de la circulation ; celle-ci, par voie de conséquence, crée à son tour les relations sociales et leurs effets bénéfiques.

60. Swift, 1975, p. 95.

61. Bernus, 1979.

62. Gast, 1979.

63. Mkutu, 2007, p. 169-191.

64. Bonté, 1975, p. 64.

Edmond Bernus souligne que, dans son champ d'observation, ce sont les cérémonies de mariage qui provoquent l'essentiel de la redistribution des animaux. Les dons parentaux sont souvent à l'origine du petit troupeau de chacun des jeunes époux, qui s'accroîtra par la suite. Il précise que la famille du jeune marié doit présenter à celle de la future épouse des animaux dont le nombre, le sexe et l'âge ont été fixés à l'avance. L'importance de ce don de « compensation matrimoniale » (*taggall*) est variable en fonction de la hiérarchie sociale, du niveau et de la tradition de la famille⁶⁵.

Le nombre et la qualité des animaux de la *taggall* sont le plus souvent semblables à chaque génération de femmes, lorsque les alliances se maintiennent au sein de familles de même rang social. Même dans ces cas, la famille de l'épouse potentielle peut habilement utiliser le principe de négociation et revoir à la hausse les prétentions habituelles, notamment si elle estime que le prétendant est d'extraction moins prestigieuse que celle qu'elle croit être en droit d'espérer. Ces attermoissements sont un moyen de renchérir sur l'offre initiale, ou bien de retarder *sine die* mais sans brusquerie une tractation à l'occasion d'une proposition de mariage non souhaitée.

Indépendamment des négociations avec le futur parti, la famille, le père notamment, transfère parfois des animaux de son troupeau à celui du futur gendre, à moins que la future épouse ne les conserve auprès d'elle, en compagnie des bêtes reçues de même origine à sa naissance. Elle en assure, quel que soit le cas de figure, la pleine propriété. Edmond Bernus signale une autre pratique participant au brassage général des animaux, qui tient dans le prêt du père à sa fille pour sa consommation quotidienne de lait. Cet usage fréquent, dont l'importance dépend de la richesse et de la générosité du parent, reste de ce fait non codifié alors que tous les autres le sont fortement et ne laissent subsister qu'une étroite marge de manœuvre. Cet éminent spécialiste signale enfin que la mort fait partie des occasions majeures de nouvelles répartitions des animaux.

65. Bernus et Durou, 1996, p. 238-239.

Parmi toutes les suggestions qu'appellent ces pratiques actuelles, la plupart trouveraient sans peine d'intéressantes résonances dans l'art rupestre. *Elles ne peuvent rien prouver*, car rien ne permet de relier le détail des images anciennes aux pratiques actuelles; tout au plus, mais c'est un apport appréciable, peuvent-elles ouvrir nos esprits étrangers à ces perspectives de réflexion. Il conviendra de les tester lors de l'examen détaillé des représentations afin d'en déterminer la plausibilité. Parmi ces caractères, la «fluidité» des troupeaux, assurée par la mobilité des animaux, ainsi que la nature socio-économique du système apparaissent en premier lieu. L'*individualisation* des bêtes et la *comptabilité* stricte qui en est faite les accompagnent. Ces deux comportements à usage interne apparaissent comme les éléments d'une stratégie d'équilibre par laquelle sont organisées, d'une part, les relations entre les humains et leurs animaux et, d'autre part, grâce à ces derniers, l'essentiel des relations sociales et économiques au sein du groupe. En raison du contexte environnemental d'une extrême rigueur et de la faible densité de population, cette stratégie de maintien de l'existant, voire souvent de survie, ne nous dit rien des comportements à usage externe, à l'égard notamment de groupes pasteurs concurrents. De nouveaux exemples seront donc à rechercher dans d'autres cadres géographiques.

Les «peuples du bétail»

Les Nuer, pasteurs semi-nomades qui vivent dans le Sud du Soudan, dans des régions de savanes marécageuses parcourues par le Nil blanc, sont un vivant exemple illustrant et complétant quelques-uns des aspects évoqués précédemment (fig. 6). Ces bergers constituent un agrégat de tribus dépourvues de chefs ou d'institutions. Ils ont une forme de culture matérielle très simplifiée et dépendent strictement de leur environnement⁶⁶. Au moment de l'enquête d'Edward E. Evans-Pritchard, publiée en 1937, ils vivaient traditionnellement de leur bétail, auquel ils sont affectivement très attachés.

66. Evans-Pritchard, 1969, p. 71.

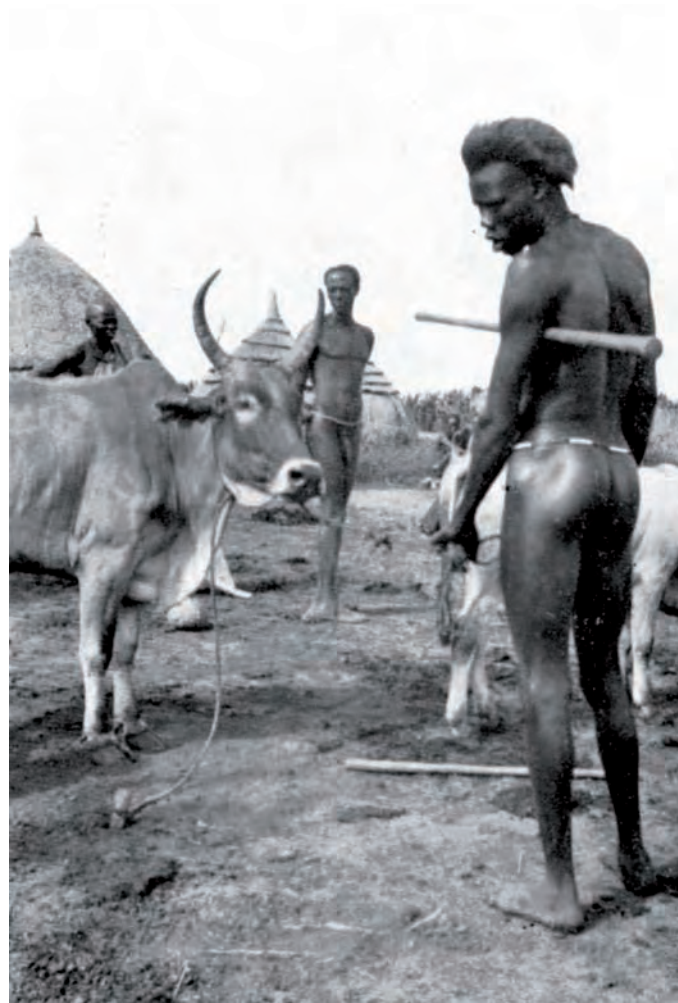


Figure 6 – Nuer et leurs bœufs (cliché: E. E. Evans-Pritchard, 1968).

Le vocabulaire nuer caractérisant les bovins, particulièrement riche, permet la mise en rapport du bétail et de la communauté des humains, de manière précise et circonstanciée, tant sur le plan de l'économie et des techniques que sur celui du rite. Les couleurs du pelage des animaux portent ainsi témoignage de cette belle «profusion linguistique» avec la reconnaissance de dix couleurs principales pour les bêtes monochromes,

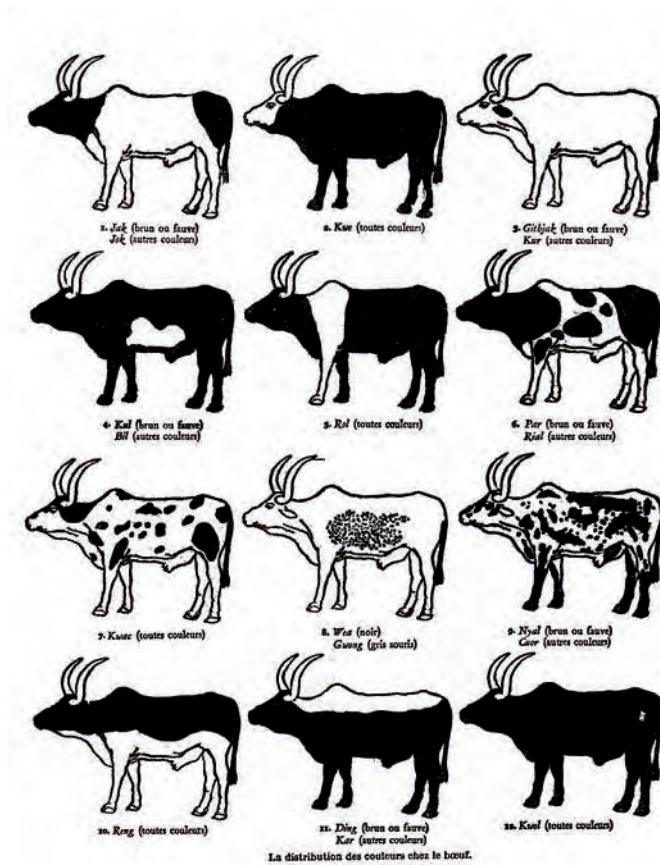


Figure 7 – Diversité du pelage des bovins
(document : E. E. Evans-Pritchard).

l'identification de vingt-sept combinaisons possibles pour les animaux bicolores, désignations spécifiques auxquelles s'ajoutent la disposition des taches, la forme des cornes, l'allure générale des bêtes, leur caractère, leurs qualités pour la reproduction, l'abondance de leur lactation en quantité journalière et en durée..., en plus des évidences de leur âge, sexe, lignage distingué et mémorisé parfois sur cinq générations.

Ce foisonnement de signes distinctifs permet d'individualiser chaque animal en reproduisant peu ou prou les différences présentées par les humains. Un même nom peut désigner un individu et un animal, chacun occupant une place analogue au sein de son groupe (fig. 7).

Les querelles au sein de chacune des subdivisions de la société (famille, concession, clan, village, territoire...) sont nombreuses et ont fréquemment pour objet le bétail. C'est toujours en têtes de bétail dûment sélectionnées que se règlent tous les dommages, au point que s'il y a une victime dans chacune des parties en confrontation, un échange bilatéral effectif a lieu. Toute autre situation entraînant une compensation, comme les mariages par exemple, fait l'objet de tractations analogues. Il existe réellement une sorte de « symbiose » entre ces hommes et leurs troupeaux, au point qu'Edward E. Evans-Pritchard répond « Cherchez la vache ! » à tous ceux qui souhaiteraient comprendre les Nuer. « J'ai un beau bœuf, clame le Nuer, le geste accompagnant la parole, un bœuf tacheté, le dos tout éclaboussé de blanc, avec une corne déployée au-dessus du museau⁶⁷. »

Les Nuer sont soumis à l'alternance des saisons et pratiquent la transhumance : à la saison sèche, ils quittent leurs villages construits sur des monticules, pour établir des camps près des points d'eau où subsistent des pâturages. Ils se nourrissent des produits de leurs bêtes (lait, fromage), parfois viande bovine, et cultivent le millet. Ils pêchent durant la saison des pluies ; ils ne chassent pas pour se nourrir et n'ont que mépris pour les peuples qui le font. Ils pratiquent à l'occasion, notamment lors de la saison sèche lorsque baisse sensiblement la production de lait, la cueillette de fruits, graines et racines sauvages.

Vivre du lait, c'est d'abord disposer, lorsqu'il est abondant, d'une ressource régulière et quotidienne. C'est ensuite une vie libre, facilement délivrée des contraintes de la terre pour peu qu'il y ait de l'eau, de l'herbe et du bétail à voler. Elle autorise

67. Evans-Pritchard, 1994 (1^{re} éd. 1968).

une grande liberté de mouvement et même engage, en favorisant le courage, la résistance physique, la recherche de l'affrontement et le goût du combat. Leurs rapports sociaux se résument à un rapport d'hostilité dont l'expression est la guerre⁶⁸.

Si les éventuels mythes actuels autour des animaux d'élevage demeurent méconnus, nous savons que les Nuer font partie de ces populations d'Afrique de l'Est pour lesquelles le bétail se voit attribuer la propriété mythique d'être à l'origine des rapports sociaux. Le cheptel établit la trame des relations tissées entre les humains, entre eux et le surnaturel, notamment à travers les rites de sacrifice qui ont pour motivation première d'écarter le recours à la vengeance et d'arrêter, avant même qu'il ne s'amorce, le cycle infernal de la vendetta. Le règlement du conflit se négocie ensuite. Pour les Nuer, c'est en développant certaines valeurs liées au bétail, telles que les révèlent les mythes d'origine et les rituels, sacrificiels en particulier, que s'est forgée et étendue territorialement cette société. Ainsi, les Nuer ont été amenés à produire plus de bétail que leurs voisins, sans que leur mode de vie ne s'en distingue radicalement sur le plan matériel⁶⁹.

Dans un mythe masaï⁷⁰, il est dit qu'à l'origine, les hommes possédaient les vaches et les femmes étaient propriétaires des animaux sauvages qui vivaient en symbiose avec les humains. Mais un jour, une femme tua l'un de ces animaux; ces derniers décidèrent alors de gagner désormais seuls les pâturages. Les hommes restèrent ainsi les possesseurs exclusifs des animaux domestiques.

Un autre mythe masaï explique aussi l'exclusion des femmes et nous fournit simultanément une clé mythologique de l'origine du sacrifice. Les hommes, chassés du paradis primordial, reçurent le bétail de Dieu dans les conditions précédemment exposées. Dieu s'aperçut que les hommes ne pouvaient se

nourrir uniquement du lait; il leur permit alors de prélever le sang des animaux vivants et leur fournit à cette fin l'*arc et la flèche*, leur interdisant cependant formellement de mettre à mort les animaux. Mais un jour, un homme, si pauvre qu'il ne possédait que quelques vaches et vivait des produits de la cueillette, vit son fils tomber malade. Pour guérir l'enfant, son épouse lui demanda de prélever du sang de l'une de ses vaches. Il le fit, mais la quantité de sang ne fut pas suffisante et l'état de l'enfant empira. Sa femme lui demanda alors de tuer l'une de ses bêtes pour guérir l'enfant en lui donnant de la viande. L'homme refusa mais, durant son absence, la mère tua l'un des animaux. Dieu chassa alors tous les habitants du campement, qu'il brûla; la femme et l'enfant, qui s'étaient attardés, périrent dans l'incendie. Depuis, seules les femmes travaillent, c'est-à-dire pratiquent l'agriculture conçue, contrairement à l'élevage, comme une peine. Conscient des difficultés des hommes, Dieu les autorisa à consommer la chair de leurs animaux à condition qu'ils soient sacrifiés rituellement. Les femmes, leçon ultime du mythe, ne peuvent pratiquer l'élevage ni posséder le bétail parce qu'elles ont manifesté leur incapacité à en faire un bon usage, en l'occurrence en tuant les animaux qui leur étaient confiés à des fins personnelles, celles du bien-être de leurs enfants, et non selon les règles surnaturelles qui avaient présidé à leur attribution. Parmi beaucoup d'autres récits, celui-ci, rappelé par Pierre Bonte⁷¹, a été retenu pour sa simplicité et pour les échos qu'il suscite à l'observation des parois rocheuses ornées du Sahara. La technique de prélèvement du sang des animaux vivants, à des fins alimentaires, en utilisant un petit arc et une flèche pour percer la veine jugulaire, est en effet assez répandue en Afrique de l'Est.

En réalité, souligne Pierre Bonte, le bon usage rituel du bétail est de nature sacrificielle. Le crédit social d'un homme ne provient pas tant du nombre de têtes de bétail, que de sa capacité à nouer des relations sociales et à agir comme médiateur pour accroître son crédit social qui lui permettra, en retour, de réaliser plus aisément ses propres intérêts. Au sein de la société

68. Evans-Pritchard, 1994 (1^{re} éd. 1968), p. 150.

69. Bonte, 2004.

70. Merker, 1971 (1^{re} éd. 1910).

71. Bonte, 2004.

dassanetch, dans le Sud-Est éthiopien, les relations sociales sont fondées sur la circulation du bétail. Elle a pour effet d'assurer la constitution des troupeaux et des familles, de répartir entre celles-ci les moyens de production, de fournir le cadre de la division du travail, de satisfaire les besoins alimentaires et autres. Selon Uri Amalgor, les relations sociales ne sont, pour les Dassanetchs, que l'expression temporelle et changeante de la « trame invisible » qui lie les hommes et leurs vaches depuis le temps primordial dont rendent compte, à travers d'intenses pratiques rituelles, les mythes des origines. Cette trame, invisible mais bien présente dans les représentations et pratiques des éleveurs, ne prend elle-même sens qu'en se référant à celle qui unit plus clairement encore, depuis les origines, les hommes et le surnaturel par l'intermédiaire du bétail⁷².

Dans cette démarche, le sacrifice, évoqué plus haut et sur lequel nous reviendrons dans l'approche archéologique de certaines œuvres rupestres, revêt une dimension particulière commune à de nombreuses sociétés d'éleveurs traditionnels chez lesquels le rituel sacrificiel des animaux apparaît comme la finalité ultime de la pratique de l'élevage.

La zone de végétation comprise entre désert et savane de l'Afrique nord-saharienne offrirait, avec les Masa, peuple agropastoral vivant au Tchad et au Cameroun⁷³, un visage plus nuancé du sacrifice. Tout en confirmant sa capacité à contenir la violence sociale, mais d'une manière momentanée et imparfaite, le sacrifice rituel paraît sous une forme affaiblie, réduit à accompagner les funérailles ou à sanctionner des étapes intermédiaires et très provisoires de la réconciliation. Il s'avère incapable d'arrêter le cycle de la violence qui débouche, de manière générale, sur la guerre. L'affection immodérée des Masa pour leurs bovins et pour le lait qu'ils produisent n'a d'équivalent que dans les groupes de même nature. Quoique dépendants pour leur subsistance de la culture du mil et des produits de la pêche, ils trouvent dans leurs troupeaux les moyens d'assurer

les tractations et les échanges, base de leur réseau de relations : « Si nous avons du mil, disent-ils, nous cherchons à avoir du poisson, ensuite nous pensons à nous marier donc à avoir des vaches⁷⁴. » En tant qu'élément essentiel de la compensation matrimoniale, le bétail est un bien indispensable pour la recherche perpétuelle d'épouses. Le rite du sacrifice existe chez eux mais ne serait qu'occasionnellement pratiqué, par l'intermédiaire de bovins, un couple le plus souvent, lors de cérémonies funéraires afin que ces animaux suivent leur maître dans la mort et constituent son troupeau funèbre.

Les conflits sociaux, quant à eux, peuvent être amoindris par le sacrifice de petits animaux, mais apparemment jamais arrêtés par celui-ci. Les Masa ont recours à cette fin à un système d'ordalies singulières (exclusion drastique du groupe, absorption de breuvage toxique, saut d'un arbre...), pratiques qui n'évitent pas la guerre, certes codifiée selon le dommage et selon la nature des groupes antagonistes (avec des bâtons pour la parentèle, avec des lances pour des étrangers). Une fois amorcé le cycle des représailles, le conflit armé est inévitable ; le fait qu'aucune compensation ne puisse réparer un meurtre donne une idée de la vindicte. Tout se passe comme si le sacrifice, trop faible ou trop tardif, ne permettait pas l'accomplissement cathartique de son action. Contrairement à l'enseignement des exemples antérieurs, le sacrifice est ici impuissant à déjouer les effets cumulatifs de la violence ; peut-être parce que celle-ci est nécessaire au système matrimonial exogamique en définissant les clans étrangers⁷⁵ ; peut-être aussi parce que, faute de volonté pour les raisons précédentes, la minimisation du sacrifice rend celui-ci inopérant.

Sociétés pastorales actuelles et art rupestre

Les sociétés pastorales présentées ci-dessus ne constituent que quelques exemples parmi un fonds documentaire considérable. Ils donnent une idée de la complexité des sociétés pastorales

72. Almagor, 1978.

73. Garine, 1964.

74. Dumas-Champion, 1983, p. 115.

75. Eco, 2014.

actuelles fonctionnant sur un mode tribal, afin de permettre d'aborder l'une des plus anciennes communautés de pasteurs à partir d'un support étonnamment riche en situations figurées mais réellement peu disert quant à leur sens. Par choix, la démarche s'inscrit à l'évidence dans le comparatisme ethnographique raisonné, avec l'espoir que la connaissance du rite sacrificiel ainsi acquise permettra de le reconnaître – pour ce qu'il a des chances d'être dans sa signification générale – lorsqu'il est représenté sur les parois. Seule l'approche comptable et statistique des figurations, qui est le propre de l'analyse interne, serait susceptible d'éviter les inconvénients de ces incertitudes et approximations. Les deux approches sont certainement complémentaires, mais l'absence de base de données représentatives interdit de mener à bien la seconde.

L'art rupestre comme expression graphique des mythes préhistoriques

Depuis plus de deux décennies, la convergence et la complémentarité méthodologiques s'imposent comme principes généraux d'étude de l'art préhistorique⁷⁶, malgré la persistance de propositions livrant une lecture globale et univoque de ces manifestations. Plusieurs grandes publications récentes sur l'art paléolithique le font apparaître clairement⁷⁷. S'y impose en effet, sans équivoque possible, l'alliance des démarches les plus diverses de l'archéologie des supports ornés et de leurs contextes, y compris dans le domaine de l'interprétation. L'analyse du geste, des traces d'outils, des pigments (nature, origine, préparation...), l'association avec les vestiges d'occupation, la nature de ces derniers, la géographie préhistorique, la datation et de nombreuses autres études spécialisées sont, lorsqu'elles sont pertinentes et bien sûr lorsqu'elles sont rendues possibles par la nature des restes, autant de passages obligés de cette archéologie totale.

76. Lorblanchet, 1995.

77. Bégouën *et al.*, 2009; Lorblanchet, 2010.

Les défenseurs et illustrateurs des trois ou quatre grandes théories de l'art paléolithique ont érigé leurs thèses sur des faits réels mais aussi, à des degrés divers, sur des éléments extraits plus ou moins consciemment de contextes idéologiques extérieurs à la discipline. Il est en effet facilement admissible qu'une œuvre artistico-religieuse rupestre puisse contenir des dimensions à la fois magiques, sous quelque forme interventionniste que ce soit, *et* mythologiques, avec le souhait d'inscrire une action volontariste dans un discours sacralisé, convenu et connu de tous, dans lequel spiritualité, superstition, mythologie et pratique magique peuvent mêler, avec des participations variables, leurs apports réciproques pour conditionner des « états » religieux très divers et des cultes qui le sont encore bien davantage. Ces composantes essentielles, certainement présentes dans la plupart des systèmes religieux, se nourrissent les unes des autres; elles résultent d'une mosaïque d'idées et de comportements spirituels plus ou moins élevés et distincts, intégrés selon des proportions variables à la représentation finale, en fonction de l'histoire spécifique de chaque groupe au sein de milieux de vie très divers, de son propre génie créateur et de celui de ses « artistes ».

Parmi les préhistoriens, les diverses positions ont fait l'objet de débats dont la vigueur montre que celles-ci, loin d'être contradictoires, se complètent : interventions magiques dans le domaine du surnaturel et tradition mythologique peuvent en réalité fort bien se compléter dans une seule et même démarche.

Le groupe social soumis aux constantes de son histoire et de ses traditions, au jeu de ses rapports avec les groupes sociaux voisins, soumis également aux contraintes de son environnement ainsi qu'à la dynamique des rapports internes entre les divers segments du groupe, effectue de nouvelles expériences qui, par analogie avec des situations passées réelles ou imaginaires connues de tous, réactivent des souvenirs partagés. Le groupe revisite ainsi en l'actualisant le fonds mythologique, en tout ou partie (récits mythologiques, contes et légendes, récits en fragments, anecdotes...), au travers duquel il identifie l'image de son propre passé. Cette construction « historicisante » est en

réalité une reconstruction collective en fonction du contexte et du moment de la narration, le tout constituant une « mémoire ethnique⁷⁸ » colorant le récit mythologique de particularités et variations de plus ou moins grande importance. Chaque société humaine posséderait donc des cadres mémoriels spécifiques rattachés à des circonstances et des « lieux de mémoire » propres, à l'intérieur desquels le locuteur puis, pour nous, le plasticien introduisent tour à tour, à l'insu ou avec l'accord du groupe, leur propre vision des choses⁷⁹.

En fait, seuls les travaux de Paul Ricœur sur les rapports entre le temps et le récit, trop amples pour pouvoir être intégrés succinctement à ce propos, seraient en mesure de donner la dimension exacte d'une question dont les aspects fondamentaux seront repris lors de travaux ultérieurs. Pour l'éclairage immédiat de notre sujet, les propos de cet auteur sont précis sur la fonction narrative et, notamment, sur les contraintes sémiotiques de celle-ci. Elles conditionnent la production même des récits. Paul Ricœur préconise, lui aussi, de prendre exemple sur les méthodes de la linguistique afin de « dégager dans un langage donné le code du message » en reconnaissant la place prépondérante de l'ensemble par rapport aux parties et en admettant une construction hiérarchique allant du signe au récit. Il identifie ainsi, par ordre d'importance, les fonctions⁸⁰ ou segments d'actions⁸¹, actions ou actants⁸², et narration⁸³.

Max Raphaël, précurseur de génie, notait que lorsqu'une société dispose à la fois d'une idéologie et d'un art complexe et élaboré, il y a de fortes probabilités pour que cette expression plastique soit la traduction en images de cette idéologie ; il serait donc « possible de reconstituer le cheminement de l'artiste qui, partant des contenus idéologiques, est parvenu à leur expression formelle, et donc de reconstruire l'idéologie à travers

l'art et ses formes⁸⁴ ». De manière à la fois plus restrictive et réaliste, considérons dans cette ambition que le mythe et le récit mythologique grâce auquel il s'exprime sont les éléments constitutifs de l'« idéologie » de cet auteur. La difficulté consiste à dépasser ces deux niveaux d'analyse, d'en faire la synthèse pour les faire déboucher dans une dimension nouvelle. Georges Sauvet y contribue en faisant part de sa conviction que « mythe et art rupestre, en utilisant des véhicules différents répondent aux mêmes besoins ». Il note que l'on « doit par conséquent s'attendre à ce que les structures universelles de la pensée mythique, telles qu'elles ont été étudiées par Claude Lévi-Strauss (1959), transparaissent également dans un mode d'expression graphique⁸⁵ ». On ne saurait mieux dire si ce n'est en essayant, à partir de sources documentaires appropriées, de poursuivre la réflexion jusqu'à son terme.

De beaux développements de ce principe ont déjà été donnés au travers de la confrontation des caractères essentiels de l'art gravé des massifs centraux sahariens : Tassili-n-Ajjer, Ahaggar, Tadrart algérienne, Acacus et Messak. Dans ce dernier massif, les théranthropes y opposent, valeur contre valeur⁸⁶, les détails de leur figuration (anatomie, vêtements, accessoires...) conçus comme éléments artificiels de valorisation ou d'intensification de contrastes culturels, à l'exemple célèbre des masques indiens de Colombie britannique⁸⁷. Leur répartition dessine des aires distinctes contiguës ; elles mettent en évidence des communautés voisines, semblables au point de puiser dans un même fonds mythologique, mais de ce fait d'autant plus soucieuses de se distinguer l'une de l'autre. Selon Claude Lévi-Strauss, les règles de transformation « émergent à la surface, comme manifestations visibles de lois qui gouvernent l'esprit des gens d'une tribu entendant des voisins raconter un de leur mythe. Ils l'emprunteront peut-être, mais non sans le déformer par l'effet d'opérations mentales dont ils ne sont pas les maîtres⁸⁸ ».

78. Leroi-Gourhan, 1965a, p. 63-76.

79. Candau, 2005, p. 72.

80. Propp, 1970.

81. Greimas, 1970.

82. Barthes, Kayser, Booth et Hamon, 1977.

83. Ricœur, 1983.

84. Raphaël, 1986, p. 202.

85. Sauvet G. et S., 1979, p. 352.

86. Le Quellec, 2002, p. 7-17 et 2003.

87. Lévi-Strauss, 1979 (1^{re} éd. 1975).

88. Lévi-Strauss, 1983.

Ce serait donc globalement en transformant les récits mythologiques des sociétés voisines que les membres d'un groupe forgeraient les leurs⁸⁹.

Pour l'archéologue de la paroi ornée, le recensement des ressemblances entre les mythes est un travail assez aisé lorsque ces derniers sont exprimés par l'image ; celui des oppositions l'est beaucoup moins, et le cas identifié plus haut au Messak, avec beaucoup de discernement, est exceptionnel dans la mesure où l'on ne dispose que fort rarement de l'illustration simultanée des deux faces opposées du même mythe⁹⁰. L'art rupestre marque indéniablement, de fait, des territoires ; d'aucuns d'ailleurs pensent qu'il a été conçu intentionnellement à cette fin. Si cela n'a pas été le cas, ce qui est vraisemblable, il en assure actuellement le rôle aux yeux des archéologues.

Pour le même secteur nord-est des massifs centraux sahariens, Savino di Lernia propose une approche quelque peu différente de l'art rupestre. Certainement pragmatique et prudente, moins ambitieuse aussi, elle n'est pas contradictoire des approches structuralistes. Elle les prépare et les complète. Tout en soulignant sa redevance aux travaux d'Augustin Holl, ce chercheur émet l'idée d'effectuer, « dans l'hypothèse d'un art vériste », une analyse ethnoarchéologique des figurations rupestres s'attachant, par exemple, au nombre moyen de bêtes par troupeau, au fait que ceux-ci soient ou non accompagnés de pasteurs, à l'âge et au genre de ces derniers, à la répartition des bêtes par sexe, etc. Mais comme ceux d'Augustin Holl, ses travaux remarquables prennent délibérément le contre-pied de l'approche « *crypto-structuraliste* motivée par la recherche d'invariants culturels », en faisant remarquer – non sans raison – que les apports majeurs sont essentiellement ceux des archéologues de terrain et des géoarchéologues qui ont étudié l'art rupestre saharien comme une partie d'un ensemble archéologique plus vaste, « *s'attachant notamment à définir des modes de*

*vie des populations concernées*⁹¹ ». Deux grands ensembles chronoculturels ont été identifiés dans l'Acacus. Le premier est formé par un « Pastoral » ancien et moyen, remontant à la fin du VII^e millénaire (cal BC) et durant lequel sont pratiqués l'élevage des bovins et la récolte de céréales sauvages ; le second correspond au « Pastoral » final, caractérisé par l'élevage des ovins et une mobilité très élevée, entre le début du IV^e et la fin du II^e millénaire, au cours d'une période déjà aride⁹². Les axes de transhumance au cœur de l'Acacus central mis en relation cartographique avec la distribution des sites d'occupation stricte et des stations d'art rupestre, montrent bien l'étroite dépendance des deux types de témoignages archéologiques à l'égard des voies naturelles de circulation et des terrains de parcours⁹³.

Cette analyse, qui ne parvient pas à son terme dans la mesure où elle se limite à la superficialité des représentations, pointe cependant de manière très remarquable les aspects fondamentaux dont l'archéologie est une excellente pourvoyeuse, notamment sur les données du contexte environnemental : milieu physique, régime climatique, pratiques socio-économiques, soit en fait l'homme dans son cadre de vie, dans ses relations avec son environnement et avec ses semblables.

La nécessité d'intégrer les données historiques et écologiques fournies par le contexte du groupe social a été soutenue par Claude Lévi-Strauss lui-même. C'est là l'une des conditions indispensables pour espérer comprendre tant les raisons profondes de la formation du mythe que ses manières d'être et son fonctionnement. Dans le domaine de l'étude de l'art rupestre d'Afrique du Sud, Tilman Lenssen-Erz, de manière tout à fait innovante pour l'archéologie, souscrit de son côté à ce principe en déclarant que, sans postuler un déterminisme écologique (complet⁹⁴), on peut s'attendre à ce qu'une bonne partie de leurs pensées aussi bien que leur organisation sociale aient été

89. Salmon, 2013, p. 11.

90. Le Quellec, 2003b.

91. Je souligne ; Di Lernia, 2002, p. 93-106.

92. Cremaschi et Di Lernia, 1999.

93. Cremaschi et Di Lernia, 1998.

94. La traduction française emploie le mot « compréhensif », ce qui n'a guère de sens. Les mots « complet » ou « total » paraissent plus appropriés.

le souci d'un environnement favorable qui se limite à « *l'absence de crise*⁹⁵ ». Ces remarques, formulées au sujet des chasseurs-collecteurs du Brandberg et de la « crédibilité écologique » de leur art, s'appliquent sans réserve à toute autre expression de même nature mais d'âge différent ; elles pourraient fort bien s'appliquer bien sûr au détail des représentations au travers des notations éthologiques mais aussi, comme l'envisage plus ou moins explicitement l'auteur, dans l'ensemble des activités, rites et cérémonies, ou « dans d'autres types de rapports formels dans lesquels la peinture avait une part ».

L'homme du Néolithique saharien qui nous préoccupe appartient avant tout à une « espèce communicante qui se définit désormais par la genèse, la propagation et la transmission de représentations de cerveau à cerveau au sein du groupe⁹⁶ ». Le langage, en permettant l'expression fine de la pensée et son enregistrement sous forme mémorielle, a également fourni la possibilité d'extraire et de conserver les souvenirs sous forme de signes à l'extérieur de son cerveau. Cette sorte de première extension de la mémoire était néanmoins limitée tant par les capacités quantitatives de la mémoire, réduites à « l'empan mnésique⁹⁷ » conditionnant l'étendue de la culture orale elle-même, que par la qualité du souvenir retrouvé, revisité et transformé en fonction des contraintes et nécessités du moment⁹⁸. L'écriture a constitué une deuxième extension de mémoire, anémiant certainement la première forme par déclin de l'exercice de mémorisation. Son immense avantage est de donner à la chose ainsi enregistrée une fiabilité infiniment plus grande. L'écriture a toutefois une histoire comportant des phases internes se manifestant sous des formes et des degrés variables selon les besoins de mémorisation et d'expression ressentis par les divers contextes culturels. L'art rupestre, quel qu'il soit, est une forme de notation qui se rapproche de l'écriture et, dans certains cas, l'annonce. D'une très grande abstraction dans l'art paléolithique, la progression de la narration et son expansion

extraordinaire dans l'art des massifs centraux sahariens, le réalisme des graphismes mais aussi le haut degré de complexité et d'élaboration des compositions rendent encore intelligible une partie au moins du message contenu. Risquons ici l'hypothèse que les représentations rupestres aient permis de conserver la mémoire des transactions et des échanges à laquelle il pouvait être fait appel en cas de différend voire de conflit.

Ces quelques orientations guident la présente réflexion.

De la paroi ornée au mythe

La démarche conduisant de la paroi ornée à l'étude socio-culturelle, au Sahara comme ailleurs, suit dans un premier temps ces mêmes voies pour la description des panneaux, mais connaît ensuite des développements spécifiques empruntant à l'histoire de l'art et à l'anthropologie sociale et culturelle quelques-uns de leurs principes méthodologiques. En raison du caractère quelquefois explicitement narratif de l'art préhistorique saharien, la réflexion prend en considération les caractères spécifiques des *récits* mythologiques tels qu'ils ont paru se dégager des observations et enseignements des spécialistes de l'anthropologie. L'erreur est possible simplement par ignorance éventuelle du détail de ces travaux et de leurs avancées récentes. Tout est donc discutable hormis le principe méthodologique qui est le postulat de base de cette étude, selon lequel l'art rupestre est pour l'essentiel l'expression en image de récits mythologiques préhistoriques.

Après le souhait formulé par Franz Boas d'entreprendre « une description de la vie, de l'organisation sociale, des croyances et des pratiques religieuses d'un peuple, telles qu'elles apparaissent dans leur mythe⁹⁹ », Claude Lévi-Strauss souligne le risque d'une tentative de cette nature. « La relation du mythe avec le donné est certaine », note-t-il, « mais pas sous forme de *re-présentation* [*sic*]. Elle est de nature dialectique, et les institutions décrites dans les mythes peuvent être inverses des

95. Lenssen-Erz, 1996, p. 468.

96. Changeux (dir.), 2003.

97. Candau, 2005, p. 16-22.

98. Goody, 1978 et 1986.

99. Boas, 2010, p. 10.

institutions réelles¹⁰⁰. » La mise en garde, à double usage, est fondamentale.

La phase du relevé (photographies, croquis, descriptions, restitutions) est totalement fondatrice de la réflexion de l'archéologue, en premier lieu parce qu'elle permet de connaître intimement l'œuvre étudiée, souvent au prix de longues séances d'observation et de restitution sur le terrain et en laboratoire. Ainsi appréhendée, l'œuvre laisse parfois percevoir un peu des intentions de son auteur, au travers de ses thèmes iconographiques et des modalités de leur association ; seule cette démarche contraignante est susceptible d'entrouvrir la porte conduisant au-delà de l'immédiatement visible et de donner accès à un réseau de liens qui unissent les données archéologiques issues du contexte général aux manières de voir et aux manières de comprendre cet art sans parole ni mode d'emploi. C'est en tenant compte de ces deux exigences, distinctes car constituées en réalité de phases entremêlées de déconstruction et de reconstruction de l'œuvre étudiée, qu'est présentée la synthèse qui suit.

Le relevé systématique

L'analyse, qui est fondée sur l'observation méthodique des œuvres et sur l'extraction raisonnée et systématique des données, est une reconstruction allant bien au-delà de la reproduction mécanique des seules photographies. L'étude est conforme à la démarche historique, qui s'attache à la reconnaissance des causes profondes des événements et des liens qui les unissent, et non pas aux seuls événements eux-mêmes. Cette reconstruction est au demeurant une excellente base pour élaborer une restitution de l'œuvre avec l'intégralité de ses propriétés formelles, à des fins d'archéologie expérimentale, de diffusion des connaissances et de valorisation du patrimoine.

Le fonctionnement récurrent qui préside à l'exécution des travaux impose une programmation minimale. La méthode,

100. Lévi-Strauss, 1996 (1^{re} éd. 1973), p. 208.

théorisée notamment par Léon Pales¹⁰¹, impose une succession de phases d'observation, de description, de restitution graphique et d'analyse. La démarche implique une alternance de travail sur le terrain et en laboratoire, souvent reconduite en plusieurs cycles, qui disqualifie de fait l'improvisation lors d'un passage rapide et occasionnel devant les parois, même suivi de prises photographiques.

Sur le plan pratique et parmi les développements fondamentaux de la recherche s'inscrivent successivement :

- l'étude du support rocheux, sa disposition et sa localisation par rapport aux éléments structurant le paysage physique actuel et passé ;
- les données définissant l'occupation humaine préhistorique forte de son référentiel chrono-culturel. Vestiges de la culture matérielle (restes d'occupation, armes, outils, ustensiles...) et témoignages artistico-religieux (art rupestre et mobilier quand il existe) sont bien deux facettes distinctes d'une même réalité culturelle. Leur étude est donc indissociable, même si chaque domaine de recherche relève, dans son application, de techniques distinctes et s'inscrit dans des rythmes d'avancement différents ;
- la reconnaissance de la chaîne opératoire, depuis l'acquisition des matières premières (pigments notamment) jusqu'à l'accomplissement plastique de l'œuvre, avec, comme démarche incidente, la prise en compte des problèmes de conservation (érosion par les eaux, le vent, l'action animale et humaine ancienne et actuelle...). Cette phase d'étude méthodique s'opère en plusieurs temps, faisant alterner l'observation systématique sur le terrain, y compris à l'aide d'instruments optiques grossissants, l'enregistrement sur le site des données (croquis de lecture, descriptions littéraires, photographies d'ensemble et de détail, enregistrement « 3D » par l'intégration des « métadonnées » des photographiques numériques), la reconstruction théorique en laboratoire des étapes d'élaboration de l'œuvre étudiée (schémas diacritiques, croquis analytiques, études de détail...), la restitution préalable sous forme de relevés provisoires, le retour

101. Pales, 1969, 1976, 1981 et 1989.

au terrain pour complément d'information, validation ou rectification des hypothèses et recherche complémentaire d'informations. Le prélèvement méthodique et l'analyse d'échantillons de pigment peuvent faire partie de cette quête ;

– la restitution par les méthodes infographiques selon des protocoles concertés et en fonction d'objectifs choisis (publication, exposition...), ou par la reconstitution expérimentale de l'œuvre (fac-similé) mettant en action le jeu des hypothèses et des vérifications. Le relevé final est composé de nombreuses photographies reproduisant le motif dans son cadre à différentes échelles, de nombreux croquis, explicitant photographies et commentaires, et d'une proposition de restitution. Ce dernier aspect est toujours contestable – non sans raison – par tous ceux qui n'en sont pas les auteurs. Il reste indispensable comme œuvre interprétative. Malgré ses défauts et ses insuffisances, la restitution graphique permet seule de matérialiser en une forme de synthèse les observations effectuées alternativement devant la paroi et devant l'écran d'ordinateur. C'est souvent le seul moyen non seulement d'avoir une vision claire des détails du décor, mais encore d'obtenir une vision d'ensemble. Mais le relevé peut être inexact, oublieux ; en fait, il est subjectif, à l'image de toute entreprise humaine. La photographie, quoique irremplaçable, présente d'autres défauts, notamment celui de la fausse « objectivité » et des limites des prises de vue confrontées à des motifs souvent évanescents et de petites dimensions, à des compositions trop grandes – comme à Iheren¹⁰² –, ou à un peu de tout cela à la fois.

Photographies et relevés graphiques sont complémentaires dans le déroulement de la procédure d'étude. Le relevé final, qu'il vaudrait mieux considérer comme une proposition de restitution, ne vaut que pour ce qu'il est fait et, généralement aussi, que pour celui qui l'a fait. Nul doute que pour une nouvelle interprétation globale, un nouveau relevé graphique ne s'avère vite indispensable.

Il ne peut pas y avoir de relevé d'un relevé déjà réalisé par un autre, sauf s'il s'agit, dans l'instant et dans l'attente de nouvelles observations, du seul moyen possible pour faire avancer l'étude. Les récentes réserves émises par Jean-Dominique Lajoux à propos des principes de restitution des panneaux étudiés par Henri Lhote et son équipe suscitent la réflexion. Observateur privilégié de l'art rupestre du Tassili-n-Ajjer¹⁰³, il nous invite à une grande prudence, même si notre échelle de prise en compte des particularités graphiques de certains « papiers peints » ne risque guère de fausser la lecture globale de la représentation et, encore moins, les principes de la méthode. De plus, la fiabilité générale des relevés de cette équipe est souvent remarquable, que n'altèrent pas réellement quelques facéties et approximations. L'« éponge magique » chargée d'eau, outre d'énormes défauts pour la conservation des peintures, avait quelques-unes des vertus du traitement infographique qui accentue les contrastes et sature les couleurs.

Dans la pratique de notre étude, des exemples ont été extraits de relevés anciens comme éléments d'illustration et de comparaison. Dans la mesure où, le plus souvent, il s'agit d'observer les similitudes de motifs significatifs, ils ont été isolés par infographie de la représentation de la paroi qui les supportait. La référence à la publication originale s'impose toujours ainsi, bien sûr, qu'à l'original lorsqu'il est possible de l'atteindre.

102. Lajoux, 2012, p. 116 et suivantes.

103. Lajoux, 2012, p. 61 et suivantes.

Organisation de la réflexion : thèmes et concepts, contextes, objectifs

Thèmes et concepts

L'art rupestre traduit en image des récits mythologiques à jamais – ou presque – disparus. Maintes fois affirmée et pratiquement invérifiable, cette assertion a généralement servi d'« oreiller de paresse » aux archéologues dont l'analyse s'est réfugiée dans les classifications stylistiques, chronologiques et culturelles, dans l'étude ethno-archéographique de détail, dans l'inventaire, dans la recherche vite satisfaite du plaisir de signaler une découverte nouvelle...

Le cadre général de l'étude des sociétés de pasteurs rassemble dans un premier temps un certain nombre de traits comportementaux, considérés comme fondements communs à de nombreuses sociétés pastorales, et propose des modèles ethnographiques permettant de *concevoir*, à partir de données parfois peu intelligibles mais telles qu'elles sont exprimées sur les parois, une lecture porteuse de sens. Certains écueils, dont cette démarche est jalonnée, sont évidents ; ils tiennent pour l'essentiel aux limites bien connues du comparatisme ethnographique auquel il est parfois difficile de résister. D'autres défauts existent certainement. Leur dépassement ne peut résulter que de la plus grande pertinence des modèles dans lesquels doivent s'inscrire les analyses et de l'exactitude des observations effectuées sur les parois.

L'histoire de l'art permet d'inscrire les œuvres dans le temps, c'est-à-dire de les faire percevoir dans le continuum de vie qu'elles jalonnent successivement et qu'elles caractérisent, époque après époque. Dans un même mouvement, et pour peu que l'on veuille bien admettre qu'il n'y a pas de progrès en matière d'art, quel qu'il soit et quelle que soit la période dans laquelle l'œuvre s'inscrit – y compris pour la période préhistorique comme nous l'enseigne l'art aurignacien de la grotte Chauvet-Pont d'Arc (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche) –, l'histoire de l'art nous informe sur les contextes idéologiques. Les vestiges

des arts plastiques, les seuls dont le préhistorien puisse recueillir des bribes de témoignage, constituent en fait sa principale voie d'accès au psychisme collectif des anciennes sociétés sans écriture. Or, l'imaginaire, comme le note Jacques Le Goff, se trouve « à la racine des motivations historiques¹⁰⁴ », car la fonction symbolique permet à l'individu, isolé ou en société, de donner une explication au monde qui l'entoure en même temps qu'il s'y assigne une place et un rôle. Cela est particulièrement vrai lorsqu'il doit affronter des situations difficiles jalonnées par l'angoisse, la souffrance et la mort, auxquelles le discours mythologique donne « une réponse pour assurer l'équilibre intérieur des sociétés, leur cohésion psycho-affective et, par là, leur survie elle-même¹⁰⁵ ». En ce sens, les créations plastiques sont révélatrices des mentalités qui leur sont contemporaines ; elles sont d'autant plus précieuses que pour la documentation de la Préhistoire, elles ne souffrent guère de concurrence.

L'approche anthropologique, quant à elle, vient se ranger aux côtés de la précédente. Elles sont d'ailleurs indissociables, comme cela vient d'être vu. L'anthropologie permet d'établir les éléments d'un cadre général de pensée au sein duquel l'œuvre a quelques chances de s'insérer. Plus que le comparatisme ethnographique, il sera alors possible d'évoquer une sorte d'*autorisation à penser* fondée, si possible pour en limiter les risques, sur un large échantillon d'exemples valant, *mutatis mutandis*, pour une illustration des universaux de la pensée et des comportements humains dans le contexte de référence. Pour nous, il s'agira ici principalement des comportements des peuples du bétail actuels. Il s'agira aussi du mode de formation du mythe, de sa transformation en récit mythologique, du fonctionnement de ce dernier, de sa transmission, de son adaptation à de nouvelles exigences et de sa disparition. Il s'agira enfin des principes généraux de fabrication des images.

104. Le Goff *et al.*, 1986, p. 15.

105. Cauvin, 1994, p. 97.

L'espace et le temps

Après une nette augmentation de l'insolation globale, qui a signé l'arrêt du phénomène glaciaire mondial il y a environ 12 000 ans, le bilan radiatif solaire, variant principalement en fonction de la configuration astronomique générale et tout particulièrement des modifications de la distance Terre-Soleil, s'est rapproché des valeurs actuelles. Après l'optimum climatique qui a marqué il y a près de 10 000 ans le début de l'Holocène s'est manifesté un nouveau processus d'aridification. Très progressivement, par phases inégales jalonnées de périodes de sécheresse, les moussons venues du sud et les dépressions atlantiques venues du nord ont vu leurs effets s'amoindrir puis disparaître presque intégralement. Le Sahara – *As-Sahara al-Kébir* –, le Grand Désert, s'est installé il y a maintenant près de 4 000 ans et a adopté rapidement les caractéristiques que nous lui connaissons.

Succédant à une très longue période d'aridité extrême du Pléistocène terminal qui génère une zone désertique débordant largement ses limites actuelles, l'optimum climatique, chaud et humide, a engendré un paysage de savanes et de steppes arborées ponctuées de lacs, assez semblables à certains ensembles végétaux de la zone sahélienne. Les cours d'eau, nombreux et actifs, façonnaient ces paysages et alimentaient les vastes dépressions.

Inscrits par les dispositions naturelles au cœur du socle saharien, générés par des phénomènes de la très ancienne tectonique et par la néotectonique, les massifs centraux sahariens, et pour nous principalement le massif du Hoggar et ses satellites géologiques (cf. cartes hors texte), présentent pour l'archéologie deux avantages remarquables. Le premier, qui ressort de l'évidence, est d'offrir à profusion les supports et abris naturels nécessaires à la manifestation de l'art des rochers. Le second est d'abord de s'inscrire dans un territoire aux horizons lointains par la remarquable divergence hydrographique, désormais fossile, qu'ils organisaient sur des milliers de kilomètres ; ils

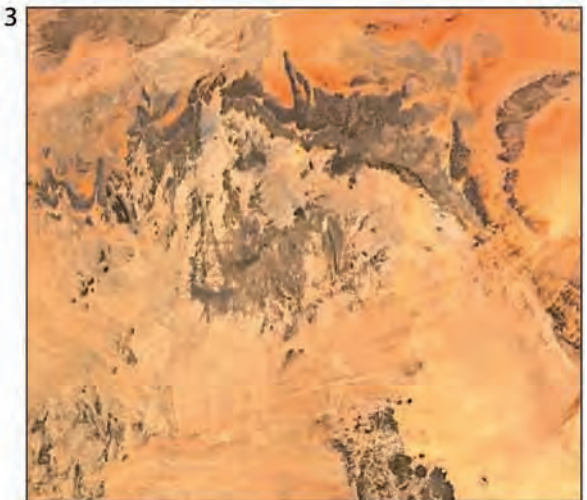
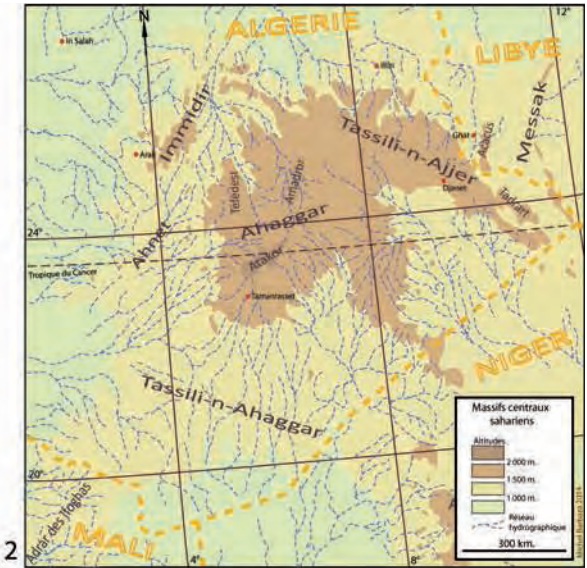
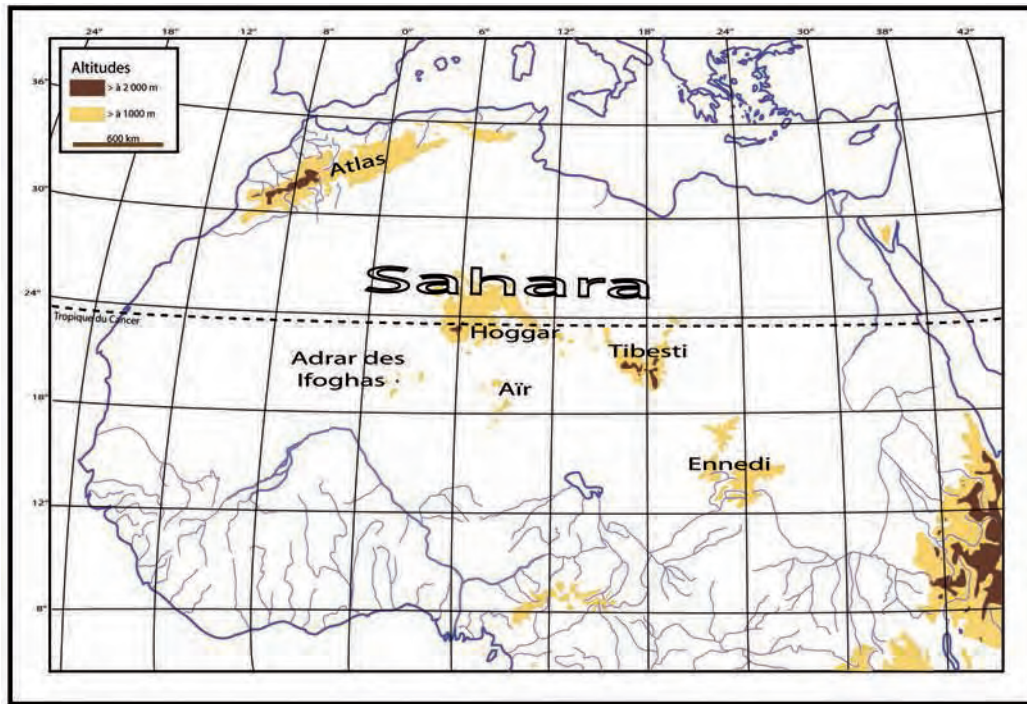
constituaient au fur et à mesure des progrès de la désertification une zone-refuge propice aux activités pastorales et – qui sait ce que seront les découvertes archéologiques futures –, en toute hypothèse de travail, agricoles.

Les dispositions favorables de la géographie mettaient en place une belle convergence de voies de communication naturelles. En témoigne indirectement la diversité typologique des monuments funéraires de certaines de ses régions, selon les travaux récemment réalisés dans cette région par Smail Iddir. Les effets de l'altitude accroissaient le nombre et l'importance des précipitations et assuraient les conditions minimales au maintien, au moins pour un temps, du pastoralisme bovin.

L'abondance des vestiges archéologiques et particulièrement de l'art rupestre, la qualité de la conservation de cet art et des informations que livrent les œuvres font de ces vastes régions un véritable conservatoire ethnographique sur la vie des bergers néolithiques. La documentation archéologique disponible, quoique déjà considérée de manière perspicace par plusieurs chercheurs, incitait à renouveler le regard qui pouvait lui être accordé et les méthodes pour l'interroger. Un seul frein se présentait dès l'abord : une documentation immense et difficilement mobilisable en l'état.

Les objectifs

Le choix a été fait de poursuivre l'étude au-delà de ces stades, en ayant recours d'abord aux enseignements de l'histoire de l'art pour une compréhension minimale des principes essentiels de construction et de « fonctionnement » de l'image. L'objectif de cette démarche est de dégager une éventuelle *structure* considérée comme représentative d'une pensée générale, selon les principes déjà énoncés. La prise en compte préalable du panneau de Timidouine 12 (cf. fig. 70), considéré comme une véritable clé de lecture généralisable à l'un des ensembles mythologiques organisant l'art des massifs centraux sahariens, permet, grâce aux leçons de l'anthropologie



L'Afrique du Nord et les massifs centraux sahariens

1. L'Afrique du Nord.
2. Le massif de l'Ahaggar et ses massifs sédimentaires périphériques.
3. Formations rocheuses et sableuses (d'après Google Earth).



Les Trois Bergers

structurale, de reconsidérer une part non négligeable de cette œuvre et d'avancer une amorce d'interprétation. Dans cette perspective, des exemples seront empruntés à l'histoire de l'art pour proposer, par extrapolation, une « déconstruction » de quelques panneaux préhistoriques puis, par généralisation, de reconnaître quelques structures fondamentales. Dans ce dessein, les ensembles peints de Timidouine 12, dans la Téfedest, et d'Iheren, au Tassili-n-Ajjer, occupent une place prépondérante. Cette première grande partie, dont l'ambition principale est de faire partager quelques nouveaux principes, inclut sous diverses formes une présentation globale et diachronique de l'art saharien. L'art des groupes « Têtes Rondes » ainsi que celui des Caballins apparaissent principalement pour souligner par contraste les différences formelles et fondamentales avec l'art des Bovidien qu'ils encadrent.

Par la suite, bien qu'ignorante des développements récents de l'anthropologie sociale et culturelle et des finesses de l'étude des mythes et de leur philosophie, la présente analyse tente, dans les deuxième et troisième parties, de pousser le postulat initial jusqu'à ses conséquences logiques extrêmes en ne retenant que ce qui semble pouvoir s'appliquer aux représentations sahariennes, afin que cette démarche pluridisciplinaire débouche sur une véritable « anthropologie de l'art rupestre » qui s'imposera certainement un jour. Cette synthèse méthodologique s'efforce également de maintenir un regard constant sur les spécificités du récit en image par rapport au récit littéraire (écrit ou oral). Les nombreux échanges d'idées au sein du programme ANR PréhArt (2010-2014) m'ont incité à formaliser plusieurs théories sur le sujet.

La dernière partie a pour objectif de tenter de répondre aux promesses du titre. Il propose une reconstruction des éléments fondamentaux et une interprétation générale confrontant l'ensemble des données mythologiques (thèmes mythiques) au contexte archéologique (paléoenvironnement, mode de vie...), au moins en ce qu'ils nous sont accessibles. Nul doute que pour ces deux domaines, le développement de l'archéologie saharienne (travaux de fouille de vestiges d'occupation et constitution d'une base de données par relevé systématique des œuvres d'art rupestre) ne soit un jour à l'origine de substantiels renseignements.



Représentations de l'espace et espaces de la représentation dans l'art rupestre saharien

L'espace comme élément du style

Le style d'une œuvre, quoique étant une notion généralement difficile à caractériser pour qui cherche à établir une définition à la fois générale et précise, est néanmoins souvent perçu intuitivement et sans délai par l'observateur averti. Nombreux sont les auteurs qui ont eu recours, non sans raison, à cette faculté pour fonder leur modèle d'organisation de l'art rupestre saharien, tant pour la chronologie que pour la répartition géographique des groupes culturels. Le grand intérêt de l'approche stylistique, en effet, est d'exprimer une forme de cohérence ethnique au point, pour certains auteurs, de considérer que «le style [était] la manifestation d'une culture considérée en bloc, le signe de son unité¹⁰⁶». Le problème paraît un peu plus complexe.

Pour des raisons diverses, la notion de style est délicate à manier. Avant le xx^e siècle, il est rare que les artistes aient proclamé les intentions orientant leurs travaux. Ces principes rangeant les artistes et leurs créations dans des mouvements répertoriés ont été établis parfois longtemps après l'exécution de l'œuvre, ce qui est bien sûr le propre des ensembles préhistoriques et protohistoriques. Cette reconsidération *a posteriori* peut en effet aboutir à des découpages catégoriques se voulant représentatifs d'une époque, mais qui ont entre autres inconvénients de minorer la part d'inventivité propre aux grands artistes, alors que «la vie des formes¹⁰⁷» elle-même est jalonnée d'une longue suite de changements, générés notamment par la recherche transgénérationnelle de la nouveauté en réaction au vieillissement

inévitables des manières de représenter. Pour autant il n'en est pas moins vrai, ce dont nous tirerons conséquence, que les styles, dans leurs caractères successifs, loin d'être indépendants des transformations de la société dans laquelle les œuvres sont produites, reflètent à chaque époque une vision du monde spécifique, un changement d'attitude qui influe sur les formes elles-mêmes¹⁰⁸. La Renaissance du Quattrocento a ainsi inventé un nouvel espace de représentation qui tendait à reproduire l'espace réel¹⁰⁹. En refusant toute dissociation entre fond et forme, il convient de porter «la plus extrême attention aux procédés plastiques par lesquels la pensée figurative dote de sens les images¹¹⁰».

Les études de *l'espace de la représentation* et surtout de *la représentation de l'espace*, fournissent des éléments susceptibles de structurer la réflexion. Le premier élément de cette approche ne change guère dans le temps au sein des massifs centraux sahariens, si ce n'est – élément non négligeable toutefois – le goût pour la monumentalité de certaines œuvres «Têtes Rondes» du Tassili-n-Ajjer. Les modifications enregistrées par les manières de représenter l'espace sont, par contre, fondamentales.

106. Schapiro, 1953, p. 291.

107. Focillon, 1938.

108. Lancyrie-Dagen, 2002, p. 181-182.

109. Wunenburger (dir.), 2000.

110. Baschet, 2008 (extrait de la 4^e de couverture).

Perspective et diachronie sahariennes : de l'espace imaginaire à l'espace imaginé

Imaginaire et espace

L'utilisation de l'espace de la paroi dépend étroitement de la conception élaborée par l'imagination en fonction de l'objet à représenter, mais aussi de la finalité de la représentation. L'attitude mentale initiale produit une vision qui n'existe que dans l'esprit ; l'espace imaginé est le résultat de cette action¹¹¹.

Mise en évidence par la considération simultanée, d'une part, de la fresque de Timidouine 12, œuvre fondamentale de l'art saharien, et, d'autre part, des enseignements de l'histoire de l'art, l'idée s'est imposée que le souci de l'illusion de l'espace pouvait être également, dans ce contexte, un élément important de structuration, de compréhension et d'interprétation (au moins partielle) des œuvres rupestres. La fresque de Timidouine 12 présente en outre l'avantage de se situer, par ses caractéristiques propres, entre l'archaïsme des « Têtes Rondes » et la nouveauté du Bovidien, soit au point d'équilibre de l'évolution générale de cet art.

L'art des « Têtes Rondes » ou l'horreur de la perspective objective

Pour Alfred Muzzolini, le style des « Têtes Rondes » est un pseudo-naturalisme figuratif. Bien que des formes réelles d'animaux ou de personnages soient effectivement reproduites, la ressemblance avec la réalité paraît un souci mineur pour l'artiste, ou du moins n'était pas spécialement recherchée. L'auteur précise que ce désintérêt pour les détails autres

111. Vialou, 1991.

que ces aspects conventionnels ne reflète nulle inaptitude ou gaucherie : « C'était qu'on ne voulait pas, habituellement, les préciser, ou qu'un code l'interdisait¹¹². »

Plutôt que d'y reconnaître les effets d'un interdit quelconque dûment formalisé et exprimé, ces particularités semblent en effet davantage correspondre à une manière de concevoir et donc de voir l'univers mental que l'artiste souhaitait représenter. Il n'y a pas à proprement parler un « code » édicté par le groupe mais un cadre idéologique général qui détermine la manière de penser, donc de représenter. Selon Henri Focillon, « l'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire¹¹³. »

Poursuivant ses remarques, Alfred Muzzolini a apporté des précisions sur les teintes utilisées et les patines qui affectent ces peintures, les thèmes « manifestement symboliques [...] comme ceux que nous dénommons Grands Dieux » et maints autres éléments sur la classification interne de cette grande période picturale (qu'il inscrivait pour l'essentiel dans une zone réduite du Tassili-n-Ajjer). Il limitait cependant ses remarques sur le traitement de l'espace au seul cadre de la représentation au travers des indications sur la monumentalité de certaines figures (plus de 6 m pour un « martien » ou « grand dieu » de Jabbaren), alors que toutes les figures portent le témoignage manifeste d'une grande et belle aversion pour la perspective objective.

François Soleilhavoup¹¹⁴, dans son travail sur les « Têtes Rondes », reprend et cite Alfred Muzzolini. Il perçoit l'importance du traitement de l'espace et notamment de la prise en compte de la perspective lorsque, très rarement, elle se manifeste, en particulier dans un panneau peint très connu de Jabbaren, dit *La Procession au poisson*. Sauf erreur ou oubli involontaire, les autres travaux abordant de près ou de loin cette

112. Muzzolini, 1995a, p. 121.

113. Focillon, 1947 (1^{re} éd. 1934), p. 30.

114. Soleilhavoup, 2007.



Figure 8 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : panneau du *Grand Dieu* (cliché : L'Y.Ferhani).



production ne portent pas un intérêt soutenu à cette particularité. En fait, ils l'ignorent le plus souvent, de manière d'ailleurs assez incompréhensible tant est flagrant, sur la totalité des figurations et à plus forte raison sur les œuvres les plus spectaculaires, ce rejet de l'*illusion de la profondeur*¹¹⁵, véritable « horreur » de ce que l'on appellera plus tard la perspective objective, ou perspective vraie, réaliste, scientifique... L'exception existe, mais elle est rare et modeste.

Reprenant des idées développées dans sa thèse à l'occasion d'une note très perspicace sur le traitement de l'espace, Michel Tauveron¹¹⁶ – qui associe d'ailleurs une partie importante de l'art de la Téfedest à l'univers des « Têtes Rondes » –, parce que les œuvres considérées ne s'y prêtent pas et parce qu'il traite essentiellement de la structuration des panneaux, ne s'attarde pas sur cette dimension fondamentale de la représentation.

Les « grands dieux », souvent réalisés dans de vastes abris qui s'ouvrent sur des espaces dégagés formant des sortes d'esplanades, sont intégrés dans de véritables compositions montrant une structuration volontaire de l'œuvre selon deux axes privilégiés. Le premier est celui de la surface du plan rocheux sur lequel la distribution des éléments graphiques s'organise en frise, avec une polarité médiane autour d'un centre de gravité. Cet élément prépondérant n'exclut pas toutefois un déséquilibre à gauche contrariant, avec l'orientation presque systématique à droite des figures, la symétrie globale du panneau. L'abri du Grand Dieu cornu à Séfar est le modèle de cette organisation (fig. 8) ; d'autres ensembles se rapprochent de cette construction, souvent avec moins de rigueur. Dans ce vaste abri, près de 30 m² de paroi ont été ornés : une grande frise animalière de mouflons et d'antilopes – galopant vers la droite – parcourt la partie supérieure de l'espace graphique sur l'étendue de son développement. Le second axe reconnu par Michel Tauveron est déterminé par la profondeur créée par la superposition systématique d'au moins un élément. Si le fait qui

nous montre bien la hiérarchisation, même des plus réduites, de deux plans de l'espace est incontestable, il n'y a jamais de perspective objective. La superposition s'effectue généralement sans mise en réserve de la partie arrière occultée, en principe, par le premier plan.

Ce dernier aspect, quoique discret, est réel et étonnant par sa constance. L'organisation en frise ne l'est pas moins, ainsi qu'en témoignerait au besoin le recours aux dimensions d'inscription de la représentation. Il est toutefois un aspect tout aussi important qui contrarie en ce sens la lecture faite de la composition ; il s'agit de la différence d'échelle des représentations avec l'une d'entre elles, largement survalorisée, qui rompt l'homogénéité descriptive de l'ensemble. La différence de taille entre un personnage central et dominant, plus anthropomorphe qu'humain, et d'autres individus, nombreux et de dimensions beaucoup plus réduites, indique que chacun de ces deux types de « personnages » s'inscrit dans un registre de représentation différent : humain et surhumain par hypothèse. Cette structuration paraît fondamentale.

Grâce au choix d'abris inscrits dans des espaces dégagés, le spectateur, éventuellement en groupe, est invité à contempler la représentation dans la totalité du pouvoir suggestif qu'induit sa monumentalité. Son œil néanmoins ne participe en aucune façon à la construction d'un espace qui reste abstrait, dépourvu de la profondeur de champ que suggérerait une structuration en plans successifs avec mise en réserve des zones graphiques occultées.

Cette lecture de l'utilisation de l'espace semble plus conforme à la réalité des œuvres que celle de Henri Lhote, qui interprète comme une procession ce grand panneau de Séfar dont il est l'inventeur. La représentation d'une telle scène implique l'expression d'un mouvement d'ensemble, d'ailleurs assez facile à réaliser en décalant les jambes pour exprimer les pas de la marche et le double balancier des bras équilibrant les corps en déplacement. Ici, tout est parallèle et figé ; les humains sont

115. Focillon, 1947 (1^{re} éd. 1934).

116. Tauveron, 1992, 1993 et 1996.

statiques, au contraire des animaux qui traversent en bondissant la composition.

Parmi d'autres traits majeurs, ces expressions accordent à l'anthropocentrisme une place essentielle sans que, pour autant, l'humain soit réellement pris en compte comme individu. Tout est fait, à commencer par les « grands dieux », pour extraire ces êtres, incluant de l'humain dans leur nature, de la sphère concrète et vivante des hommes et des femmes. Un deuxième trait majeur est constitué par la gestuelle de ces personnages. Ces deux éléments fondamentaux ne seront jamais complètement abandonnés par la suite.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du *Grand Dieu*¹¹⁷

Henri Lhote, responsable de la mission, décrit cet ensemble extraordinaire en des termes imagés. Ainsi, il indique qu'à Séfar, « le grandiose dépasse tout ce qu'il a pu imaginer » ; le centre de la paroi de l'abri est effectivement occupé par un personnage haut de 3,25 m, représenté de face, que l'auteur qualifie d'« abominable homme des sables » (fig. 8).

Sur la gauche, cinq femmes de taille différente sont tournées vers la droite et lèvent les bras vers le grand personnage, reproduisant en vue de profil l'attitude de ce dernier. Sur la droite du panneau apparaît une autre femme, en position horizontale et vue de face (ou de dessus).

Des antilopes, peintes comme les personnages en blanc cerné d'ocre violacée ou le corps en ocre sombre cerné de blanc, semblent parcourir la composition de gauche à droite. Dans le registre inférieur ont été peints des personnages de dimensions plus réduites, certains de même facture, d'autres en aplats de couleur rouge sombre parfois associés à des tracés animaliers peu caractéristiques. La description des curiosités anatomiques, vestimentaires ou autres des divers personnages ainsi que les particularités graphiques bien connues de certaines antilopes n'entrent pas dans les préoccupations du présent ouvrage. On retiendra

ici le traitement systématiquement contrarié de la profondeur de champ, dès que celle-ci risque de se manifester. Alors que dans des situations analogues, une différenciation des plans peut se glisser de manière incidente dans la représentation, tant pour les anthropomorphes que pour les animaux, des membres droits et gauches, antérieurs ou postérieurs, on observe ici non seulement un aplatissement généralisé de la figure mais aussi une distorsion par glissement anatomique de ces éléments corporels : seins et bras superposés en vue de profil et rabattus en vue frontale, jambes ou pattes, cornes et oreilles, indifférenciées, strictement parallèles et comme vues de face. Il n'y a pas d'exception, pas même sous la forme d'une mise en réserve lorsque deux unités graphiques sont superposées. Le seul élément contrevenant quelque peu à cette règle se manifeste au travers de l'appendice, vraisemblablement un pagne dorsal, visible entre les jambes du grand anthropomorphe. On peut supposer que cette pièce d'habillement est fixée à la taille du personnage par le triple lien qui fait office de ceinture et qu'elle est en partie cachée par son bassin, rare manifestation de la superposition de plans.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du *Dieu pêcheur*

Comme dans tous les autres abris décorés au cours de cet ensemble chrono-stylistique, des précautions semblables ont été prises dans un autre abri de Séfar, sur le panneau dit du *Dieu pêcheur*, composition développée sur une vingtaine de mètres. Les « orantes » comme les antilopes rappellent les caractéristiques du grand panneau précédent, malgré des différences de détails évidentes dans l'organisation de la composition. Un grand boviné, vraisemblablement un aurochs, se tient dans la partie gauche du panneau ; alors qu'il est figuré de profil, ses quatre pattes, parallèles deux à deux, ont été représentées ainsi que ses deux yeux, côte à côte et vus de face. Ici encore, aucune infraction à la règle, si ce n'est l'objet en forme de croissant placé comme s'il flottait devant le flanc droit du « dieu pêcheur », l'occultant partiellement¹¹⁸.

117. Lhote, 1958, p. 16, planche II et p. 136-137.

118. Lajoux, 2012.



Figure 9– Séfâr (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La *Dame noire*.



Figure 10– Séfâr (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail du couple humain.

Séfâr (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La figure de la *Dame noire*

Cette œuvre, dite *Dame noire*¹¹⁹, est très remarquable parce qu'elle respecte de manière absolue les codes de représentation déjà signalés (fig. 9).

La sinuosité du corps résulte de la stricte observation de ces codes, jointe au dynamisme de la figure. Cette peinture est empreinte d'un maniérisme expressif grâce auquel la figure se soustrait à la difformité que lui confèrent un dos à forte voussure et des épaules effacées, projetées en avant, prolongées par les deux bras, représentés parallèles et sans *aucune* indication de latéralité, tenant un objet en forme de croissant. Classiquement, les seins sont superposés.

119. La «négresse» de Henri Lhote; Hachid, 1998.



Figure 11 – Tadjelamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Grand bovin de l'abri de Tiaranéen (cliché et relevé: U. Hallier et B. Hallier, s. d.).

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Les panneaux du couple humain, animaux fantastiques et anthropomorphe simiesque

Parmi les œuvres les plus connues de Séfar, deux compositions montrent à quel point les artistes «Têtes Rondes» ont cherché à extirper la moindre concession à la profondeur de champ. La première, associée à des représentants d'une animalité chimérique, figure un couple d'humains, une femme aux seins soigneusement superposés et un homme portant une sorte de casque et un gorgerin, tous deux très stylisés (fig. 10). Détail supplémentaire et significatif, le sexe masculin a été déplacé latéralement et s'insère au corps, de manière aussi surprenante qu'amusante, à hauteur de la hanche.



Figure 12 – Tan Zoumaïtak (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail: personnage inclus partiellement dans un cercle.

Tadjelamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le grand bovin de l'abri de Tiaranéen

Jamais le rejet de toute forme de perspective n'a été aussi magnifiquement illustré qu'au travers du grand bovin de l'abri de Tiaranéen, situé sur le plateau de Tadjelamine¹²⁰.

Malgré le caractère expéditif de la représentation, il est aisé de remarquer, grâce au relevé qu'ont fort heureusement réalisé Ulrich et Brigitte Hallier, à quel point cette idée préalable, consciente ou non, a guidé le trait de l'artiste «Têtes Rondes» afin de ne jamais risquer la moindre allusion à la plus infime différenciation de

120. Hallier U. et Hallier B., 2010, p. 16, fig. 2.



Figure 13 – Tan Zoumaïtak (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail : superposition de deux personnages.

plans. Les oreilles et les pattes de l'animal sont juxtaposées selon une pratique classique pour la période, et ses cornes sont vues de dessus et ramenées sur le chanfrein, avec lequel elles déterminent un angle irréal. À ce prix, ces deux appendices spécifiques s'inscrivent dans un seul et même plan, le tout constituant un magnifique exemple d'art « moderne » (fig. 11).

Tan Zoumaïtak (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La grande fresque

Au titre des contre-exemples se range la représentation du petit personnage inclus partiellement dans un cercle (fig. 12), ou bien passant au travers d'une sorte de membrane frangée ou « méduse ». Ce motif énigmatique intègre, sur la faible distance d'un rayon de cercle, la profondeur de champ.

Une autre exception notable est constituée par les deux personnages situés à l'extrême droite de l'abri. Une femme semblant sortir d'une anfractuosité de la roche est superposée à un personnage de plus grande taille, dont elle occulte une partie du corps (fig. 13).

La superposition est indubitablement volontaire car la paroi présente de larges plages d pouvrees de figure. La mise en réserve « vraie » d'une partie du corps du personnage inférieur est cependant douteuse ou, pour le moins, imparfaite ; son apparence peut résulter d'une simple superposition effectuée après un intervalle de temps plus ou moins long, ainsi d'ailleurs que semble le suggérer la zone du dos du personnage inférieur surcharg e par la hanche et les fesses du personnage supérieur. Le bras et la main de la figure féminine (ainsi que l'objet allongé qu'elle tient), qui s'étendent sur le cou et les épaules du personnage inférieur, semblent bien avoir été exécutés avant les parties correspondantes du grand personnage sous-jacent et, donc, avoir été conçus comme un premier plan dès l'amorce de la représentation.

D'autres figures pourraient appeler des remarques sur l'intégration de la perspective, ou du moins de la distinction des plans dans la profondeur de champ, mais elles sont généralement plus incertaines que les quelques exemples précédents. En tout état de cause, elles ne sauraient remettre en cause l'extrême discrétion de cette préoccupation graphique, dont les origines psychologiques et donc les implications sémantiques sont importantes.

Style, animation et chronologie. Le triomphe progressif du mouvement

De l'apparente diversité des systèmes de classification, souvent engendrés par des principes subjectifs ou par la difficulté, voire l'impossibilité, d'établir des ordres fiables de superposition, ressortent plusieurs propositions convergentes. À ces inconvénients déterminés par les limites des observations et analyses modernes s'ajoutent la diversité des formes et des thèmes illustrés par les peintres «Têtes Rondes» ainsi que, selon les lieux, une très probable résilience formelle au cours des phases successives de cette période.

Dans les études récentes, les styles des petits personnages cornus à tête ronde et des «diablotins» chers à Henri Lhote¹²¹ ne correspondent plus aux créations les plus anciennes; elles se placeraient à une phase moyenne¹²² plus ou moins évoluée. Un accord semble reconnaître dans certains «grands dieux» et dans les personnages qui les accompagnent les modèles formels qui déterminent une part importante de la production postérieure. Des différences, qui ne sont pas toutes fondées sur la chronologie, existent; elles peuvent correspondre au traitement de thèmes différents selon les lieux et les artistes. Toutes font du respect, absolu ou presque, de l'aplatissement total des figures – anthropomorphes ou zoomorphes – la règle à laquelle aucune figure ne déroge, soit imposée par l'essence même de l'œuvre soit, par la suite, par habitude et soumission plus ou moins consciente à ce qui est devenu une convention. L'évolution interne existe. Pour Umberto Sansoni, qui identifie trois phases principales successives – archaïque, moyenne et finale –, à leur tour subdivisées en de nombreux sous-stades transitionnels, l'évolution apparaît au travers de la complexité croissante du dessin; celui-ci intègre de plus en plus de détails tout en laissant subsister des traits traditionnels ménageant autant de formes de transition. Nullement contradictoires avec cette lecture, les

121. Lhote, 1958, p. 232 et suivantes.

122. Muzzolini, 1995a, p. 120 et suivantes; Sansoni, 1994.

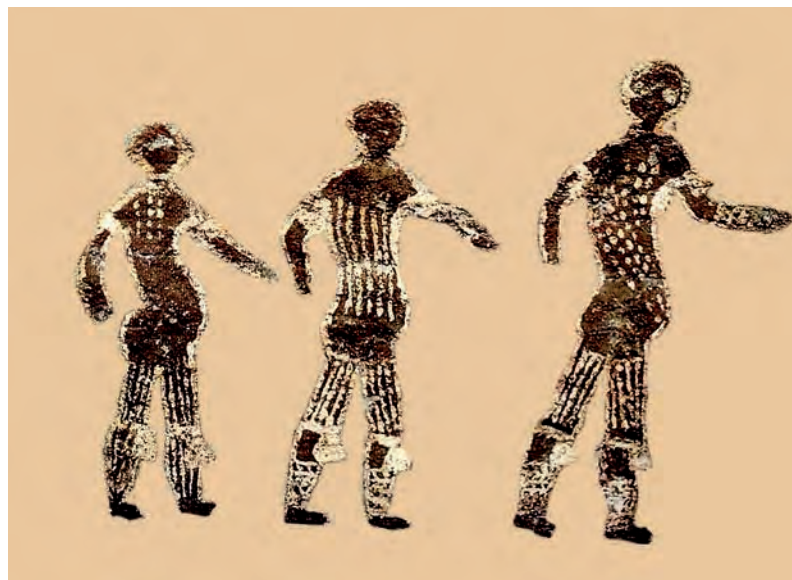


Figure 14 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
«Danseuses» (ou marcheuses) «Têtes Rondes».

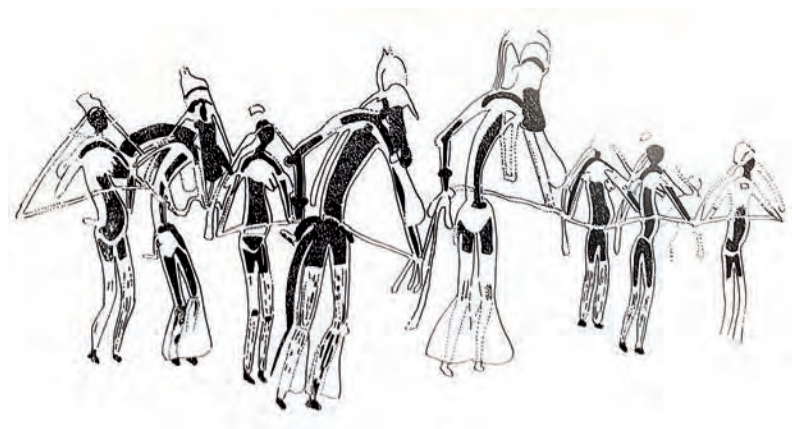


Figure 15 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
«Danseurs» et «danseuses» (Relevé: F. Soleilhavoup)

transformations qui transparaissent au travers de l'expression du mouvement peuvent exprimer la diachronie. L'animation rompt très progressivement l'hiératisme initial ; elle explose au Tassili-n-Ajjer lors des phases finales.

Il est possible d'apprécier à cette fin l'importance des différences entre la *Dame blanche* ou *Déesse cornue* d'Aouanrhét et les personnages accompagnant le «grand dieu» de Séfar. La *Dame noire* de Séfar, quant à elle, exprime bien dans sa silhouette générale la tradition des «Têtes Rondes». Cependant, sa marche indéniable, perceptible non seulement dans le compas de ses jambes mais aussi dans le détail du mouvement du pied, représente à la perfection la tendance nouvelle renforçant l'animation qui est bien l'expression de la vie.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Les « danseurs » et les « danseuses »

Les trois femmes peintes sur une autre paroi de Séfar¹²³, dont les corps sont ornés de motifs punctiformes ou linéaires et le corps cerné de blanc, expriment la même disposition. Ces petites silhouettes, pourtant sommaires et maladroitement, joignent au balancier des bras le mouvement des jambes (fig. 14), rappelant la grande composition de Tan Zoumaïtak.

Par contre, les « danseurs » et « danseuses » à grandes jambières blanches de Séfar (fig. 15) n'expriment guère le mouvement, ce qui s'accorde bien avec le classement de cette scène par Umberto Sansoni au sein de sa phase moyenne. Chacun des participants est apparemment lié à son voisin par un long fil blanc tenu à la main, à moins qu'il ne s'agisse d'un dispositif étrange composant un triangle isocèle intégrant la moitié supérieure du corps.

Téckékalaouène (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La conversation

Les deux personnages assis de Téckékalaouène, apparemment en conversation, sont rattachés à la phase finale, à un moment où, semble-t-il, les thèmes deviennent davantage profanes ou, du moins, la sacralité change de forme (fig. 16). Ici, l'artiste se sert du mouvement pour signifier le dialogue. Les personnages représentés, selon une position naturelle qui deviendra conventionnelle, replient une jambe et tendent l'autre en avant. La disposition différenciée de leurs bras rythme l'échange verbal. Cette leçon ne sera pas perdue et se retrouvera dans des représentations de personnages assis attribuées au Bovidien.



Figure 16 – Téckékalaouène (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Scène de conversation entre deux personnages (d'après un relevé de Y. Tschudi, 1956 124).

123. Soleilhavoup, 2007, p. 89.

124. Tschudi, 1956, planche VI.

Thème et structure

Les grandes compositions attribuables à la période des « Têtes Rondes » sont organisées à partir de principes de construction stables, quoique susceptibles d'évolution tout au long de la période et pour autant qu'il soit possible de toujours bien situer le moment d'exécution de l'œuvre. Ces dispositions, une fois reconnues¹²⁵, contredisent la confusion plus apparente que réelle qui caractérise les compositions complexes. L'organisation en « suite » de personnages ou d'animaux, ou des deux à la fois plus ou moins mêlés, ou en « frise » ou en « procession » caractérise les représentations. En effet, en raison des caractères des figures (hiératisme, absence de perspective, mouvements stéréotypés...), il est difficile de définir avec certitude, au moins pour les phases ancienne et moyenne, la nature des actions évoquées. Là où d'aucuns croient reconnaître une procession réelle, d'autres perçoivent une danse en ligne coordonnée par un rythme associé ou non à un chant ou une musique. Ici cependant, cette précision, quoique d'un grand intérêt, ne sera pas recherchée, ne serait-ce qu'en raison des difficultés à l'atteindre.

L'analyse interne des œuvres, au travers de l'étude des dispositions des diverses unités graphiques et des relations qu'elles entretiennent, est à même de faire apparaître quelques grands principes de composition. Ils s'inscrivent aux côtés des observations chrono-stylistiques, qu'ils complètent d'ailleurs, pour montrer, de la même manière que ces derniers, l'existence de courants d'expression en développement régulier et continu sur la longue durée. Ils mettent aussi en évidence, en sens contraire, l'existence de phénomènes d'arrêt de l'évolution des formes ou des récurrences graphiques, au gré des croisements d'influence, de l'inspiration de l'artiste ou des besoins de la société et de ses préoccupations du moment.

125. Tauveron, 1996, p. 93 et fig. 4 à 6.

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de *La Procession au poisson*

Sans être forcément très ancienne, cette composition (fig. 17), qui tient sa force de sa cohérence, s'impose par la simplicité de la juxtaposition de motifs anthropomorphiques. Ces personnages, féminins et masculins, lèvent les bras dans un mouvement d'ensemble coordonné. Certaines de ces figures sont affublées d'attributs de tête de nature incertaine, dans lesquels il serait possible de reconnaître une coiffure, un couvre-chef, un symbole marquant l'essence du sujet... Les personnages évoluent vers la droite et leur succession apparente peut en effet évoquer une procession. Il suffit cependant de les imaginer juxtaposés pour que l'évocation d'une danse puisse également être proposée. Les participants évoluent, ou regardent, en direction d'un grand motif ovalaire plus ou moins pisciforme, selon une ligne de composition et des caractéristiques fréquemment reconnaissables dans les œuvres de la même époque, considérées comme segment identifiable et significatif. Le panneau lui-même fait néanmoins apparaître un élément de complexité.



Figure 17 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). *La Procession au poisson* (détail).

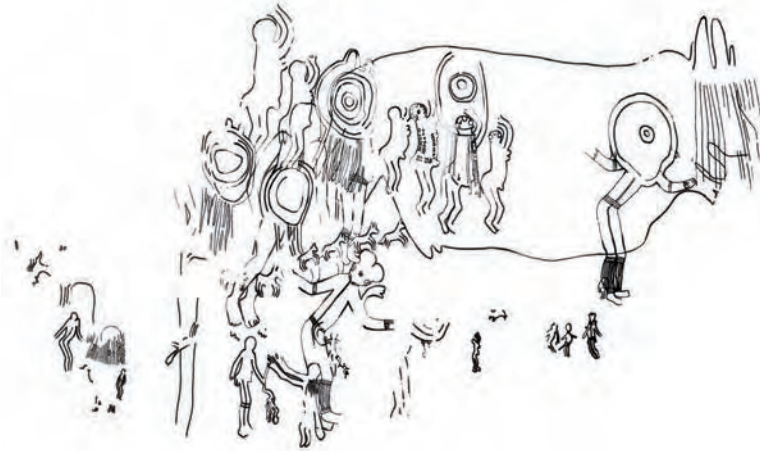


Figure 18 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). *La Grande Fresque aux méduses* ou *La Grande Fresque aux tambours* (relevé: U. Sansoni).

Cette suite de personnages s'inscrit dans la réflexion sur les compositions mettant en présence un grand animal et des anthropomorphes. Peu souvent remarquée au profit exclusif des personnages ou des représentations énigmatiques (« panier », « poisson »), la figure d'un grand animal, un bovidé vraisemblable, englobe une partie des personnages de la file. Exécuté de manière très rapide à l'aide d'un unique trait de délinéation, il est présenté comme une œuvre plus ancienne sur laquelle la procession est venue se superposer. En réalité, la position supérieure du trait violacé n'est pas du tout évidente. Comme c'est parfois le cas dans ce domaine, des informations contradictoires peuvent apparaître sur un même panneau. Le trait blanc interrompt le trait violacé, ce qui est particulièrement net au niveau des cuisses de l'enfant vraisemblable. Un pigment, ici blanc, peut parfaitement en altérer un autre au point de le faire disparaître et de s'imposer à son détriment quoique antérieur et donc, en principe, sous-jacent. Au demeurant, l'ordre de succession lui-même n'est guère déterminant car il n'indique au mieux que le séquençage de l'exécution, et non l'intervalle de temps entre les deux phases de la réalisation.



Figure 19 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Panneau du *Grand Dieu* (relevé: F. Soleilhavoup).

Les personnages secondaires de la procession sont inclus dans le grand animal, tandis que les deux premiers, une femme et un humain indifférencié, distingués par leur plus grande taille et la richesse de leur ornementation corporelle, sont en dehors de sa silhouette. Ces derniers occuperaient donc la place des personnages intermédiaires, reconnue sur d'autres compositions.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). *La Grande Fresque aux méduses* ou *La Grande Fresque aux tambours* (« Séfar LXI » d'Umberto Sansoni¹²⁶)

Ce panneau (fig. 18) présente une organisation semblable aux œuvres précédentes, malgré une configuration finale rendue complexe par l'ajout d'éléments insolites à nos yeux : formes circulaires polychromes à longues franges pendantes, personnages à jambes jointes, bras écartés et têtes bilobées, notamment. Le reste de la composition reprend de manière frappante les thèmes iconographiques déjà reconnus : grand animal difforme pouvant évoquer un bœuf, dont le corps englobe une partie des personnages et dont la tête est frangée de traits verticaux ; « procession » ou

126. Sansoni, 1994, fig. 44 ; Soleilhavoup, 2007, p. 106.



Figure 20 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Relevé structural des figures du panneau du *Grand Dieu* (à partir du relevé de F. Soleilhavoup).

personnages féminins côte à côte, les bras levés ; frise d'antilopes ou de mouflons ; petits personnages à la base de la composition.

Au-delà des motifs nouveaux, les similitudes avec le panneau de *La Procession au poisson* de Jabbaren s'imposent. Cette composition se limite cependant au thème central du grand animal et des « processionnaires » auxquels elle accorde une place prépondérante, comme en témoigne le soin apporté à leur traitement. Ici, des thèmes nouveaux apparaissent sans qu'il soit possible de préciser s'ils sont le résultat d'une simple superposition, ce que suggère la position des formes circulaires qui surchargent manifestement l'anthropomorphe à tête bilobée et autres motifs, ou s'il s'agit d'une association dynamique développant de manière cohérente le discours principal.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du *Grand Dieu*¹²⁷

Hormis la figure centrale du grand anthropomorphe précédemment décrite, ce remarquable ensemble ne présente guère de différence avec les précédents. En effet, même s'il est impossible d'en

être certain, Henri Lhote signalait l'existence d'un grand bœuf sous-jacent à certaines figures. Il est malheureusement difficile de reconnaître le tracé de cet animal, à l'exception d'une grande corne au trait blanc qui renverrait le « grand dieu » lui-même à des dimensions relativement modestes (fig. 19). Cet élément, qui est suffisant pour caractériser la famille zoologique des bovidés, l'est-il, dans notre panneau, pour signifier le Bœuf dont tout procède ?

Les figures de ce vaste ensemble s'organisent selon deux axes principaux. Le premier est fixé par la verticalité du « grand dieu » et le second, horizontal, l'est par la direction vers la droite que prennent les animaux et les personnages, grands ou petits, placés à proximité de la figure principale. La position horizontale et dorsale de la femme placée à hauteur du dos de la grande antilope rouge renforce cette dernière ligne de structuration (fig. 20).

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La grande composition des 121 figures (« Séfar XX » d'Umberto Sansoni¹²⁸)

Toujours à Séfar, une autre composition, remarquable par sa taille et par sa complexité, invite à la réflexion (fig. 21).

L'immense panneau, dont Umberto Sansoni a effectué le relevé au trait, étale ses 121 représentations, anthropomorphiques, animales et symboliques, sur près de 6 m. Il présente une confusion apparente de motifs, juxtaposés sans ordre évident, et superposés selon des principes encore plus mystérieux. L'auteur du relevé mentionne 43 points de superposition, que pourrait ordonner la reconnaissance de 16 styles distincts.

Il est très vraisemblable que la paroi ait pu recevoir à plusieurs reprises, lors de la période des « Têtes Rondes », la représentation de thèmes iconographiques selon les particularités stylistiques du moment, jouant de la permanence de figurations antérieures tout en faisant évoluer dans le temps la signification de l'ensemble par l'usage des ajouts. En témoigne un personnage central de grandes dimensions, traité dans le style évolué des personnages de Tan Zoumaïtak et saisi dans une attitude dynamique, suggérée par la position de ses jambes, traduisant la marche, ses bras écartés en mouvement et sa main tenant une sorte de rameau. Son corps, richement orné de motifs géométriques, rappelle ceux

127. Lhote, 1958, p. 16, planche II.

128. Sansoni, 1994, fig. 69.

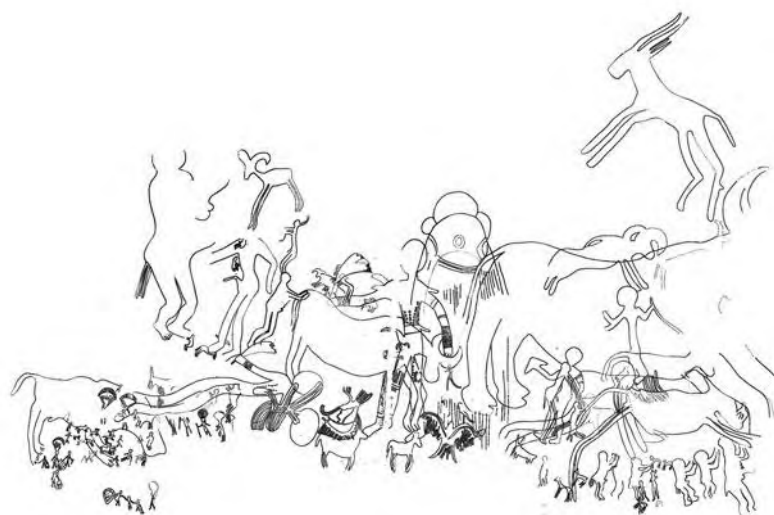


Figure 21 – Séfâr (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Grande composition des 121 figures (relevé: U. Sansoni).

des personnages de ce dernier site. D'autres humains au corps en aplat rouge foncé l'accompagnent. À l'inverse, il existe plusieurs motifs témoignant de particularités graphiques d'époques plus anciennes, comme le haut du corps et la tête (ou casque) ornés de chevrons ou encore les animaux (antilopes et mouflons) dispersés sur le panneau.

L'observation prolongée permet de reconnaître dans cette confusion apparente quelques regroupements structurants. L'élément décisif est donné par la répétition du thème général du grand animal cornu, un bovidé sommairement exécuté au trait simple. Figure souvent incomplète, plus suggérée que réellement convoquée sur la paroi, elle est accompagnée de personnages de tailles diverses, saisis dans des attitudes variées. Ce thème apparaît une première fois dans la partie droite de la composition, où un grand animal – un bovin, représenté par ses cornes – est associé à des antilopes et un mouflon ainsi qu'à des personnages figurés dans des attitudes diverses, dont cinq ou six les bras levés en position d'orants, très semblables aux dits «processionnaires» déjà signalés dans d'autres sites (fig. 22). Dans ce cas, les superpositions



Figure 22 – Séfâr (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail de la grande composition des 121 figures (relevé: U. Sansoni).

vraisemblables, traduisant une utilisation de longue durée de la paroi, n'ont pas fait disparaître la composition initiale qui intégrait des superpositions fonctionnelles, sémantiques donc, et répondant en même temps aux exigences formelles de l'époque, annihilant pratiquement toute tentative de mise en perspective et de hiérarchisation de plans. Deux exceptions limitées, comme fortuites et accidentelles, de même nature sont visibles à l'intersection des pattes arrière du grand bovin et à celle des jambes du troisième personnage à partir de la droite dans la suite de personnages en bas à droite.

Pour l'essentiel, ce premier ensemble fait apparaître une suite de grandes figures ordonnées horizontalement à la suite du grand bovin et se dirigeant vers la droite, ainsi qu'un étagement vertical

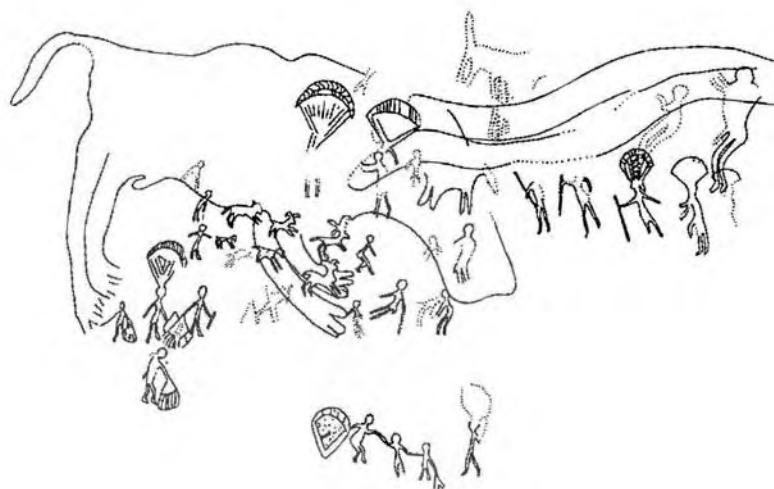


Figure 23 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail de la grande composition des 121 figures (relevé: U. Sansoni).

constitué principalement par l'antilope (regardant à gauche), le grand bovin et les figures anthropomorphiques disposées entre les pattes de ce dernier. Il est possible de s'interroger sur le rôle joué par la « procession » déjà signalée dans cette organisation. Faut-il l'intégrer directement au schéma général, disposition tout à fait acceptable dans la mesure où le style des individus aux bras levés est identique à celui des grands personnages situés en haut à gauche du panneau ? Faut-il y voir une première répétition du thème initial avec un bovin maladroit, voire plusieurs, intégrant entre leurs pattes antérieures et postérieures le groupe des orants ? Les deux lectures ne changent rien à l'organisation générale de la composition, la seconde venant, par la reproduction et le prolongement, confirmer la disposition générale.

Le même thème se manifeste dans la partie gauche au bas de la paroi (fig. 23). Il s'agit d'une variante certainement plus tardive, comme en témoigne la présence de petits personnages brun-rouge qui animent de leurs mouvements le registre inférieur de cette composition. Ces individus, dont certains portent ce qui pourrait être une coiffure en éventail surmontée d'un cimier, très mobiles et figurés dans des attitudes très diverses, sont pour la plupart placés



Figure 24 – Adjefou (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Grande girafe (relevé: mission H. Lhote).

entre les pattes d'un grand animal indéterminé, à tête massive, ainsi que sous un anthropomorphe longiligne en position flottante. Les extrémités digitées des pattes permet d'extraire la figure zoomorphe du monde naturel et concret.

Adjefou (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la grande girafe

Les rapports de taille et de position entre la girafe d'Adjefou et les petits personnages qui l'accompagnent sont, dans leur simplicité et leur évidence, tout à fait démonstratifs du type d'organisation qui nous préoccupe ici¹²⁹.

La girafe, au corps blanc détourné de rouge, est représentative d'une phase plutôt ancienne de l'art des «Têtes Rondes», comme en témoignerait également l'hiératisme de l'animal, dont les pattes rectilignes et accolées sont traitées sans différenciation de plans. Les personnages de très petite taille indiquent, par le changement d'échelle dont ils témoignent, une inscription de l'un ou de l'autre thème graphique dans un registre hors de la nature. Il est dès lors plus facile d'imaginer que l'animal ait été «emphatisé» plutôt que les humains minimisés. Dans cette composition, la figure de la girafe accentue l'axe vertical de la composition, alors que l'horizontalité, concrétisée par l'espace des humains, est réduite et ne s'étend guère au-delà de l'emprise des pattes de l'animal (fig. 24).

L'archer et les deux antilopes bicolores, l'une, en aplat blanc cerné de rouge, surchargeant le cou de la grande girafe, sont quant à eux plus récents. Henri Lhote reconnaît en effet sur ce panneau plusieurs stades successifs de décoration et attribue ces trois figures à l'époque bovidienne. Le mode de représentation des deux antilopes permet sans peine de différencier les deux styles et les deux périodes. Ce sous-ensemble constitue l'une des rares scènes de chasse de l'art bovidien.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de «Séfar X¹³⁰»

Cet étrange panneau a maintes fois été représenté pour l'effervescence qui parcourt la partie basse de la composition, au travers de la répétition très habile de petits personnages schématiques, bras tendus, jambes écartées semi fléchies, très proches les uns des autres et comme imbriqués (fig. 25). Ce mouvement vibronnant s'oppose à la pose standardisée d'une très grande représentation humaine, dont les bras esquissent un mouvement, peut-être de danse selon l'interprétation d'Umberto Sansoni. Le sujet est rapidement évoqué en silhouette au trait simple; l'anthropomorphe est pourvu d'un pagne ou ornement de ceinture déployé et d'un volumineux bracelet de poignet évoqué sous la forme d'un renflement.



Figure 25 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Grand anthropomorphe et petits personnages (relevé: U. Sansoni).

129. Lhote, 1958, planche 65; Sansoni, 1994, fig. 35.

130. Sansoni, 1994, fig. 70.

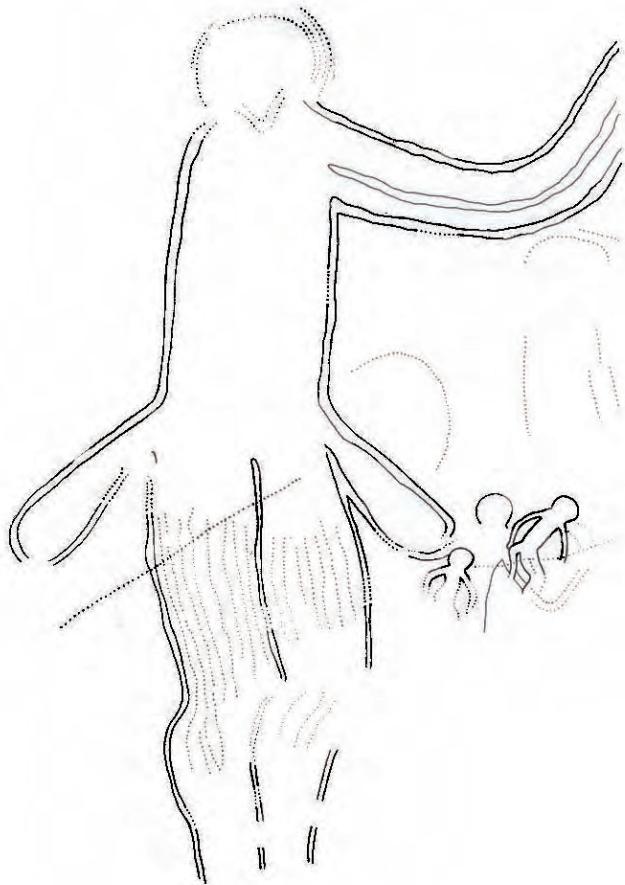


Figure 26 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Grand anthropomorphe et petits personnages (relevé : U. Sansoni).

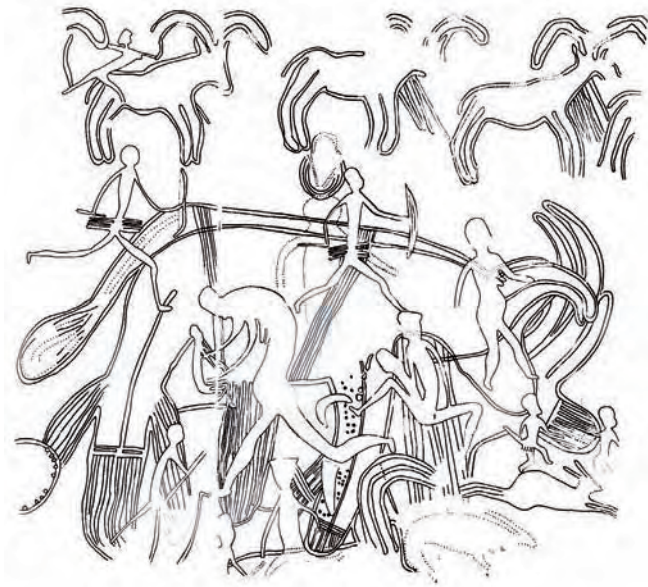


Figure 27 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Panneau rassemblant
figures animales et anthropomorphiques (relevé : U. Sansoni).

Quelques signes en croissant et ovaux ainsi que plusieurs moutons de petites dimensions prennent part à la composition. Enfin, un anthropomorphe, qui se distingue de ses homologues de petite taille par l'ornementation de son corps et par ses dimensions nettement supérieures, ferme le côté droit du panneau. Comme les autres, il est tourné vers le grand personnage. Trois autres individus ferment le côté gauche de ce registre humain.

L'organisation verticale cède peu de place à l'horizontalité, tandis que la relation binaire d'un grand motif et de petits personnages est on ne peut plus évidente.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de
« Séfar IX¹³¹ »

Ce panneau offre au regard une grande figure anthropomorphe dont l'archaïsme est accentué par la maladresse d'exécution (fig. 26). Cet individu masculin, les bras en avant et levés, est vêtu d'un pagne. Il est précédé de petits personnages, peut-être en action de danse comme le pense Umberto Sansoni, mais la simple marche n'est pas à exclure. Selon l'auteur, ils seraient d'époque postérieure.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de
« Séfar LXII¹³² »

Mystérieuse à bien des égards, cette composition est célèbre à plus d'un titre, notamment pour les excellents clichés en rayonnement infrarouge qu'en a effectués Jean-Dominique Lajoux¹³³. Elle juxtapose et superpose plusieurs séries de figures – 132 selon Umberto Sansoni (fig. 27) –, dont des mouflons en frise délimitant la partie supérieure, un grand bovin, jaunâtre à contour rouge, aux cornes en avant, superposé à une grande antilope blanche délimitée de rouge, le tout surchargé de personnages, hommes, femmes et enfants.

Du contexte scénique surprenant et énigmatique de ce premier plan, certainement narratif, peut-être ritualisé, retenons sa disposition sur la toile de fond que constituent les deux grands animaux sous-jacents. Même en conservant la reconnaissance d'une succession de 14 styles, distinguée par Umberto Sansoni et suggérant une réelle diachronie dans la composition, il convient d'admettre que les dernières représentations – les personnages en action, selon l'ordre des superpositions – ont été délibérément effectuées à cet emplacement précis, et non à côté ou plus loin ainsi que l'auraient permis les parois de Séfar. La superposition et l'accumulation de figures, quelle que soit la chronologie de leur exécution, ne contrarient pas l'idée d'une organisation d'ensemble, au moins pour les phases ultimes. La notion d'image structurée en ressort au contraire renforcée.

131. Sansoni, 1994, fig. 71.

132. Sansoni, 1994, fig. 43.

133. Lajoux, 1962, p. 34-35.



Figure 28 – Tin Téfériest (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Grande femme et petits personnages (relevé : F. Soleilhavoup, 2007).

Tin Téfériest (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la grande femme et des petits personnages¹³⁴

L'un des plus beaux exemples de ce type de composition est donné par un panneau bien connu de Tin Téfériest, qui montre une femme dont le corps blanc cerné de rouge foncé répond aux critères graphiques des «Têtes Rondes» (fig. 28) : épaules en vue frontale, bras écartés pour suggérer la marche, seins menus et soigneusement superposés, taille marquée sur un corps souple aux reins cambrés et au ventre discrètement rebondi, jambes parallèles, strictement juxtaposées et statiques contredisant le mouvement des bras, à l'inverse de la *Dame blanche* (cf. *infra*), qui est stylistiquement plus évoluée et donc en théorie plus récente.

Plusieurs motifs peints en rouge sombre ornent son corps. La tête est décorée de trois séries de chevrons imbriqués bien caractéristiques, selon Umberto Sansoni, des représentations féminines ; ses épaules portent trois lignes horizontales composées de petits cercles rouges sombres assez effacés ; la poitrine est traversée par une ligne horizontale, et le ventre par quatre lignes pointillées obliques. Détail curieux, la ligne de délinéament des avant-bras est interrompue pour reprendre, après une diminution de l'écartement, au-dessus de la flexure du coude, un peu comme si les membres émergeaient à hauteur du biceps d'une sorte de cape arrêtée vers le bas au-dessus de la poitrine, limite évoquée par la ligne horizontale signalée plus haut. Les jambes présentent sur toute leur longueur des traits fins subparallèles, initialement de teinte violacée mais devenus bistres par contact vraisemblable avec le pigment blanc sous-jacent et par altération. Un pagne très court, assujéti à la taille, est évoqué par deux lignes obliques placées au niveau des hanches et par des séries de courts traits blancs. Un collier volumineux, dont seule la silhouette est représentée, orne son cou. Le personnage tient un objet piriforme du bout de ses doigts. Deux éléments graphiques, dépourvus d'aplat blanc interne, rappellent, ô combien discrètement, la règle secondaire de la superposition de plans différents. Il s'agit d'un arc de cercle à l'arrière de la tête et d'un motif allongé sous-jacent à l'un des avant-bras.

Un ensemble de petits personnages, peints en aplat rouge violacé, accompagnent la grande représentation féminine. Ils sont groupés

134. Soleilhavoup, 2007, p. 249.



Figure 29 – Aouanrhets (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
La Dame blanche ou *Déesse cornue*.

par petites séries et figurés dans des attitudes très diverses : assis les bras en avant, debout, corps contourné... Un personnage de même teinte mais sensiblement plus grand et plus gros, en vue faciale, est placé au-dessus de tous les autres, dans l'espace compris entre le bras et le ventre du personnage principal. Il tient une tige courbe dans l'une de ses mains et ses épaules sont surmontées d'ailes courtes et étroites. Il occupe bien, par sa morphologie, ses dimensions et sa position, une place intermédiaire entre la grande figure qui le domine et ses semblables qu'il surmonte.

Aouanrhet (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la *Dame blanche* ou *Déesse cornue*

La *Dame blanche* ou *Déesse cornue* d'Aouanrhet est encore un bel exemple de l'art de la période des «Têtes Rondes». Selon le relevé proposé par Umberto Sansoni, il s'agit d'une composition plus vaste, dont l'un des motifs est un joueur de trompe au corps brun détourné de blanc et de facture plus rigide, qu'il conviendrait peut-être de dissocier de la figure principale (fig. 29).

Selon la règle, celle-ci, très dynamique et progressant à grandes enjambées vers la droite, est une représentation féminine ainsi que l'indiquent deux seins étroits et proéminents, peints ou tatoués, comme d'autres parties de son corps, de points blancs disposés en lignes parallèles sinuées. Elle est représentée en profil droit absolu.

Le corps est très souple et ondulant malgré les contraintes stylistiques. Exceptionnellement, la tête est bien dégagée du corps par un cou étroit; la face est suggérée; le crâne et la chevelure sont surmontés d'un fin croissant blanc et d'un court cimier, le tout formant une sorte d'auréole. La vue de face (ou de dos) des épaules permet de dégager les deux bras sans avoir recours à la perspective. Chacun d'eux porte des bracelets au-dessus du coude d'où s'échappent de longs filaments, blancs ou bruns sur fond blanc, ordonnés vers le bas en frange régulière. Le corps, orné de quatre lignes parallèles de points blancs, est ondulant avec une région lombaire très cambrée et un ventre arrondi. Un court pagne composé de fibres blanches ou brunes sur fond blanc, légèrement plus grosses que les ornements de bras, est attaché à la taille. Les membres inférieurs, dont la position évoque la course, sont parcourus de lignes de points sur les jambes ou de lignes continues sur les cuisses; l'un des genoux est ceint d'un anneau blanc.

Umberto Sansoni voit dans les petits points blancs qui surmontent la tête de la «déesse», ainsi que dans ceux qui accompagnent à hauteur du cou le mouvement des bras, des gouttes de pluie; il en ferait donc une déité pourvoyeuse d'eau et de vie... Les franges «blanches» pourraient être associées sans difficulté et de manière très vraisemblable à une lecture de cette nature. Pour la construction de cette partie de la représentation, il est intéressant d'observer que la dame est accompagnée de petits personnages sus-jacents, comme les considère Henri Lhote, ou sous-jacents,

selon le relevé d'Umberto Sansoni; de couleur rouge violacé et parfois cernés de blanc, ils cheminent également vers la droite en adoptant, quoique parfois plus lourdement, une allure assez semblable.

Une exception de détail confirmant la règle graphique du refus de la perspective est fournie par le long et fin croissant, ou paire de cornes, apparaissant à l'arrière du crâne de la «déesse», à hauteur de la face et de l'occiput. Le motif est interrompu de part et d'autre de la tête; il passe donc derrière celle-ci qui l'occulte partiellement, engendrant de fait une différenciation de plans et donc une perspective, sommaire mais réelle.

Sur le site d'Aouanrhet même, le panneau du très grand anthropomorphe à tête cornue et masque vraisemblable reprend le même type de construction. Il est accompagné de personnages nettement plus petits représentés dans des positions très diverses. Cette organisation intègre une sorte de hiérarchie de personnages permettant de faire apparaître, d'une part, une *unique* très grande figure et une *multitude* de très petites, et, d'autre part, un ou deux personnages intermédiaires de dimensions moyennes. Ceci a déjà été reconnu dans le panneau de Séfar X, présenté précédemment, où une foule de petits personnages blancs détournés de brun-rouge est encadrée par deux personnages plus grands, placés de part et d'autre de la foule agitée et grouillante au pied d'un très grand personnage typique des «Têtes Rondes».

Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la *Déesse cornue*¹³⁵

Le terme de «déesse», tout contestable qu'il soit en l'absence d'indication sur la fonction réelle du personnage féminin en question, n'est pas immédiatement récusé pour les mêmes raisons. L'appellation s'appuie spontanément sur la différence de taille entre, d'une part, cette représentation, pourvue de ce qui s'apparente à des cornes de bovin (sur le modèle de l'exemple précédent), et, d'autre part, les personnages qui l'accompagnent sur la paroi, réalisés dans le même style, en des figures simplifiées mais habiles (fig. 30). Ces derniers, hommes et femmes, accusent des dimensions nettement moindres par lesquelles ils apparaissent, par contraste, comme des humains réels associés mais aussi

135. Sansoni, 1994, fig. 124.

confrontés à un personnage surhumain. Umberto Sansoni attribue cette scène à la phase finale des «Têtes Rondes», comme en témoignent indéniablement le mouvement général de la représentation et l'élégance des figures, notamment celle particulièrement gracieuse située à l'extrême droite de la composition.



Figure 30 – Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Panneau de la *Déesse cornue* (relevé : U. Sansoni, d'après H. Lhote¹³⁶).

Le sein de cette danseuse a été déplacé sous l'aisselle, mais il est désormais possible de distinguer le côté droit du côté gauche, de part et d'autre du pagne qui fixe l'axe de symétrie. La différenciation des plans n'est pas loin. L'auteur de l'étude, qui y voit une scène de danse, fait remarquer les ressemblances avec le panneau de la *Dame blanche* d'Aouanhret. Les danseuses de Tin Tazarift portent un pagne frangé, reprennant ainsi une particularité vestimentaire de la précédente. Un bucrane, frangé lui aussi, domine la scène. Rien ne peut confirmer qu'il s'agit bien d'une danse de la pluie; mais rien n'interdit cependant de le penser.

136. Lhote, 1958, fig. 48.

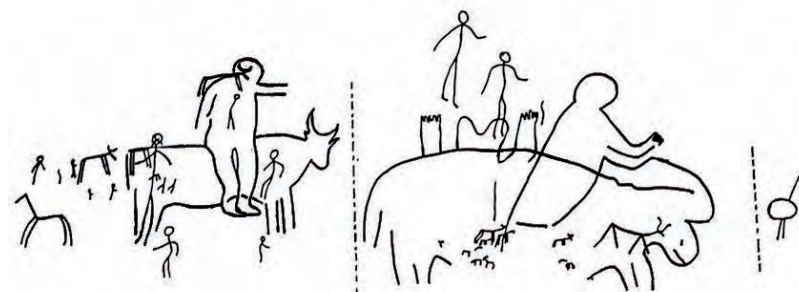


Figure 31 – Titeras n'Elias (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Panneaux associant grandes et petites figures, anthropomorphiques et animales (relevé structurel : M. Tauveron).



Figure 32 – Tin Abotéka (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Grand animal fantastique et petits personnages (relevé : F. Soleilhavoup).

Titeras n'Elias (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Du grand personnage au grand bovin

Retenu à titre de modèle par Michel Tauveron dans son étude structurelle, le site de Titeras n'Elias offre deux compositions remarquables pour l'association, dans celle de gauche, d'un grand bovin à un grand anthropomorphe et, pour celle de droite, de deux anthropomorphes à un grand animal. Dans les deux panneaux, des personnages et de animaux de petites dimensions évoluent à proximité¹³⁷.

Dans les deux représentations (fig. 31), les deux anthropomorphes adoptent des attitudes bien connues, sous l'aspect de silhouettes sommaires à tête arrondie et à bras opposés vers l'avant et vers l'arrière ou parallèles vers l'avant. Sur le panneau de droite, le second anthropomorphe, en ectoplasme, surcharge le dos du grand animal.

Tin Abotéka (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du grand animal fantastique et des petits personnages

Le site de Tin Abotéka¹³⁸ offre une construction très semblable, mais la place de la grande figure, tenue dans les cas précédents par un anthropomorphe, est occupée par une créature zoomorphe de nature volontairement indéterminée et confuse, à cou massif tendu vers l'avant (fig. 32). Ses naseaux viennent humer un personnage en avance rapide, comme le suggérerait l'écartement de ses bras et de ses jambes. Le cou de l'animal imaginaire est orné d'un motif en feston, tandis qu'à l'arrière de sa tête apparaît une ornementation globuleuse abstraite. Sa cage thoracique est prolongée vers le bas par une curieuse excroissance que sa position rend incompatible avec celle d'un fourreau pénien de bovin. Le niveau intermédiaire de la composition est occupé par un personnage dont la très grosse tête est peut-être surdimensionnée par une coiffure. Il tient dans l'une de ses mains un objet en forme d'arc ou de double corne. Ses membres sont parés de lignes longitudinales parallèles plus sombres. Il est accompagné, au niveau inférieur de la composition, de petits personnages avançant avec lui vers la droite.

137. Tauveron, 1996, fig. 5.

138. Soleilhavoup, 2007, p. 191 et 237.



Figure 33 – Afarrh ou Takarkori (Tadrart Acacus, Libye).
Scène du taureau (relevé : J. Jelinek, 1982).

Afarrh (Tadrart Acacus, Libye). Un taureau et des hommes¹³⁹ ou *taurokathapsia* à Takarkori¹⁴⁰

Dans l'abri d'Afarrh, site du Sud de l'Acacus parfois dénommé Takarkori, la scène du taureau, bien que présentant des différences importantes, n'est pas sans rappeler les panneaux précédents, avec un grand sujet dominant graphiquement l'ensemble et des motifs secondaires assujettis au précédent¹⁴¹. La composition a été interprétée par Jean-Loïc Le Quellec comme une scène de *taurokathapsia*, « jeu » taurin entre l'homme et l'animal dont on retrouve d'autres exemples plus récents au Sahara. Certains auteurs attribuent cet ensemble au Bovidien en raison du dynamisme

139. Jelinek, 1982.

140. Le Quellec, 1993a, p. 320.

141. Jelinek, 2004, p. 312 et suivantes, doc. 544 et suivants, p. 537 et suivantes.

général de la représentation, ce qui n'est pas un critère avéré de ce seul ensemble chrono-stylistique. Comme le montre l'exemple de Séfar, cité en comparaison par Jan Jelinek et photographié en infrarouge par Jean-Dominique Lajoux qui en a favorisé très sensiblement la lisibilité¹⁴², les plus anciennes compositions n'atteignent généralement pas le niveau de complexité et de mobilité d'Afarrah.

La composition a pour figure principale un grand animal, interprété comme un taureau, dont la tête est dégradée par desquamation de la paroi. L'animal est associé à une trentaine de personnages, qui sont soit en relation gestuelle directe avec lui (saut au-dessus de lui et main au contact de sa tête, sa patte antérieure, son thorax, sa cuisse ou encore sa queue), soit disposés en une périphérie plus distante, dans des attitudes diverses indubitablement suscitées par sa présence (fig. 33). Au travers des deux types de comportement se manifestent deux sortes de relation entre les sujets de petites dimensions et le motif principal : la première rend explicite le lien unissant les deux représentations, tandis que la relation n'est que de proximité pour la seconde, ce qui rend sa perception subjective et donc susceptible d'être remise en cause. La similitude graphique des deux types de personnage assure néanmoins une certaine unité.

On retiendra la pertinence d'un schéma de construction associant sans lien évident un grand motif principal avec de petits sujets périphériques qui lui sont graphiquement assujettis. La juxtaposition est représentative d'une idée générale dont le sens nous échappe, d'autant qu'il a pu varier dans le temps et dans l'espace. Cette association symbolique s'est propagée et a survécu en raison de l'évidence de sa simplicité et de sa lisibilité. Il est cependant plus vraisemblable que son sens ait fortement varié au gré des utilisateurs et des idées qu'ils avaient le besoin impérieux d'exprimer.

142. Lajoux, 1962, p. 34 et 35.



Figure 34 – Wadi Dobdobé (Tadrart Acacus, Libye). Panneau du grand bovin et des petits personnages (d'après F. Soleilhavoup, 2007).

Wadi Dobdobé (Tadrart Acacus, Libye¹⁴³). Le panneau du grand bovin et des petits personnages

Récemment découvert dans la partie nord de l'Acacus, l'abri du Wadi Dobdobé présente un ensemble de motifs peints rapportables en tout ou partie à l'art des «Têtes Rondes», y compris des bovins potentiellement domestiques en troupeau. Ces derniers occupent la partie gauche de la paroi de l'abri et sont dominés par un grand signe cloisonné énigmatique. Placé à proximité de ce signe, l'un des bovins, en aplat blanc cerné d'un trait rouge, inclut dans son corps des représentations anthropomorphiques et symboliques. Dans la partie droite de la paroi, un grand bovin, massif et d'exécution maladroite en aplat brun violacé, côtoie, selon un schéma désormais bien identifié, de petits personnages très dynamiques de même couleur, accompagnés d'une figuration à morphologie générale humaine de plus grande taille (fig. 34).

Dans ce même secteur de l'abri apparaît un grand personnage, de facture malhabile mais indubitablement «Têtes Rondes», dominant par sa taille 11 autres petits anthropomorphes, dont certains sont tournés vers lui, les bras levés. Ils sont accompagnés d'un

143. Soleilhavoup, 2007, p. 153 et suivantes.



Figure 35 – Timalaine G (Hoggar, Algérie). Panneau des grands bœufs et petits personnages (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).



bovin de mêmes proportions. On retrouve ici les mêmes attitudes et la même organisation d'ensemble que celles qui caractérisent les panneaux des «grands dieux». Pour autant, plutôt que d'y reconnaître une disposition en frise, obligatoire pour exprimer la totalité du sujet et de ses motifs, on peut retenir, avec l'auteur de l'étude, la différence de proportion entre les personnages : un grand confronté à une multitude de petits qu'il domine¹⁴⁴.

Tin Hanakaten (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Les compositions de l'abri du Taureau

Cet abri, déjà évoqué précédemment pour l'association des deux femmes placées au-dessus de la procession, rassemble deux des possibilités d'association d'un grand animal, un bovin dans les deux cas, avec des humains¹⁴⁵ (cf. fig. 1 et 2). Cet autre exemple, d'âge bovidien, met en évidence ce type de composition¹⁴⁶.

À Tin Hanakaten, la première composition de la partie nord-est de la paroi figure un taureau en trait rouge violacé, statique, entouré de six personnages aux corps allongés, suggérés par simple détournement dans des positions variées et fantaisistes, contournées et acrobatiques tout autour du taureau de style très naturaliste (traits courts pour le pelage, détail des sabots, queue ornée d'une torsade, fourreau et pinceau pénien, œil, naseaux et mufle...). Son attitude figée contraste à l'évidence avec l'agitation provocatrice des personnages qui l'entourent. Il s'agit, là aussi, d'une scène de *taurokathapsia*.

La seconde composition, certainement liée à la première, répond à un schéma quelque peu différent pour une autre finalité vraisemblable. Elle prend la forme d'une procession de 20 personnages, dont des femmes, en file régulière, en marche vers la droite, évoqués par des silhouettes en aplat violacé encore très saturé quoique s'atténuant dans la partie finale de la suite, où la teinte est alors très proche du taureau au trait qui surmonte la composition. Pour peu que l'on accepte le lien entre la procession, les deux femmes face à face et le taureau, on retrouve le schéma de construction grand animal – petits personnages que le réalisme bovidien ramène désormais à de plus justes proportions. Elles



Figure 36 – Tin Aïnesnis 6 (Hoggar, Algérie). Bovinés et personnages (relevé : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

rendent dès lors compatibles entre elles des représentations qui pouvaient avoir perdu le juste équilibre de la réalité en fonction de la signification et de l'importance de chaque élément dans un contexte irréal.

La dernière interprétation en date de l'art rupestre de l'abri du Taureau prend en compte le caractère d'opposition et de complémentarité des deux compositions, à la différence de lectures antérieures qui tiraient des styles des deux séries de personnages des arguments pour avancer un écart chronologique plus ou moins important entre une première phase de réalisation «Têtes Rondes» pour le panneau du taureau et une seconde, bovidienne, pour le cortège. Aucune ne retient ni n'associe le bovin acère placé au-dessus de la procession et proche des deux figures féminines se faisant front. L'interprétation, particulièrement convaincante surtout lorsque l'on considère les contextes ethnographiques du monde touareg, montre la lutte éternelle entre le monde infécond du vide, l'*Asouf*, uniquement peuplé d'êtres hirsutes, et la force génésique fécondante incarnée par le taureau. Cette composition figurerait ainsi les rapports entre les hommes et les animaux à l'occasion des épousailles par exemple, avec des scènes tauromachiques suivies notamment d'un sacrifice animal.

144. Soleilhavoup, 2007, p. 153.

145. Aumassip, Jacob, Marmier et Trécolle, 1976; Hachi, 2009.

146. Hachi, 1998.

Timalaïne G (Hoggar, Algérie). Le panneau des grands bœufs et des petits personnages

Placée sous un modeste auvent rocheux, cette peinture est difficilement lisible en observation directe de la paroi. Certains tracés peints sont désormais évanescents ; seul un relevé méthodique est susceptible de rendre compte de la totalité du décor et de sa cohérence (fig. 35). Il en est ainsi pour les grands bœufs centraux figurés pour l'essentiel à l'aide de pigment blanc. Les petits « bon-hommes » à grosse tête du registre inférieur, obtenus à l'aide d'un pigment rouge foncé, sont par contre parfaitement visibles. La partie basse de la paroi, mal protégée par l'auvent, a été quant à elle dépouillée par les intempéries de la couche limono-argileuse qui recouvre le granite et sur laquelle les figures ont été réalisées.

La partie haute de la composition fait apparaître des tracés incomplets, dont une paire de cornes blanches en vue frontale, une ligne de dos de bovin en rouge violacé et une autruche de même teinte. Un personnage à tête en museau, réduit à sa partie supérieure, accompagne ces représentations. Dans une niche naturelle, en haut à droite et à l'exacte extrémité d'une des cornes de l'un des grands bœufs, apparaît un petit groupe de personnages ; il est composé d'une femme vraisemblable tenant un objet conique à la main (un chapeau, comme l'indiquent d'autres représentations de même style), accompagnée de deux enfants.

Indépendamment des possibilités d'ajouts successifs dont la nature et l'ordre sont difficiles à établir, il est intéressant de remarquer que la construction associant de grands animaux, ici deux bœufs (et certainement un troisième à l'extrême droite), l'un portant une pendeloque relevant du style bovidien, et des petits personnages placés en dessous, évoquant la multitude vibronnante, est assez peu éloignée de l'image générale offerte par Séfar X et Séfar IX (cf. *supra*).

Tin Aïnesnis 6 (Hoggar, Algérie). Bovinés et anthropomorphes

Sur les flancs concaves d'un gros bloc de granite marqué par l'altération physico-chimique, apparaît un petit nombre d'humains réalisés à l'ocre violacé sombre et deux bovinés. Une part au moins de ces peintures semble constituer une scène cohérente de personnages en action autour d'un taureau selon le thème

connu (fig. 36). Quatre personnages au moins, peut-être huit si l'on compte tous ceux encore visibles, sont figurés dans des attitudes dynamiques de part et d'autre d'un bovin, assez effacé aujourd'hui mais indubitable après le traitement de l'image. L'animal est remarquable par le port altier de sa tête, conforme à l'attitude des jeunes taureaux en action. Selon des dispositions de détail variées, les scènes d'humains entourant un bovin constituent un thème bien en accord avec l'intensité des relations que les bien nommés « Bovidiens » entretiennent avec leur cheptel, si l'on en juge par leur art rupestre. Ici, et malgré l'altération de l'ensemble peint, les personnages sont saisis dans des attitudes diverses, peut-être d'esquive et de provocation, liées au passage du bovin. Les positions des membres (en particulier les bras) des autres personnages sont également particulières, évoquant une participation identique, quoique plus lointaine, à l'action principale auprès du bovin¹⁴⁷.

Dans la Téfedest, si les représentations des contacts entre les humains et les bovins, tout comme les postures contournées des premiers, ne sont pas rares, il n'y a guère d'autre exemple de figuration d'humains en nombre auprès d'un bovin qu'à l'auvent du grand aurochs de Tileline. Cette association remarquable, réduite à Tin Aïnesnis 6 à une sorte de jeu sportif pratiqué par quelques personnages, est en réalité très largement répandue dans toute l'Afrique. Rien ne nous dit cependant que cette image procède toujours et partout de la même idée, ni qu'elle revêt la même signification aux yeux de ses « utilisateurs ».

Çatal Höyük (Anatolie, Turquie) : vers les origines de la structure¹⁴⁸

Les similitudes formelles entre plusieurs scènes décrites au Sahara central et des représentations de même nature reconnues dans un espace nettement plus grand ont déjà été soulignées, notamment par Jan Jelinek. Cet auteur, à partir de l'étude du site d'Àfarrah¹⁴⁹, effectuée, à titre de comparaison, la présentation d'un grand panneau « Têtes Rondes » de Séfar LXII (cf. *supra*). Cette

147. Iddir, 2013.

148. Mellaart, 1971 ; Cauvin, 1994, p. 52 ; Guilaine, 1994, p. 366 et suivantes.

149. Jelinek, 2004, p. 153-155.

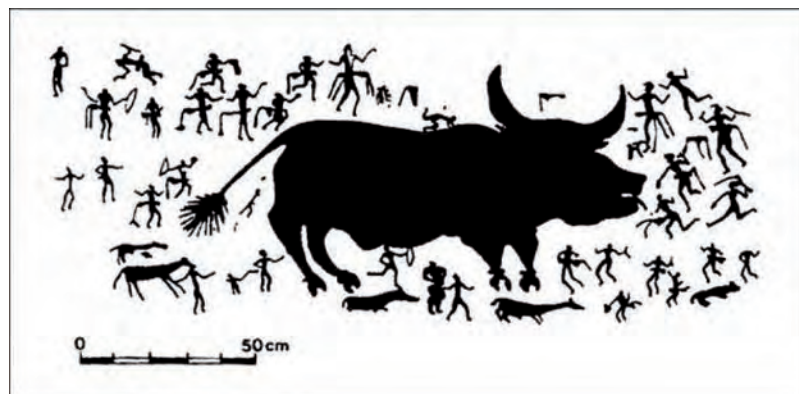


Figure 37 – Çatal Höyük (Anatolie, Turquie).
Peinture murale (d'après J. Cauvin, 1994).

composition, révélée dans sa complexité par le cliché infrarouge de Jean-Dominique Lajoux, étonnante par les thèmes abordés, fait apparaître, dans un registre sous-jacent à une belle frise de moutons, un bovin « manifestation domestique ¹⁵⁰ », autour duquel évoluent dans des actions très diverses des personnages féminins et masculins ainsi que des enfants.

Les rapprochements de Jan Jelinek ne se limitent pas à ce seul ensemble qui, selon lui, apporte une contribution importante à la discussion sur l'existence ou non de la domestication dans la tradition des « Têtes Rondes » ; ils s'étendent à des scènes très semblables de Méditerranée, relevées en Crète sur des peintures murales des palais de l'âge du Bronze ou sur une mosaïque de la villa romaine de Selin, près de Leptis Magna, en Libye. Jan Jelinek ouvre l'aire de dispersion de ce type de scène en évoquant l'Inde, avec le site de Narsinghard, et l'Afrique du Sud. Trop rapidement peut-être pour cette partie extrême du continent africain où les exemples abondent, surtout si l'on veut bien, comme le fait d'ailleurs l'auteur, privilégier le principe d'une composition mettant en présence une grande – voire très grande – créature anthropomorphe ou zoomorphe et des petits personnages en action.

150. Jelinek, 2004.

Les détails propres à chaque représentation sont divers, et cela d'autant plus que les œuvres sont éloignées les unes des autres dans l'espace et dans le temps. Ils peuvent couvrir le champ que délimitent à la fois le simple jeu de cirque, dont notre corrida est un avatar contesté, jusqu'à l'invocation d'une entité divine masculine, complémentaire mais dépendante de déesses dont le culte précède et prépare la pratique en devenir de l'agriculture. À ce titre, le registre des rapprochements souffre de l'absence de référence aux scènes de Çatal Höyük, dans la plaine anatolienne de Konia dans l'actuelle Turquie (fig. 37).

Selon Jacques Cauvin, la divinité première, féminine, n'est plus seulement un « symbole de fécondité mais un véritable personnage mythique, conçu comme un Être suprême et Mère universelle ¹⁵¹ ». L'entité masculine, bête sauvage soumise sous l'aspect fréquent mais non exclusif du taureau, protagoniste mais également subordonné à la déesse par une relation de filiation avec rang de seconde figure suprême en tant que « fils-époux ¹⁵² », participe du système symbolique à deux personnages, *qui se met en place vers 9500 av. J.-C.*, antérieurement donc à la pratique agro-pastorale. Le thème mythologique s'épanouit beaucoup plus tard, à l'âge du Bronze mésopotamien qui le révèle au travers des textes « imprimés » sur les tablettes d'argile.

Cette dualité n'existe pas au Sahara, à ce même moment en cours de peuplement, ou, du moins, elle n'est pas apparente sous cette forme ; elle paraît une exclusivité du Proche-Orient, où elle précède et prépare l'avènement de l'agriculture. Le thème du taureau entouré de personnages, évoqué dans la description des scènes de *taurokathapsia*, tire parti de manière évidente de la figure forte du bovin mâle qui, tout en préservant une grande part de sa symbolique initiale, paraît intégrer une dimension propre et nouvelle dont le sens profond nous échappe mais qui relève, selon les circonstances évoquées par la représentation, de l'action des hommes sur le taureau. Elles apparaissent ainsi également à Çatal Höyük au VII^e millénaire

151. Cauvin, 1994, p. 51.

152. Mellaart, 1971.

av. J.-C. Action collective, magique certainement, qui soumet à la volonté humaine «une bête fatiguée, usée», comme le note Jean Guilaine. Cet auteur précise qu'à «Çatal Höyük, les hommes qui s'affairent autour de la bête sont prêts à intervenir sur un animal vaincu¹⁵³». Selon la terminologie des *aficionados*, amateurs passionnés de corrida, l'animal est *aplomado* («plombé») après le second *tercio* (phase de la pose de banderilles). Dans les deux cas, l'acte sacrificiel ne tardera pas.

L'Anatolie du VII^e millénaire pratique déjà la domestication du mouton, mais celle du bœuf n'est pas encore acquise. Le statut de l'animal adopte alors une situation intermédiaire entre l'état sauvage et la condition domestique. Peut-on imaginer, dès lors, une pareille condition pour les animaux figurés par le peuple «Têtes Rondes» dans les associations bovin-humains qui, au demeurant, ne se manifestent en Afrique qu'à une phase déjà évoluée du cycle de la représentation taurine par exclusion de la phase la plus ancienne et pour peu, bien sûr, que l'on accepte cette mise en parallèle? Il est tentant de l'affirmer sans pour autant pouvoir fonder, sur des données archéologiques représentatives et sûres, ce qui restera une assertion. L'acceptation de cette perspective conduirait à admettre l'existence, dans le Nord de l'Afrique, d'une amorce de domestication bovine à partir de l'aurochs saharien. Hypothèse séduisante, mais que d'aucuns souhaitent encore soumettre à l'épreuve de la confirmation archéologique. Ce proto-élevage contemporain des premières céramiques aurait en effet pu mettre à disposition des peintres «Têtes Rondes» des images vivantes à l'origine de représentations mentales participant à l'élaboration de figures rupestres et déterminant leur structure. Cet état d'esprit aurait préparé de la meilleure manière l'intégration du monde saharien dans l'ambiance idéologique du VII^e millénaire de l'Outre-Nil. C'est d'ailleurs aussi à ce même moment qu'une possible diffusion de l'élevage au travers de la mer Rouge peut être envisagée, à partir des côtes de l'Arabie.

153. Guilaine, 1994, p. 366 et fig. 259.

En contrepoint de ces hypothèses de datation «haute», la pratique de l'élevage est admise sans réserve pour le Nord de l'Afrique vers la fin du VI^e millénaire av. J.-C.¹⁵⁴, où elle se serait développée à partir de troupeaux proche-orientaux introduits par l'isthme du Sinaï¹⁵⁵. Qu'une structure iconographique liée à l'élevage ait suivi le même chemin ne saurait surprendre; son existence au Sahara central, en simultané ou en léger décalage avec le Proche-Orient, serait facilement admissible sans qu'il soit possible *a priori*, et au moins tant que les peintures «Têtes Rondes» n'auront pas été datées avec précision, de déterminer le sens du transfert. Une émergence simultanée n'est pas non plus à exclure.

Encore sauvages, en cours de domestication ou déjà domestiqués, les bovins «Têtes Rondes» eux-mêmes ne peuvent nous fournir de précision supplémentaire sur leur statut réel en raison du faible réalisme de leur exécution. La stabilité de la structure, qui a dû supporter bien des habillages différents selon les lieux et les époques, montre que malgré les transformations socio-économiques survenues à l'origine même des variations sémantiques, il n'y a pas de rupture totale entre l'art des «Têtes Rondes» et celui des Bovidiens. Ces derniers, qui se distinguent dans leurs principes de représentation en raison de préoccupations et de cadres mentaux bien différents, ont conservé une part des thèmes de leurs prédécesseurs – vraisemblablement leurs ancêtres – «Têtes Rondes».

Grande figure centrale et petits motifs associés : une structure intemporelle à la dimension du continent

Grande figure. Des «Têtes Rondes» au Bovidien

Parmi la diversité des thèmes de l'art des «Têtes Rondes», l'association de petits motifs et d'une grande figure anthropomorphe qui domine par ses dimensions la composition, rôle

154. Guilaine, 2009, p. 353-364; Le Quellec, 2003, p. 109-129.

155. Guilaine, 2011.

ensuite dévolu à un grand animal plus ou moins fantastique, puis plus généralement à un bovidé, a été retenue. Ce thème impose dans son message une construction verticale, y compris lorsqu'une disposition en frise paraît s'imposer. L'abri du Grand Dieu de Séfar est à ce titre parfaitement démonstratif et sert de modèle pour un nombre important de représentations faisant intervenir en tout ou partie les mêmes protagonistes. En contraste net avec les constructions en frise, souvent orientées par les mouvements des animaux ou les postures humaines de la gauche vers la droite, des compositions s'organisent autour d'un axe vertical, principe connu pour les «grands dieux», ou, variante possible, autour d'un centre. Dans ce dernier cas, l'élément le plus important par ses dimensions semble retenir dans un espace d'attraction restreint des motifs graphiques de taille beaucoup plus réduite. Les exemples empruntés à l'art des «Têtes Rondes» ont permis d'illustrer ce schéma.

Cette organisation est toujours perceptible dans des œuvres relevant du Bovidien, comme en témoignent les compositions faisant apparaître des bœufs domestiques réalisés dans un style réaliste propre à cette période. Il est frappant de constater la différence avec les bovinés relevant du style «Têtes Rondes» antérieur, par lequel seul est abordé le principe de l'animalité, en l'occurrence cornue. Au Bovidien, l'animal, tout particulièrement le bœuf, est explicitement individualisé, surtout lorsqu'il est représenté au sein d'un troupeau.

Des structures de représentation à la dimension du continent africain

Depuis les travaux de Henri Breuil en Afrique du Sud¹⁵⁶, puis ceux de Henri Lhote et les mésaventures de son hypothèse plaçant en Égypte dynastique l'origine de l'art saharien¹⁵⁷, peu nombreux sont les préhistoriens ayant amorcé une réflexion

sur l'existence de phénomènes transculturels à la dimension du continent africain.

Henri Breuil, adepte d'un diffusionniste étroit selon les idées de l'époque, pensait pouvoir reconnaître une origine possible de sa fameuse *Dame blanche* du Brandberg, un homme vraisemblablement¹⁵⁸, dans les représentations crétoises de l'âge du Bronze méditerranéen relayées par les «dames» noires et blanches du Tassili-n-Ajjer. Rien n'était réellement l'assertion, ni élément stylistique, si ce n'est la représentation de personnages en marche, ni donnée chronologique. Le rapprochement devait donc être récusé.

Pour autant, il est possible de se demander aujourd'hui si toute tentative de réflexion à la mesure de tout ou partie de l'Afrique n'est pas possible. Cette tentative se ferait, sinon pour rapprocher des éléments extraits d'ensembles rupestres à forte personnalité faciles à manipuler en fonction des besoins des utilisateurs, mais du moins pour identifier des ressemblances de construction pouvant traduire non pas forcément des identités de sens, mais des similitudes de structure correspondant à des modes de pensée voisins.

Les études d'anthropologie structurale ont démontré que l'emprunt de structures mythologiques par un groupe culturel à un autre groupe voisin pouvait se produire quelle que soit la nature de leurs relations, à la condition que l'emprunt soit permis et suscité par le contexte récepteur. Cet emprunt est néanmoins toujours sélectif ; il est orienté de telle sorte qu'il permette d'insérer et d'illustrer, serait-ce au prix de modifications et d'inversions sémantiques, un aspect essentiel de la construction mentale de l'emprunteur¹⁵⁹. L'emprunt ne fait que donner un nouveau visage à une structure laissée intacte¹⁶⁰.

156. Breuil, 1926, 1954, 1955, 1957 et 1960.

157. Lhote, 1958, p. 82 et 83, planche I «Jabbaren. Les déesses à tête d'oiseau» et fig. 26 «Jabbaren. Scène d'offrande. Influence égyptienne. XVIII^e dynastie?»; Fouilleux, 2005.

158. Le Quellec, 2010b.

159. Dumézil, 2000; Lévi-Strauss, 1991, p. 259.

160. Salmon, 2013, p. 103.

Pour l'Afrique, l'immensité du territoire ne saurait effrayer si l'on songe à l'existence, impossible à récuser, de phénomènes culturels et notamment des représentations figuratives, dont la proximité formelle exclut tout hasard ou convergence.

Dans un tout autre contexte chronologique et culturel, les statuettes gravettiennes, avec une aire de dispersion s'étendant du Don aux Pyrénées, sont de celles-là. Mieux que les industries lithiques de même époque¹⁶¹ que répartissent spatialement des différences régionales notables, les «Vénus» gravettiennes, au travers des principes intangibles de mise en place des formes et volumes, apportent le témoignage de l'existence d'une sorte de canon esthétique ayant circulé de proche en proche, s'imposant au sculpteur parce que ces dispositions structurelles constituaient l'essence même de la représentation¹⁶². En dehors du «patron», l'artiste a interprété l'œuvre à sa guise en fonction d'un talent appliqué à répondre aux attentes du groupe. Les sculpteurs gravettiens ont laissé des œuvres aussi différentes que les «Vénus» de Lespugue, la plus belle et la plus complexe certainement, de Laussel, de Grimaldi, de Willendorf et tant d'autres, toutes inscrites dans un même schéma de construction¹⁶³.

Pour le continent africain, plusieurs anthropologues, à l'exemple de Denise Paulme, ont dressé un inventaire d'images *mentales* véhiculées par les contes et les mythes africains¹⁶⁴. L'auteur montre l'imprégnation des modes de représentation utilisés sur une très vaste partie du continent, non pas sous la forme de narrations identiques, mais sous l'aspect de constructions similaires. Ainsi la forme pointue des cornes des chèvres, des taureaux, des antilopes, des vaches... s'oppose-t-elle dans les récits aux formes globuleuses d'ornements en cercle, en calebasse, en soleil... des attributs céphaliques qu'elles supportent, avec des connotations extrêmement contrastées, inversant à l'envi l'opposition des valeurs mâle et femelle selon les lieux et les circonstances et suscitant des discours au total très différents. Il est aisé de donner,

tant l'imagerie est vaste, des exemples figuratifs de ces représentations mentales qui retiennent une structure commune transmise, connue et adoptée mais dont le sens est différent.

Le récit et la figure, quand elle existe, jouent sur l'opposition d'éléments antagonistes, essence d'un mythe que l'un comme l'autre illustrent sans que la similitude de construction ne signifie forcément similitude de raisons.

Dans un ouvrage désormais classique, Jean-Loïc Le Quellec, soucieux d'accomplir une étude contextuelle des œuvres sahariennes, pratique un comparatisme qui intègre l'analyse de nombreuses traditions africaines. La mise en œuvre d'un immense matériel documentaire lui a permis de proposer une lecture originale et cohérente de très nombreuses représentations sahariennes. La valeur mythique indéniable de ces représentations témoigne d'un ancien fonds culturel paléoafricain dont l'Égypte ne sera pas la seule à recevoir l'héritage¹⁶⁵.

Plus récemment, deux auteurs, tous deux spécialistes de l'art saharien, se sont risqués à évoquer de manière plus ou moins directe et implicite l'existence de relations transculturelles à l'échelle du continent.

Umberto Sansoni procède ainsi, mais avec beaucoup de prudence, lorsqu'il se base sur l'existence de points et de filaments blancs qui entourent les épaules et la tête de la *Dame blanche* d'Aouanrhet pour envisager une possible évocation de la pluie (cf. fig. 30). Le costume du personnage féminin, orné de longs filaments souples et pendants de couleur blanche également, pourrait renforcer l'interprétation qui en ferait une «*dea portatrice di pioggia e di vita*¹⁶⁶» en une évocation simultanée, d'une part, du nuage porteur de pluie que les petits personnages appellent de leurs vœux et à qui ils ouvrent la route et, d'autre part, des forces supérieures qui président à sa formation, à sa course et à sa destination finale où il répand ses bienfaits. Cette

161. Otte (dir.), 2013.

162. Barbaza, 2010, p. 21-22.

163. Leroi-Gourhan, 1965b, fig. 52 bis; Dupuy, 2007.

164. Paulme, 1976.

165. Le Quellec, 1993b.

166. Sansoni, 1994, fig. 123: «Une déesse porteuse de pluie et de vie.»



Figure 38 – Mangolong (Maluti, Lesotho). Grands animaux indéterminés et petits personnages (relevé : d'après P. Vinnicombe).

invocation procéderait d'une action magique, propitiatoire à la régénération de la nature, mais s'inscrirait dans le registre sacré d'un récit convenu comme l'indiquent les multiples versions de ces représentations graphiques.

En posant la question «*Do rain animals exist in the Round Head art?*», Jitka Soukopova¹⁶⁷, de manière encore prudente mais plus explicite, reprend la même réflexion sur la question fondamentale du phénomène de la pluie, source première de la vie. Au-delà des inquiétudes agricoles et des pratiques pour favoriser la régénération des plantes, cultivées pour les agriculteurs ou sauvages pour les éleveurs, leur évocation a pu atteindre l'absolu du questionnement existentiel. Rien ne nous informe cependant sur le détail des transformations du contenu de la représentation – le *signifié* de certains auteurs – alors que le contenant – ou *signifiant* –, c'est-à-dire l'image et mieux sa structure, fait preuve d'une étonnante stabilité. Les animaux ont pu intégrer simultanément ou plus tardivement au cours

167. Soukopova, 2012. «Est-ce que les animaux de la pluie existent dans l'art des Têtes Rondes?»



Figure 39 – Bamboo Hollow (Drakensberg, Afrique du Sud). Taureau entouré de personnages en armes (relevé : d'après un cliché de R. Ego, 2000, p. 98).

des phases évoluées de l'art des «Têtes Rondes» la fonction complémentaire de vecteur de la pluie. Au Bovidien, le troupeau dans son ensemble, qui occupe une place souvent centrale et prépondérante au sein des représentations, a pu maintenir ces rôles fondamentaux tout en apportant, selon des dispositions mentales largement modifiées, des réponses à des préoccupations socio-économiques bien différentes, sur lesquelles il sera intéressant de revenir. Y a-t-il eu pour autant une liaison directe avec l'art rupestre d'Afrique du Sud?

La prudence invite à pratiquer le doute dans la situation plus que paradoxale où les «animaux de la pluie», identifiés avec une certitude dans cette région, n'ont de statut chronologique que celui que leur confèrent les liens ethnographiques établis entre les représentations rupestres et le souvenir des récits mythologiques recueillis aux XIX^e et XX^e siècles¹⁶⁸. Les grands animaux, isolés ou associés à d'autres figures, et notamment à de petits personnages en action, sont considérés comme des

168. Ego, 2000, p. 88-89, 98 et 99.

animaux de la pluie. Un long motif serpentiforme, généralement interprété comme la représentation d'un arc-en-ciel, accompagné parfois la figure centrale, comme le montrent les relevés effectués par Georges Stow sur le site de Rouxville ou encore sur la paroi d'une grotte proche du cours du Sand Spruit¹⁶⁹. Dans le premier cas, le motif zoomorphe évoquerait plutôt un hippopotame, sans en présenter d'ailleurs tous les caractères spécifiques ; la créature laisse derrière elle des traînées subverticales blanchâtres évoquant des rideaux de pluie, tandis que l'ensemble est entouré d'un arc-en-ciel orangé et rouge, les deux dernières couleurs du spectre de la lumière. Sur le site de Sand Spruit, l'animal représenté est un bovidé, identifié comme un « taureau de l'eau », accompagné du serpent « Kanga Wai¹⁷⁰ ». Ici, bovin et serpentiforme sont associés à des animaux aquatiques et des figures anthropomorphiques.

Une grande composition tardive et très narrative du Drakensberg montre un « animal de la pluie » d'espèce indéterminée, apparemment conduit vers un abri par un petit groupe de personnages. À l'autre extrémité, des cavaliers, peut-être des fermiers-éleveurs noirs zoulous, conduisent des chevaux et des bovins vers ce même abri, en paiement des services rendus par les San pour avoir fait tomber la pluie. C'est du moins ainsi qu'est interprétée la scène¹⁷¹.

L'œuvre relevée par Patricia Vinnicombe dans la grotte de Mangolong¹⁷², au Lesotho, se prête bien à une lecture de même genre. On y voit de petits personnages menant par le bout du nez un grand animal indéterminé à l'aide d'un lien tenu à la main, tandis que d'autres individus s'agitent autour d'un animal semblable, beaucoup plus grand, qu'ils espèrent – c'est ce que l'on croit comprendre – séduire et entraîner vers la même destination que le précédent (fig. 38).

169. Le Quellec, 2004a, p. 142, fig. 8.

170. Le Quellec, 2004a, p. 171, fig. 46.

171. Lewis-Williams, 2003, p. 72, fig. 55 et 2005, p. 124.

172. Lewis-Williams, 2003, p. 187, fig. 63.

L'abri de Bamboo Hollow, dans les environs de Giant's Castle en Afrique du Sud (fig. 39), fait apparaître, selon le même principe, un puissant taureau entouré de personnages en armes, gesticulant auprès de lui¹⁷³.

Certaines compositions, enfin, exposent des modalités de construction très semblables à celles qui ont été reconnues dans l'art des « Têtes Rondes ». Ainsi en est-il du panneau peint de la région de Matobo Hills (Zimbabwe) montrant un rhinocéros, accompagné d'une masse plus ou moins zoomorphe, parcouru par une suite de petites antilopes en frise, le tout associé à des petits personnages en file ou dispersés, mais intégrés au même mouvement général (fig. 40).



Figure 40 – Matobo Hills (Zimbabwe).
Panneau peint (relevé : d'après H. Pager¹⁷⁴).

Les similitudes sont bien réelles et ne peuvent pas relever du hasard ; elles n'apparaissent pas en effet sous les mêmes traits narratifs dans d'autres contextes culturels éloignés de l'Afrique

173. Ego, 2000, p. 98.

174. Le Quellec, 2004a, p. 160, fig. 31.

pouvant connaître les mêmes contraintes hydriques. Il convient cependant de se persuader sans ambiguïté qu'il ne peut s'agir là que de la traduction de similitudes structurelles entre deux univers graphiques voisins, participant de ce fait à un même système mental de représentation hérité d'un lointain fonds commun d'images transmises de proche en proche au cours des âges, et non pas d'identité sémantique. En effet, le mythe n'est pas le moyen d'expliquer et de conjurer éventuellement un phénomène naturel mais bien, *au contraire*, la manière d'exprimer une contrainte psychologique collective au moyen d'une image empruntée à une particularité de la nature. Il est possible d'admettre sans difficulté que le phénomène de la pluie est de ceux-là. Son étude générale, au travers de l'approche ethnographique et de l'approche archéologique, serait bienvenue. Le dossier pédagogique de l'exposition « La Pluie », tenue au musée du quai Branly à Paris du 6 mars au 3 mai 2012, quoique destiné à un public jeune et de ce fait relativement succinct, est un excellent exemple de ce qui peut être fait et qu'amplifierait indubitablement un approfondissement archéologique.

Le mythe hittite de Télipinu, qui rapporte la disparition du dieu de la Végétation, fils de la déesse-mère et du dieu de l'orage Teshub, en serait l'un des innombrables éléments d'étude. Teshub est parfois représenté en archer juché sur l'échine d'un taureau, brandissant le foudre trifide et faisant face à une femme laissant s'écouler un liquide d'une petite amphore qu'elle tient à la main¹⁷⁵ (fig. 41).

Dans cette veine, il faudrait évoquer toutes les représentations de Zeus/Jupiter, auquel sera substitué le prophète Élie de la Bible et du Coran, ainsi que d'innombrables évocations de même nature, parfois représentées par des figurations de même structure. Selon ce document, la pluie est un élément qui s'intègre dans tout un système de pensée cosmogonique, faisant l'objet de représentations matérielles qui en assurent la

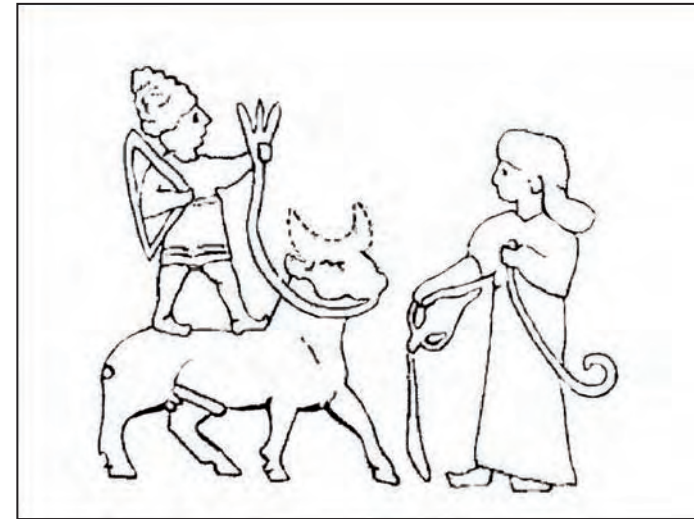


Figure 41 – Représentation de Teshud, dieu hittite de l'orage (d'après J. Garstang¹⁷⁶).

traduction. La pluie, ainsi que sa représentation symbolique, l'arc-en-ciel, assurent le lien entre inframonde et supramonde.

Rupture ou continuité entre « Têtes Rondes » et Bovidien ?

La chaîne de la Téfedest, et notamment le bassin-versant de l'oued Mertoutek qui constitue un petit monde clos, a été pénétré faiblement mais sans équivoque et, peut-être, avec un certain retard par rapport au Tassili-n-Ajjer, par la tradition « Têtes Rondes¹⁷⁷ ». Cette région a l'avantage de présenter des œuvres moins monumentales, moins exubérantes, moins fantastiques certainement, et, surtout, de laisser percevoir une phase artistique « pastorale » encore imprégnée de la tradition ancienne. La position assise évoquée pour la scène de Tékékalaouène (cf. fig. 16) a été reprise sans modification au cours des phases anciennes du Bovidien. Le thème même du face-à-face et de la

175. Cauvin, 1994, p. 167, d'après Garstang, 1930.

176. Garstang, 1930.

177. Hachi *et al.*, 2011.



Figure 42 – Timidouine 7 (Haut-Mertoutek, Hoggar, Algérie).
Détail : personnages en mouvement (cliché : M. Barbaza).

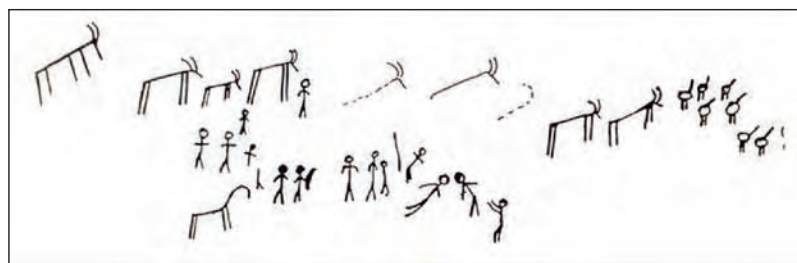


Figure 43 – Sefar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Paroi des *Grandes Antilopes* (relevé schématique : M. Tauveron).

conversation entre individus, nouveau vers la fin de la période «Têtes Rondes», est au cœur des compositions bovidiennes. Ces détails s'ajoutent aux caractères formels des figures pour que soit reconnue et admise une absence de rupture entre les deux premières grandes périodes de l'art peint saharien. Gabriel Camps avait clairement exposé cette idée, en réduisant au maximum le décalage entre l'art des «Têtes Rondes» et le Bovidien¹⁷⁸.

Des cinq ou six groupes chrono-stylistiques qu'il reconnaît dans l'art des «Têtes Rondes», Michel Tauveron retient quant à lui les phases III et IV, qu'il situe au Néolithique ancien. Elles correspondent au moment d'extension maximale des expressions de ce type avec un certain tropisme, note-t-il, pour les zones les plus propices à retenir l'eau¹⁷⁹.

La phase III, qui correspondrait au moment d'exécution des «grands dieux», fait apparaître des figures en aplat blanchâtre cerné de violacé ou de rouge, de dimensions très variables, pouvant atteindre le gigantisme avec des représentations de 2 à 6 m de développement. Lui succède la phase IV, aux figures plus réalistes exécutées en aplat rouge violacé ou jaune verdâtre, cernées de blanc pour les premières ou de rouge violacé pour les secondes. C'est à cette phase que Michel Tauveron rattache les personnages en mouvement¹⁸⁰, au corps longiligne cerné de blanc, du site de Timidouine 7 (selon la nomenclature des sites établie par Maurice Lelubre et Jean Cousin¹⁸¹) (fig. 42) que l'étude de nombreux autres sites de la Téfedest permet de rattacher sans ambiguïté aux personnages présents dans des scènes bovidiennes.

C'est au même contexte, au moins par la structure de son organisation interne, que renvoie également l'exemple, cité par Michel Tauveron¹⁸², de la paroi des *Grandes Antilopes* de Sefar (fig. 43) sur laquelle on ne note aucune différenciation d'échelle

178. Camps, 1988a, p. 10.

179. Aumassip et Tauveron, 1993.

180. Tauveron, 1996, p. 96, fig. 3.

181. Lelubre et Cousin, 1951.

182. Tauveron, 1996, p. 98, fig. 6.

entre les divers motifs (antilopes, humains, autruches), mais où l'on remarque, au contraire, la belle unité graphique d'un groupe homogène en marche de la gauche vers la droite, alors que des personnages se rencontrent. Quels que soient le style et la chronologie exacte de cette œuvre, il y a là une composition, «Têtes Rondes» selon l'analyse, qui, par son organisation, est déjà pleinement bovidienne. Il suffit de remplacer les bovidés par des bovinés.

Au travers des caractéristiques structurales et stylistiques des représentations des «Têtes Rondes» et du Bovidien, ces études de cas mettent en évidence les liens phylétiques entre les deux univers graphiques qui ne s'opposeraient donc pas *a priori*, mais qui, au contraire feraient preuve d'une certaine continuité. La dynamique de ce mouvement apparaîtrait de fait au travers de la disparition des «grands dieux» et de la disparité d'échelle qu'ils engendrent, peut-être d'ailleurs au profit des troupeaux qui assureraient un rôle structurel équivalent, ainsi que par la substitution des animaux domestiques aux animaux sauvages, sans que ces derniers d'ailleurs ne disparaissent totalement. La continuité est assurée par le maintien de la disposition en frise de motifs (humains et animaux) mobiles et coordonnés. Il est cependant probable que le contenu et le sens profond de ces évocations aient changé, malgré des similitudes formelles.

Les conditions de transmission de structure de culture à culture ont été précédemment évoquées; elles sont tributaires des impératifs de perméabilité, déterminés par les contextes culturels et socio-économiques, comme en attente d'une ossature (ou structure) sur laquelle plaquer ces préoccupations spécifiques. Selon les anthropologues, ce qui est vrai pour les voisins et contemporains l'est également pour les prédécesseurs. «Tout mythe est par nature une traduction, il a son origine dans un autre mythe provenant d'une autre population voisine et étrangère, ou *dans un mythe antérieur* de la même population, ou bien contemporain mais appartenant à une autre subdivision sociale – clan, sous-clan, lignée, famille, confrérie – qu'un auditeur cherche à démarquer en le traduisant à sa façon dans

son langage personnel ou tribal, tantôt pour se l'approprier et tantôt pour le démentir, donc toujours en le déformant¹⁸³.»

L'archéologie des parois ornées s'accorde plutôt bien avec cette lecture diachronique des données disponibles, même si, au Tassili-n-Ajjer, la monumentalité des œuvres masque une mutation qui n'est pas rupture. Le site de Ouan Bouya, situé sur le plateau de Timalaïne dans la Téfédést, montre sans ambiguïté avec le panneau dit des *Petites Gardiennes de bœufs*, étudié par François de Chasseloup-Laubat¹⁸⁴, l'existence d'animaux domestiques formant un troupeau, certes de petites dimensions, accompagné de personnages masculins et féminins, peut-être des «gardiennes», exécutés dans un style encore pleinement «Têtes Rondes». L'étude des habitats et des vestiges sont eux aussi en accord avec cette analyse si l'on tient compte des travaux de Jean-Pierre Maître¹⁸⁵ et de ceux, actuels, de Smail Iddir¹⁸⁶. Ce dernier a mis en évidence la persistance du fonds de peuplement mechtouïde et le maintien des traditions de la taille de la pierre dans une phase déjà évoluée du processus de néolithisation, que l'on sait par ailleurs inachevé au Sahara.

L'art des «Têtes Rondes» a toutes les chances de conserver une très large part de mystère, car il inscrit beaucoup de ses préoccupations dans le registre du surnaturel et de l'absolu; il illustre ainsi peut-être une part des relations entretenues par des populations en évolution socio-économique rapide avec le ciel météorologique et avec les dieux. Par contre, celui des Bovidiens, volontiers plus réaliste et narratif, peut laisser percevoir au travers de ses véritables mises en scène que les hommes ont su organiser, sur les parois proches de leurs lieux de parcours et de séjour, des détails de leur vie quotidienne et, plus encore, à partir des constantes de l'organisation de leurs œuvres, une part importante, peut-être fondamentale, de leurs préoccupations.

183. Lévi-Strauss, 1971, p. 576.

184. Chasseloup-Laubat, 1938, p. 21, planche XIX.

185. Maître, 1976.

186. Iddir, 2013.

Chronologie de l'art saharien

La question non résolue de l'émergence de l'art saharien

La question de la chronologie de l'art rupestre saharien revient avec insistance depuis les premières découvertes. Son traitement souffre en effet du défaut, rédhibitoire, de contexte de chronologie culturelle, contrairement à ce qui s'est produit pour l'art pléistocène européen, documenté et daté directement ou indirectement par de nombreux vestiges, notamment des objets d'art mobilier.

Pour l'art saharien, les divers auteurs, devant certaines évidences, s'accordent à le situer postérieurement au « Grand Aride », dont la fin correspond à celle du Pléistocène. Les dernières manifestations de l'art rupestre sont datées de la fin de la Protohistoire, intervenue d'ailleurs à des dates variables selon les lieux, les colonisations antiques (phénicienne, grecque, carthaginoise, romaine...) de la bordure méditerranéenne, ne mettant pas un terme à la Protohistoire de l'Afrique du Nord au-delà du *limes*. Pendant longtemps, l'essentiel des discussions a porté sur les différences de positionnement quant aux moments initiaux des premières expressions : entre art de groupes, encore totalement aux prises avec les manifestations climatiques du Pléistocène finissant en plein Maximum glaciaire¹⁸⁷ ou des ultimes épisodes de cette phase hyperaride¹⁸⁸, et celui d'éleveurs, donc totalement néolithiques et postérieurs¹⁸⁹. Plus récemment, le débat s'est déplacé et ne retient guère qu'une discussion portant sur le positionnement de ses débuts au sein même de l'Holocène ; il commence, semble-t-il, à inscrire ses grandes lignes et sans grande contestation apparente au plus tôt au cours de l'Holocène ancien, postérieurement à l'apparition des premières céramiques sahariennes, soit pour les plus anciennes vers 10 500 cal BC. La calibration des dates ramène le début de l'art des « Têtes Rondes » à la charnière des IX^e et VIII^e millénaires cal BC, en parallèle avec les

expériences d'appivoisement du mouflon que l'on a cru pouvoir identifier dans la Tadrart Acacus. Ces interventions sur les animaux auraient été effectuées deux millénaires à deux millénaires et demi avant l'introduction des bovins et des ovins en Afrique à partir des troupeaux du Proche-Orient. La présence de ces animaux domestiques est avérée par l'archéologie entre 5500 et 4500 cal BC selon les lieux, entre Égypte et Sahara central.

Pour Michel Tauveron et Ginette Aumassip¹⁹⁰, l'existence massive et dominante d'anthropomorphes au sein de représentations de type Kel Essuf¹⁹¹ ou « Têtes Rondes » est la marque « d'un changement fondamental dans l'esprit de l'Homme ». La remarque est admissible sans restriction tant est grand l'écart mental qui a présidé à l'exécution de l'art paléolithique avéré d'Europe ou de la vallée du Nil et les compositions sahariennes. Les auteurs poursuivent en précisant que, de fait, « on est tenté d'y associer les ensembles industriels épipaléolithiques, mésolithiques et/ou néolithiques anciens de la région », position elle aussi tout autant admissible car elle ménage une période transitionnelle de remise en cause et d'expérimentation, d'incertitudes donc aussi, sur le plan technologique mais aussi économique et culturel, en accord, semble-t-il, avec l'état d'esprit très particulier qui a présidé à l'art des « Têtes Rondes ». À l'encontre, au moins en apparence, de cette opinion, ces deux auteurs, s'appuyant sur tous les éléments de datation, affectent les manifestations les plus anciennes à « un âge fini-pléistocène » en réaffirmant le « caractère paléolithique et l'âge pléistocène de certaines ».

À l'opposé, pour Alfred Muzzolini, la présence, dans toutes les « écoles » d'art préhistorique, d'animaux domestiques, des bœufs notamment, rend plus que probable l'insertion de la totalité de ces manifestations dans le Néolithique ; elles seraient donc en gros postérieures à 5000 av. J.-C. Il écrit ainsi que « le bloc de figurations le plus ancien, constitué par les gravures du Bubalin naturaliste, les peintures des Têtes Rondes et celles du Bovidien ancien à types négroïdes, se situe dans l'Humide néolithique, vers

187. Striedter, 2003, p. 60-69.

188. Lupaccioli, 1996 ; Tauveron et Aumassip, 2002, p. 235-245.

189. Muzzolini, 1995a, p. 181.

190. Tauveron et Aumassip, 2002, p. 235-245.

191. Mori, 1998a ; Ferhat, Striedter et Tauveron, 1999.

4500-2500 bc [*sic*]¹⁹²». C'est à une disposition assez semblable, mais plus nuancée, que s'est rallié Jean-Loïc Le Quellec, qui soulignait en 1993 que «la chronologie établie par cet auteur [était] celle qui cadr[ait] le mieux avec l'ensemble des données climatiques et archéologiques¹⁹³». Postérieurement à cette prise de position, il a rassemblé l'essentiel des diverses thèses en présence et constitué un dossier qui reste des plus convaincants sur le sujet¹⁹⁴, dans l'attente des résultats des procédés de datation et d'analyse qui sont peu à peu mis en œuvre.

Tout en notant que bien peu d'éléments depuis ces dernières publications ont confirmé les arguments des chronologies «hautes», il convient de reconnaître que quelques travaux récents ont fourni à la réflexion des arguments en faveur d'un vieillissement du point de repère fondamental constitué par la domestication. On retient au passage que la représentation d'animaux issus de la grande faune «éthiopienne» ne peut plus servir à fonder un art de chasseurs-cueilleurs. En effet, cette faune est restée longtemps observable, sinon à proximité des lieux de séjour au Sahara central, où ses représentants, y compris les espèces les plus inféodées à l'élément aqueux comme les crocodiles et les hippopotames, ne disparaissent que tardivement, soit vers 2000 av. J.-C., du moins plus à l'ouest, où elle subsiste jusqu'au début des époques historiques, et plus au sud, où elle offre toujours des modèles d'observation et de représentation.

Les travaux archéologiques, menés sur les habitats et sur les sédiments sous-jacents aux lieux ornés, mais aussi les résultats des études archéozoologiques et les progrès des procédés de datation ont ouvert une nouvelle ère de connaissances. Ces dernières ne bouleversent pas pour autant l'essentiel des positions les moins extrêmes, c'est-à-dire celles qui retiennent que l'art des «Têtes Rondes» relève de populations semi-sédentaires (et donc semi-nomades) en passe d'acquiescer de nouvelles techniques de subsistance par acculturation ou, mieux

certainement, par participation dynamique à une ambiance généralisée partagée par la plupart des groupes humains du pourtour de l'Est méditerranéen.

Parmi ces travaux pionniers, les missions récemment réalisées au Tassili-n-Ajjer livrent d'importantes révélations sur les peintures de cette région, d'abord au travers des relevés exhaustifs qu'elles sont à même de proposer à partir d'enregistrements photographiques méthodiques et de traitements infographiques, ensuite pour les datations, que l'analyse des dépôts sédimentaires provenant des abords immédiats des parois ornées a permis d'établir¹⁹⁵.

Les datations radiométriques obtenues dans ce domaine au Sahara central, d'ailleurs, selon les lieux, plus ou moins bien reliées aux plus anciennes manifestations de l'art rupestre peint, ne paraissent convaincre personne dans la mesure où elles ne sont ni vraiment anciennes, ni vraiment récentes, autrement dit sans l'excès qui permettrait de les rejeter sans trop de scrupules. Elles concernent en premier lieu des sites de la Tadrart Acacus, en Libye. Ainsi, quelques traces de peinture rouge de l'abri Lankusi, attribuées à une phase pastorale imprécise, ont permis d'établir une datation par AMS aux environs de 5000 cal BC¹⁹⁶. À Ta-Fozidjart-I, des tracés pouvant évoquer l'art des «Têtes Rondes» ont été datés des environs de 4100 cal BC, date récente qui ne contredit pas toutefois les dates obtenues pour les niveaux d'occupation qu'elles placent dans l'intervalle 7000-4000 cal BC, sans convaincre pour autant les partisans d'une chronologie plus reculée de trois ou quatre millénaires¹⁹⁷. Sur le même site mais dans un deuxième abri (Ta-Fozidjart-II), un prélèvement réalisé sur un panneau de petits anthropomorphes rouges, personnages supposés caractériser une phase finale des «Têtes Rondes», a permis d'obtenir une date établie sur la presque totalité du V^e millénaire cal BC en raison de l'importance de la marge d'incertitude (± 210 ans). Cette estimation suscite une remarque assez semblable à la précédente quant

192. Muzzolini, 1991, 1993 et 1995a, p. 181 et 166, tabl. 3.

193. Le Quellec, 1993b, p. 42.

194. Le Quellec, 1998, p. 231-308.

195. Hachid *et al.*, 2010; Le Quellec, 2010a; Hachid *et al.*, 2012.

196. Sinibaldi, Marchese et Desiderio, 1996.

197. Hachid, 2009, p. 103.

à sa valeur pour caractériser ce contexte: elle ne permet aucune conclusion définitive et, encore moins pour l'ensemble des résultats, un bilan ni satisfaisant, ni même acceptable¹⁹⁸.

Les dates obtenues par Henri Lhote, principalement à partir de charbons recueillis lors des fouilles qu'il a menées dans quinze sites situés au Tassili-n-Ajjer, s'inscrivent pour la plupart entre 6000 et 2500 cal BC¹⁹⁹ avec, pour la plus ancienne obtenue à Titeras-n-Elias, un résultat établi entre 6859 et 5715 cal BC²⁰⁰.

Les travaux de l'équipe algéro-française effectués au Tassili-n-Ajjer entre octobre 2008 et septembre 2010, au cours desquels de nouveaux procédés de datation directe ont été mis en œuvre (méthode OSL notamment) sur les sédiments associés aux parois ornées, apporteront d'intéressants compléments au dossier. Les mesures du carbone radioactif résiduel provenant de l'abri du Grand Dieu de Séfar (niv. 3, horizon à plaques et plaquettes associées à des charbons) ont établi des dates très voisines, quoique issues de charbons provenant de foyers distincts échelonnés sur une vingtaine de centimètres. Les dates indiquent une fréquentation qu'il est possible de situer au cours de la première moitié (selon l'ordre chronologique) du V^e millénaire cal BC. Notons, sans que cela soit d'ailleurs statistiquement significatif, que l'âge le plus récent a été fourni par l'échantillon le plus profond (échantillon LSCE_TAS_19, sondage 35 cm²⁰¹). À Tan Zoumaïtak, à proximité de l'abri principal, les données chronologiques de même nature s'inscrivent dans la continuité des résultats de Séfar, soit entre le milieu du V^e millénaire et le début du IV^e millénaire cal BC.

Ces données, peu décisives, ont le mérite de documenter un contexte général des plus pauvres qu'il conviendra d'étoffer de la même manière par des analyses nombreuses et si possible systématiques. L'espoir est que du fonds de données ainsi

constitué émerge peu à peu un cadre chronologique ambiant, au sein duquel s'inscriront les œuvres pariétales. Il conviendra ainsi de réduire par la multiplication des mesures la faiblesse de la relation, qui ne peut être que de proximité, entre les vestiges d'habitat et les parois ornées. Il paraît extrêmement douteux que ces deux types de témoignages soient totalement exclusifs l'un de l'autre, ainsi que cela a pu être affirmé – à tort – pour les sites du Paléolithique supérieur européen et comme l'ont démontré les travaux de l'abbé Glory à Lascaux²⁰² et dans bien d'autres lieux où l'on a bien voulu les chercher avant ou après les aménagements touristiques²⁰³. À supposer une spécialisation «artístico-religieuse» des lieux fréquentés, ce qui reste à démontrer, il est impossible d'envisager que les œuvres monumentales, comme il en existe de nombreuses au Tassili-n-Ajjer, aient été réalisées sans que ne subsiste de l'opération aucune trace, ne serait-ce que sous l'aspect d'un très mince niveau de vestiges engendrés par l'activité même des peintres.

Les partisans d'une chronologie longue, elle-même limitée par l'Hyperaride de la fin du Pléistocène, qui ne s'interrompt qu'au cours du IX^e millénaire cal BC avec le réchauffement généralisé de l'Holocène, ne se satisferont guère de ces résultats alors que le peuplement avéré du Sahara à partir de ce moment ménage une place pour un développement de la chronologie de l'art antérieurement à l'arrivée des bœufs et moutons domestiques.

La réorganisation générale des masses d'air et de la circulation atmosphérique au début de l'Holocène a généré sur le Sahara, d'une part, des pluies saisonnières de mousson à partir des masses d'air humide du golfe de Guinée et, d'autre part, des pluies accompagnant les perturbations de nord-ouest, engendrées par la descente hivernale du front polaire. Les cours d'eau se sont activés; les paléolacs, dont ne subsistent aujourd'hui que les dépôts carbonatés sous-lacustres, se sont formés dans toutes les zones déprimées²⁰⁴. Ils ont accueilli sur leurs berges et sur leurs rives une

198. Ponti, Sinibaldi, 2005.

199. Hachid *et al.*, 2012, p. 81.

200. Lhote, 1976, p. 103.

201. Hachid *et al.*, 2010, p. 47-49.

202. Leroi-Gourhan, Allain, 1979.

203. Barbaza, 1998; Bégouën *et al.*, 2009.

204. Petit-Maire, 2012, p. 75.

vie intense, végétale, base de la chaîne alimentaire, puis animale et humaine. Dans ces conditions de peuplement, vraisemblablement devenu rapidement dense, les établissements humains se sont multipliés, comme en témoignent les nombreux vestiges archéologiques. Les groupes de chasseurs-cueilleurs-collecteurs, assez largement sédentarisés en toute vraisemblance, se sont dotés très précocement de la céramique, tirant ainsi parti vers 9000 cal BC d'expériences encore plus anciennes effectuées dans la vallée du Niger²⁰⁵. Ce peuplement en cours de densification rapide était constitué de groupes dynamiques et inventifs ouverts sur leurs extérieurs et, de proche en proche, sur d'autres environnements; ils ont parfaitement pu être les auteurs de tentatives de contrôle de la nature, notamment sur les animaux, ainsi que le suggérerait l'hypothèse de la domestication incipiente de l'aurochs saharien²⁰⁶ ou de l'appropriation du mouflon, tous deux indigènes, ou d'autres animaux encore (autruches, girafes...).

Pour l'heure, rien ne semble cependant prouvé, loin de là, puisque les déterminations archéozoologiques initiales ont été remises en cause, souvent par leurs auteurs eux-mêmes²⁰⁷. En fait, au-delà de ces hypothèses sur une amorce précoce de néolithisation au Sahara, le seul fait certain est la présence avérée par l'archéologie du bœuf et du mouton, tous deux domestiques, au début du VI^e millénaire cal BC en Égypte, un demi-millénaire plus tard à la grotte de Haa Feath, en Cyrénaïque, et à la grotte Capéletti, dans le Nord de l'Algérie, enfin au début du V^e millénaire cal BC à Tin-Torha²⁰⁸ et à Ouan Muhuggiag²⁰⁹, dans les massifs centraux sahariens (Tadrart Acacus). Ces animaux sont vraisemblablement originaires du Proche-Orient, où ils sont attestés vers le début du VII^e millénaire cal BC. Tous les animaux domestiques figurés, présents, pour certains auteurs dont Alfred Muzzolini, dans toutes les «écoles» d'art, seraient donc au mieux contemporains de ces dates et, bien sûr, postérieurs²¹⁰.

205. Huysecom, 2007.

206. Gautier, 2002 et 2007, p. 75-89.

207. Gautier, 1987, p. 283-308.

208. Barich *et al.*, 1984, p. 411-417.

209. Belluomini et Manfra, 1987, p. 327-330.

210. Muzzolini, 1995a.

Ce cadre chronologique, relativement restreint, s'accorderait bien avec l'idée d'une continuité de la création plastique, plus ou moins étroite et évidente selon les zones considérées, entre les œuvres des «Têtes Rondes» et celles du Bovidien, ainsi que cela apparaît dans la Téfédest. Cette continuité est de ce fait plus que vraisemblable dans la chronologie. Rien n'empêche cependant que le premier art peint ne soit antérieur à la domestication et ne traduise, ce faisant, de manière très représentative la période de transformations socio-économiques qui l'a préparé. Il reflèterait ainsi de manière très significative, au travers de ses étonnantes particularités plastiques, les interrogations exprimées par des mythes représentés de manière abstraite par des «récits» désormais insaisissables. Seules les modalités d'organisation de ces représentations restent en partie accessibles.

Pour Barbara Barich²¹¹, les conditions de mise en place de l'agriculture auraient été étroitement dépendantes d'un environnement se modifiant au gré des fluctuations des précipitations avec, en gros, deux épisodes humides compris, pour le premier, entre 7000 et 6600 et, pour le second, entre 4000 et 2500 avant notre ère. La pratique de l'agriculture a été favorisée par une longue pratique de la cueillette de plantes sauvages mais aussi, et cela dès le Pléistocène final comme à Kubbaniya et Kom Ombo dans la vallée du Nil, par la manipulation de variétés sauvages de millet et de sorgho. Par la suite, au cours de moments avancés de l'Holocène, l'importance des plantes dans l'alimentation des populations du désert occidental égyptien, «mais aussi plus à l'ouest, en Libye» est confirmée, les oasis assurant le lien entre le Sahara central et le Nil. Près du fleuve, le site de Farafra a livré des grains carbonisés de sorgho, attestant la culture de cette plante dès 5000 avant notre ère. L'élevage, dont le plein développement se situerait vers 4000 avant notre ère, après des «activités de sélection», aurait pris la forme entre 5000 et 4000 d'un pastoralisme nomade à la suite de l'instauration d'un climat plus aride, rythmé plus ou moins régulièrement d'épisodes humides de cinquante ou cent ans.

211. Barich B. et Barich E., 2013.

Ce changement climatique, progressif sur le long terme mais provoquant de véritables épisodes de crise à l'échelle de la vie humaine ou d'une mémoire transgénérationnelle, aurait obligé les bergers à se déplacer de la zone saharienne vers les limites méridionales du Sahel et vers la vallée du Nil, mieux fournies en eau. Les zones de montagne, que nous pourrions ajouter à la courte liste de zones-refuges, ont très vraisemblablement joué un rôle analogue, au moins tant que les pluies orogéniques ont été en mesure d'apporter l'humidité suffisante pour la régénération des pâturages. Encore aujourd'hui, ce sont elles qui sont à l'origine d'oasis comme celle de Mertoutek, qui ne dépend que du seul drainage naturel de pluies pourtant très occasionnelles. Pendant les périodes de sécheresse, entre 5000 et 4000 avant notre ère puis vers 2500, les oasis attirèrent de plus en plus les groupes pastoraux à la recherche d'eau pour leurs troupeaux. L'élevage extensif exigeant le changement fréquent de terrain de pacage s'est ainsi mis en place. Avec cette civilisation pastorale, étendue à toute l'aire saharienne ainsi qu'en témoignent les vestiges de l'art rupestre, «les animaux domestiques semblent être le bien le plus précieux d'un point de vue social [...] et servaient peut-être de *monnaie d'échange* dans les négociations sociales²¹²». Ensuite, avec l'aridité extrême, une partie de la population des oasis s'est déplacée vers la vallée du Nil.

La «révolution» néolithique au Sahara central, quant à elle, n'aboutira jamais, d'abord compromise par les phases d'aridité rythmant l'Holocène saharien, puis interdite, sauf dans les oasis, par l'aridité généralisée qui cantonne vite les transformations des activités vivrières au seul élevage. Le pastoralisme du Bovidien maintient un temps son dynamisme et sa prospérité dans les massifs centraux sahariens. Les pluies y ont longtemps assuré la présence de pâturages verdoyants et permettent encore aujourd'hui, bien que les précipitations soient devenues parcimonieuses, le maintien ponctuel et exceptionnel de quelques parcelles de vie (cf. fig. 66).

212. Barich B. et Barich E., 2013, p. 12.

Le nouvel ordre économique du Bovidien, encore tout à sa gloire et à sa prospérité, n'a pu se maintenir sans que s'opèrent, *dans un espace vital en rétraction*, les ajustements indispensables à la régulation des relations sociales. L'art rupestre pourrait dès lors être perçu, au moins pour partie, comme l'expression idéalisée de ces efforts sous l'aspect de dispositions rêvées d'un monde harmonieux, dont les témoignages graphiques n'ont pas totalement réussi à masquer les difficultés d'une réalité qu'elles cherchaient à écarter.

Des «Têtes Rondes» au Bovidien

La très haute ancienneté pléistocène de l'art saharien ne semble donc guère pouvoir être retenue, tout simplement en raison d'un banal aspect de peuplement. L'art est langage ; c'est une manifestation qui doit être partagée pour exister. C'est d'ailleurs certainement sa principale fonction. L'art rupestre ne peut se développer, semble-t-il, que dans un tissu démographique relativement dense qui n'existe assurément pas avant les progrès de l'humidité holocène. Il suffit, pour s'en convaincre, d'opposer les deux cartes de distribution des sites paléolithiques et épipaléolithiques, de l'Atérien, avec sa répartition saharienne, et de l'Ibéromaurusien et autres faciès microlaminaires qui n'occupent qu'une assez étroite bande côtière méditerranéenne et la vallée du Nil²¹³. Les manifestations artistiques sont bien attestées dans l'Ibéromaurusien d'Afalou Bou Rhmel et de Tamar Hat²¹⁴ ; elles existent peut-être également ailleurs dans cette frange méditerranéenne rocheuse, comme elles se manifestent sur plusieurs sites de la vallée du Nil²¹⁵, mais leur répartition ne s'écarte jamais des zones de peuplement préhistorique «dense».

Ainsi que cela a été clairement énoncé depuis déjà assez longtemps, l'art rupestre saharien a toute probabilité d'être néolithique²¹⁶, sans que cette affirmation n'apporte une très grande

213. Aumassip, 2004, cartes p. 152 et 194.

214. Hachi, 2003.

215. Huyge *et al.*, 2011.

216. Muzzolini, 1995a.

précision quant à ses débuts en raison des spécificités régionales des transformations socio-économiques. Si l'on admet que la domestication est autant conséquence que cause de ces modifications, avec des interactions indéniables entre mentalités et pratiques, il est possible d'envisager une certaine contemporanéité des premières expressions artistiques avec la mise en place de quelques-unes des nouvelles techniques caractérisant le Néolithique. L'art des « Têtes Rondes », assez fortement conditionné par l'ontologie animiste²¹⁷ (sans forcément relever principalement de celle-ci), pourrait assez bien traduire les interrogations formulées face à ce monde en cours d'évolution rapide. Il serait la traduction d'une phase d'adaptation avant la pleine réussite du nouveau système de contrôle des ressources et d'acquisition des richesses, telle qu'elle a été consacrée par une nouvelle vision du monde dans l'art du Bovidien.

Les populations « Têtes Rondes », déjà étoffées au cours du VI^e millénaire cal BC, encore épipaléolithiques dans leurs mentalités, ont cherché à maintenir le mode de vie des chasseurs-collecteurs dont elles sont les héritières, dans leurs principes de représentation du monde. L'apparition précoce de la céramique à usage domestique²¹⁸ au cours du X^e millénaire est peut-être l'une des illustrations les plus facilement identifiables des modifications en cours. Les premières tentatives d'élevage au cours du VIII^e millénaire, quel qu'ait été leur succès dans le développement des techniques pastorales, témoignent également en ce sens ; elles montrent que les mentalités sont prêtes à accueillir ces nouvelles activités²¹⁹, qui seront effectives vers la fin du VI^e millénaire. Adoptons donc comme position acceptable par tous et dans l'attente de données fiables la proposition formulée il y a quelques années par Christian Dupuy selon laquelle « l'âge de pleine expression de l'art rupestre ancien du Sahara se situe dans les VI^e-V^e millénaires av. J.-C., sans que l'on soit en mesure de préciser la date et le lieu de naissance de cette tradition artistique...²²⁰ ».

217. Soleilhavoup, 2007.

218. Le Quellec, 2006a.

219. Lesur-Gebremariam, 2010.

220. Dupuy, 2008, p. 208.

Il est bien sûr extrêmement difficile d'acquérir une certitude, ou même une solide conviction, dans l'attente toujours actuelle de corrélations chrono-culturelles, solides et nombreuses, entre art et habitat. Une vraisemblance toutefois, plus apparente dans l'art de la Téfedest que dans celui du Tassili-n-Ajjer : l'absence de rupture entre ces deux périodes. Les personnages bovidiens de la Téfedest sont stylistiquement proches de certaines représentations des groupes « Têtes Rondes », ainsi que cela a déjà été remarqué et signalé²²¹. La figure de la rencontre autour d'enfants, construction certes éternelle mais pas omniprésente pour autant, est déjà une expression des « Têtes Rondes » qui l'ont représentée à Séfar notamment (cf. fig. 78). Ce thème, qui imprégnait la représentation de cette époque, est passé, certainement transposé et devenu segment fondateur, dans la période suivante, ainsi que le montre l'art rupestre de Timidouine 12, puis s'est renforcé dans l'épanouissement du discours mythologique, à l'exemple d'Iheren, à l'heure de la réussite démographique mais aussi de l'aridification croissante et de la montée des inquiétudes qui cristalliseront le mythe.

Datation du Bovidien

L'omniprésence des troupeaux de bœufs et de moutons domestiques représentés rend certaine une chronologie postérieure à la pratique généralisée de l'élevage. Dans l'abri de Ouan Muhuggiag, un bloc rocheux peint de deux bœufs, détaché de la paroi et découvert entre deux niveaux archéologiques datés, a permis à Fabrizio Mori d'obtenir une précieuse indication chronologique se rapportant à l'art du Bovidien dans une phase certainement avancée. Le niveau sous-jacent au bloc a été daté entre 3640 et 3370 cal BC ; le niveau qui le recelait se situerait dans un intervalle assez semblable, entre 3850 et 3650 cal BC ; le niveau sus-jacent, enfin, entre 2470 et 2033 cal BC²²².

La première datation directe des peintures sahariennes a concerné une représentation de la Tadrart Acacus, presque

221. Tauveron, 1996.

222. Mori, 1998b, p. 171-172.

illisible, considérée à partir de la forme des cornes de la figure comme probablement bovidienne²²³. La date mesurée situerait son exécution au cours des deux derniers siècles du VI^e millénaire cal BC (5231-4909). Une date obtenue sur le niveau archéologique de l'abri situe l'occupation à un moment compris entre 7482 et 5891 cal BC, l'imprécision de la mesure relevant de sa large marge d'incertitude (± 365 ans). Malgré cet inconvénient, l'écart entre la datation de la peinture et les vestiges archéologiques ne permet pas d'évoquer une possible simultanéité²²⁴.



Figure 44 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : troupeau de bovins (relevé : H. Lhote, 1958, planche hors texte).

223. Ponti, 1996.

224. Sinibaldi, Marchese et Desiderio, 1996.

La perspective et la psychologie de l'art

Apparition de la perspective : Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie) et le thème central bovidien

À Jabbaren (littéralement «Les Géants»), où les figures «Têtes Rondes» sont nombreuses, apparaît l'une des œuvres les plus anciennement connues et démonstratives d'une représentation typique du Bovidien²²⁵ (fig. 44).

Classiquement, le panneau expose ce que nous pouvons considérer comme le thème central de ce contexte : un troupeau de bovins en marche (assez souvent de la gauche vers la droite, même si des exemples inverses existent également), ici accompagné de personnages assimilables à des bergers, au moins pour les humains marchant dans le même sens que les animaux.

Ce beau panneau peint de Jabbaren, en totale rupture picturale avec les ensembles «Têtes Rondes», nous montre la nouveauté d'une remarquable mise en profondeur en une sorte de perspective cavalière, ou «pseudo perspective d'échelonnement vertical sur la surface²²⁶»; chaque unité graphique (animal ou humain), en masquant partiellement le sujet placé derrière, matérialise les divers plans d'un espace considéré en perspective vraie. Cette «perspective parallèle», attestée dans de multiples exemples fournis par l'histoire mondiale de l'art, fait apparaître des motifs de taille *non décroissante*, quelle que soit leur position sur les plans successifs. Cette disposition, quoique partiellement fautive, permet néanmoins à l'«air» de circuler entre les différentes masses animales, donnant ainsi sa profondeur à l'image. À Iheren, les brebis et les chèvres organisent

225. Lhote, 1966.

226. Panofsky, 1975, p. 84.



Figure 45 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : troupeau de chèvres et de brebis (d'après un relevé de P. Colombel, mission H. Lhote).

près de 35 plans successifs dans leur juxtaposition de bas en haut, donnant ainsi aux tentes du campement l'espace qui leur revient. Celui-ci est laissé vide sur la sélection partielle faite à partir du relevé de Pierre Colombel (fig. 45).

Dans le détail, on note quelques maladresses ponctuelles, qui placent un animal plus éloigné en dessous, et non au-dessus d'un animal plus proche. C'était déjà le cas au début du Paléolithique supérieur européen, comme le montre le panneau des rhinocéros de la grotte Chauvet-Pont d'Arc. Cette capacité à traiter l'espace chez les Aurignaciens, lorsqu'ils l'ont souhaité, indique clairement que le mode de représentation est culturellement déterminé par des cadres généraux de la pensée et qu'il ne dépend nullement d'un évolutionnisme pictural additionnant les progrès aux progrès, processus qui peut



Figure 46 – Grotte Chauvet-Pont d'Arc (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche). Détail : rhinocéros en perspective (cliché : C. Fritz et G. Tosello).

se concevoir dans la vie d'un individu mais pas dans un cycle culturel de plusieurs millénaires. Sur ce panneau apparaissent également des entorses à la logique, qui contredisent les lois de la perspective cavalière et permettent à deux rhinocéros, représentés par leur grande corne, d'apparaître en dessous de l'animal principal de cette mise en profondeur (fig. 46).

L'histoire de l'art paléolithique nous indique que la distinction des plans, y compris pour la différenciation latérale des membres, ne réapparaît que vers la fin du Solutrén. Selon ce que nous indiquent les gravures de rennes sur os d'aigle de la grotte de la Mairie à Teyjat (Dordogne) ou encore les gravures de chevaux de la grotte de Faycelles (Lot), montrant la transformation du regard survenue au Magdalénien, il est permis de s'interroger sur ce que serait devenu le réalisme magdalénien, «réalisme photographique» pour certains, si le radoucissement généralisé du climat n'avait interrompu cette nouvelle manière de représenter et donc de concevoir le monde.



Figure 47 – Timidouine 8 (Hoggar, Algérie). Panneau rassemblant bovidés et anthropomorphe (relevé : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

Dans certains sites sahariens, il est possible de se demander s'il n'y a pas dans cette entorse aux lois de la perspective une volonté particulière de traiter des rapports entre animaux et donc entre les représentations mentales, abscones pour nous, qu'ils incarnent. Certaines particularités sont en effet étonnantes, comme l'absence de patte lorsque celle-ci risquerait de se superposer au corps d'un autre animal ; c'est le cas à Timidouine 8²²⁷, où un bœuf voit ses membres disparaître sans raison apparente, un peu au-dessus du jarret pour les membres postérieurs et à hauteur du coude, c'est-à-dire au niveau de la cage thoracique, pour les membres antérieurs (fig. 47).

Sur la paroi même d'Iheren, la présence de huttes, ou tentes, construit encore un peu plus l'aire au sein de laquelle se développe la scène et se déroule l'action principale. Celle-ci, quoique évoquée de manière moins énigmatique que dans l'horizon « Têtes Rondes », est réduite à sa forme essentielle et demeure principalement allusive (fig. 48).

227. Carl et Petit, 1953.



Figure 48 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : campement (relevé : A. Holl, d'après H. Lhote).

L'évocation de l'action paraît avoir bridé le dynamisme graphique du peintre, pourtant lancé dans le détail de sa composition et de ses dessins vers une nouveauté étonnante. Il manque peu d'éléments pour faire de cette composition une véritable scène d'extérieur : l'indication du sol par quelques végétaux ou rochers et une ligne d'horizon, proche ou lointaine, suffiraient. La représentation du réel, ou sa suggestion, n'était pas encore totalement dans les objectifs de l'artiste bovidien. La transformation dans ses limites n'en témoigne pas moins cependant d'une assez profonde révolution.

Le relevé du panneau de Takededoumatine (fig. 49) montre un campement déjà bien formé. Les tentes, ou huttes, limitent sur la gauche l'espace de la représentation au sein duquel apparaissent l'aire à vivre, avec des personnages en conversation ou occupés à des tâches diverses, une longue corde à veaux et un espace de stabulation libre ouvert sur la droite.



Figure 49 – Takededoumatine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Panneau représentant un campement (relevé: mission H. Lhote; Lhote, 1976).

Les veaux, juxtaposés en perspective, inscrivent les habitations évoquées sous forme d'anneaux circulaires dans la profondeur du «foirail».

Les dispositions sont très semblables à Ouan Bender. Les veaux sont placés à proximité des habitations mais une corde à veaux, encore vide de tout animal, semble avoir été préparée dans l'attente d'une arrivée prochaine de bétail, très importante si l'on en croit la trentaine de boucles de maintien prévues sur le lien. Un décompte semblable s'impose à Tissoukai²²⁸.

La corde à veaux est beaucoup plus modeste à Séfar²²⁹, malgré l'importance du grand troupeau qui rassemble près de 70 animaux, mais il est aussi possible qu'elle ne réunisse que le bétail déjà installé dans le campement; de nouveaux arrivants renforcent sans doute les promesses d'accroissement du troupeau.

228. Lajoux, 2012, p. 152 et 153.

229. Lajoux, 2012, p. 142 et 143.

Dans cette grande scène, il est intéressant d'observer que les habitations ont été figurées près d'irrégularités de la paroi, certainement pour évoquer l'installation des tentes à proximité d'un relief protecteur. Les représentations sur d'autres sites reprennent des implantations analogues²³⁰.

Indéniablement, comme pour l'art de l'Europe gothique annonçant celui de la Renaissance, la distinction marquée entre l'image «Têtes Rondes» et la représentation bovidienne relève de conceptions du monde profondément différentes. Pour s'en convaincre, il suffit de constater, au-delà des divergences de style et de thème pictural, l'étrangeté irréaliste de certaines «énigmatiques couches de peintures», pour reprendre l'expression de Jean-Dominique Lajoux qui les a bien observées et nous en offre d'excellentes photographies. Les parois ainsi concernées présentent à l'observateur moderne un entremêlement de figures isolées et de sujets composés comme des frises de moutons ou des suites de personnages, sans qu'il soit possible de percevoir une quelconque logique d'exécution autre que la superposition, voire l'imbrication des figures. Comme le fait remarquer avec justesse Jean-Dominique Lajoux, l'examen des superpositions est lui-même trompeur car il est bien souvent difficile d'établir l'ordre d'exécution des figures²³¹. On peut supposer soit, comme le fait cet auteur, que l'artiste s'est ingénié à entremêler ses traits, soit que le contact des divers pigments colorés, de composition physico-chimique forcément différente, a engendré des interactions brouillant l'ordre réel des dépôts. Il n'est pas certain qu'un relevé méthodique, associant dès le terrain archéologues et géochimistes établissant à la suite d'un travail approfondi une véritable cartographie des pigments, des tracés et des superpositions, aboutisse à des résultats probants. Pour autant que cette tâche puisse être menée à bien dans les conditions de travail des plateaux du Tassili-n-Ajjer, elle donnerait une certaine idée des circonstances de formation de ces ensembles et peut-être, au-delà, un éclairage sur les intentions de ceux qui en ont été les auteurs. En ne retenant pour l'instant

230. Lajoux, 2012, p. 202 et 203.

231. Lajoux, 2012, p. 214 et 215.

que ce qui semble ressortir de ces étonnantes surfaces, il existe dans la couche picturale indifférenciée quelques grandes compositions dont la structure renvoie à celle d'ensembles cohérents reconnus ailleurs. Elles ont été ici volontairement superposées dans une succession de représentations – on n'ose parler de scènes en raison de l'irréalisme de leurs motifs –, comme si l'on avait voulu enchaîner sur une surface propice une série d'évocations significatives en une forme de narration dont, bien sûr, nous avons perdu la substance. En complément de la photographie, et non pas en concurrence avec elle, le relevé analytique s'impose pour mener à bien, strate picturale après strate picturale, une véritable archéologie de la paroi ornée.

Représentations «Têtes Rondes» et bovidiennes renvoient, toutes deux, à un imaginaire collectif structuré autour de mythes graphiquement synthétisés et mis en scène sous des formes expressives et significatives pour leurs créateurs et, vraisemblablement aussi, pour ceux qui les regardaient. Chacune des deux formes relève cependant d'environnements mentaux très sensiblement différents : parfois inquiétants, mystérieux, ésotériques pour les premières, avec leurs créatures fantastiques et leurs représentations anthropomorphiques disproportionnées ; à dimension totalement humaine pour les secondes, y compris dans le traitement de l'espace, parfois au point de paraître relever de la narration banale, quotidienne et domestique, décourageant devant tant d'évidences ethnographiques une approche anthropologique des mythes dont les panneaux bovidiens sont l'expression graphique. Que de différences claires, même sans grande analyse psychologique ! Resterait à les comprendre et à les justifier par leur insertion dans leur époque respective, de la même façon que les inquiétudes du haut Moyen Âge, nourries des incertitudes de la vie et alimentées des très vieux mythes mal intégrés au christianisme, ont cédé devant le sourire de l'ange de Reims, qui apporte au XIII^e siècle la promesse de la vie. Le monde, encore pour longtemps tout imprégné d'une religiosité omniprésente, commence cependant à être perçu à l'aune de l'humain : les forêts reculent, les nouvelles techniques agricoles apportent quelques surplus

alimentaires, les échanges prospèrent et les villes se développent en même temps qu'un nouvel élan démographique²³².

Quoi donc entre la période des «Têtes Rondes» et le Bovidien ? Et d'abord, quels rapports de dépendance les deux ensembles peuvent-ils entretenir entre l'hypothèse d'un fort écart chronologique et celle d'une succession sans discontinuité autre que formelle entre les deux ? Enfin, quels changements pour quelles conséquences dont l'essence a été saisie, telle que nous la percevons, par l'art des mythes ?

L'iconologie chère à Erwin Panofsky est la seule à pouvoir suggérer des réponses possibles à ces interrogations. Avant d'en proposer quelques-unes, il convient d'examiner la vie des formes au Sahara central et non plus au seul Tassili-n-Ajjer, tâche pour laquelle la Téfédest centrale, avec le monde «clos» du bassin-versant interne du Haut-Mertoutek, apporte, en une heureuse alternative documentaire, un éclairage décisif.

Des «Têtes Rondes» au Bovidien : une évolution régionale différenciée

Le Tassili-n-Ajjer, placé entre le sillon hoggarien reliant Amguid au Ténéré et les plateaux tertiaires nord-tassiliens tant en Algérie qu'en Libye, est une région de passage, de convergence et de rassemblement entre ces deux zones. Il serait évidemment indispensable de vérifier sur le terrain si la «monumentalité» naturelle des sites peints et les grandes dimensions des figures s'accordent bien, dans la plupart des abris ornés «Têtes Rondes», à l'idée d'une capacité d'accueil élevée de ces lieux. Tel semble néanmoins bien être le cas, selon l'expérience et si l'on en croit ce que suggèrent les rares documents photographiques disponibles et exploitables pour une mise en espace de ces mêmes parois ornées. De la même manière, une étude détaillée basée sur des relevés méthodiques et des travaux archéologiques permettrait d'ébaucher une catégorisation des sites ornés et des sites d'habitat. Il serait intéressant d'amorcer

232. DUBY, 1976 ; ARNOUX, 2012.

ainsi, à partir de ces observations, un embryon d'anthropologie sociale appliquée à des populations préhistoriques, au demeurant fort mal connues. Peut-être pour les raisons évoquées ci-dessus, ce très vaste ensemble de plateaux a-t-il connu, pendant la période «Têtes Rondes», des expressions artistico-religieuses inscrites dans la monumentalité? Ces représentations lui ont conféré un statut particulier dans le registre sacré, tandis que la région a engendré, en retour, un effet d'accentuation de la création jusqu'à exacerber la création plastique dans une forme de baroque.

Par contraste, le Bovidien, sous les caractéristiques que nous lui reconnaissons, pourrait apparaître comme une rupture pouvant laisser supposer, du fait de sa postériorité évidente, l'existence d'un hiatus que nous contestons désormais. L'antériorité des œuvres «Têtes Rondes» est évidente et elle s'accorde d'ailleurs bien avec les remarques émises sur la dégradation naturelle des peintures de la période. Les données objectives convergent pour confirmer la succession «Têtes Rondes» – Bovidien en même temps que se dissipe l'idée du fort éloignement chronologique des deux ensembles artistiques. Ce sont bien ces impressions que suggère l'exemple de la Téfedest. Par voie de conséquence, il permettra d'apporter d'intéressantes nuances au schéma général construit à partir du seul Tassili-n-Ajjer, où la monumentalité des sites naturels et des représentations a accentué les contrastes entre les deux styles de représentation.

Structure de l'image et procédé de création

De la structure de la représentation au procédé de création

Le registre des principes de représentation d'un récit par l'image, vaste mais néanmoins borné par les limites de l'imagination humaine, incite à rechercher dans l'histoire de l'art des similitudes avec les constructions préhistoriques, notamment parmi des exemples issus d'époques historiques, de la fin du Moyen Âge à l'époque contemporaine.

Le panneau peint de Timidouine 12 n'est pas sans rappeler, entre de multiples possibilités de comparaison, la composition, au sens étymologique, de certains retables de l'extrême fin du Moyen Âge, offrant au regard des moments d'un récit remarquable (vie d'un saint de la religion chrétienne par exemple). Le *Retable de saint Jean-Baptiste*, de l'église Saint-André-d'Évol (hameau du village catalan d'Olette, dans les Pyrénées-Orientales), en est un exemple parmi d'innombrables autres possibles (fig. 50 et 51). L'œuvre est conçue comme un tout homogène. En deçà de la vue d'ensemble, le descriptif succinct de chaque sous-ensemble montre, d'une part, le «compartimentage» des représentations (parfaitement réalistes, voire anecdotiques) et, d'autre part, leur étroite complémentarité.

Le retable offre au regard des moments significatifs de la vie de saint Jean-Baptiste, figure évoquée dans la partie centrale de l'œuvre, la plus importante par la surface occupée, par son emplacement et par le fait majeur qu'elle relate l'avènement de Jésus-Christ sous la forme symbolique d'un bovidé aux pouvoirs pour le moins spéciaux : «*Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*²³³». Au passage, notons que «l'agneau de Dieu», dans

233. «Voici l'Agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde.»



Figure 50 – Maître du Roussillon, *Retable de saint Jean-Baptiste*, première moitié du xv^e siècle, peinture sur bois, 250 × 215 cm, église de Saint-André-d'Évol (Olette, Pyrénées-Orientales) (cliché : mairie d'Olette).

la circonstance, est aussi un enfant. C'est le futur «*bouc émissaire*²³⁴», victime expiatoire autour de laquelle se reconstituera, après les tourments de la Passion, le groupe social mis à mal par les turpitudes humaines. La dimension sociale de l'acte sacrificiel était déjà bien présente dans le sacrifice du fils d'Abraham, Isaac ou Ismaël selon la Bible ou le Coran. La vraie victime expiatoire des évangiles des chrétiens est Jésus dont le sacrifice est d'abord symbolique lors de la Cène, avec le partage du Corps et du Sang représentés par le pain et le vin consommés

234. Girard, 1972.

L'annonciation à Zacharie	Le baptême de Jésus		<i>Ecce Agnus Dei</i>
La visitation	Saint Jean - Baptiste <i>Ecce Agnus Dei</i> <i>Ecce Lux Vera</i>		Le festin d'Hérode
La Nativité de Saint Jean-Baptiste			La mise au tombeau de Saint Jean - Baptiste
Le baiser de Judas	Pilate se lave les mains	Le crucifiement	La mise au tombeau
		La déposition	

Figure 51 – Église Saint-André-d'Évol (Olette, Pyrénées-Orientales). Description du *Retable de saint Jean-Baptiste* (document fourni par la mairie d'Olette).

collectivement, avant d'être réel par le Crucifiement. Le renouvellement rituel de ce sacrifice lors des offices chrétiens rejoue l'acte fondateur pour renouer les liens défaits de la communauté en son nom, en sa mémoire et à travers lui.

Le *Retable de saint Jean-Baptiste* évoque largement la Passion du Christ dans le registre inférieur (ou prédelle), sous la forme d'anecdotes : un homme (Judas) embrasse un autre homme (Jésus) ; un homme (Ponce Pilate) se lave les mains ; un homme (Jésus) est condamné à un supplice cruel, le crucifiement ; le crucifié (Jésus) est détaché de sa croix ; le crucifié (Jésus) est mis au tombeau. Lorsque le retable catalan évoque le saint auquel l'église locale est dédiée – saint Jean-Baptiste – et pour laquelle

il avait été initialement réalisé, celui-ci n'a de légitimité (quoique plus âgé que Jésus, auquel il confère par le baptême la dignité humaine et divine) que par rapport au Christ. Les épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste, évoqués en périphérie, sont pour certains totalement incompréhensibles si l'on méconnaît le discours auxquels ils se rapportent : annonce au père (Zacharie) de la future naissance de son fils, alors que père et mère sont déjà très âgés (comme Abraham et Rachel de l'Ancien Testament); festin d'Hérode Antipas, gouverneur vindicatif de Palestine, subjugué par Salomé, la danseuse, qui demande la tête de saint Jean-Baptiste, décapité à cette fin. D'autres scènes sont plus directement accessibles : la naissance de saint Jean-Baptiste et sa mise au tombeau, ensembles factuels reprenant les événements analogues à ceux du « Seigneur », selon la terminologie médiévale. Le but de cette création plastique est bien de nous montrer deux histoires entremêlées, alors que la seconde (qui n'est importante que dans le cadre de la paroisse) n'a de sens que par rapport à la séquence divine.

À Timidouine 12, les « cloisonnements » internes ne sont pas matérialisés. Ils n'en existent pas moins. *L'espace virtuel* pouvait, à la limite du vraisemblable, en intégrer les diverses composantes en les rapprochant et en les concentrant à l'état de modèles réduits dans *l'espace réel* du panneau ; le spectateur, aidé par le talent de l'artiste qui le guide dans la reconnaissance du récit sous-jacent, parcourt dans sa contemplation la totalité du champ sémantique de l'œuvre.

Cette facilité d'évocation et surtout de réception est particulièrement perceptible dans une œuvre importante de Giotto qui, en 1320 déjà, dans la chapelle Peruzzi de la basilique Santa Croce à Florence, sur un sujet identique, a associé sur un même panneau peint *a fresco* (2,80 sur 4,50 m environ) deux moments distincts de l'épisode du festin d'Hérode ; le premier, à gauche, montre la danse lascive de Salomé sur la musique d'un joueur de viole et le second, à droite, dans une scène secondaire encadrée par un simple portique, figure la remise de la tête de saint Jean-Baptiste à une Salomé agenouillée et donc déjà repentante (fig. 52).



Figure 52 – Giotto (1267-1337), *Le Festin d'Hérode*, 1320, fresque, 280 × 450 cm, chapelle Peruzzi, basilique Santa Croce, Florence. Patrimoine del Fondo Edifici di Culto - Ministero dell'Interno italiano.

Bartolomeo di Giovanni, peintre du Quattrocento finissant, fait encore mieux en utilisant un espace sans distorsion, construit avec un réel souci de la perspective vraie, notamment au travers d'un carrelage et d'un plafond à caissons ordonnés selon les mêmes axes (fig. 53). L'œuvre fait apparaître un ensemble



Figure 53 – Bartolomeo di Giovanni (1465-1501), *Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste*, 1490-1495, détrempe sur bois, 74 × 150,4 cm, Art Institute, Chicago.

de saynettes placées autour d'une scène centrale, inscrite dans une pièce cubique partiellement décroisée, seule entorse à la réalité. Chacune d'elles illustre des épisodes de la vie du même saint Jean-Baptiste. Ici, le ton dominant est néanmoins plus serein, quoique reprenant le thème des vies comparées de saint Jean-Baptiste et de Jésus : visitation simultanée de leurs parents respectifs, naissance de saint Jean-Baptiste dans la pièce centrale, épisode de la dénomination de Jean (initialement Zacharie) par son père Zacharie, rencontre de saint Jean-Baptiste et de la Sainte Famille à son retour d'Égypte...

Cadre théorique et comparaison

Dans les cas examinés ci-dessus, comme dans la multitude des exemples d'époque historique qui auraient pu être retenus, chaque élément de la composition d'ensemble est parfaitement cohérent en lui-même, avec une unité d'action évidente au sein d'un espace en perspective exacte. De manière assez étonnante, le grand panneau de Timidouine 12 reprend ces mêmes dispositions, pour autant que l'on fasse abstraction de l'absence de compartimentage matériel.

Parmi les éléments oubliés des études sur l'art préhistorique, la prise en compte de la perspective²³⁵ occupe hélas, une trop bonne place, peut-être parce que l'art paléolithique n'en est guère pourvu, sauf à admettre des systèmes de mise en image conditionnés par d'autres éléments que la réalité *visuelle* « objective » (par exemple, par la « distance » chronologique avec un événement donné). Sur une même composition, les figures seraient ainsi d'autant plus grandes qu'elles sont plus proches de l'instant premier de la création du monde ou de l'ancêtre initial, et de ce fait d'autant plus chargées en énergie primordiale. Cette considération renouvelle au passage le problème de définition du concept de scène et de narration, en fait variable selon le système de pensée à l'origine de la représentation.

235. Tosello, 2003.

Gilles Tosello démontre pour l'art gravé magdalénien de Limeuil (Dordogne) que les artistes paléolithiques ont pu réaliser une mise en perspective objective. Les prises en compte de la profondeur de l'espace sur les plaquettes de ce site, mais aussi sur la paroi de la grotte de Faycelles ou sur l'os gravé de la grotte de la Mairie à Teyjat, relèvent toutefois de l'exception. Quoique timide, cette tendance s'affirme au cours des derniers temps du Magdalénien. Il est surprenant de constater de ce fait que les préhistoriens n'aient guère tenu compte du changement de mode de représentation (le « style 5 » d'Alain Roussot) intervenu à l'extrême fin du Tardiglaciaire, qui se manifeste comme un retour aux « archaïsmes » gravettiens²³⁶.

Marginal pour le Paléolithique supérieur, le phénomène paraît essentiel (dans tous les sens du terme) pour l'art du Sahara. Écartons d'emblée tout espoir d'accéder, au moins dans un proche avenir, à des éléments tangibles attestant de la nature profonde du changement, drastique sous certains points de vue, qui est intervenu dans les façons de fabriquer des images entre la période des « Têtes Rondes » et celle du Bovidien. Quoique soumis à la règle du document concret, tentons de retrouver des cheminements comparables, essayons d'en comprendre les ressorts pour enfin, même si comparaison n'est pas raison, en tirer un enseignement de portée suffisamment générale pour servir de modèle applicable à l'étude de cet art.

Dans ce dessein, l'examen de la production artistique peinte de la fin du Moyen Âge européen, à nouveau sollicitée, n'est pas sans parallèle possible avec l'enchaînement « Têtes Rondes » – Bovidien, l'art des premiers prenant la place de l'art pictural roman. Dans le prolongement de cette mise en parallèle, Timidouine 12, qui porte témoignage des conventions graphiques « Têtes Rondes » – ainsi que l'attestent l'usage de la couleur, le détournement des personnages, de leur silhouette... –, et peut-être plus encore le panneau des *Petites Gardiennes de bœufs* de Ouan Bouya²³⁷, qui relève encore de certaines conventions

236. Roussot, 1994.

237. Chasseloup-Laubat, 1938, p. 21 et planche XIX.

de l'époque antérieure, occuperaient la phase transitionnelle de l'art gothique annonçant la Renaissance. Dans ces deux cas, le troupeau, petit mais bien réel, montre que l'avènement de l'âge pastoral est déjà depuis longtemps effectif. L'image saharienne ne parvient cependant jamais au total épanouissement d'un paysage réel, structuré par des artifices de la composition (éléments du décor de taille décroissante selon leur éloignement avec l'œil du spectateur) et construit selon les règles de la perspective mathématique.

Pour Ernst Gombrich, le rejet de la perspective, individuelle par destination, proviendrait du refus d'accorder au spectateur le statut d'acteur implicite de la composition. Que l'on songe par contraste au célèbre tableau peint en 1434 par Jan Van Eyck montrant les époux Arnolfini, sujet principal de la composition, mais figurant aussi le peintre, et donc le spectateur – nous-mêmes en fait –, dans le miroir placé à hauteur de vue sur le mur bornant l'espace de la représentation. Le tableau des *Ménines* de Diego Vélasquez en est un autre exemple. Cependant, l'œil unique est de règle dans maints et maints tableaux depuis la Renaissance jusqu'au début du xx^e siècle²³⁸. La représentation du paysage naturel, même à peine suggéré comme dans les peintures murales romaines du 1^{er} siècle de notre ère (villa Albani à Rome²³⁹), a paru totalement inutile ; peut-être était-elle simplement hors de propos car évoquant une action hors du cadre concret du quotidien, comme les peintures du tout début de la Renaissance nous en montrent parfois.

À la différence des grandes réalisations du Tassili-n-Ajjer, l'art rupestre bovidien de la Téfedest ne s'est pas totalement affranchi de certains archaïsmes « Têtes Rondes », un peu à la façon des peintres « maniéristes » qui n'ont pu se résoudre à inscrire leurs représentations dans une seule entité graphique et ont juxtaposé au sein d'une même composition plusieurs actions se déroulant à des moments différents ou dans des lieux

238. Gombrich, 1982.

239. Gombrich, 1982, p. 79.



Figure 54– Le Greco (1541-1614), *L'Annonciation*, 1597-1600, huile sur toile, 117 × 98 cm, élément du *Grand Retable du collège de Doña María de Aragón*.
© Le Greco, Thyssen-Bornemisza Collection Foundation, Madrid.

distincts²⁴⁰, certains étant d'ailleurs proprement imaginaires car du domaine du surnaturel. Le Greco, avec les divers éléments du *Grand Retable du collège de Doña María de Aragón* peints entre 1597 et 1600, s'affranchit avec une extraordinaire liberté des conventions et de la perspective traditionnelle dans le but de lier le Terrestre au Céleste (fig. 54), dans un singulier retour à certaines conventions médiévales²⁴¹.

Il y a dans ces aspects un élément «archéologique» supplémentaire pour considérer le Bovidien dans la droite ligne des «Têtes Rondes» (c'est l'un des enseignements majeurs de la Téfedest, dont les images ne sont, à la différence de celles du Tassili-n-Ajjer, que très rarement monumentales et peut-être de ce fait moins contrastées) et un solide argument en faveur d'une chronologie courte, avec un art «Têtes Rondes» entièrement confiné dans le temps correspondant au processus de néolithisation, débutant au mieux avec les premières céramiques (il est vrai très précoces, avec des dates remontant au X^e millénaire cal BP) et plus sûrement les premières expériences de domestication, celles-ci coïncidant avec l'apparition des premiers bovidés (bœufs et ovicapridés), vers le VII^e millénaire cal BP.

Dans ses derniers siècles, le Moyen Âge européen nous offrirait donc à la fois un parcours artistique et un changement socio-économique susceptibles de nous intéresser. Quelques images suffisent à illustrer la première composante de cette métamorphose. Ces changements de «style» se sont effectués sans solution de continuité, au travers d'innovations, fruits évidents de recherches nombreuses et actives mais aussi du temps qui passe et des évolutions de mentalités qu'il engendre²⁴². Tout en s'inscrivant dans des thèmes le plus souvent religieux (qui peuvent toutefois présenter d'importantes modifications du message contenu), les formes de l'image changent sensiblement, au point de constituer de très profondes modifications de style. L'utilisation souvent exagérément schématique et donc

abusive des «catégories» (roman, gothique, Renaissance, maniérisme, ténébrisme, baroque...) a masqué des transformations progressives sur la longue durée, faites dans le temps court d'innovations foudroyantes dues à quelques créateurs de génie, de traditions respectées confinant la création dans l'archaïsme, de beaucoup d'imitations aussi. La tendance générale avance néanmoins vers une accentuation continue du réalisme de l'espace, perçu comme un progrès de l'esprit alors qu'il n'est qu'un progrès dans la représentation des *dimensions* de l'espace. De la même manière, on a voulu voir dans le «réalisme photographique» du «beau Magdalénien» la plénitude de l'art paléolithique, alors qu'il en annonçait le terme en se rapprochant du registre profane. Il n'y a pas de progrès en art, il n'y a que des façons différentes de représenter, opérées sous la forme de choix graphiques distincts. L'une des conséquences immédiates de ces différentes manières d'appréhender le monde est qu'à trop vouloir mobiliser l'*infini* dans un sens, on perd l'*absolu* dans un autre. Irrémédiablement, l'image, quel que soit son sujet, se désacralise ou, plutôt, perd de sa religiosité traditionnelle pour entrer dans une nouvelle dimension du sacré. Ne serait-il pas possible de voir, dans ce mouvement naturel de la pensée et de sa représentation, l'origine, au moins pour partie²⁴³, de la consommation du Magdalénien?

Sur ce sujet, Erwin Panofsky a mis à notre disposition un célèbre traité dans lequel il démontre la relation permanente entre la conception philosophique de la nature et la manière de la représenter. Les figurations qui en sont données sont filles de la cosmologie qui les génère. Une vision «*déthéologisée*²⁴⁴» de l'univers engendre la perte d'un centre auparavant ubiquiste, puisqu'en Dieu, au profit d'une construction à partir d'un point de vue objectif recentrant la perspective à partir de l'humain. C'est la raison pour laquelle Erwin Panofsky écrit : «On est tout aussi justifié à concevoir l'histoire de la perspective comme le triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité, que comme le triomphe de ce désir de puissance qui habite

240. Le Tintoret, avec *L'Invention du corps de saint Marc* (vers 1562, huile sur toile, 405 × 405 cm, Pinacoteca di Brera, Milan).

241. Musée du Prado à Madrid.

242. Gombrich, 1971.

243. Barbaza, 1996, p. 124-131.

244. Panofsky, 1975, p. 158.

l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi²⁴⁵. » L'histoire socio-économique de l'Europe du XIII^e au XV^e siècle laisse percevoir les causes profondes de cette transformation²⁴⁶.

Dans la réalité historique des changements, depuis fort longtemps et certainement dès le XIII^e siècle européen, une autre composante fondamentale de la création artistique avait changé : les mentalités captées spontanément par l'artiste auprès de la société qui l'entoure et le conditionne, et qu'il influence à son tour d'abord au travers des « élites » commanditaires, ensuite par l'intermédiaire du « bon goût » que ces dernières imposent par capillarité sociale. Impossible de rentrer ici dans les changements survenus à la fin du Moyen Âge, qui relèvent certainement de grands rythmes biologiques auxquels ont contribué l'activité solaire, le climat, l'activité bactériologique mondiale, la circulation des biens et des personnes, la démographie..., éléments très divers d'une conjoncture déterminant des effets cumulés suffisamment positifs pour transformer dans un sens plus optimiste le regard que les hommes portent sur le monde et sur eux-mêmes.

L'étude d'images modernes, de leurs modalités d'élaboration et de leur signification nous renseigne sur les processus mentaux qui en sont à l'origine. Curieusement, si nous retrouvons parfois à travers elles quelques-uns des principes de construction des images préhistoriques, elles nous montrent aussi que ces formes sont apparues sans rien devoir, bien sûr, à l'art de la Préhistoire. Elles naissent en fait d'une convergence de dispositions mentales et de besoin d'expressions voisines, ce qui souligne la prudence avec laquelle les ressemblances formelles doivent être prises en considération. Ainsi, l'évocation, grâce à *une* image, d'une longue narration telle qu'un film cinématographique le permet peut retrouver spontanément les formes d'expression graphique retenues par de très anciennes représentations,

245. Panofsky, 1975, p. 160.

246. Duby, 1976.

comme si l'identité du problème, et non pas du sujet, orientait vers des solutions graphiques semblables les concepteurs et les graphistes d'époques aux préoccupations spirituelles pourtant bien différentes. Cette remarque limite à l'évidence la portée de la rémanence structurelle au-delà des changements culturels, mais nous rappelle également le nombre limité de possibilités de représentation alors que le champ d'expression s'inscrit dans le domaine figuratif et que le vecteur – une représentation à usage collectif – est semblable.

Telle est la raison de l'affiche de cinéma, qui a l'obligation non seulement de synthétiser le film, mais surtout d'exprimer l'essence des intentions du réalisateur. Elle reprend l'image des principaux acteurs saisie dans des scènes jalonnant la narration et les associe dans une même composition (fig. 55). Elle les hiérarchise en fonction de leur importance dans la gestion cinématographique du drame, en un tout parfaitement intelligible pour celui qui connaît le récit et parce qu'il a vu le film : personnages du bas de l'image courbés par le labeur, saisis dans la quotidienneté de la vie paysanne ; détresse d'un père démuné face au moindre des besoins matériels de son fils, obligé de transgresser la loi inique des nantis, thème identitaire du film dont le titre reprend ce sujet, significatif mais anecdotique ; énergie du désespoir d'une mère de famille affrontant l'adversité de la nature dans le registre médian ; espérance en un jour nouveau pour les générations futures, incarnée par la jeune femme centrale. Figure dominante par sa position centrale et ses dimensions, cette dernière impose sa sérénité comme garante d'un avenir irrépessible dont nul ne saurait douter. En même temps, en fixant de son regard les spectateurs que nous sommes, la jeune femme nous prend à témoin et, d'une certaine façon, nous interpelle.

Chacun à sa manière, autant le film qui développe l'idée que l'affiche qui l'exprime en une image composite mais unique, donne la solution au problème en dénonçant la cause des malheurs et en indiquant par contraste la direction à prendre pour les surmonter. Ces deux vecteurs (*media*) répondent sous leurs formes propres, affiche et film, à la prescription de François



Figure 55 – Affiche du film *L'Arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi.
Michel Landi ©SESAM-ADAGP, Paris 2015

Truffaut reprenant Jean Genet, selon laquelle « *l'œuvre d'art doit résoudre le drame et non l'exposer*²⁴⁷ ». Tel est bien également le rôle de l'image rupestre.

247. Truffaut, 1975, p. 82 (je souligne).

Au titre de l'un des plus importants principes d'organisation des représentations rupestres laissées par les populations « Têtes Rondes » ressort la composition unissant une grande figure centrale à des motifs de taille plus modeste, assujettis de manière plus ou moins évidente au grand anthropomorphe, comme dans l'abri du Grand Dieu ou celui abritant *La Grande Fresque aux méduses*, tous deux à Séfar au Tassili-n-Ajjer, ou dans bien d'autres encore. Même s'il est toujours possible d'envisager des créations étalées dans le temps, superposant des œuvres disparates en un ensemble parfois confus, la régularité de composition de nombreux panneaux peints et l'homogénéité des thèmes iconographiques montrent toutefois que ces œuvres déconcertantes s'inscrivent dans le développement d'une pensée ordonnée articulant ses idées selon des dispositions codifiées.

Dans ce sens, regrettons que les transformations stylistiques de l'art saharien ne soient pas prêtes à être décryptées à partir de transformations socio-économiques que l'archéologie sera seule en mesure de fournir. Néanmoins, si en archéologues nous nous autorisons à utiliser ce « marqueur », nous retiendrons dans une démarche prédictive la leçon selon laquelle le passage du style des « Têtes Rondes » à celui du Bovidien pourrait correspondre à de profondes transformations écologico-économiques, sociales par voie de conséquence, et spirituelles enfin pour ce qui nous intéresse ici.

L'exceptionnel panneau d'Iheren (Tassili-n-Ajjer), certainement plus tardif et inscrit dans une tradition plus dynamique que celle de Timidouine 12, semble réunir la totalité (et au-delà) des sous-ensembles reconnus dans ce dernier site. Ils apparaissent dans de grandes et belles scènes intégrées au sein d'une composition discursive et polyphasée. À défaut d'une connaissance quelque peu précise des contextes archéologiques associés (habitats, mode de vie, structures sociales...), seule la géographie physique des zones considérées peut nous aider à expliquer ces différences. Le plateau du Tassili-n-Ajjer est parcouru selon l'axe nord-est - sud-ouest par de nombreuses « voies » reliant d'une part les plaines de Poued Tafassasset et de l'erg Tihodaïne et, d'autre part, les plateaux regardant vers

le nord (erg Tifernine, plateau du Fatnoun, Fezzan...), parcourus par de nombreux cours d'eau aujourd'hui asséchés. Bien différente, la Téfedest, zone riche de nombreux abris peints, est enclavée au centre du massif montagneux et est uniquement accessible, non sans quelques difficultés, par le débouché du bassin-versant du Haut-Mertoutek. Les travaux récents de Smaïl Iddir ont montré que tous les types de monuments reconnus dans les vastes régions entourant ce massif montagneux y étaient attestés. Cette diversité typologique indique sans équivoque l'attractivité qu'il exerce sur des populations mobiles dispersées sur un très vaste territoire²⁴⁸.

Le mythe : de la poésie de l'art au langage

Ernst Cassirer, notant la parenté entre le langage et le mythe, fait remarquer que l'un «des éléments essentiels de cette coïncidence est le fait que la force active et créatrice du signe se manifeste dans le mythe comme dans le langage, dans la mise en œuvre artistique comme dans la construction théorique des concepts du monde et de la cohérence du monde²⁴⁹».

Précurseur, il annonce auparavant qu'au lieu de mesurer le contenu, le sens, la vérité des formes de l'esprit à autre chose que ce qui se reflète indirectement en ces dernières, il est nécessaire de découvrir, dans ces formes elles-mêmes, l'échelle et le critère de leur vérité, de leur signification interne. De ce point de vue, le mythe comme l'art, langage et connaissance, deviennent des symboles, non pas en ce sens qu'ils désignent une réalité préexistante sous la forme de l'image, qui indique, ou de l'allégorie, qui interprète, mais dans la mesure où chacun d'eux crée un univers de sens à partir de lui-même.

L'artiste doit inventer des systèmes de représentation pour se maintenir ou revenir à l'universel et à l'essence des choses. Il le fait soit en forgeant ou réactualisant²⁵⁰ d'autres cadres de

pensée, plus généraux et donc susceptibles de lui permettre d'appréhender le nouveau monde (naturalisme, universalisme, foi en la connaissance, la science et le progrès...), soit en s'essayant à l'allégorie et au symbolisme qui est une autre forme d'abstraction²⁵¹, ou à l'ésotérisme ou encore l'occultisme... Le défi artistique lancé à l'imagination et au talent des peintres est donc bien de concilier réalité objective et synthèse idéologique de la représentation, dont la variabilité esthétique est directement dépendante du savoir-faire de l'artiste et de sa capacité à percevoir et à faire percevoir au travers de sa création l'essence de sa composition. L'acte créateur, ou «art de composer des intrigues²⁵²», est en effet étroitement conditionné par ces dispositions, quel que soit l'enthousiasme de celui qui s'y livre. Si certaines d'entre elles peuvent s'acquérir par l'approfondissement des connaissances et l'élargissement de la culture (maîtrise des conventions graphiques et des codes sociaux...), d'autres, liées à une imagination fécondée par une forte mémoire visuelle, sont hors d'atteinte de tous ceux qui, à des degrés variables, ne possèdent pas ce talent de manière innée. En paraphrasant Claude Lévi-Strauss, il est possible de rappeler que soit par insuffisance de savoir-faire, soit par excès d'objet (à représenter), l'artiste impuissant face à sa création ne peut que signifier son intention. Pour le commun des mortels, généralement dépourvu de talent dans le domaine, cela se fait au moyen de formes naïves, maladroitement et sommaires, ou grâce aux formes simplifiées et convenues d'un style figuratif géométrique²⁵³ expéditif. Le contenu, quant à lui, peut être très élaboré et complexe, à la dimension d'un discours mythologique dont les divers segments ont été intégrés par adhésion tacite, spontanée et évidente du créateur et du spectateur, l'un et l'autre parfaitement informés des détails du récit. L'art rupestre protohistorique du Sahara et de ses marges en fournit d'excellents exemples.

248. Iddir, 2013.

249. Cassirer, 1972, p. 6.

250. La Renaissance est un retour aux valeurs de l'Antiquité.

251. Nicolas Poussin a été l'un des adeptes remarquables de cette pratique.

252. Ricœur, 1983, p. 69.

253. Leroi-Gourhan, 1992, p. 106.

Protohistoire et art rupestre

De la Préhistoire à l'Histoire

Avec l'inscription progressive dans l'histoire des deux millénaires qui ont précédé le début de notre ère, il devient difficile de traiter, dans un même mouvement ainsi qu'à l'échelle du Sahara et de ses marges, des transformations culturelles enregistrées dans cette vaste zone. Le processus général, rendu plus perceptible par la densification des faits, s'apparente en effet davantage à une dynamique s'emparant, selon des rythmes différents et à des moments décalés, des diverses régions qui la composent.

À ce titre, il est impossible de considérer chacune des diverses régions sous une même perspective. Les rivages de la Méditerranée se placent très tôt dans la sphère des grandes civilisations antiques avec leur ouverture au commerce maritime, alors que guère au-delà de quelques centaines de kilomètres, les influences directes s'estompent, confrontées à la barrière des massifs montagneux puissamment renforcée sur ses arrières par l'immensité désertique. Le passé des régions de l'immense Afrique du Nord, soumises à des rythmes différents de transformations socio-économiques et culturelles, a été documenté à des moments différents par des textes écrits. Ces sources apparaissent en gros entre la moitié du I^{er} millénaire av. J.-C. et le premier siècle du II^e millénaire apr. J.-C., soit entre les récits d'Hérodote et la prise de Gao en 1076 par al-Bakri. Les empires conquis de Ghana et de Gao rejoignent ainsi de fait et pour un temps le Moyen Âge méditerranéen. Cette date est l'une des toutes premières indications événementielles pour les vallées du Niger.

Au cours du VIII^e siècle av. J.-C., les comptoirs phéniciens se multiplient avec, par exemple, Carthage et Mogador sur la côte atlantique du Maroc ; un siècle plus tard, leur négoce se heurte à celui des Grecs établis en Cyrénaïque, pour ne retenir que

cette même côte méridionale. Plus vers l'intérieur des terres, à partir du V^e siècle, se constituent les royaumes libyco-berbères de Massinissa, de Syphax et de Jugurtha²⁵⁴, tandis que s'organise, en contact direct avec la Méditerranée par l'intermédiaire de ces derniers états, l'ethnie des Garamantes qui assure, depuis le Fezzan, des liens constants avec le Sahara central. La *Pax romana*, qui s'impose en 146 av. J.-C. avec la destruction de Carthage, établit pour plusieurs siècles une coupure matérialisée par le *limes* aux portes du Sahara. En 666, soit une trentaine d'années à peine après la mort du Prophète, Oqba ben Nafi conquiert l'Ifriqiyya, qui inclut la Tunisie actuelle, et fonde la mosquée de Kairouan. Il maintient sa progression jusqu'aux premières oasis du Kaouar, à partir du Fezzan. Dès lors, les pénétrations sporadiques et isolées vers le sud, au travers du Sahara, sont attestées par les premières chroniques arabo-berbères²⁵⁵.

En dehors de ce cadre général, le détail de la chronologie de la Protohistoire, notamment des divers aspects de la culture immatérielle, et pour les mêmes raisons que pour la période préhistorique, paraît paradoxalement peu assuré au sein d'une période pourtant plus courte, plus récente et, en principe, mieux documentée.

Le Sahara protohistorique est considéré par certains auteurs comme une région pionnière, tant dans les domaines technico-économiques, concrétisés par la domestication du cheval, l'invention de la roue et de la métallurgie du fer ou encore l'utilisation des chars attelés, que dans la sphère socio-culturelle, au travers de l'invention de l'écriture et de la mise en place d'un statut très progressiste des personnes, notamment des femmes²⁵⁶. On reconnaîtra à Malika Hachid le bénéfice de sa passion pour la civilisation saharienne, lorsqu'elle tire argument de la vivacité bien réelle de cette dernière pour l'insérer pleinement dans l'Histoire et non pas dans la Protohistoire. Pourquoi pas, puisque le Sahara s'est

254. Julien, 1975 (1^{re} éd. 1951), p. 49-127.

255. Cuoq, 1975 et 1985.

256. Hachid, 2000, p. 154 et suivantes.

déjà révélé comme foyer précurseur dans plusieurs domaines, par exemple l'invention de la céramique, qui est apparue avant et indépendamment de toute influence proche-orientale ou méditerranéenne ? Cependant, au-delà d'un combat de mots toujours vain, force est de reconnaître, malgré l'usage d'une écriture au demeurant très limitée quant à ses qualités littéraires, l'absence de grands textes comparables aux textes sumériens relatant les exploits mythiques de Gilgamesh enregistrés en cunéiformes sur les tablettes d'argile de la fin du III^e millénaire av. J.-C., au *Code de Hammurabi* daté des environs de 1792-1750 av. J.-C., au *Livre des morts* de l'Égypte dynastique s'inscrivant dans une tradition scripturale remontant aux *Textes des pyramides* de l'Ancien Empire égyptien, à l'*Iliade* et ses 15 337 vers, à la Thora vraisemblablement écrite au cours du VI^e siècle, aux *Histoires* d'Hérodote. Ces documents fondèrent, par définition, l'Histoire, quelle qu'elle ait été leur qualité informative. Ce principe doit s'appliquer également au Sahara qui méconnaît la littérature écrite, comme bien d'autres régions, notamment la Gaule dont l'histoire ne commence qu'à partir de 118 av. J.-C. avec la colonisation romaine de la Gaule narbonnaise qui deviendra *Provincia romana*, puis avec Jules César et son *De bello Gallico*, même si, pour toutes ces époques, une part prépondérante des connaissances a été en réalité élaborée par l'archéologie, c'est-à-dire à partir de sources non écrites.

En ce qui concerne de manière spécifique l'écriture tifinagh, malgré l'originalité d'un nombre important de ses caractères, il apparaît douteux qu'elle ait pu émerger *ex nihilo*. L'examen des conditions d'apparition des écritures alphabétiques montre que toutes celles qui émergent ainsi constituées sont le fruit d'une évolution et ont connu des stades antérieurs, « logographiques », au cours desquels un signe équivalait d'abord à un « mot » signifiant un objet ou un concept, puis à un « son » (syllabe ou phonème du langage) accompagné d'un signe déterminatif permettant de préciser le contexte d'usage, avant d'acquiescer la valeur alphabétique²⁵⁷. On perçoit mal quel pourrait être l'ancêtre du « libyque », et l'hypothèse parfois formulée d'une

257. Chaker et Hachi, 2000.

possible origine dans les représentations de l'art du Caballin, voire du Capsien²⁵⁸, ne s'élève guère au-dessus de sa condition première dans la mesure où rien ne permet de la valider, et ce d'autant moins que les formes les plus schématiques et simplifiées de cet « art » protohistorique ont toute chance d'être tardives.

Ainsi s'est élaborée l'Antiquité classique, qui ne concerne que la bordure méditerranéenne du Sud de l'Europe comme du Nord de l'Afrique et qui exclut le Sahara et ses marges méridionales ; ces dernières passeront directement, d'après ces critères, de la Protohistoire au Moyen Âge. Vers l'an 800 de l'ère chrétienne apparaissent les premières chroniques araboberbères concernant cette zone. Le Sahel, qui a traversé pendant toute cette période les « siècles obscurs » de son passé, ne sera concerné par la chronique écrite qu'au XI^e siècle, avec la conquête almoravide²⁵⁹.

Pour autant, nulle nécessité de persuader le préhistorien de l'existence de grandes et belles civilisations méconnaissant l'écriture, y compris pour leur richesse littéraire véhiculée par la tradition orale, dont nous retrouvons un peu du contenu dans les mythes concrétisés par l'image sur les parois rocheuses.

Pour d'autres chercheurs, le Sahara est considéré comme très largement tributaire des dynamiques nées dans l'Est et le Nord²⁶⁰, transformant ainsi au fil des siècles les secteurs les plus lointains du Sahel en une sorte de « Méditerranée lointaine » qui constitue, au-delà du désert, un glacis d'influence placé avant l'an mille sous le contrôle des Sahariens, en fait des Berbères proto-touaregs, et selon toute vraisemblance soumis à ces derniers à partir du XI^e siècle, suite à la conquête almoravide²⁶¹. En limite de l'aire de domination exclusive d'une population guerrière par nécessité, mais peu nombreuse pour les mêmes raisons, cette soumission a été également à l'éclipse,

258. Camps, 1968a et 1968b.

259. Fauvelle-Aymar, 2013, p. 65-70.

260. Muzzolini, 1995a, p. 52 et 173.

261. Devise, 1990, p. 397-463.

selon la vigueur des empires mandingue et songhaï²⁶², puis occultée par les colonisations, ou enfin renaissante selon les opportunités et cela jusqu'à nos jours. C'est donc après l'an mille que prend fin la Protohistoire sahélienne. Ce terme a précédé certainement de peu celui de l'art rupestre²⁶³.

En fait, au Sahara, les temps ont bien changé depuis les débuts du peuplement holocène en expansion rapide, alors que les groupes guerriers et chasseurs-collecteurs sont désormais confrontés à des populations voisines peut-être déjà en prise avec la logique de la razzia et de la contre-razzia. Cette stratégie de survie par le combat favorise les plus habiles et les plus forts dans un monde rendu difficile par l'aridification. La guerre n'est pas réellement représentée sur les panneaux gravés ou peints du Néolithique. Elle l'est bien plus au cours de la Protohistoire, sous la forme édulcorée et allusive de la chasse, de la danse guerrière et du duel. L'affrontement armé est présent, mais jamais sous l'aspect de « grande bataille », même lorsque cette appellation est convoquée pour caractériser la célèbre dalle gravée du Tizi-n-Tirghist, dans le Haut-Atlas marocain (cf. fig. 206). Les conditions de l'environnement saharien, avec ses immensités et l'extrême rigueur de son climat, sont l'objet d'un autre genre d'affrontement. En compagnie des puissances célestes certainement.

L'art rupestre protohistorique

Période précaballine

Au cours d'une période de transition où l'art bovidien préserve une part de ses habitudes de représentation, notamment sous l'aspect de quelques bœufs simplifiés, en nombre restreint et d'exécution souvent maladroite, apparaîtraient peut-être au III^e millénaire av. J.-C. les représentations nouvelles de Libyens sahariens, à l'image des Libyens orientaux figurés sur les bas-reliefs des premières dynasties égyptiennes. Sans char ni cheval

262. Devisse et Vernet, 1993.

263. Barbaza, 2005, 2011 et 2012.

selon Malika Hachid, ils sont caractérisés par leur cape et leurs baudriers croisés sur la poitrine, tels qu'ils ont été figurés sur les sites de Tin Lalen et de Jabbaren²⁶⁴.

Le Caballin

Quelle que soit son origine exacte, le cheval, d'abord attelé à un char puis monté, accompagne vers 1200 av. J.-C. les Équidiens anciens, que les historiens antiques identifiaient sous le nom de Garamantes. Les Caballins représentent de magnifiques chars tirés par des chevaux au « galop volant », comme à Timmisao ou Tamadjert, et guidés par des personnages à tuniques en forme de cloche. Les chars de cette nature se raréfient au cours du I^{er} millénaire av. J.-C. pour disparaître du Sahara central vers le début de notre ère, remplacés par d'innombrables représentations de cavaliers.

Le Camelin

Vers le milieu du I^{er} millénaire de notre ère, un peu plus tôt pour certains, un peu plus tard pour d'autres²⁶⁵, certainement à des moments différents selon les régions, le dromadaire fait son apparition au côté des figurations chevalines. L'animal, monté, a été figuré vraisemblablement vers la fin du III^e siècle et le début du siècle suivant sur des blocs du mur d'enceinte du monument d'Abalessa, dans l'Ahaggar : *tighremt* (ou construction fortifiée) transformé en lieu funéraire sanctifié par l'inhumation du personnage qui passe pour être Tin-Hinan, la princesse mythique des Touaregs. Dans les marges méridionales du Sahara, les représentations innombrables de cavaliers, beaucoup plus rarement de chameliers, sont gravées jusqu'à l'aube du II^e millénaire apr. J.-C., selon les indications fournies par l'archéologie des sites ornés sahéliens²⁶⁶.

264. Hachid, 2009, p. 113 et fig. 5.

265. Maître, 1974 et 1976, p. 760-766.

266. Barbaza, 2005.



À la recherche du sens

« Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que les méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses¹. »

1. Hugo, 1822, p.5.



Pour une approche structuraliste de l'art saharien

Si de nombreux travaux, dont certains remarquables, ont eu la clairvoyance d'attribuer à l'art préhistorique une dimension mythologique, il ne s'en trouve guère qui aient fait l'objet d'une approche structuraliste analogue à celle dont ont bénéficié des mythes de diverses origines, rapportés par la littérature orale ou écrite. Soucieux de prudente et louable réserve, cet état d'esprit ne peut cependant guère supporter davantage qu'une analyse effleurant l'étude du cadre de production et identifiant des mythes *connus* derrière certaines compositions. Dans d'autres cas, pour des périodes souvent plus anciennes pour lesquelles tout discours direct a disparu, seule la valeur documentaire des détails de la vie quotidienne et matérielle des populations est retenue. Cette attitude est peut-être la seule raisonnable ; elle s'inscrit dans la longue patience de l'archéologue retenu par le caractère « archéographique » des données auxquelles il est généralement confronté. Des choix plus risqués mais aussi plus prospectifs peuvent néanmoins être avancés.

Plusieurs écueils se présentent dès lors. Le premier tient dans le caractère même des représentations forcément allusives, fragmentaires, abstraites d'une certaine façon au-delà du naturalisme, certainement toutes très parlantes pour les initiés mais hors d'atteinte d'une véritable étude iconologique (au sens où l'entend Erwin Panofsky), ainsi que l'a maintes fois fait remarquer, avec regret et raison, Georges Sauvet¹. La seconde difficulté relève de la différence manifeste de nature entre un récit (oral ou écrit) et une relation de ce même discours sous forme graphique. On observe en effet, et c'est une évidence, que les représentations rupestres ne présentent pas dans leur morphologie générale de réelles similitudes structurales avec les récits (mythes ou contes et récits étiologiques) tels que les spécialistes nous les dévoilent (Vladimir Propp, Joseph

Bédier, Mircea Eliade, Denise Paulme, Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant, Marlène Albert-Llorca, Jean-Loïc Le Quellec pour l'art de la Préhistoire, pour ne citer que quelques auteurs).

La réduction formelle que la mise en image suppose – généralement en *une* image – a obligé l'artiste à ne retenir que l'essence de la représentation, soit, chez les plus talentueux, par l'abstraction de la composition (en une allégorie par exemple), soit, en fonction du temps disponible, des exigences des destinataires de l'œuvre ou de son auteur lui-même, des circonstances de sa réalisation, par allusion (métonymie, synecdoque...) comme autant de segments significatifs de l'ensemble ou par des notations schématiques ou abstraites de même valeur. L'observation des grands peintres classiques comme Nicolas Poussin nous révèle leur talent en même temps que l'esthétique de leur œuvre. Claude Lévi-Strauss écrit au sujet de cet artiste : « Dans chacun de ses tableaux, Poussin raconte une histoire [...]. Rien de moins anecdotique pourtant, car pour parler le langage des linguistes l'organisation d'un tableau de Poussin est paradigmatique, non syntagmatique. [...] Poussin rassemble ainsi sur sa toile les données du problème, il n'en fait pas des incidents qui se succèderaient dans le temps². » Dans ces contextes, les récits sous-jacents sont accessibles à l'érudite, à qui il est relativement aisé à la fois de retrouver le discours originel et de goûter toute la qualité de la création plastique selon les deux points de vue de l'esthétique : esthétique formelle et esthétique fondamentale, bien sûr liées car concourant à un objectif commun, mais de contribution inégale dans la mesure où une représentation schématique et sommaire peut obéir à des préoccupations d'une très haute spiritualité. La croix, le cercle, la spirale ou encore le triangle illustrent parfaitement cette fonction (fig. 56 et 57).

Les figures protohistoriques sont dans quelques rares cas accessibles à ce type d'analyse³ ; les œuvres préhistoriques, par

1. Sauvet, 1988.

2. Lévi-Strauss, 1993.

3. Magail, 2006 ; Lumley et Échassoux, 2011 ; Le Quellec, 2004a ; Barbaza, 2005.



Figure 56 – Sorbaia (Markoye, Burkina Faso).
Panneau avec spirales (cliché : M. Barbaza).

définition en dehors de toute « écriture » et de toute relation narrative, ne le sont quant à elles pratiquement jamais. Les cas déjà décrits des sites de Tin Hanakaten, de Tamrit et du Diverticule, dans la Téfédést, ont montré que l'espoir formulé par André Leroi-Gourhan dans l'introduction du livre de Jean-Dominique Lajoux⁴, tout en n'étant pas totalement vain, n'avait reçu qu'un nombre restreint d'illustrations.

La dernière difficulté provient de la perte partielle ou totale des relations entre les divers *segments* des représentations (*propositions* de Denise Paulme, *fonctions* de Vladimir Propp, *mythème* selon la définition de Claude Lévi-Strauss, *recits étiologiques* pour Marlène Albert-Llorca, souvent le *panneau* de l'archéologue...). Comme c'est fréquemment le cas dans la Téfédést, à l'exception notable de Timidouine 12, les segments sont évoqués isolément, la partie valant de manière consciente ou non pour le tout, dispersés selon des principes à découvrir dans le territoire de parcours du groupe. Cette dispersion matérialise en quelque sorte un

4. Leroi-Gourhan, 1962, p. 5-7.



Figure 57 – Tondo Banda (Markoye, Burkina Faso).
Croix diverses et signes (cliché : M. Barbaza).

espace utile, qui se trouve de fait intégré à l'univers mental des utilisateurs au sein d'un monde délimité par la toponymie vernaculaire, circonscrit par la pratique, sinon clos et réduit, pensé par ses utilisateurs, humanisé et donc idéalisé par eux au travers, entre autres éléments, des représentations rupestres. De

ce fait, il est tout aussi envisageable de penser que les représentations segmentaires et les figures isolées aient pu être exécutées en dehors de toute référence à un acte pleinement conscient de la totalité du récit mythologique et encore moins de sa signification profonde, que d'imaginer, la partie valant pour le tout, très exactement le contraire. La représentation isolée est une formulation abstraite dont le sens est pour nous hors d'atteinte.

Dans le premier temps d'observation des panneaux ornés, les liaisons sémantiques *inter-sites*, pensées plus ou moins consciemment comme telles par leurs créateurs, pour autant qu'elles aient existé, sont pour nous difficiles à imaginer et, dans l'état de l'étude, impossibles à reconnaître et à attester. Quelques éléments suggèrent cependant une certaine cohérence que seule l'étude en cours de la totalité des sites de la Téfedest pourrait conforter en hypothèse.

Les anthropologues enseignent que le discours mythologique (mythe ou conte) est presque toujours «le récit de la *réduction d'une opposition*, ou celui de la façon dont un manque, collectif dans le cas du mythe, individuel dans celui du conte, aura été comblé dans la mesure des forces humaines⁵». Ils le distinguent du simple récit étiologique⁶, ce qui est impossible pour l'archéologue de la paroi ornée, qui ne peut qu'en envisager l'existence.

Tilman Lenssen-Erz établit une hiérarchie des nombreux sites ornés qu'il a observés (haltes d'étape et points de passage, sites rituels occasionnels, camps d'agrégation, sanctuaires-ermitages...), soit près d'un millier, dispersés dans l'espace d'environ 500 km² du Brandberg-Daureb et qui ont servi à organiser l'espace fréquenté. L'art rupestre en tant que phénomène spatial doit être compris comme un *méta-espace*, en ce sens que la distribution des sites peut être considérée comme la traduction concrète d'une vision abstraite de l'espace. Cela paraît totalement fondé et applicable à bien d'autres contextes

5. Paulme, 1976, p. 11.

6. Albert-Llorca, 1991, p. 39 et suivantes.

chronologiques et géographiques de même nature. Sous cet angle de considération et se rapprochant du nôtre, cet auteur poursuit quelque peu son raisonnement en exposant, dans une alternative passé-présent, le rôle archéologique de cette observation. Il précise que «d'un côté les sites rupestres nous renseignent indirectement sur la connaissance de l'espace qu'[en] avaient les auteurs, mais d'autre part l'art est un moyen de communication et les sites sont des lieux de communication⁷». Le rôle et la fonction d'un site rupestre sont indissociablement liés à la communication pour laquelle et par laquelle il est conçu. L'espace et le discours sont des constituants interactifs de la signification de l'art. Selon la perception de l'auteur, les groupes préhistoriques ne percevaient pas le Brandberg-Daureb seulement comme *un système pouvant tomber en crise*, au fil des aléas environnementaux générés par les caprices du climat. Il considère que face à des états critiques et instables compromettant la survie du groupe, les préhistoriques ont mis en place, au travers de l'art, une stratégie destinée à contrecarrer les effets néfastes des crises à double visage : crise de l'écosystème et crise du système social qui en est la résultante. Beau modèle en vérité, dont la leçon doit être méditée et retenue, même si l'auteur, parce que les documents dans leur organisation formelle ne s'y prêtent pas, parce que l'on a affaire à un art de chasseurs-collecteurs dont l'expression graphique est peu narrative, parce que ce n'est pas non plus son sujet, ne nous dit rien sur la capacité de la représentation rupestre à *résoudre le drame* en devenir ou en cours, si ce n'est au travers de la «répétition quasi liturgique des valeurs essentielles : communauté, égalité, mobilité».

Dans un même ordre d'idée mais sur un terrain différent, qu'aurait su l'ethnologue des «*contradictions internes insidieuses*» au cœur de l'art des Mbayas du Brésil, s'il n'avait eu à sa disposition, pour comprendre les peintures faciales dont se parent les femmes, la connaissance directe des contextes historiques et écologiques de la civilisation caduveo dont il est l'une des plus célèbres manifestations ? Cet art féminin, forme rêvée et expression d'un inconscient collectif, considéré comme

7. Lenssen-Erz, 2008, p. 160.

le «phantasme d'une société qui cherche, avec une passion inassouvie, le moyen d'*exprimer symboliquement* les institutions qu'elle pourrait avoir, si ses intérêts et institutions ne l'en empêchaient⁸», aurait irrémédiablement conservé son état de forme abstraite opposant un mutisme obstiné à l'observateur étranger. Tel est l'archéologue. Ce dernier, fort d'une méthode fondant la discipline de convergence qu'est la sienne, parvient cependant à tirer profit d'un ensemble de contributions disparates. Il lui revient d'en gérer les enseignements.

Dans un tel cadre de réflexion, il est possible de s'interroger sur les raisons qui ont empêché l'archéologie d'appliquer les modèles mis à sa disposition par l'anthropologie sociale, surtout dès lors que son objet d'étude ne s'apparentait plus à ce «continent quasi submergé⁹» qu'est le Paléolithique et que les artistes préhistoriques, notamment ceux des sociétés de pasteurs, s'étaient mis eux-mêmes en scène dans de savantes et complexes compositions. L'intention était pourtant présente dans la lecture faite en 1957 par Germaine Dieterlen et Amadou Hampâté Bâ¹⁰ des relevés des fresques du Tassili-n-Ajjer effectués par Henri Lhote et son équipe¹¹, et notamment celui de la célèbre fresque des *Bœufs dans l'eau* de Tin Tazarift. Mais l'esprit analytique de l'archéologie a prévalu ; le compartimentage des disciplines a contraint le regard dans des cadres étroits et a limité l'enseignement des parois ornées à l'anecdote, au détail comportemental et à l'archéographie du quotidien, au mieux à la classification chrono-culturelle.

Avant de proposer, dans la troisième partie de cet ouvrage, une autre lecture des œuvres préhistoriques, il est nécessaire, peut-être pour attacher une certaine prudence à la réflexion, de considérer les dispositions qui président à la transformation d'un récit en image(s). Même en imaginant que l'on puisse tirer profit des travaux des morphologistes et structuralistes, qui travaillent à partir de documents *littéraires* montrant, par

exemple, la valeur structurante des «fonctions», il est difficile, voire souvent impossible, de retrouver dans l'image pariétale un séquençage analogue à partir des transpositions rupestres de cette littérature. Il est évident que la syntaxe des mythes et des contes, abstraction d'une structure mentale préexistante générée par un contexte (environnemental, historique, sociologique...), ne revêt pas les mêmes aspects selon que son expression est littéraire (par l'oral ou par l'écrit) ou plastique. Il revient donc à l'archéologue d'essayer de parcourir *en sens inverse* le chemin suivi par la création, avec le handicap majeur souvent rédhibitoire de l'absence du moindre éclairage littéraire extérieur comme il en est, parfois, pour les périodes protohistoriques et, généralement, pour les temps historiques.

La narration : du récit à l'image

Le lecteur, l'auditeur et le spectateur

Traiter de la narration ou des scènes narratives dans l'art rupestre suppose qu'un certain nombre de considérations préalables aient été abordées, à défaut de quoi l'on s'aperçoit rapidement que *rien* n'est en réalité narration au sens propre de «récit détaillé et cohérent». La bande dessinée et le cinéma y parviennent, en juxtaposant et en enchaînant les représentations de segments de vie. Le recours à l'ellipse, à l'abstraction et au symbole est néanmoins permanent afin de concilier temps représenté et temps réel. Seuls les récits répondant aux genres littéraires du roman, du reportage, de la description, du conte... sont susceptibles de restituer, par l'oral ou par l'écrit, des situations mouvantes rendues évolutives par un «acteur» (ou «élément agissant»). Ce dernier peut être aussi bien un humain, un être imaginaire anthropomorphe ou zoomorphe, ou chimérique, qu'un objet matériel ou un élément du paysage, à la condition que son évocation détermine un ensemble de relations avec les autres aspects du récit et introduise une certaine dose de temporalité correspondant au temps de la narration. Celle-ci est constituée d'une série de présentations successives pouvant inclure à leur tour des «scènes narratives»,

8. Lévi-Strauss, 1955, p. 222 (je souligne).

9. Vidal-Naquet et Bertin (dir.), 1987, p. V.

10. Hampâté-Bâ et Dieterlen, 1966, p. 151-157.

11. Lhote, 1958.

beaucoup plus succinctes en temps et en action. Un roman est, pour le lecteur, un bon exemple de narration qui s'inscrit dans un dessein général en incluant de nombreux détails sur le caractère des personnages et sur les péripéties de leur vie, éléments pouvant être considérés comme des narrations secondaires précisant la trame générale et éclairant le lecteur sur le déroulement de l'histoire à laquelle il s'intéresse.

Des dispositions voisines organisent, pour le lecteur comme pour l'auditeur, les contes ou tout autre récit oral. Dans les deux cas, il suffit pour s'assurer de la bonne compréhension de celui à qui l'on s'adresse, de lui indiquer l'inflexion du récit et le changement de registre par quelques mots, dits ou écrits. Le récit sollicite ensuite l'imagination en suggérant par des détails les directions de son développement. L'image en est souvent l'aboutissement ; elle supprime de fait tout élément intermédiaire censé être connu de celui qui la reçoit. Sa force provient de son caractère synthétique ; sa faiblesse, du caractère connoté de son message et des conventions régissant implicitement son expression.

La poésie est elle aussi narration. Dans les limites de son mode d'expression et des intentions du poète, elle peut adopter dans ses formulations des cheminements proches de ceux de l'art rupestre, qu'elles soient les plus abstraites, telles qu'on les suppose pour l'art du Paléolithique supérieur européen et celui de l'Australie, ou les plus descriptives, comme pour l'art du Levant et celui du Sahara central. La poésie parle par les mots mais aussi par l'image, l'image mentale s'entend. Que l'on songe aux poètes symbolistes, depuis Gérard de Nerval à Stéphane Mallarmé, et plus encore aux formes décadentes de l'« école symboliste » postérieure, pour comprendre le haut degré d'élaboration atteint par cette expression, mais aussi pour percevoir le caractère « hermétique » d'associations verbales souvent ésotériques et accessibles aux seuls initiés. Dans la revue littéraire *L'Artiste*, Stéphane Mallarmé écrivait en 1862 que « toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au

seul prédestiné : l'art a les siens¹² ». Cette poésie précieuse, qui cultive le concis et le subtil, a, en même temps, le goût du compliqué et du contourné. L'art rupestre est susceptible d'adopter des dispositions identiques.

Cette pensée complexe fonctionnant au travers d'images dans des images, un peu à la manière d'une fonction mathématique, pourrait constituer une sorte de modèle pour concevoir la nature de l'art préhistorique, et tout particulièrement de l'art paléolithique. Il existe dans cet univers artistique de très nombreux exemples, connus de tous mais rarement admis comme tels, c'est-à-dire comme des éléments complémentaires formant un tout cohérent et significatif. La force des associations reconnues par André Leroi-Gourhan dans l'art paléolithique a été établie par Georges Sauvet¹³, selon des dispositions n'appelant guère de contestation.

Dans le premier exemple retenu, provenant de la grotte du Castillo à Puente Viesgo (Cantabrie, Espagne), le corps du bison s'ouvre pour laisser passer deux biches (fig. 58). Dans un autre exemple, provenant de la grotte d'Altamira à Santillana del Mar (Cantabrie, Espagne), un bison intègre dans la matière picturale le constituant et le signifiant une biche qui, elle-même, semble affublée d'une queue de renard (fig. 59). Il n'y a pas superposition de deux (ou trois) animaux, mais bien intégration de l'un dans l'autre.

Avec sa forte charge d'abstraction, l'art saharien des « Têtes Rondes » peut lui aussi présenter des compositions intégrant des figures dans des figures. Le grand bovin (un aurochs ou un bœuf) de la frise des antilopes à Séfar renferme un de ces animaux, selon un modèle d'association très proche des exemples précédents (fig. 60).

12. Mallarmé, 1862.

13. Sauvet et Włodarczyk, 1995.

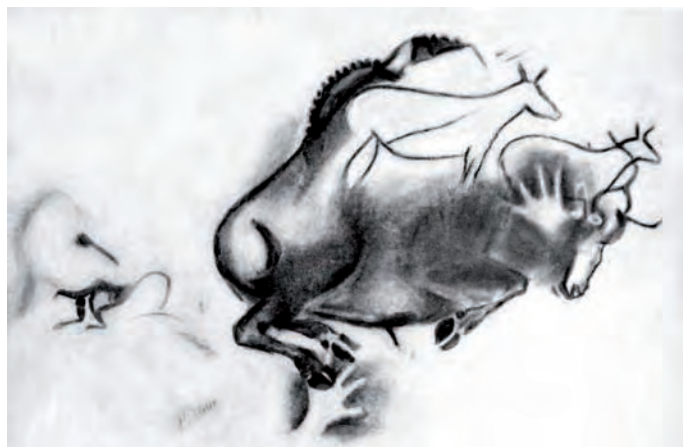


Figure 58 – El Castillo (Cantabrie, Espagne).
Détail : bison et biches (relevé : H. Breuil¹⁴).



Figure 59 – Altamira (Cantabrie, Espagne).
Détail : bison et biche (relevé : H. Breuil¹⁵).

Dans toutes les expressions graphiques cependant, l'image pour être comprise doit être complétée par un « discours » oral,

14. Cartailhac et Breuil, 1906.

15. Cartailhac et Breuil, 1906.



Figure 60 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : antilope incluse dans un bovin (cliché : L'Y. Ferhani, traitement infographique sous DStretch).

écrit ou *pensé*. Dans ce cadre, toute création plastique peut être narrative, pour peu qu'elle satisfasse aux critères exposés plus haut. Évidents dans de nombreux cas, ces éléments structurant la narration peuvent aussi être implicites dans la composition parce que bien connus de tout spectateur et identifiés spontanément comme éléments de récit véhiculés par la culture ambiante. Ce processus peut se poursuivre à un point tel que chaque notation peut perdre son sens premier et devenir, sous forme de symbole, l'un des éléments d'une construction, éventuellement allégorique, de niveau supérieur. La narration par l'image implique une réflexion sur tout ce que suppose le passage du discours à l'image, surtout si le récit, à l'origine, est complexe et structuré.

Dans le cas de la transcription figurative d'un récit mythologique (ou d'un conte) – ce qui est ici plus qu'une hypothèse –, il convient, pour comprendre les formes possibles de la narration



Figure 61 – Marc Chagall (1887-1985), *Mon village et moi*, 1911, huile sur toile, 191 × 150 cm, Museum of Modern Art, New York. Chagall © ADAGP, Paris 2015.

dans l'art rupestre, de parcourir l'itinéraire mental qui conduit d'abord de la formation d'un mythe à son expression imagée sous l'aspect d'un récit mythologique (c'est-à-dire à la transcription littéraire de ce mythe) et, ensuite, de prendre en considération la démarche du plasticien qui, à son tour, en donne une nouvelle interprétation, graphique cette fois. Dans une démarche « actualiste », il s'agit ainsi d'imaginer, par exemple, la pensée de Marc Chagall au moment de représenter quelques épisodes choisis de la Bible (fig. 61 et 62). Son style, libre de tout



Figure 62 – Marc Chagall (1887-1985), *Solitude*, 1933, huile sur toile, 102 × 169 cm, Museum of Art, Tel Aviv. Chagall © ADAGP, Paris 2015.

académisme, lui permet, en maître du « merveilleux ingénue », d'unir, hors de tout cadre réaliste de relation, les souvenirs de sa Russie natale et de sa judéité, à ses rêves et à ses prémonitions au sein d'un monde tumultueux et menaçant, ainsi qu'à des cocasseries directement extraites du réel.

À ce titre, on perçoit vite que la forme de la narration est conditionnée, quelle que soit la période, par le degré d'abstraction introduit par l'artiste. Moins il y a de détails graphiques et de mises en situation, plus la représentation est allusive et difficile à saisir, quel que soit son degré de naturalisme. L'étude du processus de fabrication des images est donc bien au cœur de notre problème. La variabilité des conditions techniques, environnementales et culturelles explique les diverses formes que peut prendre l'art rupestre préhistorique, dont l'unité première réside dans la disparition irrémédiable du discours sous-tendant sa représentation graphique. L'archéologie de la paroi ornée ainsi que le recours à l'anthropologie et aux universaux de la pensée peuvent partiellement pallier cette carence.

La « fabrique des images »¹⁶

Dans ses recherches sur la morphologie des relations existant entre une figuration et ce qu'elle souhaite effectivement représenter, Philippe Descola a identifié quatre principes ontologiques¹⁷ ayant guidé et conditionné la créativité plastique générale dans le temps et l'espace du monde. Celle-ci ordonnerait ainsi l'infinité de la production d'images en fonction de l'un des quatre grands systèmes de qualités extrinsèques, chacun agissant rarement en exclusivité mais plus souvent comme déterminant principal ou secondaire, tous intervenant comme tendances plus ou moins affirmées se recouvrant partiellement¹⁸. Ainsi, à la différence du *naturalisme*, qui caractérise une part importante du système général de compréhension du monde occidental moderne, dissociant ce qui relève de la nature et son domaine de régularités physiques universelles et ce qui relève de la société et de la culture, l'*animisme* place en toute chose, sous quelque apparence physique que ce soit, une «*intérieurité semblable à la mienne*», animée d'intentions propres et capable d'actions et de jugements autonomes. Le *totémisme*, ignorant de toute discontinuité entre humains et non-humains, reclassifie quant à lui l'existant en fonction d'une essence commune conférée lors de la genèse immémoriale du groupe totémique par son «*prototype ancestral*». En dernier principe, l'*analogisme*, qui nous concerne principalement ici, ontologie de l'atomisation et de la recombinaison, se fonde sur le fractionnement et l'individualisation des êtres et des choses saisis dans un réseau de correspondances ordonnées, reliant entre elles, d'une part, les parties dont la représentation est constituée et, d'autre part, celles-ci avec les éléments qu'elles représentent.

Le célèbre masque sri-lankais des 18 maladies, comportant autant de masques de démons souvent étroitement associés à



Figure 63 – Planche présentant des «poupées» katsinas des Indiens hopis de Tusayan (Arizona) (document : Fewkes, 1894, planche 11).

des représentations de cobras qui les incarnent, est particulièrement démonstratif du traitement graphique de cette pensée¹⁹.

De la même manière, mais dans un tout autre registre et au sein d'un contexte bien différent, les «poupées» katsinas offrent également (fig. 63) une bonne illustration de la complexité de l'univers des Indiens hopis²⁰, au sein duquel chacune des 400 figures originales de bois peint incarne un esprit particulier²¹.

16. Descola (dir.), 2010.

17. L'ontologie est, selon les auteurs, tout ou partie de la métaphysique qui étudie l'être en tant qu'individu dépouillé de ses caractères singuliers, indépendamment de sa nature physique et de ses apparences.

18. Descola (dir.), 2010.

19. Descola (dir.), 2010, p. 176.

20. Talaycsva, 1959.

21. Descola (dir.), 2010, p. 178.

S'il est relativement aisé à l'anthropologue de faire la part des diverses ontologies dans la production plastique et de reconnaître l'ontologie dominante ainsi que l'importance de la participation éventuelle des trois autres grâce aux contextes littéraires, le préhistorien, soucieux pour un temps d'anthropologie culturelle mais privé de tout soutien de cette nature, doit se limiter à des conjectures et se résoudre le plus souvent à demeurer dans le domaine de l'ignorance. Une telle attitude, qui maintient chaque spécialité disciplinaire dans son rôle, peut-elle être longtemps judicieuse ? La disposition inverse fait cependant courir le risque à l'archéologue de tirer de son inévitable « naïveté » scientifique dans le domaine de l'anthropologie culturelle, les certitudes faciles et trompeuses pouvant être dictées par de fausses évidences. La réciproque est vraie pour les anthropologues, rarement préhistoriens. Ces spécialistes offrent cependant au travers de leurs travaux des modèles théoriques suffisamment universels dans l'espace pour que l'on puisse s'autoriser à penser qu'ils le sont également dans le temps d'*Homo sapiens sapiens* ; ces cadres paradigmatiques et méthodologiques semblent donc, au moins partiellement, extrapolables aux productions culturelles préhistoriques. En imaginant que la fonction mythologique est de celles-là, il s'agit ici de faire une part du chemin qui sépare les disciplines-sœurs que sont l'anthropologie culturelle et la préhistoire, quitte à être corrigé ou contredit en attendant que des propositions plus pertinentes soient formulées. La réflexion du préhistorien, aidée et contingente par l'observation et l'« analyse interne » de la figuration, peut néanmoins tenter d'en effectuer une lecture anthropologique en se servant d'un modèle de référence mis à disposition par l'anthropologie. La condition première est que la représentation soit homogène et complexe ; elle est généralement dans ce cas structurellement explicite.

La fresque de Timalaïne-Timélouline, dont l'analyse formelle a été effectuée en 2003 en dehors de toute problématique générale, fournit après réflexion un excellent champ d'application à cette voie d'étude (fig. 64). En effet, il est évident que l'image du troupeau, tel qu'il y est figuré, donne à voir un ensemble homogène et cohérent au sein duquel chaque unité graphique



Figure 64 – Timalaïne-Timélouline (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Vue d'ensemble (cliché : M. Barbaza).

entretient avec les autres figures, au moins certaines d'entre elles, des rapports de fonction et de sens. La représentation répond très exactement à la démarche de l'artiste, soucieux de « signifier » des réseaux de relations.

Rendre visible de petits écarts organisés de façon systématique entre des éléments hétérogènes demande que chacun des éléments soit perçu à la fois comme différent de tous les autres et comme une partie d'un tout cohérent. C'est l'ensemble des objets entre lesquels une affinité quelconque existe qui est objective, et non pas chacun d'eux pris séparément, de sorte que « l'image doit donner à voir non pas une collection, mais les principes, ontologiques ou fonctionnels, qui la structurent²² ». Philippe Descola poursuit admirablement en précisant qu'il « arrive que les éléments constitutifs du réseau, tout en conservant chacun sa personnalité propre, rendent manifeste une identité collective dont la cohésion est réputée nécessaire à une *fonction*, le plus souvent *réparatrice*, ou à un *renforcement de l'efficacité* de celle-ci²³ ».

22. Descola (dir.), 2010, p. 176.

23. Descola (dir.), 2010. Je souligne.



Figure 65 – Timalaine-Timélouline (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Restitution du décor peint. Les animaux sont groupés artificiellement par couleur de pelage, et non pas en fonction d'une hiérarchie animale naturelle, indépendante de la couleur que chaque animal ignore d'ailleurs (relevé : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).



En ouvrant ainsi sur une lecture pertinente et avisée, le troupeau figuré dans le petit abri de Timalaïne-Timélouline (fig. 65), dont on note la très remarquable imbrication d'éléments contrevenant aux lois de l'éthologie, n'est plus une simple illustration écologico-économique de la vie quotidienne des bergers des massifs centraux sahariens, mais bien à la fois la transposition idéalisée d'un état vécu et imparfait et une « exhortation » à parfaire.

En justifiant un peu mieux la répétition inlassable et l'accumulation de représentations semblables sur les parois rocheuses, cette lecture, basée sur les modèles complémentaires de l'anthropologie structurale, permet d'étendre l'interprétation à une très large part de la production artistique du Bovidien.

Faute d'arguments convaincants, il est difficile de spéculer sur les relations chronologiques pouvant exister entre plusieurs œuvres rupestres : la plus archaïque d'un point de vue pictural n'est pas forcément la plus ancienne. Pour notre propos, cet aspect ne présente guère d'importance dans la mesure où il ne s'agit pas de jalonner une évolution mais de mettre en évidence, au sein d'un ensemble stylistiquement cohérent au moins dans ses grandes lignes, une relation de similitude thématique malgré les différences manifestes des représentations. Quatre sites aux œuvres préhistoriques exceptionnelles permettent d'illustrer leur soumission commune à un unique thème mythologique, développé et ornementé ou au contraire synthétisé, segmenté ou réduit au gré des choix opérés par les artistes. Un inventaire exhaustif en mobiliserait un registre documentaire plus important.



Figure 66 – Oasis de Mertoutek (Hoggar, Algérie). L'écoulement naturel de l'oued Mertoutek fait oublier sa situation au cœur du Sahara (cliché : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

Du récit à sa représentation graphique. Exemples en guise de modèle

La Téfedest et son art

Conditions de la recherche

Les développements consacrés à l'art rupestre de la Téfedest ont pour l'essentiel leur origine dans les missions successives organisées par Slimane Hachi, directeur du CNRPAH d'Alger. Les travaux et leurs résultats sont inscrits dans un programme scientifique commun engageant d'une part cet organisme et d'autre part l'université Toulouse – Jean-Jaurès. Les photographies et relevés graphiques présentés dans ces pages et concernant les sites de la région de Mertoutek sont le résultat de ces travaux collectifs. Ces documents ont été publiés en 2011 dans



Figure 67 – Plateau détritique de l’oued Tahart, vu en direction du col de Babaya à partir des environs du col de Tassoudit (cliché : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

les actes du colloque tenu à Tamanrasset les 5, 6 et 7 novembre 2007²⁴.

La région du Haut-Mertoutek aujourd’hui

Le Haut-Mertoutek est un bassin-versant enchâssé au cœur de la chaîne de la Téfedest. Il draine les eaux de pluie orogéniques reçues par les hauteurs de cette région (Eskarh-n-Eyed, 2 137 m ; In Akoulmou, 2 369 m) et les rassemble jusqu’à

l’exutoire du bassin où l’écoulement (au moins l’écoulement « sous nappe ») est pérenne. Alors que l’on se trouve au cœur du Sahara central, où les précipitations annuelles en plaine se réduisent à une moyenne annuelle lissée de 20 mm (Tamanrasset, à 1 470 m d’altitude, en reçoit 51 mm, et l’Asekrem, à 2 800 m, 125 mm), cette particularité étonnante explique l’existence de l’oasis de Mertoutek qui alimente, sans recours aux technologies modernes, la population locale de ses cultures vivrières (blé dur, vigne, figuier, palmier dattier, légumes divers : tomates, laitues, carottes...) (fig. 66).

24. Hachi *et al.*, 2011.

Cette véritable oasis, au centre de l'immense désert, est d'un type un peu particulier en ce qu'elle est située au cœur d'une montagne dont elle dépend. Manifestement perméable aux divers « courants artistiques » en dépit de l'isolement géographique relatif dans lequel il se développe, l'art de la Téfedest n'en présente pas moins de belles originalités au titre desquelles on peut retenir, en contrepoint de ce qui paraît au Tassili-n-Ajjer, un indice fort – sinon la preuve – de la continuité entre les styles « Têtes Rondes » et Bovidien, et l'âge vraisemblablement néolithique de ces deux expressions, au moins selon une conception large de la néolithisation au Sahara : apparition précoce de la céramique vers le IX^e millénaire (cal BC), première domestication possible et de toute manière sporadique de *Bos primigenius taurus* vers le VIII^e millénaire²⁵, introduction assurée des bovidés (ovicapridés et bovinés) à partir du Sud-Ouest asiatique vers la fin du VI^e millénaire²⁶, pastoralisme intensif..., avant les assauts d'une aridité croissante de plus en plus hostile à un plein épanouissement agricole.

L'art du bassin de Mertoutek. Caractères généraux

La zone ornée du massif de la Téfedest se rassemble, pour l'essentiel, au sein d'un unique bassin-versant, le Haut-Mertoutek, enchâssé au cœur d'une montagne véritable, élevée et escarpée, parsemée de très vastes chaos granitiques. Elle est très difficile d'accès, y compris par l'exutoire des écoulements d'eau actuellement occupé par le petit village de Mertoutek, lui-même placé en amont d'une gorge étroite. Les difficultés surmontées, il s'agit manifestement d'une zone accueillante, propice à l'installation humaine.

Malgré l'ancienneté des découvertes dans la Téfedest et leur publication²⁷, la présence de témoignages « Têtes Rondes » n'a pas encore été reconnue formellement. Il est pourtant évident que le site de Timalaïne-Tifeltassin II, sur la « conque

sommitale » de la Téfedest, bien en vue dans son environnement et placé précisément au milieu d'un espace dégagé, renferme des œuvres de cet horizon. Le site porte le surnom d'*Echapouten*, soit « les chapeaux » en tamasheq déformé, en référence aux coiffures des deux personnages principaux.

C'est dans la partie centrale du massif que se concentrent les principaux sites d'habitat, d'art rupestre et monuments, dans une zone où un paysage de « plateaux » étagés remplace les encaissements abrupts. Ces étendues plates ou peu accidentées, du plus haut intérêt géomorphologique pour la compréhension du fait humain ancien, sont le résultat de colmatages sédimentaires anciens piégés par le relief granitique encaissant.

Les sites pris en considération dans l'étude sont répartis sur les abords immédiats de la zone actuellement occupée par de très anciens dépôts alluvionnaires issus de l'altération du granite, redéposés dans les zones d'épandage déprimées ou plates par des cours d'eau qui étaient certainement beaucoup plus actifs qu'aujourd'hui (fig. 67).

La zone concernée est de faible altitude relative, comprise entre 1 500 et 1 600 m, et encadrée par des escarpements granitiques dépassant fréquemment les 2 000 m. Sa position, en fond de vallée ou de bassin dans un environnement montagnard, en assure sa relative unité. Le bassin-versant du Haut-Mertoutek est compartimenté en plusieurs plateaux superposés d'extension inégale communicant entre eux par le lit des oueds. Ces dispositions expliquent la richesse et la diversité de ses vestiges archéologiques : habitats, monuments et arts rupestres préhistoriques et protohistoriques.

L'horizon artistique dit des « Têtes Rondes » y est attesté désormais par l'ensemble monumental de la « conque sommitale », décrit et photographié par François de Chasseloup-Laubat²⁸, qui se distingue par les particularités anatomiques

25. Lesur-Gebremariam, 2010, p.38-46.

26. Guilaïne, 2009 et 2011.

27. Chasseloup-Laubat, 1938.

28. Chasseloup-Laubat, 1938, planches XXVII et XXVIII « Les "Hommes casqués" ».

que présentent les silhouettes humaines (ventre rond et proéminent, gestuelle...) ainsi que par la technique picturale faisant alterner les détournages blancs et les aplats lie-de-vin (ou le contraire). Cet aspect a été souligné judicieusement par Michel Tauveron²⁹, sans être vraiment retenu par les travaux postérieurs. Le Bovidien est également bien représenté dans plusieurs de ses phases. Un certain nombre de chars au galop volant ou de cavaliers isolés illustrent quant à eux l'horizon caballin, à l'origine de remarquables peintures et gravures libyco-berbères. Le Camelin de la zone est attesté par quelques représentations gravées et peintes.

Sans reprendre à la lettre la structuration de l'art rupestre établie par François de Chasseloup-Laubat selon l'étagement altitudinal, du plus récent dans les zones basses au plus ancien dans les secteurs élevés, force est de constater que les œuvres les plus anciennes sont aussi celles qui occupent la position la plus élevée. Mais c'est une place similaire qu'occupent les belles représentations peintes de dromadaires d'un petit abri du col de Tassoudit. Il y aura certainement, dans la répartition des sites aux diverses périodes, les éléments d'une réflexion sur le rôle de la montagne, depuis les premières phases d'occupation (dont la chronologie exacte reste à déterminer par l'archéologie) jusqu'à aujourd'hui. La disposition des abris peints eux-mêmes, pour peu que l'on considère les caractéristiques de leur configuration ainsi que la topographie de leurs abords, suggère que leur rôle s'est modifié au cours des temps, même si la tradition de leur ornementation a persisté pendant des millénaires. Le grand dégagement formant une sorte de parvis qui se développe devant l'abri «Têtes Rondes» d'Echapouten (Timalaïne-Tifeltassin II-1) a certainement permis la contemplation par un groupe relativement important des grands personnages peints, monumentaux si on les compare à la plupart des autres représentations de la Téfedest; cette particularité a pu conférer une certaine sacralité à ce lieu, resté exemplaire et démonstratif bien après la tendance stylistique en cours lors de sa création.

29. Tauveron, 1996, p.90.

Il ne serait certainement pas raisonnable de retirer les autres dispositifs pariétaux du registre de la spiritualité. Cependant, après la période des «Têtes Rondes» et à quelques exceptions près (dont fait partie la «coupole ornée» à proximité immédiate de l'habitat de Tin Aïnesnis), les témoignages artistiques s'inscrivent, au moins selon les apparences, dans des registres plus profanes. L'idée d'une montagne sacrée continuellement parcourue par les hommes depuis les origines de son peuplement, au cours des prémices du «Néolithique» de l'Ahaggar jusqu'aux temps présents, ne peut que confirmer une attractivité de plus en plus forte vers la fin de la Préhistoire, alors que le contexte climatique devenait de plus en plus contraignant et qu'elle offrait alors une réponse miraculeuse aux besoins des animaux et des hommes. L'oasis de Mertoutek, qui renaît perpétuellement de la montagne et doit toute son existence au drainage naturel des eaux de pluie, relève toujours de ce concours de dispositions heureuses.

L'espoir actuel est que dans la démarche d'approche pluridisciplinaire en cours sur ce secteur, l'étude de l'habitat de Tin Aïnesnis, dirigée par Smail Iddir, participe à l'élaboration d'une connaissance plus précise, notamment chronologique, de certaines facettes de cet art. À défaut de datations directes des œuvres pariétales, l'étude du contexte archéologique tel qu'elle a été élaborée par Jean-Pierre Maître³⁰, complétée et éclairée par les travaux récents, reste la meilleure pourvoyeuse en informations de cette nature, même si la méthode n'aboutit à aucune certitude. La multiplication de mises en relation plus ou moins étroites entre l'art et les autres vestiges archéologiques ne peut que contribuer à la construction d'un réseau de probabilités chronologiques basées sur la fréquence des modes d'association.

Méthode d'étude

La compréhension du processus technique de création artistique est un élément important de la caractérisation de l'œuvre.

30. Maître, 1971.

Les unités graphiques correspondant à un sujet identifiable (animal, humain, anthropomorphe, objet...) constituent les éléments pertinents pour organiser une base de données. Chaque élément graphique est accompagné d'une description intégrant les aspects techniques de la création ainsi que les liens actifs à partir desquels certaines caractéristiques (vêtements, armes, style...) pourront être mises en relation d'abord avec celles d'autres figures du site, puis avec celles de figures d'autres sites.

Considéré de manière rapide et globale, cet art s'inscrit, sans difficulté mais banalement, dans les lignes du macro-ensemble artistique du Sahara central tel que défini généralement. Il apparaît de fait dans les sériations, dans le regroupement des œuvres par école stylistique ou encore dans les essais de corrélation des superpositions à des étagements chronologiques, comme un simple surcroît artistique des massifs plus orientaux. Longtemps considérées comme l'œuvre sporadique d'artistes venus du Nord-Est saharien, des massifs du Tassili-n-Ajjer et de l'Acacus, les manifestations de cet art, mal documentées par des études insuffisantes en nombre et en qualité, ont été insérées dans les classifications existantes et n'ont suscité aucune tentative réelle de compréhension et d'analyse. Dans le domaine, la recherche ne peut pas davantage se satisfaire d'«études» négligeant délibérément les contextes archéologiques immédiats (habitats, monuments...) qu'elle ne peut s'affranchir d'une approche systématique faisant de l'observation méthodique et approfondie les fondements d'une attitude scientifique. Le travail se fera donc selon les principes enseignés notamment par Henri Breuil (pour sa méthode et sa ténacité), par Léon Pales (pour l'exemplarité déontologique de sa démarche et les modèles qu'il nous livre), par André Leroi-Gourhan et Georges Sauvet (pour le concept d'analyse interne et pour l'analyse quantitative qui en a été pour eux la principale application), par Michel Lorblanchet, Denis Vialou et Gilles Tosello (pour leurs analyses iconographiques et les exemples de restitution qu'ils proposent). Pour ces types de productions, l'Afrique n'est pas en reste ; elle a même joué un rôle précurseur avec les travaux de George Stow puis de Leo Frobenius, Henri Lhote, Harald Pager, qui se poursuivent notamment dans les études



Figure 68 – Abris de Timidouine 12 et de Timidouine 12 bis (cliché : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

des actuels chercheurs du Rock Art Research Institute de l'université du Witwatersrand de Johannesburg. C'est dans cette veine que prennent place les nouveaux travaux de terrain et de laboratoire réalisés par l'équipe algéro-française d'Alger et de Toulouse.

Le présent ouvrage, quant à lui, porte l'espoir d'approcher le sens des représentations. À peine avouée parce que généralement vaine, cette quête implique que soient d'abord mises en œuvre, par l'analyse interne, les conditions d'une collecte maximale des données disponibles, à commencer par les représentations rupestres elles-mêmes. Ensuite peuvent intervenir les rapprochements de tout ordre, traditions orales, contes, mythologies, ainsi que le pratiquent notamment Michel Lorblanchet, Jean-Loïc Le Quellec et Henri-Paul Francfort³¹.

Le but est d'ouvrir la réflexion au vaste champ des possibles sans en privilégier, *a priori* ou dogmatiquement, aucun. Ils sont

31. Lorblanchet *et al.*, 2006.

en fait aussi nombreux que l'ont permis les dédales de la créativité lorsque l'imagination préhistorique s'est affranchie du fonds des « universaux ».

Étude du concept de « scène » dans le site de Timidouine 12 (Hoggar, Algérie)

Le site et son contexte

La station à peintures rupestres dite Timidouine 12, selon la nomenclature de Maurice Lelubre et Jean Cousin³², abrite deux groupes de figures d'importance très inégale. Le plus grand occupe une vaste surface d'une dizaine de mètres carrés, régulière et subverticale, regardant au nord-est. Cette surface peinte est protégée par un surplomb évidé dans la masse d'un gros bloc granitique bien inscrit dans le paysage à proximité de l'oued Timidouine (fig. 68). Le second est plus modeste ; il est visible dans le renforcement d'une petite concavité, appelée Timidouine 12 bis, placée à quelques mètres au nord du précédent. Selon une certaine lecture, les deux panneaux pourraient être complémentaires³³.

L'ensemble majeur de Timidouine 12 se développe sur une surface de 3 m² environ, pour des dimensions maximales de 2,5 m sur 1,5 m. Il est constitué d'un groupement homogène formé, d'une part, de bovinés juxtaposés et, d'autre part, d'une réunion de personnages représentés dans des postures diverses. En marge apparaissent quelques figures plus ou moins évidentes, dont la liaison avec les motifs centraux est vraisemblable dans la plupart des cas, ou très improbable dans le cas du mouflon en traits rouges identifiable en haut à gauche de la paroi.

Faiblement protégé des intempéries par un surplomb au développement modeste, l'ensemble s'est conservé dans des conditions assez remarquables. Le palissement généralisé des figures

32. Lelubre et Cousin, 1951, p. 37, 40, fig. 13 et p. 42, fig. 14.

33. Hachi *et al.*, 2011, p. 162.

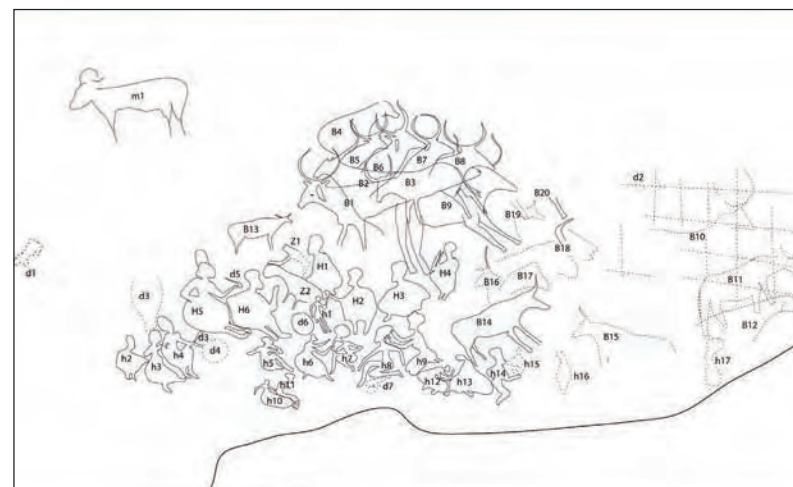


Figure 69 – Timidouine 12 (Hoggar, Algérie). Grand panneau (relevé : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

rend néanmoins la lecture globale difficile. Des dégradations plus graves sont perceptibles. Dans la partie basse, la paroi laisse voir le granite sain gris bleuâtre. L'abrasion du revêtement sédimentaire qui couvre la totalité des blocs ainsi que de la couche d'altération superficielle qui les affecte est le résultat vraisemblable de la fréquentation de l'abri par les mouflons. Dans les parties hautes de la paroi, l'altération du décor résulte de la poursuite des écoulements chargés de sédiment argileux issu de l'altération de la roche et des particules micrométriques solides que les « brumes sèches », résultantes ultimes des vents de sable, déposent sur les parois. L'examen détaillé montre que ce revêtement superficiel préexistait à la réalisation des figures. Certains bœufs voient le contour de leurs cornes déterminé par un fin sillon tracé dans l'épaisseur de ce sédiment chargé d'eau et encore plastique. Les écoulements argileux ont continué après l'exécution des peintures, mais insuffisamment pour les recouvrir ; seules les parties les plus hautes ont souffert de ces phénomènes qui devenaient de moins en moins fréquents avec l'assèchement progressif du climat. Les dégradations les plus prononcées se situent dans le secteur droit de la paroi (fig. 69).



Figure 70 – Timidouine 12 (Hoggar, Algérie). Restitution graphique du grand panneau (relevé : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

Le moufflon rouge, placé en haut à gauche, est isolé ; son mode d'exécution, différent de celui qui a présidé à l'élaboration de toutes les autres figures, montre qu'il procède d'une phase de réalisation différente, vraisemblablement plus tardive et sous-tendue par d'autres préoccupations.

La restitution graphique de l'ensemble peint (fig. 70) s'est effectuée à partir du relevé, des photographies et du traitement infographique des images. Elle restitue par le dessin la totalité des informations recueillies selon le parti pris de retrouver un

certain état de fraîcheur et de lisibilité. Ce choix est éminemment subjectif et approximatif, mais il est compatible d'un point de vue visuel avec l'état de conservation actuel. D'autres restitutions plus démonstratives auraient pu être opérées ; elles demeurent toujours possibles.

Dans l'état actuel et dans la limite des remarques antérieures sur l'éventualité de la disparition de figures, de manière assurée à droite et possible à gauche, la fresque de Timidouine 12 présente trois sous-ensembles principaux : un groupe compact

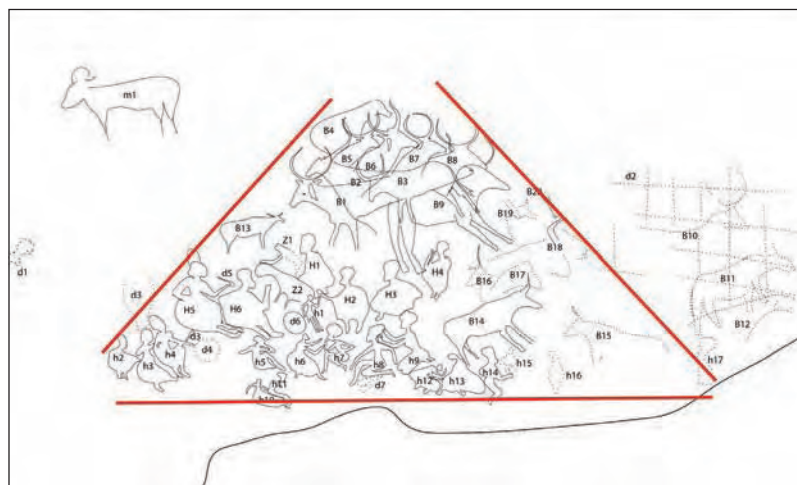


Figure 71 – Timidiouine 12 (Hoggar, Algérie). Composition en triangle du grand panneau (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

de grands bœufs blancs (B1 à B9) qui domine la composition, une réunion de personnages répartis en deux rangs (ou étages) distincts (H1 à H6 et h2 à h14) et, sur le même plan que les humains, plusieurs bœufs dispersés dont la cohérence est discutable en raison des altérations (B10 à B20).

Quelques figures échappent à cette répartition. Malgré les incertitudes, la composition en triangle qui s'impose au premier regard paraît confirmée par un examen détaillé (fig. 71). Si l'on retient l'idée d'un côté droit plus fourni qu'il ne l'est actuellement, la composition résultante n'est pas fondamentalement différente ; le triangle devient irrégulier, avec une base beaucoup plus étendue. La masse compacte formée par les grands bœufs blancs, dont les corps sont nettement imbriqués les uns dans les autres, renforce cette impression ; nul doute que cet effet n'ait été expressément recherché et que l'ensemble ainsi construit n'ait une signification précise pour le peintre et les observateurs.



Figure 72 – Timidiouine 12 (Hoggar, Algérie). Détail des bœufs groupés au sommet de la composition (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

Description du panneau de Timidiouine 12 (Hoggar, Algérie)

Les bovinés

Le groupe des grands bœufs blancs rassemble neuf animaux intimement liés entre eux par leur disposition (fig. 72).

Alors que la place disponible existait dans les environs immédiats, le peintre a laissé s'exprimer sa volonté de rassembler les figures au point de les rendre, sur le plan formel, interdépendantes les unes des autres. Leur individualisation reste néanmoins possible grâce à la présence de détails anatomiques (taches de couleur sombre à l'arrière du cou de cinq animaux, formes et dimensions des cornes...). Les animaux ne paraissent pas avoir été créés selon les hasards d'un dessin cumulatif tant ce groupe est compact tout en restant parfaitement ordonné ; son homogénéité renvoie donc ici à l'idée que le troupeau

représente dans sa cohérence un certain paradigme dont la place, mais pas forcément le rôle ni la signification, était tenue auparavant par les «grands dieux» ou par les grands animaux. La localisation de ce petit troupeau de neuf têtes, bien visible au sommet de la composition, mais aussi son organisation interne, jouant avec les corps peu différenciés et étroitement imbriqués, invitent à l'envisager. Dans le détail cependant, le traitement de certains éléments anatomiques, tout particulièrement des cornes, montre un souci certain de différenciation des animaux.

D'autres bovinés dispersés sur la paroi sont observables ; ils sont plus ou moins dégradés et se prêtent mal à une analyse détaillée dans la mesure où il est désormais difficile de faire la différence entre ce qui relève du hasard de la conservation et ce qui pourrait être attribué à l'artiste.

Les humains

Assis ou accroupis dans des positions de détail variables, les humains paraissent constituer un groupe homogène représenté dans un moment particulier de leur vie collective, n'excluant pas la poursuite marginale d'activités secondaires et anodines comme la coiffure. Leur disposition générale mais aussi cette sorte de hiérarchisation des activités suggèrent de regrouper ces représentations en deux registres distincts. Ce choix est également en accord avec la taille moyenne des personnages, qui sont généralement plus grands en haut qu'en bas ; ils sont également plus habillés et portent des vêtements plus complexes.

Le rang (ou étage) supérieur est composé de six personnages : deux regardent à droite, tandis que les quatre qui leur font face regardent à gauche (fig. 73). Cette disposition générale, que nous retrouvons dans le rang inférieur et qui existait déjà, mais de manière différente, au sein du groupe de bœufs, crée une ligne de séparation – opposition ou convergence – au sein du groupe humain.



Figure 73 – Timidouine 12 (Hoggar, Algérie). Détail: représentations humaines du rang supérieur (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

Cette médiane, matérialisée par deux personnages en vis-à-vis, peut-être en conversation comme le suggèrent les «mouvements» de bras, est occupée dans la partie haute de l'espace réservé aux humains par deux figures jointives et placées l'une au-dessus de l'autre. La première est un personnage de petites dimensions, vraisemblablement un enfant, représenté sous l'aspect d'un adulte en réduction. Cet individu, habillé d'une sorte de pagne court, entretient un rapport d'échange avec un personnage peut-être masculin, vêtu d'un ample habit gris-bleu : les mains gauches, semble-t-il, se joignent et un dialogue est envisageable. La main droite du petit personnage tient peut-être un objet circulaire, à moins qu'il ne s'agisse de la coiffure particulièrement développée d'une femme placée au-dessous. La tête du petit personnage est située à l'intérieur d'une forme animale incomplète, bicolore, pouvant évoquer un ovicapridé. Celle-ci est directement surmontée d'une silhouette en profil absolu dont seule la partie avant est certaine ; elle évoque un anthropozoomorphe dont les bras disproportionnés par rapport au reste du corps viennent prendre appui, par toute la longueur de l'avant-bras, sur la tête de la demi-silhouette animale sous-jacente. La partie inférieure de cette créature est très incertaine. Cette zone de convergence rassemble des

particularités de formes inconnues ailleurs, qui engagent à la considérer comme investie d'une signification essentielle.

De part et d'autre, des personnages assis font converger leur regard, sinon leur attention, vers les protagonistes centraux. Trois d'entre eux, sans doute masculins à défaut de toute indication sexuelle secondaire, sont vêtus d'un habit ample de couleur gris-bleu, couvrant leurs jambes jusqu'aux genoux. Dans deux cas, une épaule est dégagée du vêtement. En arrière du personnage de gauche, une femme, si l'on en croit l'étroitesse de sa taille et l'ampleur de ses hanches, est vêtue d'une jupe ballon, qui n'est plus perceptible aujourd'hui qu'en réserve sur le détournage blanc destiné à la mettre en évidence. La peinture colorée qui mettait ce vêtement en teinte sur la paroi, si elle a jamais existé, a disparu. Deux autres individus prennent part à la scène. Le premier est au contact direct de l'ovicapridé et est placé comme lui en position haute par rapport à la ligne des personnages principaux.

La ligne inférieure des personnages est moins statique. Elle peut être découpée en saynètes distinctes (cf. fig. 102, 3a, 3b, 3c...), se développant indépendamment tant les unes par rapport aux autres que par rapport à la scène centrale. Les participants, assis ou agenouillés, sont représentés dans des positions plus insolites. L'animation, quoique réduite aux membres, est plus affirmée. Une femme située à gauche replie une jambe et étend l'autre, adoptant vraisemblablement une position assise. Elle semble porter sur sa tête, à moins que la conjonction ne soit aléatoire, un objet plus grand qu'elle, assez semblable à l'attribut céphalique de certains bœufs sur d'autres fresques. Certains petits personnages de la composition dite des 121 figures de Séfar (cf. fig. 21) sont également porteurs de ce type d'ornement. Cet objet n'est désormais perceptible que par le détournage clair qui le mettait en valeur. À son côté, un personnage à haute coiffure bat la mesure à l'aide d'un percuteur allongé sur un objet circulaire, peut-être un tambour plat. Cet instrument est très peu visible.



Figure 74– Timidouine 12 (Hoggar, Algérie). Détail: représentations humaines du rang inférieur (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

Parmi les autres éléments remarquables, deux jeunes filles, selon toute vraisemblance, aux corps nus soulignés d'un détournage clair comme la plupart des autres figures, sont représentées dans une scène de la vie quotidienne. L'une est agenouillée, coiffant sa compagne élégamment assise, une jambe repliée et l'autre étendue (fig. 74) dans une position rappelant la scène de conversation de Téckékalaouène (cf. fig. 16). Deux objets fusiformes, en réserve de couleur, sont placés sous sa jambe repliée. Ils rappellent des représentations de même sorte, en forme de sac allongé ou de gourde, observables sur plusieurs ensembles «Têtes Rondes», comme à Tan Zoumaïtak ou à Séfar pour *Le Dieu au poisson*. D'autres personnages, souvent plus petits, sont figurés dans des postures moins intelligibles pour nous. À l'extrême droite de la rangée, une silhouette humaine très effacée, au corps sinueux couvert de la taille aux chevilles d'un vêtement étroit, paraît porter au bout de son bras semi tendu une autre silhouette de petite taille. La couleur de sa peau, si l'on se réfère à la teinte actuelle du personnage et si l'on considère qu'il est dénudé jusqu'à la taille, est plus claire que celle de tous les autres humains représentés.

Description du panneau de Timidouine 12 bis (Hoggar, Algérie)

Le petit panneau de Timidouine 12 bis (fig. 75), de 0,80 m de large sur 1 m environ de haut, se situe à quelques mètres à peine de la composition majeure de Timidouine 12. La figuration, qui inclut deux représentations assez expéditives de bœufs blancs dans sa partie supérieure, est constituée de six personnages disposés deux à deux. Deux d'entre eux, apparemment nus, à grosse tête (ou à coiffure volumineuse), en armes (arc et longue flèche pour l'un, casse-tête possible pour l'autre), s'affrontent manifestement d'après leur position et leur attitude. Deux autres, sans distinction de sexe, portent une sorte de jupe similaire au vêtement observable sur plusieurs personnages de Timidouine 12.

Les deux personnages affrontés sont de même facture que les personnages des représentations inférieures de la composition principale. La concordance entre les deux compositions est donc très forte. Autant la composition principale, largement exposée dans l'abri de Timidouine 12, exprimait l'harmonie, autant la composition annexe, dissimulée aux premiers regards, exprime d'abord la confrontation violente, zizanie extrême heureusement arrêtée par un personnage en robe, acteur de l'harmonie retrouvée, qui s'interpose et repousse, bras écartés, nos duellistes. D'autres personnages gravitent autour de cette rencontre à l'issue vraisemblablement heureuse, sous l'égide des bœufs protecteurs. Ce thème illustrant le recul organisé d'une violence imminente, pour peu qu'il constitue réellement un contrepoint au grand panneau voisin, fait ressortir la latence des tensions au sein des rapports sociaux, la prise en compte de celles-ci, au fondement chronologique du mythe et, enfin, du traitement de la crispation mentale qu'elles engendrent.

Avec les limites documentaires de ses sources, l'archéologie nous apprend à nous méfier des apparences et des reconstructions trop évidentes, comme cette zizanie écartée par l'harmonie retrouvée, qui pourrait au fond n'être que le résultat de la

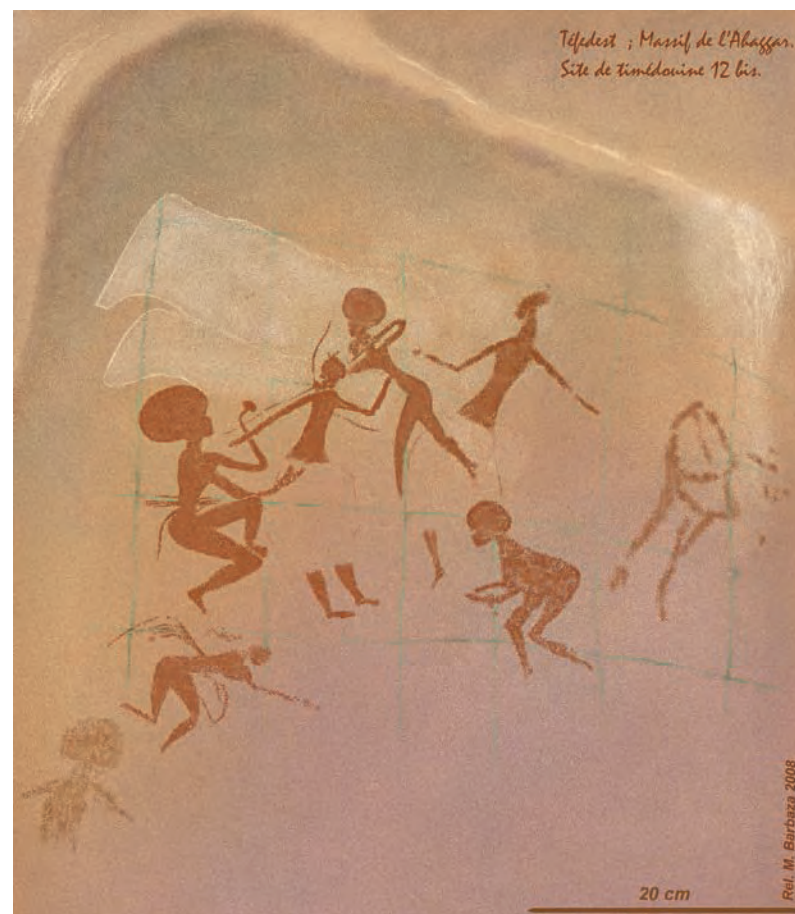


Figure 75 – Timidouine 12 bis (Hoggar, Algérie). Petit panneau. Les traits verts correspondent à des tracés à la craie, tentative intempestive de mise au carreau du panneau vers 1950 (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

superposition fortuite d'une double association de personnages. Cette dernière lecture ne paraît cependant pas la plus probable.

Timidouine 12 et Timidouine 12 bis (Hoggar, Algérie). Analyse et comparaison avec Irrekam Aharhar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Remarquable à plus d'un titre, la paroi peinte de Timidouine 12 attire d'abord l'attention par le nombre de personnages qu'elle offre au regard, et peut-être plus encore par la spontanéité et la fraîcheur de certaines représentations : le détail des gestes et des attitudes fait de ces humains des êtres étonnamment proches de nous. Plus fondamental est le caractère construit de la représentation. Les altérations de la paroi peinte qui nous privent d'une vision complète de l'œuvre, et notamment de sa possible complexité chronologique, nous invitent à faire preuve d'une certaine prudence dans l'analyse et, plus encore, dans l'interprétation. L'homogénéité et la cohérence du groupe humain figuré sont cependant bien réelles. La forte structuration du décor peint montre que l'idée du groupe préexistait à sa représentation, avec la part d'évocation de cette sorte de « drame » central auquel participent directement des personnages importants et autour (ou à côté) desquels évoluent des acteurs mineurs évoqués dans des attitudes convenues. Qui plus est, le groupe des bœufs, placé au-dessus de cet ensemble, fait partie de la composition. Si tel est bien le cas, un rapport particulier s'instaure entre le groupe des « humains » et le groupe des bœufs, dont l'organisation interne contribue à donner une image forte, cohérente et structurée. Ce groupe lui-même n'est pas anonyme puisqu'il est constitué d'animaux sélectionnés, blancs avec généralement une petite tache sombre sous l'oreille. Sa forme diffère néanmoins légèrement pour chaque animal, ainsi que change la forme des cornes. Cette homogénéité, improbable selon les seules lois de la génétique, a été recherchée et expressément représentée ; elle pourrait alors revêtir une dimension symbolique. La diversité de détail des animaux détermine quant à elle à l'identité de chacun d'entre eux.



Figure 76 – Irrekam Aharhar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Panneau composé d'humains, de bovins et d'ovins (relevé : U. Hallier et B. Hallier).

Dans un article récent, Ulrich et Brigitte Hallier³⁴ voient dans une scène semblable un rituel de présentation d'un enfant au concert des groupes nomades (fig. 76). Parmi les nombreux sites de la zone d'Irrekam Aharhar, dans le secteur de l'Aharhar Tasset, ces deux chercheurs ont découvert un panneau peint composé de personnages, de bovins et d'ovins exécutés dans le style d'Iheren-Tahilahi, manifeste dans le traitement de chaque figure (réalisme, sens du détail, clarté du trait...) et dans l'organisation de la composition (caractère scénique affirmé et narratif d'un ensemble cohérent³⁵).

34. Hallier U. et Hallier B., 2003.

35. Hallier U. et Hallier B., 2003, p. 154, fig. 3 et 4.



Figure 77 – Irrekam Aharhar (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail: le groupe humain (relevé: U. Hallier et B. Hallier).

La composition, de 2,5 m sur 2 m environ, rassemble en un groupe compact 16 à 17 bovins adultes, vaches et taureaux (ou bœufs), parfois impossibles à différencier, 3 veaux rassemblés au cœur du troupeau à proximité du groupe formé par 7 humains auxquels se mêlent 4 ou 5 ovins. Ici, la disposition également très particulière des bovins fortement rassemblés et comme imbriqués les uns dans les autres, placés au premier plan, retient en premier lieu l'attention. Intégrant des bœufs statiques représentés selon des orientations opposées, la figuration suggère une stabulation sans entrave dans un espace restreint. Ce groupe occupe la partie basse du panneau qui détermine le premier plan. Les bovins servent en cela à mettre en ligne de fuite le groupe des humains qui clôt habilement la perspective ainsi formée. L'ensemble peint, plutôt confus au premier regard, témoigne en fait d'une efficace organisation qui dirige le regard du premier plan, où rien ne se passe si ce n'est la présence du troupeau, au profit de l'arrière-plan où se déroule l'action essentielle (fig. 77).

Afin d'extraire en une image le caractère général de la scène, Ulrich et Brigitte Hallier suggèrent avec beaucoup d'humour que la peinture « *could almost be seen as an illustration of the Bible. But considering its age about 5.000 years the painting is more certainly pre-biblical*³⁶ ». S'écartant de cette lecture tout en conservant la focalisation sur l'enfant, ils donnent au site le surnom de *Birthday Shelter*. Il y a effectivement un enfant de part et d'autre duquel, en une organisation dualiste droite-gauche, se pressent six personnages : quatre homme d'un côté, un homme et une femme de l'autre, leur appartenance générique étant parfaitement identifiable. En dépit de la précision de la représentation selon un caractère de ce style pictural, une certaine confusion graphique règne dans l'espace du face-à-face. Les mains se joignent mais des membres surnuméraires (des avant-bras et des parties de membres inférieurs) apparaissent sans qu'il soit possible d'en préciser le propriétaire. Ces anomalies ont été parfaitement enregistrées par le relevé et ne semblent pas pouvoir être résolues par l'examen de la photographie accompagnant l'article. De manière très remarquable, l'enfant, dont on ne voit que la tête, le buste et les bras, occupe le point de fuite de la composition. Enfin, le caprin, de taille imposante si l'on compare le corps de cet animal à ceux des humains et de la plupart des bovins, clôt la composition qu'il domine et dont il constitue le dernier plan.

Selon une disposition habituelle du groupe stylistique d'Iheren-Tahilahi, les figures composant cette scène fourmillent de détails et de notations à forte valeur ethnographique. La coiffure de certains hommes, qui n'est pas sans rappeler dans plusieurs de ses détails le cornage des bœufs, est particulièrement étonnante.

Deux détails supplémentaires complètent la description de la représentation. Le premier concerne un motif curieux, naviforme sous un certain angle, interprété comme un panier tressé (*woven basket*), sorte de berceau d'où viendrait juste d'être extrait l'enfant tenu par un homme, peut-être son père pour les auteurs.

36. Hallier U. et Hallier B., 2003: La peinture « ressemblerait presque à une illustration de la Bible. Cependant, si l'on considère son âge voisin de 5 000 ans, la peinture est plus probablement pré-biblique. »

Cette lecture est vraisemblable et s'accorde bien avec l'ambiance calme et recueillie de la scène. Le second est un cercle, avec une simple partition interne, interprété comme une possible pleine lune, rare allusion si tel est le cas à l'environnement, à plus forte raison ici puisqu'il s'agirait d'une indication circonstancielle.

Ainsi que le notent les auteurs, l'enfant est bien au centre de la composition. Il constitue le point de convergence de la rencontre à laquelle *nous*, c'est-à-dire les spectateurs, sommes expressément tenus d'assister. Pourtant, malgré cette évidence, la présentation de l'enfant n'est pas l'objet essentiel de la composition, puisque le regard qui conduit à cette figure lointaine est comme interrompu ; il est croisé par l'échange entre les personnages placés au premier plan du groupe des humains, action exprimée de manière conventionnelle, au moins sur le plan graphique, au moyen d'une gestuelle significative : la main gauche du premier homme de gauche, déjà assis, porte une parole qui est reçue de la même manière par la femme en face de lui, également assise. Les attitudes retrouvées à Iheren, et tout particulièrement la gestuelle des personnages matérialisant la rencontre au sein du campement central, illustrent et valident cette lecture.

Ainsi conçue, la composition indique graphiquement que l'enfant, visuellement comme métaphoriquement, n'est ici que la projection de l'événement en cours : un échange verbal permis par la rencontre. L'enfant représente l'avenir en train de se construire, tout comme le berceau, si c'en est un, peut figurer les générations futures qui en sortiront. De la même manière, les veaux placés au centre de la société bovine sont les garants du troupeau futur et donc, à l'image idéalisée de celle-ci, de la pérennité matérielle et spirituelle de la société humaine.

Le panneau d'Irrekam Aharhar, par son thème iconographique et plus encore par l'organisation interne des diverses figures qui le composent, interpelle métaphoriquement le spectateur qui constitue lui-même l'avant-plan vivant de la scène en train de se jouer. Il est en cela extraordinaire. Selon les apparences, l'ensemble de Timidouine 12, tout comme celui d'Irrekam Aharhar, est organisé sur le thème de la rencontre de deux

groupes protagonistes se rassemblant autour d'un petit personnage central, adulte en réduction, un enfant vraisemblable, «présenté» à la communauté.

L'ensemble constitue ce qu'il est dès lors possible de considérer comme la «scène essentielle», c'est-à-dire à l'origine de la représentation conditionnant la totalité du panneau. Quoique placée sous l'égide (ou la protection) des bœufs (dont la formation en troupeau compact, peut-être en soi une organisation symbolique, parfait la composition), «*la rencontre*» est centrale au sein du registre médian et domine les «saynètes» anecdotiques du registre inférieur, elles-mêmes compartimentées par la diversité des occupations. Les trois niveaux différents sont, par la disposition des acteurs mais aussi par leurs propres actions, visiblement de plus en plus homogènes lorsqu'on les considère à partir du bas. Ils suggèrent une hiérarchisation des registres, renvoyant à une structuration des catégories dont la nature exacte nous échappe ici, mais qui pourrait bien constituer une gradation dans le domaine du symbolisme et de la spiritualité.

L'hypothèse, formulée par Ulrich et Brigitte Hallier, de présentation d'un enfant et de la réunion de groupes distincts plus ou moins apparentés peut être retenue ; l'interprétation a d'ailleurs l'avantage de sa généralité. À défaut d'élément probant, d'autres interprétations peuvent également être formulées, comme celle de l'accomplissement d'un rite initiatique. En réalité, deux aspects fondamentaux se dérobent à notre connaissance. Le premier tient à la nature de l'action centrale : inscrite vraisemblablement dans le domaine social et donc aussi magico-religieux, sa signification exacte nous échappe *a priori*, comme nous sont inaccessibles les causes de sa figuration (acte pieux ritualisé, commémoration ou réitération, souci didactique, mémorisation d'un événement remarquable, ou un peu tout à la fois, peut-être). Le second est déterminé par notre incapacité à préciser la nature des êtres représentés : hommes, femmes et enfants ou bien héros, dieux et déesses, tous figurés dans des attitudes typées de la vie courante faisant de chacun des acteurs aux rôles bien identifiés par les spectateurs préhistoriques avertis.

Particulièrement attachant par la grâce évidente de ses représentations humaines et par la force du groupe de bovinés, le site de Timidouine 12 constitue à nos yeux un excellent exemple de l'art de la Téfedest dont la possible complexité sémantique, qui reste à démontrer, constituerait bien l'un des attraits majeurs. En dernier point et non des moindres, la représentation d'une même « scène » dans des sites distants de près d'un millier de kilomètres nous montre avec une rare évidence soit qu'un même mythe partagé par des groupes divers était connu sur un vaste territoire, soit, mais les éléments de l'alternative ont une essence commune, que ces groupes, bien qu'ayant des *pratiques picturales différentes*, pratiquaient les *mêmes rites*. Enfin, il est possible d'envisager que la composition de Timidouine, qui présente encore quelques lointains échos de la tradition picturale des « Têtes Rondes », soit plus ancienne que les représentations d'Irrekam Aharhar et d'Iheren, dont la contemporanéité est vraisemblable.

Selon notre perception, le panneau principal de Timidouine 12 (peut-être complété par le petit panneau immédiatement voisin de Timidouine 12 bis) constitue le modèle exemplaire de la synthèse picturale d'un mythe : ici celui de la rencontre, des retrouvailles et de la présentation des enfants, dont une figuration au moins existe en contexte « Têtes Rondes » (fig. 78). L'élément principal (les personnages disposés de part et d'autre de l'enfant) est situé au cœur de la composition triangulaire ; il entretient des rapports manifestes, au moins de proximité, avec le groupe des bœufs placé au-dessus ainsi qu'avec les divers éléments anecdotiques placés au-dessous, chacun de ces sous-ensembles occupant l'un des compartiments qui composent la représentation.

Elle présente donc le tour de force d'offrir à la fois une composition homogène et véritablement « scénique », si l'on retient les principes de l'« *échelonnement vertical*³⁷ » d'un espace unique, structuré selon le plan de la paroi par l'agrégation d'actions diverses possédant leur propre cohérence, et aussi de décomposer graphiquement en segments indépendants les divers

37. Panofsky, 1975, p. 83. Je souligne.



Figure 78 – Sefar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Homme, femme et enfants.

éléments de la représentation : au niveau supérieur, les bœufs sont constitués en un troupeau idéalisé, même si l'on a pris soin d'individualiser chacun d'eux. Au niveau inférieur, les personnages en action sont réunis par petits groupes ou isolés et répartis en une juxtaposition latérale de saynètes à caractère anecdotique. Ces personnages, quoique en principe placés au premier plan, sont de taille inférieure à ceux du niveau médian pourtant placés plus loin, mais avec lesquels, bien sûr, il ne fallait pas les confondre.

Timalaïne-Timélouline (Tassili-n-Ajjer, Algérie) : du mythe à sa représentation segmentaire

L'ensemble peint de Timalaïne-Timélouline se développe dans une cavité évidée à la base d'un gros bloc de granit de forme globulaire regardant au nord-ouest. La zone ornée s'inscrit dans une surface de 3 m sur 1,15 m. Son grand axe suit une diagonale descendante de gauche à droite (fig. 79).

Le sommet de la composition s'inscrit dans un retour de paroi vers l'avant. À l'extrême droite, un personnage est posé sur les traces d'un écoulement d'eau intermittent. À gauche, le rocher s'interrompt; la zone ornée est proche de cette limite. Partie haute et partie basse ont été détériorées par des phénomènes différents. En haut, des écoulements argileux ont nappé les figures qui n'apparaissent désormais que sous l'aspect de traces diffuses. La partie basse a été vraisemblablement dégradée par frottement. Heureusement, le registre médian présente des conditions de conservation satisfaisantes, avec des figures bien visibles.

Malgré les altérations, l'ensemble peint montre de très remarquables qualités esthétiques. La composition repose sur une alternance ordonnée de valeurs sombres (bruns, rouges, violacés) et de valeurs claires (jaunâtres, ivoire). En illustration parfaite de cette étonnante organisation basée sur l'imbrication des figures, on note que l'attribut céphalique d'un bœuf blanc (B9) détermine la ligne cou-poitrail d'un grand bœuf sombre (Bs1).

Le panneau, très homogène, est une composition de grands bœufs blancs disposés dans la partie haute et centrale, de bœufs sombres au centre et à l'avant, entre lesquels s'intercalent des bovinés de plus petite taille. Des taches sombres sur les bœufs blancs et des taches claires sur les bœufs sombres contribuent à rompre les rythmes introduits par les contours des animaux. Quelques vestiges de bovinés difficiles à caractériser apparaissent dans la partie basse. Deux personnages accompagnent ce troupeau, dont tous les

animaux sont tournés vers la droite. L'un de ces personnages est à l'avant du mouvement, tandis que l'autre, plus grand et plutôt vers l'arrière, tient un arc dans sa main droite et une tige dans la gauche; un chien en mouvement le précède. Quatre silhouettes humaines rouges apparaissent en surcharge à l'extrême droite du panneau. Ces personnages font face au troupeau; évoqués par de simples silhouettes en tracé baveux, ils se superposent aux bœufs de tête et paraissent d'exécution plus récente. Malgré la surcharge évidente et les différences de style, ces personnages s'intègrent sans peine dans la composition générale, un peu comme si l'on avait voulu actualiser une scène ancienne en y intégrant de nouveaux éléments. Une longue description, inopportune dans ce cadre de travail, serait nécessaire pour rendre compte de la richesse en détails significatifs de cette composition. Au-delà de quelques remarques destinées à établir la réflexion, deux éléments fondamentaux retiennent l'attention. Le premier est constitué par la très remarquable homogénéité de la représentation du troupeau. La seconde tient dans la forte licence de l'artiste par rapport aux lois de l'éthologie alors que le principe qui gère la disposition des animaux en ordre de marche n'est pas ignoré de celui-ci. La place des veaux au centre du troupeau en témoigne.

Les bœufs

Le bœuf blanc B1, très dégradé, se réduit à une silhouette sommaire. Il est vraisemblable que le détail de ses caractéristiques ait été proche des deux suivants. B2 et B3, de facture voisine avec un tracé très net, ont une robe marquée de taches sombres irrégulières, dont une à la base du crâne. Leur originalité réside dans les cornes en position forcée, subparallèles sur leur longueur et croisées à leur extrémité. Il s'agit de la reproduction d'une déformation volontaire, dont la signification exacte nous échappe mais qui souligne un intérêt particulier porté à ces animaux. Le fait est également attesté par l'archéologie, notamment en contexte kerma moyen, dans une tombe datée d'entre 2149 et 1608 calBC qui renfermait 34 bucranes normaux et 7 têtes dont les chevilles osseuses des cornes avaient subi une déformation³⁸.

38. Chaix, 1996.

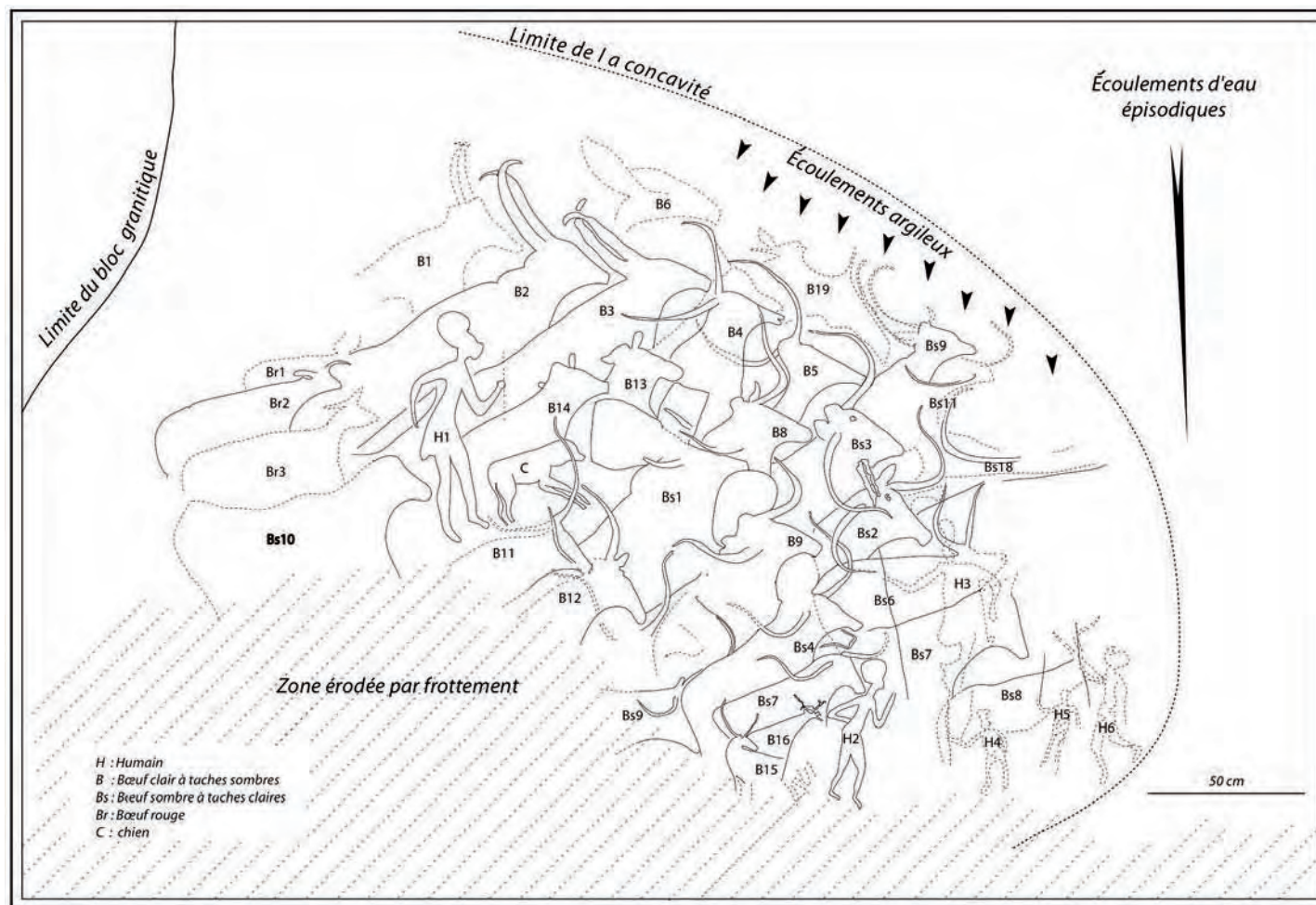


Figure 79 – Timalaïne-Timélouline (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Panneau rassemblant bœufs et humains (relevé au trait et nomenclature : mission CNRPAH-TRACES ; restitution : cf. fig. 65).

Deux bœufs se caractérisent par une tache marron foncé en forme de π qui marque la base de la tête et le sommet du cou.

Sous les grands bœufs blancs, peut-être sous leur protection, deux animaux sans corne (B13 et B14), vraisemblablement des veaux, sont placés au centre du troupeau. Par cette notation éthologique, l'artiste a reproduit ici le comportement naturel des bovinés tant au repos qu'en déplacement. Ils portent les mêmes taches sombres que les sujets adultes.

Bœuf à robe foncée

Un animal central (Bs1) n'est visible que par contraste avec les couleurs claires de ses congénères environnants. La couleur de sa robe est celle de la paroi. Il est impossible de préciser s'il s'agit d'un procédé d'artiste exprimant l'animal par réserve colorée et contraste, ou si un pigment initial a disparu. Cet individu est pourvu d'un imposant attribut céphalique de couleur marron-rouge. Ses pattes antérieures sont remarquables; la gauche, dont l'extrémité est très détaillée (sabot ovalaire, onglon), est exprimée par une mise en réserve identique à celle qui prévaut pour le corps, tandis que la droite, au tracé fin, a été obtenue par enlèvement de la matière blanche constituant la robe du bœuf blanc. La quasi-totalité des bœufs sont marqués d'une tache rouge sur l'encolure.

Les deux humains sont intégrés physiquement au troupeau. Il s'agit du berger et de son aide. Le premier (H1), armé d'un arc et d'un bâton, est accompagné d'un chien (C1).

Poursuivre le commentaire de la scène implique de s'éloigner d'une description analytique des figures et d'entrer dans une réflexion forcément subjective, prenant en compte des qualités esthétiques, réelles ou supposées dont l'importance et plus encore le rôle peuvent varier selon l'observateur. Le but ici n'est pas, bien sûr, de proposer une interprétation de l'ensemble figuré. Même si certains développements s'apparentent à ce dessein inaccessible, le but recherché est de souligner la complexité d'une œuvre qui, selon un réel parti pris, ne peut se satisfaire d'une lecture

univoque et rapide: un troupeau de bœufs que l'on mènerait au pâturage. Le parti pris est que la représentation, comme toute expression «artistique» des peuples sans écriture, renvoie pour l'essentiel – au sens fort du terme – au surnaturel. Il est évident, ici comme ailleurs, que la composition intègre des notations réalistes extraites de la vie quotidienne, auxquelles il est cependant impossible de réduire ces peintures. Ces dernières ainsi considérées ne seraient alors que de plaisantes mais naïves restitutions du réel, curieusement limitées à quelques registres narratifs inlassablement repris. Codifié par le groupe social³⁹, le talent de l'artiste a vraisemblablement servi à évoquer un monde imaginaire, peuplé de créatures sacrées, nourri de mythes et peut-être proche des principes divins. Confronté à l'ampleur du récit, à sa complexité et aux détails qui en font sa richesse, l'artiste plasticien, à la différence du conteur, n'a pu faire mieux que de «signifier l'objet» de sa représentation, ainsi que l'a enseigné Claude Lévi-Strauss⁴⁰. Tous ces éléments, reconnus et dénommés avec des possibilités presque infinies de combinaisons, sont autant de récepteurs potentiels de symboles et de vecteurs de sens.

À l'archéologie, soumise au devoir de décrire mais forte de ses interrogations, revient donc la charge de rechercher et de mettre en évidence cette complexité. Au-delà d'une apparente simplicité, Timalaïne-Timélouline offre plusieurs particularités qui incitent à ne pas s'en tenir à une approche superficielle. Contribuent à cette impression la composition et le mode insolite de regroupement des figures, le «jeu» contradictoire des valeurs sombres et claires, l'agencement des figures au sein de l'ensemble, les relations entre elles appréciées au travers des contacts, juxtapositions, imbrications, superpositions, proximités et évitements, de la diversité des cornages et de l'arabesque des cornes, la présence fort curieuse d'animaux monstrueux placés dans la partie basse de la composition et, enfin, l'usage des contrastes de couleurs. Par amusement ou par souci esthétique, ou encore par codification porteuse de sens, l'auteur a volontairement introduit des discontinuités et des

39. Muzzolini, 1995a. Le résultat de cette pression est assimilable au concept des «écoles» d'Alfred Muzzolini.

40. Lévi-Strauss, 1993.

juxtapositions contrariant la représentation figurative comme pour bien exprimer le caractère métaphorique de la composition. En ce sens et sans vouloir aller au-delà du simple exemple hypothétique, il serait possible d'y voir une transposition imagée d'un groupe humain avec ses différentes catégories sociales (familles, clans...), réalisant ainsi de fait une intégration réussie de la composante animale – que nous savons essentielle – et de la dimension humaine du récit qui est, bien sûr, fondamentale. Leur évocation graphique simultanée aurait ainsi permis de concentrer la substance du mythe, celui-ci étant intelligible dans sa totalité pour les spectateurs avertis de son contenu (et sens) par les récits et contes de la tradition orale. Cette dimension nous est ici, pour autant qu'elle puisse être imaginée, parfaitement inaccessible.

Ainsi considérée, la composition qui intègre des éléments empruntés au réel n'est pas réaliste. Le détail de cette énumération rend en fait possible la constitution de cette fresque en allégorie intégrant allusions, symboles et métaphores, dont la portée et le sens profond, à jamais perdus, pouvaient autoriser, en fonction du niveau de connaissance du spectateur, une lecture plus ou moins élaborée. Elle procéderait par associations volontaires et, par hypothèse, significatives. Dans le vivant, nul bovin placé au sein d'un troupeau homogène ne se positionne spontanément, tant au repos qu'en déplacement, selon les particularités de coloration de sa robe, comme s'il recherchait des congénères qui lui ressemblent. La place est une affaire de hiérarchie animale et non d'apparence individuelle, d'ailleurs inconnue de chaque bête. Une conjonction peut bien sûr s'établir, mais sa fréquence obéit aux lois du hasard qui sont contredites ici. Invoquer une faiblesse de la représentation ne paraît guère plus convaincant tant la composition est élaborée. Il s'agit certes d'un détail, mais il faut l'inscrire soit comme une maladresse répétée à quatre reprises au moins au sein d'un ensemble qui fait preuve par ailleurs d'une belle maîtrise artistique, soit comme une distribution volontaire s'affranchissant d'une réalité observée. Selon la plus grande probabilité, les regroupements dépendent de facteurs « culturels » dont la nature exacte est inconnue. Des détails moins évidents et relevés ici à titre d'exemple pourront servir à renforcer l'idée de l'existence de liens parcourant l'ensemble.

Le premier de ces éléments de réflexion est assurément le bœuf central, le plus grand, affublé du majestueux attribut céphalique et le seul dont les membres antérieurs ont été clairement représentés. Il doit son existence sur la paroi à la présence de ses congénères qui l'entourent, du moins d'après ce qu'il est possible d'en juger dans l'état actuel de la peinture.

Le problème est, dès ce moment au moins, de déterminer jusqu'où il est raisonnable de pousser la systématisation de l'observation et de la description. En d'autres termes, comment l'archéologie pourrait-elle différencier la disposition intentionnelle, liée à la recherche de sens et simple artifice plastique, la relation ordonnée et la disposition de hasard ? La tête de l'homme adulte est bien située et met en évidence le personnage armé, mais le chien sombre est juxtaposé à une tache foncée avec laquelle il se confond. Habileté puis faiblesse formelle, ou exigences opposées de l'esthétique essentielle ?

Répondre à ces questions en privilégiant l'option maximaliste suppose que l'on admette le caractère cohérent, structuré et discursif de l'ensemble peint. Cela suppose également d'admettre que les auteurs ont été capables d'exprimer et d'utiliser une pensée élaborée mettant en œuvre un niveau d'abstraction très élevé, intégrant un « appareil » symbolique coordonné fait de graphismes figuratifs qu'ils ont été capables, en définitive, de penser par l'intermédiaire de formes dans des formes. Nous ne serions pas loin, si tel était bien le cas, d'une sorte de système de notation de la pensée, c'est-à-dire d'une sorte d'écriture idéographique, sacrée selon toute vraisemblance.

Aller au-delà de la seule présomption et dépasser le doute qui s'impose suppose que soient satisfaites deux exigences complémentaires. La première est que les arguments fondant les interrelations – c'est-à-dire les éléments de la syntaxe spécifique supposée – aient été rigoureusement établis par un relevé attentif suivi de vérifications scrupuleuses et systématiques. La seconde est qu'une récurrence des faits puisse donner naissance à un modèle en tout ou partie applicable à des œuvres analogues.

Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le mythe reconstruit : thèmes principaux, ornements et récits périphériques

Les peintures de la station d'Iheren font partie de cet ensemble d'œuvres relevées par Henri Lhote et son équipe. Ces relevés, malgré leur immense valeur documentaire et la très grande qualité du travail réalisé, ont été très nettement sous-exploités. Très souvent reproduits en fragments dispersés⁴¹, ils ont été utilisés pour les détails pittoresques et situations anecdotiques des figures qu'ils montrent.

Augustin Holl a cependant su se détacher de ce type d'exploitation⁴² pour procéder à une étude globale et à une interprétation dépassant la simple lecture d'un campement en cours de formation. Il considère l'œuvre principalement pour ses belles qualités documentaires comme s'il s'agissait, ce qu'elle est aussi toutefois, d'une sorte de reportage en images sur un groupe de pasteurs préhistoriques saisis dans leur vie quotidienne. Le travail de « documentariste » de l'artiste est évident, et c'est principalement cela que ce dernier auteur valorise ; cet aspect documentaire est d'ailleurs inestimable, car nous voyons les individus d'un groupe social en action dans l'un de leur cadre de vie, au travers de leurs comportements, de leurs attitudes, de leurs pratiques, de leur équipement (fig. 80)...

Quelle que soit l'importance de toutes ces notations, il paraît impossible de concevoir que l'immense fresque limite sa portée à la seule dimension d'une simple chronique illustrée, alors que la réalité d'un campement était disponible en permanence, ou presque, et que sa représentation, à cette échelle monumentale et avec le luxe de détails dont elle porte témoignage, ne

41. Lhote, 1976, p. 74, 76, 313, 358-359, 365, 418-419, 424-425, 428-429 et 430-431 ; Lhote, 1978, p. 358-359 ; Muzzolini, 1995a, p. 23, 24, 51, 66, 112, 132, 156-157, 158 et 232 ; Hachid, 1998, p. 245-250 et 253 ; Holl et Dueppen, 1999 ; Hachid, 2000, p. 43, 44-45, 49, 50, 54-55, 59, 60, 66 et 67.

42. Holl, 2004, p. 16, compositions 1 à 6, p. 34 modifiée, 48, 70, 100 et 112 modifiée.

se conçoit guère sans une motivation beaucoup plus forte que celle que peut générer, par exemple, la nostalgie du retour au camp ou bien l'ennui lors d'un séjour solitaire.

Même si cela était, et cela peut se concevoir chez un artiste complètement investi par son sujet et mené par sa « passion » créatrice, l'organisation du panneau, cohérent et homogène, montre par sa construction et le séquençage de ses narrations que son élaboration a répondu à d'autres exigences.

L'inscription de la composition d'Iheren dans le registre de l'évocation mythologique paraît possible désormais pour peu que l'on tienne compte de l'enseignement de Timidouine 12. Ce regard nouveau ne peut pas être totalement satisfaisant tant que l'étude du grand panneau d'Iheren ne fera pas suite à une visite des lieux et à une reprise de l'observation méthodique de la paroi ornée. Les détracteurs du principe du relevé systématique ont à ce sujet raison lorsqu'ils refusent d'étudier les œuvres au travers de la perception élaborée par les autres observateurs, car subjective. Le relevé, surtout lorsqu'il a été réalisé par un tiers, est bien le pire des moyens, à l'exception de tous les autres, pour analyser méthodiquement une paroi ornée et pour en restituer les particularités. Malgré ses défauts, il est bien sûr totalement indispensable. Dans l'attente d'une nouvelle série d'observations directes, le relevé de Pierre Colombel constitue ici le document de référence ; c'est le seul, avec la lecture qu'en a faite Augustin Holl, qui soit disponible. Inévitablement, mes insuffisances s'ajouteront aux lacunes, imprécisions et erreurs de ces relevés, pour autant qu'il y en ait.

De 14 m de développement longitudinal, ce panneau renfermerait 514 unités graphiques, dont 120 humains (hommes, femmes et enfants bien caractérisés), 325 animaux dont des bovinés, des ovicapridés, quelques chiens ainsi que des représentants de la grande faune sauvage (éléphant, girafes, gazelles, antilopes, autruches) ; il est possible de décompter également des récipients (céramiques oualebasses), des tentes... Un inventaire détaillé des éléments documentaires pourrait inclure, pour les animaux domestiques, les particularités des cornages et





Figure 80 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Relevé au trait modifié de l'ensemble du grand panneau à partir des six compositions retenues par Augustin Holl. Ce document reproduit une composition de près de 14m de développement et regroupe 514 unités graphiques (d'après le relevé de P.Colombel, mission H. Lhote).



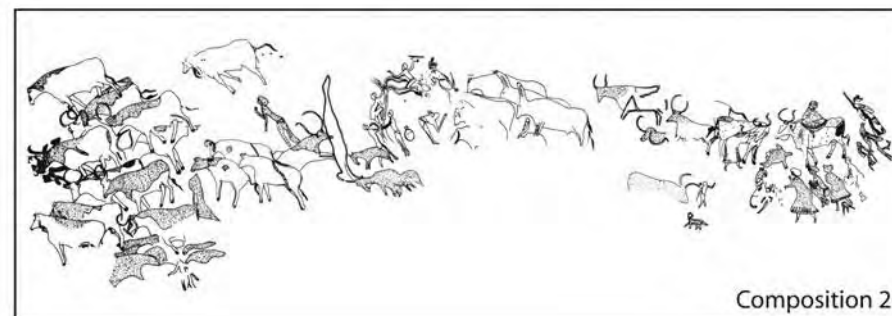
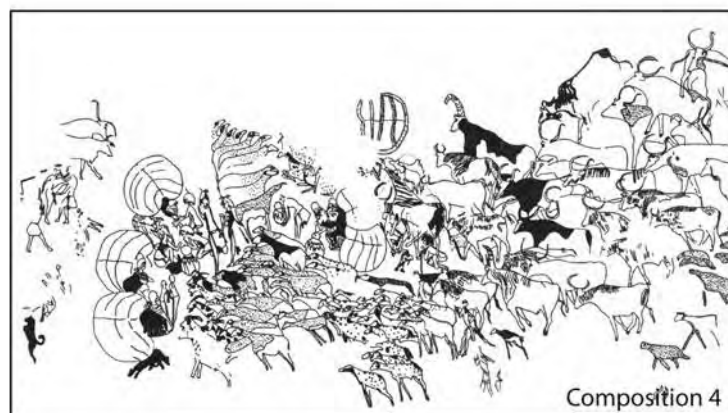
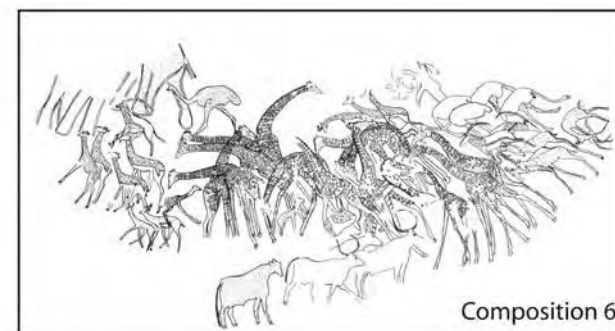
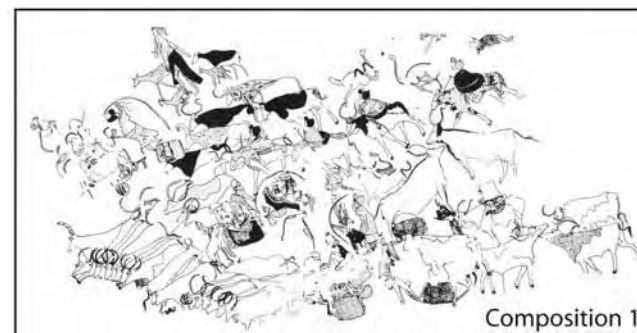
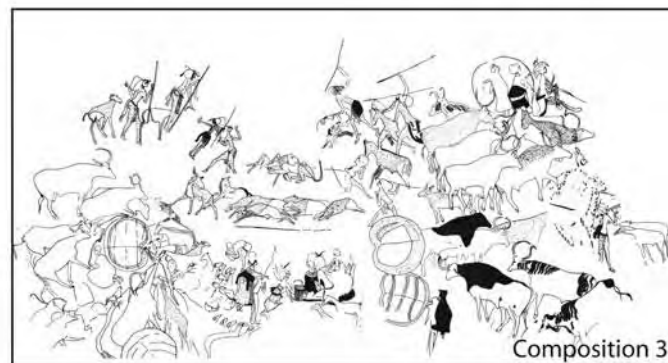
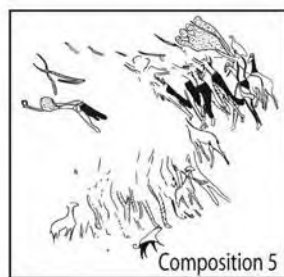


Figure 81 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Compositions 1 à 6 retenues par Augustin Holl (relevé : A. Holl, d'après le relevé de P. Colombel, mission H. Lhote).





des pelages des bovinés ainsi que des décors vraisemblablement peints, et pour les animaux sauvages les notations éthologiques, particulièrement nettes chez les girafes ; s'y ajouteraient le vêtement et ses accessoires pour les humains, déjà décrits.

La réflexion est comme saisie à l'examen de ce très vaste et très complexe ensemble. En tirant argument de principes méthodologiques suggérés par la conviction d'être confronté à une représentation mythologique donc structurée par un récit sous-jacent, selon des principes d'organisation assez proches de ceux de Timidouine 12, représentation pourtant plus ancienne, il est possible d'affirmer que les compositions de ces deux sites ont un centre d'attraction, ou *zone essentielle* (ou « *topique* » pour Hélène et André Włodarczyk⁴³), déterminé par une mise en image appropriée susceptible d'être révélée par l'analyse (fig. 81 et cf. fig. 104).

Aux yeux de l'observateur et en première approche, les principes de l'organisation générale de l'œuvre sont indépendants des thèmes iconographiques. Les premiers sont en effet perceptibles au travers de l'orientation des éléments animés (humains et animaux), qu'ils soient statiques ou en mouvement, tandis que la connaissance des seconds relève de leur position topographique au sein de la composition et des principes de segmentation qu'elle induit. Les deux aspects peuvent être appréhendés simultanément.

La disposition générale de la très grande majorité des figures, y compris le groupe d'animaux sauvages placé à l'extrême gauche et orienté *vers la gauche*, contrairement à ce qui est observable dans la Téfedest et dans maints autres sites du Sahara central, crée un mouvement général dans ce sens. En partant de son origine (à l'extrême droite), la convergence engendrée par le double courant, qui pourrait correspondre à la différence d'origine géographique des participants, est placée au point de rencontre, d'une part, des deux groupes en marche et, d'autre part, d'un campement : les personnages assis, hommes,

femmes, enfants, font face à des personnages debout les saluant, tandis que d'autres, arrivés depuis un certain temps et déjà installés, boivent à l'aide d'un chalumeau. La scène est classique et a fait l'objet de nombreuses représentations. Ce principe de décomposition du temps, étalé depuis ce centre d'action jusqu'aux derniers arrivants encore à l'extérieur du campement, le tout rassemblé dans une scène unique quoique parfaitement réaliste au sein d'un vaste « plan panoramique », a l'avantage de détailler les diverses phases de l'arrivée : rencontre, salutations, offrande de boisson⁴⁴, parcage des animaux, marche finale d'autres personnages en déplacement, soit, pour les hommes, à pied accompagnés de leurs animaux, soit, pour les femmes, montées sur des bœufs porteurs. Le tout s'organise en deux files convergentes bien constituées, superposées sur la paroi mais juxtaposées dans l'espace réel. Quelques détails anecdotiques ou pittoresques renforcent l'impression toujours actuelle d'assister réellement à l'irruption tumultueuse d'une cohue animale et humaine, pour quelques instants encore sur la lancée d'un long parcours. De longs développements seraient nécessaires pour en rendre compte, ce que fait d'ailleurs parfaitement l'étude d'Augustin Holl à laquelle il convient de se reporter.

La présence d'autres groupements, secondaires par rapport à l'action principale, paraît toutefois plus surprenante dans la mesure où ces derniers introduisent une réelle discontinuité dans le mouvement général. Ils sont parfois en position périphérique, et généralement, sans lien évident avec le cœur de la représentation.

43. Włodarczyk H. et A., 2006.

44. Rien ne prouve qu'il s'agisse d'une boisson fermentée, mais elle a manifestement été préparée à l'avance et stockée dans une grande jarre décorée.





Figure 82 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : lion dévorant une antilope, surpris par un groupe de chasseurs (relevé d'après H. Lhote).



Figure 83 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : personnages dans un arbre (relevé d'après H. Lhote).



Figure 84 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : personnages se rencontrant (relevé d'après H. Lhote).



Figure 85 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : bœufs autour d'un point d'eau (relevé d'après H. Lhote).

À titre d'exemple, on peut considérer l'épisode du lion dévorant une antilope, surpris par un groupe de chasseurs (fig. 82); des personnages perchés sur un arbre ou autour de celui-ci, peut-être occupés à quelque récolte (de miel ou de fruits) (fig. 83); trois bergers rencontrant un quatrième personnage (fig. 84); des bœufs groupés alignés sur la berge d'un point d'eau (fig. 85).



Figure 86 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail: animaux sauvages rejoints par des animaux domestiques (relevé d'après H. Lhote).

Le regroupement d'animaux sauvages, à l'extrême droite de la composition, est encore plus étonnant dans le contexte d'une représentation réaliste en raison de la densité élevée d'espèces figurées dans un espace restreint. Il s'agit bien d'une évocation de la grande faune, mais celle-ci est exclusivement limitée aux herbivores. Chaque sous-groupe d'animaux est représenté dans son comportement caractéristique. Le groupe des girafes, des plus célèbres et des plus reproduits, qui montre des mâles au cou très mobile et dans des positions très diverses, constitue une réelle approche éthologique de ces animaux. Le fait que quelques bœufs domestiques placés au premier plan se mêlent aux animaux sauvages n'est pas surprenant en soi ; ce qui l'est davantage est la représentation même de tout cet ensemble, comme si l'on avait voulu souligner le fait pour ce qu'il montre : la coexistence de ce qui est « de la maison » et ce qui est extérieur à celle-ci, et donc étranger (fig. 86).



Figure 87 – Vue de l'abri de Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie) (cliché: L'Y.Ferhani).

Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Découverte et premières analyses structurales

L'importance accordée par Augustin Holl au site orné de Tikadiouine impose de s'arrêter un temps sur la documentation iconographique et l'analyse de cet auteur⁴⁵. Dans cette étude, il réitère en l'approfondissant la démarche proposée à Iheren. La paroi peinte a été découverte par Alfred Muzzolini et Aldo Boccazi⁴⁶ à proximité de la piste reliant Djanet à Illizi. Elle appartient par son style à l'ensemble dit d'Iheren-Tahilahi, attribué à une phase du Bovidien récent. Quoique de bonne qualité de conservation, les peintures sont de lecture délicate en raison des irrégularités anguleuses de la paroi (fig. 87). Les inventeurs en ont réalisé un premier relevé, indiquant par là même l'intérêt qu'ils accordaient à cet exercice pour la prise

45. Holl, 2004, p. 80-109.

46. Muzzolini et Boccazi, 1991 ; Muzzolini, 1995a, p. 256, fig. 265.



Figure 88 – Tikadiouïne (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Scène centrale (cliché : L.Y. Ferhani).

en considération et l'analyse de cette vaste composition difficile à appréhender dans sa globalité. Ce document, qui devait plus tard révéler ses lacunes, a été repris par Augustin Holl, soucieux, comme les inventeurs, de faire apparaître les articulations du dispositif pariétal. Il identifie plusieurs scènes, plus ou moins rapprochées les unes des autres, réparties en trois grands ensembles. La composition principale s'étend sur une surface totale de 5 m²; ses motifs sont dispersés en fonction d'une idée globale organisant la composition, mais également selon les opportunités de surfaces plus ou moins propices au dessin.

La paroi ornée est découpée en sept «scènes» par Augustin Holl (fig. 89). En position centrale, la représentation de la découpe d'un ruminant (jeune bovin ou ovin) est considérée comme «*one of the key episodes of the narrative of Tikadiouïne*⁴⁷»

47. La représentation est considérée comme «l'un des épisodes clé de la narration de Tikadiouïne».

(scène III d'Augustin Holl, fig. 88). L'auteur relie cette composition à l'accomplissement d'un rite initiatique de passage à l'âge adulte, reprenant à son compte l'information rapportée de chez les Nuer par Edward E. Evans-Pritchard selon laquelle «*as a rule boys are initiated from about fourteen to sixteen [...]*⁴⁸». Augustin Holl précise ensuite que «*the number of portions of the butchered animal, amounting to three, is congruent with that of the social categories of participating actors – the adult/elder female representing the mother, both adult males representing the sacrificator and his assistant – and may thus have been distributed among the different partners*⁴⁹». C'est cette seule scène que reproduit la photographie donnée par Alfred Muzzolini, qui la considère lui aussi comme essentielle.

Grâce à un chapitre inséré avec raison dans une étude anthropologique des Sahariens holocènes («*Holocene Saharans*⁵⁰»), Augustin Holl nous fait franchir une deuxième étape décisive dans l'analyse de l'art bovidien. Après la lecture événementielle de la composition exceptionnelle d'Theren, il réédite, selon les mêmes principes fondamentaux, l'analyse du panneau plus modeste de Tikadiouïne, qui focaliserait l'attention sur l'acte majeur constitué par l'immolation et le partage de l'animal par lequel se serait accompli le «drame» permettant à la société de se recomposer. Il s'agit bien d'un rite comme le pense Augustin Holl, mais il ne paraît pas réellement fondé dans son essence sur le seul caractère initiatique, sinon en seconde intention. La célébration du sacrifice peut fort bien être l'occasion de procéder à des rituels secondaires, comme les cérémonies initiatiques ainsi que l'envisage l'auteur.

Ayant ouvert cette voie de réflexion, Augustin Holl adopte la démarche d'un comparatisme ethnographique qui s'appuie sur les observations d'Edward E. Evans-Pritchard. Le contexte des

48. «En règle générale, les garçons reçoivent l'initiation entre quatorze et seize ans.»

49. «Le nombre de découpes en quartier, trois au total, correspond au nombre de catégories sociales bénéficiaires du partage – la mère représentant les femmes adultes ou âgées, le sacrificateur et son assistant représentant les classes d'âges des hommes –, chacune ayant ainsi reçu la part qui lui revenait au travers des divers partenaires.»

50. Holl, 2004.

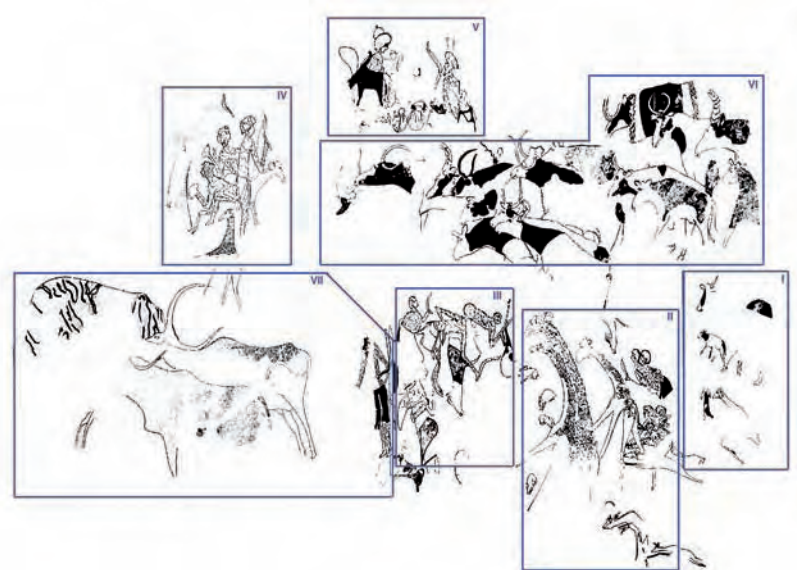


Figure 89 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Découpage des sept scènes reconnues par Augustin Holl
(d'après le relevé de A. Muzzolini et A. Boccazi).

Nuer est cependant très typé ; il s'inscrit de plus dans son propre cadre historique et environnemental. Plutôt qu'une transposition pure et simple des particularités, il aurait été préférable de s'en tenir aux principes généraux. La valeur anthropologique de la notion de victime sacrificielle est suffisamment universelle pour pouvoir s'appliquer indépendamment des cadres spécifiques de chaque type de relation (littéraire ou graphique). *A contrario*, on ne compte aucune représentation incontestable d'un quelconque rituel initiatique, certainement d'ailleurs fort difficile à figurer et à reconnaître.

La tentative de reconstitution opérée par Augustin Holl est néanmoins parfaitement éclairante d'une démarche originale, séduisante et novatrice⁵¹. Elle a en effet l'immense mérite de mettre l'accent sur une réalité méconnue, consistant en

51. Holl, 1994.



Figure 90 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Décor rupestre.
Les compléments apportés par le relevé de Fabio Mastrucci et
Gianna Giannelli au relevé d'Augustin Holl sont indiqués en rouge.

l'intégration d'une sorte de dilatation du temps à l'intérieur d'une même représentation. Le découpage en sept scènes différentes permet de reconnaître un séquençage sans réel équivalent dans l'art rupestre. Selon l'ordre des événements évoqués, un lien direct de simultanéité unirait les scènes V, VI, VII, I et II, alors qu'une disjonction chronologique apparaît entre les précédentes et la scène III, plus tardive selon l'ordre de déroulement des cérémonies, et une rupture à la fois chronologique et spatiale pour la scène IV, qui évoque les faits et gestes particulièrement remarquables de trois personnages importants du récit. Cette lecture accorde cependant aux *lacunes* une place inappropriée, dans la mesure où les solutions de continuité graphique ne sont pas toujours réelles.

Une révision récente de cette paroi est à l'origine d'un nouveau relevé s'appuyant sur le traitement informatique des images. L'observation du détail de la représentation montre par exemple qu'il n'y a pas de discontinuité entre le groupe des trois personnages (scène IV d'Augustin Holl) et le troupeau en marche arrivant de la droite. Une ligne de dos parfaitement lisible existe en effet entre le premier bovin, désormais pris

en compte, et le personnage debout. Cet animal, dont on a reconstitué l'existence, établit une continuité entre le troupeau et le groupe. Sa présence modifie sensiblement la lecture de l'ensemble de la composition.

Dû au remarquable travail de Fabio Mastrucci et Gianna Giannelli, ce nouveau relevé nous offre une vision du décor de la paroi dans la plénitude de son développement et nous montre ainsi une réalité beaucoup plus complexe (fig. 90).

Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Trois compositions homogènes et indépendantes

Fabio Mastrucci et Gianna Giannelli ont considéré les trois panneaux en traitant chacun d'eux comme des compositions à la fois homogènes et indépendantes. Ils sont observables sur une paroi plafonnante de plusieurs dizaines de mètres de développement⁵².

Le style et la thématique des trois panneaux suggèrent qu'ils sont complémentaires, ce qui réintroduit d'ailleurs, sur des bases assurées, les notions déjà explorées de composition générale et de complémentarité. La *scena A* correspond à la surface relevée au moment de la découverte et intègre la totalité des sept scènes d'Augustin Holl. L'Yassine Ferhani a récemment repris l'étude de cet ensemble, dans lequel il a identifié plusieurs figures inédites qui complètent la vision générale établie par le relevé des auteurs précédents.

La *scena B* de Fabio Mastrucci et Gianna Gianelli est adjacente à la première. La *scena C*, quant à elle, a été réalisée à une dizaine de mètres à droite des précédentes et reprend le thème de la *scena A* en la simplifiant, à moins qu'elle ne prolonge et complète les *scene A e B*. Il est possible de considérer que la surface ornée de l'abri se subdivise en deux zones décorées distinctes. La première regroupe les *scene A e B*, tandis que la seconde correspond à la *scena C*. Selon ces auteurs, la zone

52. Mastrucci et Giannelli, 2011.



Figure 91 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Zones de développement de la *scena A* et de la *scena B* (cliché: L'Y. Ferhani).

s'étendant entre les deux présente des restes indistincts de peinture, qui pouvaient assurer initialement une liaison graphique. Quoiqu'il en soit, il ne semble pas y avoir de réelle rupture entre les compositions.

Le premier ensemble, constitué de la *scena A* et de la *scena B*, s'étend donc sans réelle solution de continuité sur une surface très irrégulièrement occupée de 8 m d'extension longitudinale (selon un axe transversal au sens de plus grande pente de la voûte) pour une hauteur supérieure à 3 m (fig. 91).

Nouvelle lecture. Nouveau relevé. Nouvelle interprétation

Sans reproduire la rigueur de l'ordonnancement d'Iheren, le décor en reprend néanmoins plusieurs principes. Au premier chef de ceux-ci apparaît la convergence de plusieurs troupeaux de bovins vers un campement en cours de formation (fig. 92 et fig. 94, A, B1, B2 et B3).



Figure 92 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Composition principale (relevé : M. Barbaza).



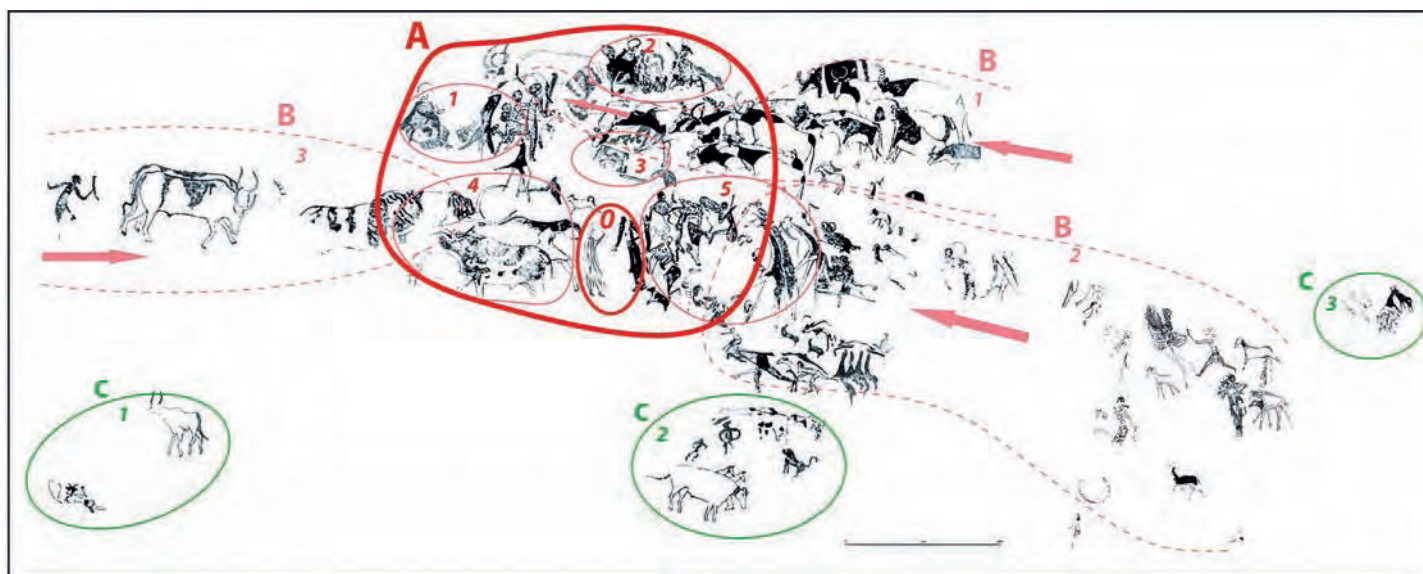


Figure 94 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Relevé structural. A : campement en formation ; B1, B2, B3 : convergence des nouveaux arrivants ; C : scènes annexes disjointes ou périphériques.

Dans ces principes se rangent également la rencontre des nouveaux arrivants et des personnes résidant dans ces lieux ou déjà installées, ainsi que l'évocation d'événements périphériques insérés dans la relation de l'événement principal. On retrouve donc, mais avec les différences permises par l'actualisation des données, le principe de découpage en scènes distinctes avancé par Augustin Holl, chaque scène correspondant pour lui à la représentation d'une action unique et cohérente susceptible de s'ordonner dans une suite logique. Le terme de scène tel qu'il est employé par Fabio Mastrucci et Gianna Giannelli recouvre par contre une réalité graphique trop vaste et complexe pour pouvoir être conservé, au moins selon une certaine conception de l'image qui retient une composition narrative complexe procédant par adjonction et juxtaposition d'instantanés, ces derniers correspondant à autant de scènes secondaires (fig. 94, C).

Rien ne permet de reconnaître graphiquement une disjonction géographique ou chronologique entre, d'une part, le campement, la rencontre et l'arrivée du troupeau et, d'autre part, la scène de découpe d'animaux. Celle-ci, telle qu'elle est représentée, a parfaitement pu se développer au sein ou à proximité immédiate du campement. Pourtant, les éléments qui lui sont associés, au moins par juxtaposition – tels que les personnages en progression rapide sous les trois girafes, elles-mêmes associées à quatre lièvres, les quatre personnages groupés deux à deux qui les suivent en marche rapide également, la scène du lion au sein d'un troupeau de bovins formant la partie basse de la composition –, font manifestement allusion à des événements survenus à l'extérieur du campement à divers moments du déplacement du troupeau et, bien sûr, antérieurement à son arrivée.

La question se pose dès lors de savoir comment effectuer le découpage de l'ensemble. Les modalités de représentation



Figure 93 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail : humains, lièvres et girafes (cliché : L'Y. Ferhani).

plaideraient pour un rapprochement de la scène de boucherie avec celle des trois girafes, dans la mesure où le dessin nous montre que s'instaure un véritable face-à-face entre ces animaux et les humains (fig. 93).

Ces derniers lèvent tous deux la tête. Cette action est particulièrement nette pour le personnage debout, le tronc fléchi en avant ; il tient un couteau composite dans sa main gauche et un « bâton coudé » dans la droite. Le plus éloigné, accroupi, semble saluer les animaux en levant son couteau, imité en cela par les autres participants à la scène (personnage accroupi en bas à gauche et femme en arrière des deux premiers), ainsi d'ailleurs que ce qu'il est possible de voir dans d'autres zones de la composition. Cette attitude coordonnée des quatre personnages paraît valider le lien avec les girafes qui, de ce fait, feraient irruption dans la scène de boucherie, suivies par tout un ensemble d'humains et d'animaux.



Figure 95 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail : les trois bergers (cliché : L'Y. Ferhani).

Prolongeant la composition précédente, les éléments de la *scena B* de nos collègues italiens peuvent s'insérer sans difficulté à la suite des éléments disparates composant le registre inférieur de représentation, en dessous du bloc homogène constitué par le troupeau en fin de parcours.

Le petit personnage s'enfuyant après son larcin, selon une interprétation possible, éloigné en bas à gauche de toute autre figure, entre sans restriction dans la catégorie des scènes annexées et comme enclavées dans le discours essentiel.

Pour nous, la représentation fondamentale ne peut être la scène dite de « boucherie », dans la mesure où elle ne s'inscrit pas dans un continuum nettement perceptible. Au total, la rupture spatiale avec son entourage est nette dans presque toutes les directions. Cette scène, il est vrai intrigante, s'inscrit en disjonction avec le reste de la composition pour évoquer un



Figure 96 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : échanges de paroles et de biens et troupeau arrivant au campement (relevé : M. Barbaza).

fait néanmoins important pouvant passer pour de la découpe de carcasses animales, un bovin mais aussi une autruche ainsi qu'en témoigne la représentation d'un membre postérieur de ce grand oiseau. À partir de l'enseignement de Timidouine 12 et d'Iheren, la scène essentielle dans la longue évocation de Tikadiouine est la scène du *campement* tel qu'il est évoqué, sans équivoque quoique de manière assez allusive, par la représentation de trois femmes assises, chacune richement vêtue d'une ample robe et d'une cape en peau de léopard. On note une double rencontre en cours, dont l'une avec un enfant interposé, alors que tout le monde, loin de là, n'est pas encore arrivé. La conception de l'œuvre est identique à celle d'Iheren.

La première rencontre (fig. 96, n° 1) met en présence une femme vraisemblable, en position assise, vêtue de manière recherchée et regardant vers la droite, c'est-à-dire en direction opposée à l'orientation générale, et un personnage dont on ne voit plus désormais qu'un bras et les deux membres inférieurs couverts de traits obliques, figurant probablement des peintures corporelles ou des tatouages. Deux autres personnages, en position



Figure 97 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). *Scena C.*

accroupie, tiennent chacun à bout de bras un objet qui a pu être interprété comme une plaque de sel. Un troisième, au corps décoré de traits obliques et en zigzag comme ceux de ses compères, est tourné en sens opposé et paraît vouloir, du geste et certainement aussi de la voix, interrompre la progression du troupeau. Il brandit dans ce dessin un objet allongé et courbe, de type couteau composite, en un mouvement qui peut aussi bien relever du salut que de l'autorité (fig. 95).

Cet arrêt paraît matérialiser le lieu d'un campement en cours de formation, encore modeste, avec ses trois lieux de séjour humain et son aire de stabulation. C'est la destination du troupeau arrivant de la droite, composé de 21 ou 22 bovins, et constituant la majeure partie du registre supérieur de la représentation. Certains de ces animaux présentent des cornes déformées de diverses manières ; d'autres portent une sorte de couverture à festons marginaux formant plastron au niveau de

l'encolure. Les veaux, reconnaissables à leur petite taille et à leurs têtes acères, sont placés au cœur du troupeau. Quelques ovins ou caprins les accompagnent.

Un autre groupement animal remarquable est formé de deux grands bœufs arrivant de la gauche, donc d'origine différente, sous le contrôle d'un berger brandissant lui aussi un objet courbe et allongé. Les deux animaux viennent se joindre à d'autres, semblables mais statiques et en position croisée, en stabulation libre à proximité du campement qu'ils matérialisent.

La seconde évocation du campement apparaît au sommet de la zone ornée (fig. 96, n° 2), également par le face-à-face d'une femme tenant un enfant, tous deux tournés vers la droite, et d'un homme levant son grand couteau tel un sceptre pour un salut solennel. Le vêtement de la femme est semblable à celui de la première évoquée plus haut ; celui de l'homme se limite, comme pour les trois personnages de la première rencontre, à un pagne assujéti à la taille. Son corps est orné de la même manière. Des récipients sont placés entre eux.

La troisième évocation se réduit à la représentation d'une femme assise et apparemment en attente d'une arrivée imminente (fig. 96, n° 3).

La description de cet ensemble remarquable ne serait pas complète sans une mention à l'amoncellement de huit antilopes, récemment abattues, placées à proximité de deux bovidés aux cornes en cœur (bovins, antilopes bubales ou autres). Alfred Muzzolini et Aldo Boccazi y voyaient des animaux à l'abreuvoir, ainsi que l'art bovidien en montre effectivement. L'alignement de plusieurs têtes sur une arête rocheuse est en effet trompeur. L'expression graphique de la superposition de plusieurs animaux et la disposition des pattes repliées ne laissent cependant pas de doute sur l'interprétation d'animaux morts. Cette scène secondaire constitue de manière peu contestable une allusion à la chasse. Elle sera évoquée plus loin (cf. fig. 186).

La *scena C* des auteurs italiens est nettement séparée de l'ensemble précédent. Par son thème dominant, qui met le spectateur en présence d'un troupeau en marche vers la gauche, ainsi que par le style des figures tant humaines qu'animales, ce deuxième panneau est graphiquement proche du précédent. Il peut ainsi soit signer une reprise du thème général du déplacement et de la rencontre en y ajoutant quelques particularités, soit prolonger le panneau principal en jouant avec l'espace de la paroi pour suggérer l'éloignement et formuler l'idée de l'arrivée prochaine d'un petit troupeau de huit ou neuf bovins dont sept grands bœufs, accompagnés d'une douzaine de brebis et de leurs bergers. Quelques détails permettent cependant de reconnaître des différences entre les deux compositions. Il en est ainsi des vêtements féminins, moins complexes et moins recherchés. Les divergences sont cependant plus nettes pour les décors corporels, certainement masculins, qui sont constitués, pour les hommes de l'ensemble de droite, de motifs en feston disposés dans la longueur des membres et du tronc alors que pour les hommes de l'ensemble de gauche, les lignes ornementales sont transverses par rapport à ceux-ci (fig. 97). Ces différences permettent certainement de distinguer les statuts sociaux ou les origines des divers participants au rassemblement.

Quelques éléments supplémentaires sont à prendre en compte. Le premier, mais pas forcément le plus important, est constitué par le personnage placé en haut à droite, vêtu d'un pagne et tenant un couteau, au corps décoré et dont l'allure dénote une marche soutenue dans le sens général du déplacement, tandis qu'un autre placé devant lui et de même aspect général, les bras tendus vers le bas et le haut du corps fortement fléchi en avant, accomplit une figure « gymnique » connue au Sahara central, dont la signification, bien sûr, nous échappe. Un deuxième détail est constitué par le face-à-face visible dans le haut de la composition entre un personnage accroupi ou assis, et un autre, une femme par hypothèse, debout. Fabio Maestrucci et Gianna Giannelli, qui en ont effectué une étude minutieuse après traitement de l'image⁵³, interprètent cette représentation placée à l'écart de la progression du troupeau

53. Maestrucci et Giannelli, 2011, p. 261.



Figure 98 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail : couple de personnages, à replacer dans le relevé
général (fig. 92) (relevé sélectif : M. Barbaza).

comme une scène de découpe d'une carcasse d'antilope. Dans la mesure où les deux personnages sont indéniablement statiques et s'opposent en cela au dynamisme du reste des figures, cette scène pourrait aussi correspondre à la mention, sinon d'un campement, du moins d'une halte.

Un autre point remarquable réside dans la représentation d'une femme juchée sur un bœuf porteur et tenant devant elle un enfant. Curieusement, la tête de cet animal est surchargée d'un signe ovalaire cloisonné par cinq traits obliques. Exécuté à l'aide d'un trait rouge plus large et plus clair que les autres, ce signe, qui se soustrait de prime abord à tout réalisme figuratif, occupe l'emplacement de la tête, cornes exceptées, du bœuf porteur. Nos collègues italiens interprètent cet élément comme

l'un des tapis (*stuoie*) ou l'une des huttes (*capanne*) telles qu'elles ont été figurées à plusieurs reprises sur d'autres parois tassiennes, à Iheren notamment. Cependant, la notation de cet élément de campement, placée curieusement en surcharge du troupeau en marche, demeure étrangère à l'ensemble figuratif. Elle pourrait relever du domaine symbolique.

La dernière remarque convie à souligner, au-delà des apparences, le grand souci de différenciation des bovins. Malgré une origine génétique commune comme en témoignent les ressemblances de taille et de robe, le peintre s'est ingénié à différencier chaque animal de tous ses congénères. Il a retenu pour chacun d'eux des détails anatomiques spontanés ou artificiels. Au titre des premiers, on peut retenir les panachures du pelage des bovins, ici uniformément caractéristiques d'un stade avancé de la dépigmentation de robes « pie⁵⁴ », ainsi que par la forme des encornures (en lyre, en tenaille, dissymétriques...). Pour les seconds, on remarque les déformations volontaires de certaines cornes. Le petit bétail, veaux qui suivent naturellement leur mère ainsi que brebis et chèvres, est indifférencié. La simple silhouette ou esquisse qui permet de les évoquer réduit chacun de ces animaux à une unité au sein d'un ensemble.

Un ultime étonnement suscité par la composition, dont l'étude est déjà riche en rebondissements, est constitué par un couple d'individus face à face, peut-être une femme et un homme (fig. 98), situés entre la scène de découpe avec girafes et les grands bœufs arrivant de la gauche. Réduit au seul personnage de droite dans les relevés antérieurs en raison de l'effacement du tracé du second, ce couple constitue, malgré son faible rattachement à la dynamique générale de la composition, un élément particulièrement intéressant en raison de l'originalité des vêtements et surtout de la taille des deux personnages, nettement supérieure à celle des autres. Se peut-il que ces particularités indiquent qu'il s'agit là des protagonistes principaux du scénario en train de se jouer ? Sont-ils les destinataires – ou la raison – du rassemblement en cours ? S'agit-il d'une union

54. Dupuy et Denis, 2011, p. 31.



Figure 99 – In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Vue d'ensemble de la composition (d'après un relevé d'Yves Martin, mission H. Lhote).

matrimoniale avec toutes les implications socio-économiques qu'elle suppose ? Rien, hélas, ne permet de l'affirmer, mais rien non plus n'empêche de le penser.

En dehors des ressemblances formelles évidentes, la composition incluant les trois scènes des auteurs italiens présente avec celle d'Iheren, monumentale, des similitudes d'organisation interne qui, à nos yeux, désignent sans ambiguïté l'objet des représentations. Le sujet essentiel est véritablement le déplacement d'un troupeau de bovins, individualisés et dénombrés, et la formation d'un campement comme lieu de rencontre et d'échange. Tous les autres sujets, pour certains représentés isolément, sont inclus à titre secondaire dans les grandes compositions ; l'étude systématique et globale de l'art bovidien confirme ce point de vue.

Pour Tikadiouine, des interprétations ont mis l'accent sur l'activité de boucherie et d'approvisionnement en viande, il est vrai suggérée à trois reprises au moins sous la voûte de l'abri. Si cela était réellement conforme aux apparences, il faudrait aussi admettre une assez forte dérive des mentalités pastorales. La découpe animale ne saurait en effet se limiter à la seule dimension de l'approvisionnement en substance carnée, à partir de la faune sauvage ou domestique. La consommation de viande chez les peuples pasteurs est, sans paradoxe, occasionnelle et ritualisée. La forme de sacralité que sa nature lui confère fait de l'abattage une action sacrificielle autour de laquelle se reforme et se reforme le groupe social garant de l'existence de chacun. C'est certainement cet événement qui est évoqué en marge du

déplacement général comme acte à venir, sanctionnant la tenue de la réunion prochaine par la mort et le démembrement de l'animal. Mais c'est aussi la promesse de réjouissances pour le corps et l'esprit ainsi que la perspective d'échanges en tout genre : nouvelles, biens et personnes. Ce thème du sacrifice existe ailleurs, mais peut aussi ne pas apparaître en fonction des modalités spécifiques de chaque représentation ; il est nettement moins fréquent que celui du troupeau de bovins en marche, parce que les Bovidiens trouvaient dans la représentation le moyen d'identifier leurs animaux et d'en conserver une trace matérielle sous la forme d'une notation pariétale. Le sacrifice est une action à la fois abstraite dans sa dimension symbolique et concrète par la banalité de la pratique alimentaire, même lorsque les circonstances l'inscrivent dans un cadre solennel.

À Tikadiouine, cette scène peut être considérée, à l'exemple des autres représentations marginales et anecdotiques, comme une ornementation polysémique chargée d'enrichir le discours par des développements marginaux, incidents et contingents. Ici, le récit central paraît s'amoinrir au bénéfice de la périphérie.

In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

La composition d'In Itinen ordonne plusieurs scènes sans réelle discontinuité et selon les principes généraux propres aux représentations de même nature. Sur une longue bande horizontale, ces dernières associent des éléments descriptifs coordonnés, assurant la trame principale de la narration, à des faits ponctuels, éléments incidents constitués de récits secondaires. Tous ces événements sont en cours de déroulement, aussi bien dans les environs du campement que dans des lieux éloignés et à des moments divers (fig. 99).

La partie gauche d'In Itinen montre ainsi le rassemblement en cours de personnages assis en conversation avec d'autres debout, alors que les derniers, encore sur le dos de leur monture bovine ou à pied et à leur côté, arrivent dans cette zone vraisemblablement prévue pour établir le campement. Contrairement aux

bovins et ovicaprins visibles dans la partie haute de la représentation, marchant uniformément de la droite vers la gauche, les bœufs situés à proximité des personnages précédents sont en stabulation libre, donc statiques et en désordre. Le campement se forme alors que les retardataires, tels cet homme ou cette femme portant sur son dos un enfant, levant le bras et anticipant ainsi un salut, y parviennent à peine. Au-delà de ces derniers arrivants, la situation est moins claire dans la mesure où les liens graphiques se distendent. Plusieurs personnages vêtus de grandes capes blanches ou rouges semblent se saluer en une scène qui peut indiquer l'arrivée de certains à proximité du campement. La suite est plus incertaine, avec un groupe compact de sept archers marchant d'un pas égal, esquissant soit une marche résolue, soit un mouvement de danse. Il pourrait aussi s'agir d'un peu des deux à la fois, l'allusion à la danse annonçant le déroulement d'un rituel à venir ou déjà accompli. Un second groupe semblable au précédent apparaît à proximité. La dégradation vraisemblable de la peinture initiale n'a pas permis au releveur d'en préciser la véritable nature. Au-dessus de ces deux groupes en position ordonnée apparaît en discontinuité une scène des plus étonnantes, avec la figuration manifeste d'un élément du paysage (cf. fig. 116).

Sous le groupe des archers, un individu isolé, vêtu d'un simple pagne et armé d'un arc ou d'un long bâton, tend le bras en direction d'une girafe assez dégradée qui semble elle aussi se diriger vers le campement. Plus loin encore, d'autres personnages arrivent au pas lent des bœufs porteurs.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Cette représentation de Séfar, quoique constituée de figures assez raides et relativement maladroitement par rapport aux panneaux précédents, en reprend néanmoins les principes de composition (fig. 100). Utilisant les particularités de la paroi rocheuse pour établir deux des trois huttes délimitant l'espace du campement, la représentation fait apparaître un troupeau de bovins arrivant de la gauche, se mêlant à d'autres individus

tournés tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche, manifestement statiques et en stabulation libre. Une corde à veaux, retenant trois ou quatre jeunes bovins, est représentée devant les huttes du haut et du bas.



Figure 100 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Arrivée au campement⁵⁵.



Figure 101 – Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le puits et l'abreuvement des animaux.

55. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 431, fig. 503.

Ce panneau retient les principes habituels de composition mais fait appel à des figures assez malhabiles, figées, séparées les unes des autres. Si la maladresse ne traduit pas le simple reflet de l'embarras du peintre, elle pourrait indiquer une exécution lors d'une phase tardive du Bovidien. Dans tous les cas, il n'a pas été fait appel à un artiste de talent, ce qui est en soi significatif. La composition déroule bien son cortège de bovins mais ces derniers ne sont que médiocrement individualisés. Le récit mythologique survit, mais le mythe a vécu.

Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Une représentation tardive

Le panneau peint de l'oued Djerat montre un rassemblement de bovins autour d'un puits d'où est extraite l'eau destinée à abreuver le troupeau (fig. 101). Les figures dans leur plus grand nombre sont homogènes. Le personnage qui guide les deux bœufs attelés au char est semblable aux autres personnages de la composition. Il en est de même pour les deux bœufs attelés et des autres. Seules quelques figures de caballins, d'un bovin partiel, de quelques animaux indéterminés et d'un dromadaire, tous de taille plus importante et de facture différente, appartiennent à une phase d'exécution distincte, peut-être plus récente. Le troupeau est bien attesté, quelques animaux arrivent en file, mais ici aussi quoi qu'il en paraisse, le thème du rassemblement des personnes n'est guère perceptible. C'est le puits qui est le motif central et l'abreuvement des animaux la raison du rassemblement; l'objet de la représentation n'est plus le campement au sein duquel l'agrégation des groupes s'effectuait afin de devenir le lieu de tous les échanges. Ici non plus, les animaux ne sont guère individualisés. Quelques girafes, figures mythiques vraisemblables, sont néanmoins présentes; elles attestent du maintien d'éléments remarquables, certes issus de la tradition mais ne conservant désormais qu'une valeur d'icône.

Le mythe a conservé une part de sa représentation mais paraît vidé de sa signification, tout simplement parce qu'il est désormais sans objet.

De la scène au concept

Une complexité formelle de la documentation, une structuration homogène et explicite de l'ordonnement spatial des unités graphiques la composant, mais certainement aussi un regard instruit par les « outils » conceptuels de l'anthropologie culturelle et sociale laissent l'espoir d'aborder avec confiance la phase d'interprétation qui sera poussée, dans la circonstance, un peu plus loin que l'autorise l'absence de tout contexte littéraire. Quelques remarques préalables s'imposent, rappelant succinctement les éléments documentaires significatifs et les outils conceptuels mis à contribution.

Ainsi en est-il des bœufs en troupeaux plus ou moins importants ou représentés isolément. Ils constituent les éléments caractéristiques les plus évidents. Le Bovidien, terme suggéré à Henri Lhote par Henri Breuil, mérite bien son appellation.

Ainsi également la dimension palethnographique des représentations, qui apportent de très substantiels renseignements sur la culture matérielle des populations de bergers des massifs centraux sahariens, est-elle évidente et maintes fois soulignée. De très remarquables analyses ont été effectuées sur ce sujet; elles constituent, dans l'état actuel de faiblesse des investigations archéologiques de terrain, l'une des rares voies d'accès aux modes de vie de ces populations⁵⁶. Cependant, cet aspect documentaire ne peut seul prétendre expliquer qu'il y ait eu création plastique et justifier l'art rupestre. Ce goût affirmé pour la représentation deviendrait plus compréhensible s'il était possible d'y inclure des intentions plus complexes et élevées que celles relevant précisément de l'anecdote et de la vie quotidienne, éléments placés en totalité et en permanence dans la vie réelle sous le regard de ceux à qui les œuvres étaient destinées. Certes exotiques à nos yeux, ces images n'auraient pas été d'un grand intérêt pour des individus à la fois créateurs, acteurs et spectateurs. Leur rôle devait être, pour l'essentiel, de convoquer

56. Hachid, 1998; Holl, 2004.

l'anecdote, le détail réaliste et la représentation de la vie quotidienne, pour inscrire le sens profond de la narration dans un présent vécu, pour «présentifier» l'intention en quelque sorte.

Il semble judicieux de considérer les représentations pariétales comme les expressions graphiques de mythes, y compris saisis sous la version édulcorée de contes, reproduisant tout ou partie des récits qui les véhiculent. Tout en obéissant aux lois de son mode d'expression (le dessin, la peinture, la gravure et la sculpture), allusif et synthétique par nature, l'artiste plasticien a eu pour tâche de traduire les aspects remarquables du récit originel, c'est-à-dire dans les formes, limites et variantes sous lesquelles il l'a lui-même reçu. L'artiste a par la suite modulé le récit en fonction de tous ces éléments fondus dans le creuset de son talent pour façonner une œuvre à la dimension de ce dernier. Il s'en est acquitté, en y laissant les traces de sa fantaisie et de son imagination ainsi que celles du groupe social auquel il appartenait. Il a ainsi exécuté son œuvre en insérant, de manière inconsciente et spontanée, son style personnel formé dans les cadres ontologiques de son temps. Sauf lorsqu'elle a eu recours à la réduction graphique extrême que permet l'usage de signes (très rares au Sahara) ou, pour la sculpture et la gravure, par la métonymie et la synecdoque permettant la répétition expéditive et le contournement de l'inertie de la matière, l'expression graphique a adopté volontiers les dispositions d'une narration. Pour y parvenir, celle-ci ne pouvait que prendre les formes offertes par le registre restreint des arts plastiques avant l'invention du cinéma et de la bande dessinée⁵⁷. L'histoire de l'art a dressé depuis longtemps l'inventaire de ces possibilités.

Ainsi, à l'inverse de ces réductions de forme conduisant à une figure symbolique (par destination, quoique d'exécution figurative et souvent même naturaliste) dans une emphase esthétique totalement inexpressive pour nous, la complexité d'une représentation peut donner à voir son organisation interne, sa structure et parfois ainsi une partie de son sens. En effet, comme

57. Azéma, 2009, 2010 et 2011.

l'écrit Claude Lévi-Strauss, «l'acte créateur qui engendre le mythe est symétrique et inverse de celui qu'on trouve à l'origine de l'œuvre d'art. Dans ce dernier cas, on part d'un ensemble formé d'un ou de plusieurs objets et d'un ou plusieurs événements, auxquels la création esthétique confère un caractère de totalité par la mise en évidence d'une structure commune. Le mythe suit le même parcours, mais dans l'autre sens : il utilise une structure pour produire un objet absolu offrant l'aspect d'un ensemble d'événements puisque tout mythe raconte une histoire. L'art procède donc à partir d'un ensemble et va à la découverte de sa structure ; le mythe part d'une structure, au moyen de laquelle il entreprend la construction d'un ensemble⁵⁸». Le cheminement mental qui préside à l'élaboration de l'œuvre d'art est donc de sens inverse de celui qui procède à la construction du récit mythologique. Ce dernier naît du mythe – ou structure de l'inconscient collectif – à partir duquel il se développe, alors que l'œuvre d'art embrasse l'ensemble du récit qu'elle s'efforce de synthétiser dans une structure formelle prenant la forme d'une composition généralement complexe mais unique. Il revient donc à l'historien de l'art et, en l'occurrence ici, à l'archéologue de reconnaître la nature de cette construction au travers de l'évidence de ses éléments constitutifs et des liens qui les unissent. Le recours à la synecdoque ou à l'abstraction a simplifié la tâche de l'artiste qui réduit jusqu'à l'unité le nombre de ses sujets graphiques. Or, dans ce cas très fréquent, l'inintelligibilité des images ainsi privées de tout contexte rend impossible leur insertion dans une trame narrative, sauf à reconstituer mentalement cette dernière.

Pour comprendre la nature profonde du récit mythologique et plus encore sa représentation graphique, il n'est pas inutile de reprendre ici la comparaison fugitivement utilisée par Claude Lévi-Strauss entre une partition pour orchestre symphonique, intégrant ligne après ligne les morceaux de chaque type d'instrument, et un récit mythologique ; tous deux sont pris en compte dans la *diachronie* de leurs développements, ou thèmes musicaux, mais aussi dans la *synchronie* «symphonique»

58. Lévi-Strauss, 1962, p. 40-41.

de leurs segments, ou mesures de la portée musicale⁵⁹. Le récit mythologique et l'œuvre musicale sont contenus dans la totalité de leurs parties (mesures pour l'une, scènes, épisodes ou événements évoqués par la narration orale ou écrite *ou* par les représentations graphiques pour l'autre), même si, au moins pour le mythe, chaque «segment» peut renfermer du sens et être, de fait, significatif en lui-même. La signification de chaque «séquence» peut recouvrir soit la totalité de l'œuvre qu'elle résume ou symbolise, soit seulement une partie de cette dernière, dont elle ne retient qu'un épisode remarquable pour son caractère convenu ou au contraire hors du commun. Le choix a parfaitement pu s'opérer selon des dispositions parfois inconnues de celui-là même qui les évoque.

Ainsi, Timidouine 12 rend compte de la structure archétypale d'un mythe, peut-être décliné et développé dans plusieurs de ses segments dans d'autres abris du bassin-versant du Haut-Mertoutek. Ce dernier, constitué de fait en unités géographiques et culturelles homogènes et considéré comme tel au moins pour une partie des représentations qu'il compte, offrirait (ce qui reste à démontrer) au travers de ses divers sites ornés un développement représentatif du récit mythologique dans sa globalité, au moins dans la forme sous laquelle il était connu, dans une région dont il caractérise, organise et sacralise l'espace.

Ainsi, à ce qu'il semble, la figuration rupestre d'Iheren, au Tassili-n-Ajjer, constitue l'ensemble peint, cohérent et homogène le plus important par son étendue spatiale ainsi, bien sûr, que par l'étendue de son registre iconographique. Il est possible de penser qu'il constitue le développement le plus complet qui soit de la représentation de l'un des mythes principaux de l'«âge pastoral» de l'Ahaggar préhistorique. Les variations généralement plus restreintes du thème du regroupement dans un campement de bergers nomades existent en nombre suffisant et sous des aspects de détail suffisamment variés pour que nous soyons assurés de son importance dans l'imagerie,

59. Lévi-Strauss, 1974 (1^{re} éd. 1958), p. 244.



Figure 102 – Timidouine 12 (Hoggar, Algérie). Organisation graphique du panneau (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

et donc dans les imaginations, d'une époque qui s'étend d'un moment avancé de la période des «Têtes Rondes» jusqu'au début du Caballin. Parmi quelques sites fondant cette récurrence, on peut citer Tikadidoumatine⁶⁰, In Itinen (très proche par le style d'Iheren mais partiel dans sa narration), Ouan Derbaouen (qui attire la même remarque tout en offrant des spécificités remarquables), les innombrables sites où la représentation se réduit au segment traditionnel du troupeau en marche et dans lesquels la narration se limite à quelques détails significatifs (Jabbaren, Ouan Bender, Rharades, Tadjelamine⁶¹, oued Tasset⁶², Tikadiouine, Tédar, oued Teschuinat, Tin Hanakaten, Tin Ialan dans l'Acacus, Tissebouk, Tissoukaï, et tant d'autres dont il faudra bien, un jour, dresser l'inventaire complet des gravures et sculptures, *bovidiennes* par leur thème iconographique, comme l'on en trouve notamment au Messak).

60. Relevé de l'équipe de Henri Lhote.

61. Hachid, 1998.

62. Hallier U. et Hallier B., 2004.



Figure 103 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Relevé structural. A: campement en formation; B: nouveaux arrivants en deux files distinctes; C: scènes annexes, périphériques ou indépendantes de l'action principale constituée par un campement à la fois en fonctionnement et en cours de formation (d'après le relevé de A. Holl; cf. fig. 80, 81 et suivantes).

Timidouine 12 (Hoggar, Algérie) et Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Élaboration d'un modèle

Les structures et leurs enseignements

Dans l'évidence de sa construction, Timidouine 12 nous donne une clé de lecture pour d'autres grands ensembles observables dans les massifs centraux sahariens. Ce site de la Téfedest permet de distinguer en effet une zone *centrale* au sein de laquelle se déroule l'acte que l'on célèbre, que la composition met en exergue et qui en est donc la « scène essentielle » : la mise en

présence de deux groupes pour un « colloque » (le « parler ensemble » étymologique) autour d'un enfant⁶³. Le panneau établit également, dans le registre *inférieur*, un secteur d'activités domestiques apparemment triviales ainsi que, dans la partie *supérieure*, le troupeau de bœufs en formation compacte (fig. 102).

Ces éléments, sous des aspects de détail différant quelque peu, se retrouvent dans bien d'autres sites, notamment à Irrekam Aharhar⁶⁴. À Iheren, une même organisation, sous l'aspect général d'une composition horizontale, présente, en utilisant la dizaine de mètres de développement de l'abri, la scène essentielle en train de se mettre en place : la « rencontre » de plusieurs groupes (deux ou trois, selon que l'on prend en considération

63. Hachi *et al.*, 2011.

64. Hallier U. et Hallier B., 2003.

ou non l'existence d'un groupe déjà installé qui en accueille deux autres de provenance différente, comme l'indiquent les deux files aux origines distinctes et aux directions convergentes). Tout ou presque reste encore à faire pour que le campement soit établi (fig. 103).

Avec la représentation de la marche du troupeau, le camp en formation est l'un des thèmes majeurs de l'art bovidien. Il met l'accent sur la rencontre de personnages, souvent féminins et assis, avec de nouveaux arrivants accompagnateurs de troupeaux. L'offre de boisson est bien attestée à Iheren. Ce sous-thème apparaît ailleurs, de manière plus ou moins autonome, sous l'aspect d'une rencontre réduite à deux personnages accompagnés d'un bœuf ou, de manière encore plus allusive, de deux personnages buvant à l'aide d'un chalumeau dans un grand récipient, comme dans un abri du secteur du Medaforh dans la Téfedest⁶⁵. Il peut n'y avoir qu'un seul personnage, réduisant la scène à sa plus simple expression.

La zone centrale est bien déjà en formation ; les actes de civilité – multiples salutations, « salamalecs » codifiés, échange de paroles en tout genre suggéré par la main éversée placée en avant de la bouche (fig. 104), offre d'une boisson préparée (peut-être par fermentation) dans des récipients solides... – se déroulent conformément aux codes de bonne conduite au sein d'un embryon de camp alors que, plus à droite, on dresse encore des huttes dont les éléments (les piquets assurément, mais peut-être aussi les nattes et les tapis) sont déchargés du dos des bœufs porteurs fraîchement libérés de leur fardeau et que, plus à droite encore, n'en finissant pas d'arriver, les futures participantes se hâtent vers le lieu de rencontre au pas ferme de leur monture (des bœufs).

L'artiste a réussi à répondre au défi de présenter un instantané parfaitement crédible en jouant sur l'espace de la représentation tout en décomposant le processus d'agrégation conduisant à la réunion des personnes, scène essentielle en devenir,

65. Gauthier Y. et C., 1996, p. 21, fig. 13.



Figure 104 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : personnages. La main éversée placée devant la bouche évoque certainement l'échange de paroles (d'après un relevé de P. Colombel, mission H. Lhote).

engendrée par le mouvement des individus et des biens, par leur rencontre et leur confrontation toutes deux sacralisées par la présentation des jeunes générations et par la parole. Le panneau d'In Itinen présente, entre autres thèmes, une file d'arrivantes et des bœufs en ordre de marche comme le Sahara préhistorique en a tant représenté. Déjà en place, des bœufs en désordre ont été placés en stabulation libre.

À Iheren, la cohérence temporelle n'est pas réellement malmenée par l'introduction de la scène de cueillette, ou supposée telle, au sein de cette suite d'actions différentes (cf. fig. 83). Cette scène met en présence deux individus juchés sur ce qui

ressemble à un arbre ; deux autres personnages au pied de ce dernier paraissent assister les deux premiers, tandis qu'un cinquième, de même facture, accomplit une gestuelle peu compréhensible, peut-être de prosternation devant les bœufs qui s'avancent vers eux. Malgré l'insertion de la scène dans le mouvement général, sans solution de continuité graphique, le temps et l'espace se distendent quelque peu. La disjonction qu'introduit ici cette notation incidente est certainement plus affirmée pour d'autres scènes secondaires émaillant la composition. Alors que par sa position dans le déroulement de l'action, la scène de l'arbre semble constituer une sorte d'*enclave* graphique, à la manière de l'enclave verbale en usage courant dans la phrase du latin classique, d'autres scènes paraissent totalement étrangères à l'action centrale. Il en est ainsi des *Trois Bergers accompagnés d'ovins*, des chasseurs d'antilope et du lion dévorant sa proie surpris par d'autres chasseurs, qui, par une mise en image en périphérie du processus central, portent témoignage de la prise en compte de faits et gestes inscrits dans une autre temporalité et dans des lieux différents. Se trouvent ainsi constitués par ces évocations marginales, sous forme de notes graphiques périphériques, un ensemble de hauts-faits et

d'événements remarquables, pour nous sans rapport évident ni entre eux ni avec le thème principal. Ces notations, souvent reproduites, sont certainement d'une grande importance pour les spectateurs préhistoriques. Ces sortes de « remarques » illustrées, ou narrations anecdotiques, seraient d'assez faible intérêt si, à l'exemple du thème des trois bergers, elles ne se retrouvaient sous des aspects très similaires dans d'autres compositions analogues comme à Tikadiouine (cf. fig. 113), de manière plus étrange isolément comme à Tadjelamine⁶⁶ (cf. fig. 110), ou mieux encore dans la partie gauche du minuscule abri de Ouan Tissemt (cf. fig. 114), sur le haut-plateau de Timalaïne dans la Téfedest⁶⁷. De style graphique nettement distinct, ces deux dernières figurations, distantes de près d'un millier de kilomètres, présentent trois personnages accompagnés d'une ou plusieurs brebis – ce sont donc des bergers –, marchant d'un pas égal et tenant à la main une sorte de rameau ou plumet. À Ouan Tissemt, les trois compagnons sont vêtus d'une peau de bête représentée sans équivoque. Ils portent la barbe et sont affublés de coiffures et parures diverses. Comme à In Itinen, où la scène est saisissante de réalisme (cf. fig. 116), ils escaladent une montagne sur laquelle se profilent une vache et son veau.

66. Hachid, 1998.

67. Hachi *et al.*, 2011.



Contes en fragments. Unité et variabilité de quelques thèmes essentiels

« Patiemment, l'inconscient consciencieux se structure en langage. Difficilement surmonté, le mal d'être laisse pointer une lueur d'espoir¹. »

1. Charbonneau, 1992, p. 329.



Thème identitaire

« Il était une fois trois bergers... »

La fréquence d'apparition de trois personnages aux caractères constants, en groupe isolé comme à Ouan Tissemt¹ ou à Tadjelamine, dans des contextes divers de rencontre et d'échange, ou encore dans des actions diverses comme à Iheren et Tikadiouine, indique sans ambiguïté la place particulière occupée par ce thème. Notons que celui-ci n'est concurrencé en fréquence que par le troupeau, omniprésent. Ces trois personnages, des bergers puisqu'ils sont fidèlement accompagnés de leurs brebis, constituent vraisemblablement un thème mythologique générique à valeur identitaire. À travers eux, on reconnaissait le récit, malheureusement perdu aujourd'hui. La représentation des trois bergers comme des personnages hiérarchisés d'âge différent constituait, dans cet ordre de pensée, une figure ternaire permettant aux auditeurs du conte ou aux spectateurs des images de s'identifier à l'un d'eux et de se projeter dans la trame du récit. Son identification a permis d'étendre le champ de diffusion du « mytheme » à l'ensemble du Tassili-n-Ajjer (où il est particulièrement bien attesté) et à l'Ahaggar.

En apparaissant avec suffisamment de caractères constants pour être clairement identifiée mais avec des différences *de détail* notables, cette figuration nous persuade encore un peu plus d'être effectivement en présence d'un thème iconographique très répandu au sein des populations du Bovidien, et cela sur une très large aire de répartition. La fréquence relativement élevée de l'apparition des trois personnages sur les parois indique qu'il s'agit d'une référence attendue à des faits et gestes remarquables accomplis par des personnages hors du commun. La capacité suggestive de la représentation est suffisamment forte pour pouvoir être utilisée indépendamment de toute autre mise en situation. Même si son essence mythologique paraît

1. Hachi *et al.*, 2011.

bien résider dans l'association des *trois* personnages, immédiatement révélée par la représentation graphique, il est important de présenter, en complément de cette association fondamentale, le détail de la scène suggérée par chaque figuration saisie dans ses particularités.

Les différences, bien réelles, peuvent sans aucune difficulté être considérées comme autant de variations du même segment mythologique (peut-être véhiculé pour tout ou partie sous la forme d'un conte); elles forment dans leur diversité et leur complémentarité un maillon de la narration généralisée d'un mythe qui, selon Claude Lévi-Strauss, est définie par l'accrétion de toutes les versions perçues synchroniquement dans la diachronie du discours². Les variations perceptibles au travers des différentes versions de la séquence peuvent être réduites et le discours général « lissé » par réduction du segment narratif à sa « fonction³ ».

Pour l'archéologue et l'historien de l'art, la charge sémantique du segment est déjà transcrite dans sa représentation et dans sa structure; les variations, parfaitement admissibles si l'on retient que le discours a transité et vécu dans le temps et dans l'espace, ne l'altèrent en rien. Ces changements et leur éventuelle récurrence complètent la geste de ces personnages et nous font entrevoir quelle était leur quête. La diversité des situations peut en effet traduire des variations locales du thème principal en des sortes d'adaptations du récit sous-jacent à des circonstances et événements secondaires dont l'intérêt, réduit, n'est apprécié que par le seul groupe humain local. Elle peut aussi traduire une série d'événements survenus au cours d'un périple d'où émergent des instants forts, ou pouvant être considérés comme tels pour peu que leur évocation se manifeste avec quelques récurrences permettant de les remarquer.

Les particularités de l'habillement, sous la forme fréquente de peaux de bête, de la parure, parfois abondante, de la coiffure,

2. Lévi-Strauss, 1958, p. 249.

3. Propp, 1970.

assez compliquée, du port d'un rameau ou d'une sorte de plumet tenu à la main et hérité de certaines représentations «Têtes Rondes», ainsi que l'association avec quelques brebis peuvent relever de l'un ou l'autre domaine, mais il s'agit semble-t-il davantage de détails permettant l'identification du thème que d'éléments traduisant sa fonction. Celle-ci pourrait mieux transparaître dans la notation, non systématique mais bien caractérisée, du thème de la *montagne* et de celui de la *vache et son veau*. Au registre des variations secondaires enregistrées par ce mytheme, on note quelques traits curieux et originaux perceptibles au gré des figurations.

Assabaï (Hoggar, Algérie)

À Assabaï, dans l'Ahaggar septentrional⁴, les trois protagonistes, qui portent un bâton de jet courbe et dont les corps sont couverts de peintures corporelles ou de tatouages, ou bien encore de scarifications (fig. 105), sont en ligne et semblent se suivre.

Ils regardent dans la même direction, au prix d'une torsion démesurée du cou. Impossible de préciser s'ils avancent en regardant en arrière, s'ils ont interrompu leur marche et s'apprêtent à faire demi-tour dans la direction qui retient leur attention, ou s'ils reculent. Dans ce dernier cas, cela renforcerait le rôle de guide du troisième personnage, le plus important si l'on en croit ses ornements corporels. À moins bien sûr que ce ne soit lui qui recule. Il est apparent que l'un d'entre eux, peut-être le plus âgé, joue un rôle prépondérant.

Dans l'ignorance de ce que la scène a pu représenter vraiment et signifier pour l'auteur de la composition, l'imagination prend le relais de l'analyse et suggère d'y voir une sorte de danse, alternant les déplacements rythmiques d'avant en arrière.

4. Muzzolini, 1995a.



Figure 105 – Assabaï (Hoggar, Algérie). Les trois bergers.

Tédar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Tédar⁵ (ou Tidder⁶) (cf. fig. 144), les trois compères, en formation serrée et en déplacement rapide comme l'indique le compas très ouvert de leurs jambes, adressent un regard inquiet à la lionne bondissant dans leur direction. Leur attitude est semblable, mais s'ils ne diffèrent guère par leur ornementation corporelle faite de motifs géométriques, leur évocation graphique en trio permet de les distinguer, et donc, pour les observateurs de l'époque, de les identifier.

Le plus éloigné (le plus haut selon la mise en perspective) est le plus important par la taille, peut-être aussi le plus âgé et donc le «responsable» du groupe. Chacun d'eux est affublé d'une coiffure

5. Hachid, 2000, p. 70, fig. 68.

6. Hallier, 2010, fig. 13a et 13b.

ou d'un couvre-chef différent : le « chef » porte une sorte de bonnet à sommet arrondi retombant vers l'avant, celui du milieu a les cheveux, s'il s'agit bien de cela, réunis en gerbe sur le sommet de la tête, tandis que le troisième porterait un simple bonnet en calotte. Outre la lionne, la composition se distingue des autres représentations intégrant les trois personnages (s'agit-il toujours de bergers ici ?) par la présence d'autres individus participant à la scène, s'inclinant devant le félin ou s'en écartant vivement. Subsidiairement, l'ensemble illustre une *irruption* soudaine dans un cercle d'humains.

Oued Kessan (Tadrart Acacus, Libye)

À Oued Kessan, dans l'Acacus, nos trois personnages, qui portent une sorte de bonnet phrygien, à moins qu'il ne s'agisse de leur coiffure habilement montée, abordent une jeune girafe couchée⁷. Le tracé d'un bovin est visible en dessous des personnages. Il est impossible cependant de préciser la nature de cette association, qui peut également résulter d'un rapprochement fortuit par superposition, et donc d'une exécution décalée dans le temps avec une certaine antériorité de l'animal (fig. 106). Dans le cas contraire, la construction associant intimement un bovin et une girafe à trois bergers et à leur brebis serait des plus remarquables, en élaborant une représentation détachée du réel et tendant à évoluer vers une forme d'abstraction graphique. L'ovin qui gambade à leur suite paraît bien leur être associé. Dans l'illustration de cet épisode, on retient, entre autres éléments graphiques, l'intérêt accordé ici aussi à la coiffure.

Tadjelamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Tadjelamine, les trois personnages font face à un éléphant, pour autant que l'on puisse retenir la contemporanéité des figures, tandis qu'immédiatement à leurs abords, un quatrième personnage tenant un bâton est courbé en avant jusqu'à mettre les mains à terre. Ils sont suivis d'un autre, dont la nuque est surmontée d'un objet énigmatique, ou d'un signe, en forme de rectangle allongé ; cet individu semble tenir des végétaux, de la même nature que ceux que l'on voit également apparaître en divers endroits du corps des trois bergers. À la différence des autres, ces derniers sont

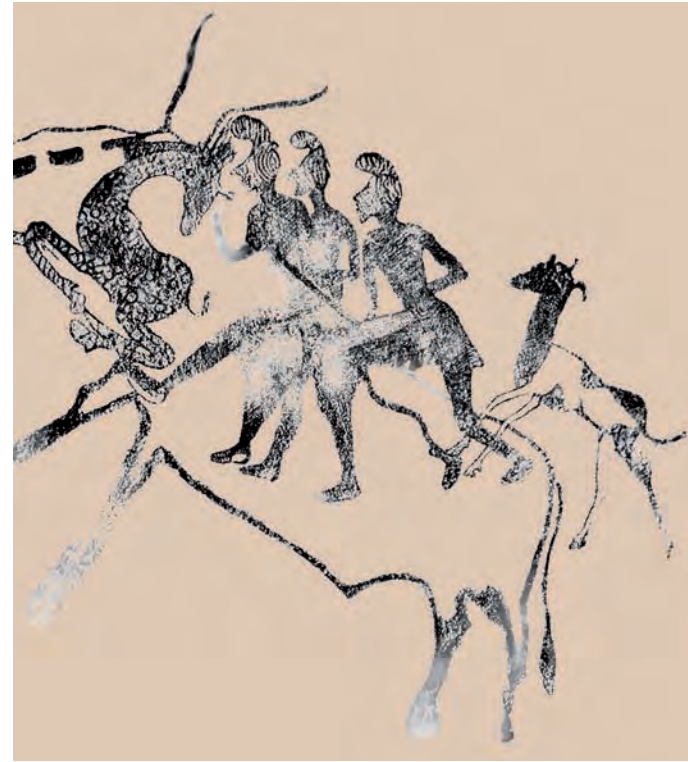


Figure 106 – Oued Kessan (Tadrart Acacus, Libye). Les trois bergers, accompagnés d'une brebis, rencontrent une jeune girafe.

nus. Ils lèvent chacun un bras, exhibant une plume ou un rameau. Leur coiffure ou couvre-chef, ou un peu des deux à la fois, est remarquable : elle reprend les dispositions déjà observées sur la représentation de Tédar, avec un jaillissement sommital de fibres ou de poils, à moins qu'il ne s'agisse des cheveux eux-mêmes, sur – ou au travers – d'une sorte de calotte assujettie à la tête. La base du cou du premier des trois personnages porte un motif en « V », sans qu'il soit possible de préciser s'il s'agit d'une ornementation corporelle ou d'un élément de parure, peut-être en relation avec un dispositif visible vers le milieu de son dos, vestimentaire par hypothèse. Enfin, attitude remarquable exprimée par l'artiste, le premier des trois personnages porte la main en avant de la bouche, comme à Iheren et à Tikadiouine, vraisemblablement pour exprimer la parole.

7. Hachid, 2000, p. 71, fig. 69.



Figure 107 – Tadjelamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Les trois bergers, placés entre deux autres personnages, brandissent de courts objets courbes. Le plus petit, vraisemblablement le plus jeune, a été figuré entre ses deux compagnons.

Malgré la forte originalité du style, des accessoires dont les bergers sont affublés et des attitudes des uns et des autres, l'ensemble répond aux caractéristiques des scènes évoquées précédemment. Ces éléments attestent de la variabilité du discours au gré des groupes qui en sont porteurs et des artistes qui le traduisent en image. Malika Hachid présente la scène comme la représentation possible d'«une sorte de jeu d'adresse, de compétition ou de joute à la fois sportive et guerrière⁸» (fig. 107).

Tin Abanora (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Dans l'abri de Tin Abanora⁹, proche d'Iheren, ont été représentés trois personnages en mouvement, d'exécution en tout point

8. Hachid, 2000, p. 69, fig. 64.1.

9. Lajoux, 2012, p. 118.



Figure 108 – Tin Abanora (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Les trois bergers. Image à comparer notamment à celle de Ouan Tissemt, dans la Téfedest.

remarquable, en aplats d'ocre rouge sur une paroi blanchâtre (fig. 108). Un peu à la manière de Ouan Tissemt, dans la Téfedest, ils ne s'inscrivent dans aucun style reconnu de la fin du Bovidien. Leur dessin est habile et soigné ; l'expression très réaliste donne de manière convaincante l'impression de regarder un petit groupe bien décidé progressant à bonne allure.

Ces personnages sont parfois considérés comme des femmes portant une jupe ou un large «short», alors qu'aucun détail objectif ne permet une caractérisation de genre. Bien au contraire, celui qui ouvre la marche ainsi que peut-être celui qui le suit paraissent affublés d'une courte barbe. Ils rejoindraient en cela plusieurs autres représentations de même nature au sein du thème iconographique des trois bergers.

La représentation est néanmoins originale à plus d'un titre. On note la modernité des vêtements, surtout celui du premier personnage, peut-être d'ailleurs plus apparente que réelle dans la mesure où, plutôt que d'un vêtement cousu, il pourrait s'agir en réalité d'une peau animale saisie à la ceinture, dont les pans retombent sur les cuisses ainsi que le suggèrent les irrégularités de teinte observables notamment sur la cuisse gauche. Une lecture

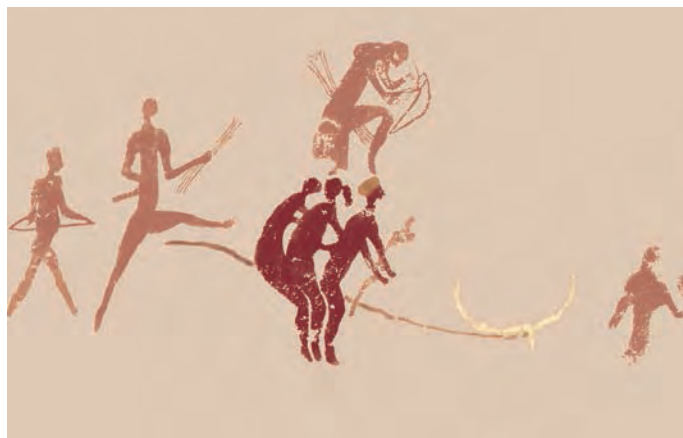


Figure 109 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Trois personnages montés sur un bœuf.

analogue peut être proposée pour le vêtement porté à la taille par les suivants. Le haut de leurs corps est diversement couvert, d'une sorte de plastron pour le premier et d'une ample chasuble pour le second. Chacun d'eux est porteur d'un type différent de coiffure : à haute coiffe bombée, peut-être en fibres tressées, pour le premier, en bicorné pour le deuxième et en bonnet simple pour le troisième. Enfin, élément décisif, le premier tient le fameux plumet ou rameau déjà reconnu sur d'autres représentations. Les caractères constants que constituent rassemblés cet objet, le nombre de personnages vraisemblablement masculins, leur progression résolue vers un objectif ici indéterminé, la hiérarchie du statut graphique de chacun d'eux et donc de leur statut social ainsi que l'intérêt accordé à la coiffure, inscrivent avec une certaine assurance cette composition parmi les meilleures illustrant ce thème.

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Jabbaren, seule l'existence d'un trio de personnages établit la possibilité d'inscrire la représentation dans le thème des trois bergers (fig. 109). Le goût de chacun d'eux pour la parure et la coiffure est bien présent. Ils constituent cependant la seule occurrence de leur représentation à dos de bœuf. L'évocation de ce thème



Figure 110 – Tadjelamine-Tahilahi (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Comme à Ouan Tissemt, les trois personnages sont barbus, richement coiffés et tiennent à la main une sorte de plumet ou de rameau.

paraît donc possible mais incertaine, au moins tant qu'elle est unique¹⁰.

Tadjelamine-Tahilahi (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Tadjelamine, dit parfois Tahilahi, le groupe des « Trois » s'affiche dans toute sa plénitude (fig. 110). Cette représentation a d'ailleurs été maintes fois remarquée et reproduite. On relève parmi les éléments notables la marche coordonnée et décidée des trois bergers, accompagnés d'ovins ou de caprins, leur courte barbe qui en fait de jeunes hommes, leurs coiffures plus ou moins importantes, mais assez semblables et à aigrette, ainsi que, et surtout, le plumet ou rameau tenu à la main par les trois compères. Le cadrage trop étroit et l'absence de relevé empêchent de percevoir, pour autant qu'il ait été figuré, la nature de leur objectif. La progression des trois personnages étant ascendante, on peut supposer que leur destination est située sur un lieu élevé, peut-être une montagne.

10. Lajoux, 2012, p. 181.

Dans les monts Ifedaniouen, dans la partie supérieure de l'oued Tasset, plusieurs panneaux aux peintures malheureusement assez estompées montrent des assemblages intéressants¹¹. Plusieurs scènes fondamentales, réalisées dans le style d'Iheren-Tahilahi, rappellent le thème des trois bergers. Ainsi, à Tikadiouine, trois personnages sont représentés en train de découper un bovin ; s'agit-il ici également de ce thème mis à contribution ?

Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

La grande composition d'Iheren¹² intègre, en position marginale, une référence aux trois bergers. Ils apparaissent dans la partie supérieure du panneau et n'entretiennent apparemment aucun lien direct avec les autres représentations, plus ou moins proches.

Les trois personnages, accompagnés de deux brebis ou de deux chèvres, sont représentés arrivant de la gauche, ainsi qu'en témoignent les derniers individus marchant (un personnage et un animal) alors que les autres sont statiques (fig. 111). Le chef de file est manifestement en train de parler avec force gestes avec un quatrième personnage venant de la droite, à leur rencontre donc. Les trois arrivants sont armés d'un long bâton (ou javelot) et deux d'entre eux tiennent de courts objets indéterminés : un bâton coudé pour l'un et un objet en accolade pour l'autre, peut-être assimilable au rameau, ici dédoublé. Leur vêtement est identique ; il consiste selon toute vraisemblance en une peau animale nouée autour des reins. Leur coiffure est remarquable : assez volumineuse et plus ou moins complexe selon les individus, elle est dans tous les cas ornée de longues plumes ou aigrettes en nombre variable. Cette scène est précieuse car elle permet, comme à Tikadiouine, de rattacher l'épisode des trois bergers, fameux pour les narrateurs, à l'ensemble du récit mythologique. Selon le fonctionnement en synecdoque – la partie valant pour le tout –, c'est bien la totalité du mythe qui est suggérée, de manière consciente ou non, chaque fois que sont évoqués ces trois personnages, peut-être héroïques mais, en tout cas, aux faits et gestes remarquables.



Figure 111 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : rencontre des trois bergers avec un quatrième personnage.

Ouan Bender (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

La représentation de l'abri de Ouan Bender reprend plusieurs aspects de la peinture d'Iheren, notamment celui de la rencontre des trois bergers, arrivant de la gauche, avec un quatrième personnage, venant de la droite. Tout le monde néanmoins est ici armé d'arc à triple courbure ; les flèches sont portées en faisceau à la ceinture. Les trois personnages venant de gauche arborent une courte barbe pointue soulignant un net profil européen, à la différence du quatrième venant de droite, glabre, prognathe et sans coiffure visible (fig. 112). Au sein du groupe des « Trois », la hiérarchie est exprimée par la différence de taille des individus ; ainsi, le premier de la file est aussi le plus important par la taille. Ils sont vêtus de tuniques faites de peaux animales, retenues par une épaule et assujetties dans deux cas à la taille par la ceinture qui supporte également les flèches. Leur coiffure est élaborée ; elle intègre une coiffe surmontée de plumes ou de tout autre type d'excroissance remarquable. Les trois hommes sont accompagnés d'une vache et d'un veau ainsi que d'un bouc (ou béliet).

11. Hallier U. et Hallier B., 2002, p. 114.

12. Lhoté, 1978.



Figure 112 – Ouan Bender (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Rencontre des trois bergers avec un quatrième personnage. Vêtus de peaux de bovin, ils portent une courte barbiche et sont soigneusement coiffés. Le troisième, plus petit, est certainement le plus jeune des trois (détail d'après H. Lhote).

Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Comme à Iheren, le panneau principal de Tikadiouine¹³ présente le double intérêt de nous montrer les trois personnages à la fois dans une situation originale et de les mettre en relation avec le reste de la composition (fig. 113). Cette mise en contexte ne pouvait se baser sur le relevé d'Alfred Muzzolini et Aldo Boccazi, qui a été limité par la dégradation de certaines zones de la paroi. Ce défaut, qui n'est pas imputable aux releveurs dans la mesure où il marque une étape désormais dépassée de la technique du relevé, altère également les observations d'Augustin Holl, qui tente de retrouver un enchaînement logique aux sept séquences identifiées et de leur donner une signification globale. Intention des plus intéressantes et louables, qui s'est heurtée aux limites du document disponible pour l'étude. Le récent relevé de Fabio Mastrucci et

Gianna Giannelli¹⁴ donne une idée beaucoup plus précise de la composition. La reprise de l'étude¹⁵ permet de proposer une nouvelle lecture apportant quelques précisions et compléments aux données déjà reconnues. Le relevé établit une continuité entre des ensembles de figures, initialement disjoints comme en une sorte de séquençage ; c'est le cas pour la scène des trois bergers, indéniablement présente dans la composition mais intégrée sans solution de continuité à elle ou, du moins, à une partie de cette dernière.

Deux des bergers, en position accroupie, ont parfois été présentés comme épiant un fait non précisé sur la gauche. Dans cette lecture, le troisième, tourné en sens inverse, vers la droite, est censé protéger leurs arrières en brandissant un objet, peut-être un couteau courbe composite. Une meilleure observation montre que les deux personnages accroupis sont en train de déposer un objet, ou une « chose » oblongue de nature indéterminable, à proximité d'une forme allongée en aplat rouge, calée contre un ressaut de la paroi. Une partie de cette irrégularité rocheuse s'est détachée, rendant la masse colorée inintelligible, pour autant qu'elle ait pu l'être dans son état initial. Le personnage debout n'assurerait donc pas la défense des arrières du groupe mais arrêterait d'un geste d'autorité la progression du troupeau, alors que ses compères accroupis, déjà arrivés au terme de leur périple, accompliraient les rites de civilité, de déférence, d'échange ou un peu de tout cela à la fois. La relation qui s'établit entre ce troisième personnage et le bovin allongeant le cou et levant la tête dans une attitude très naturaliste est connue ailleurs. Elle apparaît souvent comme une sorte de salut réciproque. Elle assure à Tikadiouine une liaison graphique habile entre les diverses « scènes » et en conforte le caractère discursif.

Dans le détail de la représentation, on remarque plusieurs ovins étroitement mêlés au petit groupe ; l'un d'entre eux, dont on n'aperçoit que l'avant-train, le poitrail et la tête, semble assister, le cou bien dressé, l'homme debout, tandis qu'un autre, dressé et bien campé sur ses pattes postérieures, le cou vertical et la tête droite, seconde les deux individus accroupis. Les bovins sont présents dans les abords immédiats de la scène, et notamment au-dessus des trois personnages. Ils assurent une étroite continuité avec le reste de la composition. Les détails vestimentaires se

13. Hachid, 2000, p. 61, fig 48 ; Hallier U. et Hallier B., 2002.

14. Mastrucci et Giannelli, 2011, p. 241-273.

15. Ferhani, 2013.



Figure 113 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : les trois bergers accompagnés de leurs brebis. L'un d'eux arrête et salue le troupeau en levant un objet, peut-être un long couteau courbe composite (cliché : L'Y.Ferhani ; relevé : M. Barbaza).



limitent à un vêtement pendant assujéti à la ceinture et une coiffe globuleuse sans ornementation. Le décor corporel est par contre bien affirmé, sous la forme de marques peintes ou tatouées formant des chevrons ou des zigzags couvrant les corps. L'équipement se limite à un objet courbe, peut-être un bâton de jet ou plus probablement une sorte de long *couteau composite* constitué d'un manche armé de lames de silex, un peu à la manière des faucilles préhistoriques. L'un de ces objets nettement coudé, posé à terre au pied de son propriétaire vraisemblable, montre très clairement la séparation longitudinale marquant, selon l'hypothèse, la jonction des armatures lithiques et de leur support. Ce sont d'ailleurs les mêmes instruments dont se servent, dans le même panneau mais sur une scène différente, les personnages qui découpent un bovin.

Ouan Tissemt (Hoggar, Algérie)

Les peintures de Ouan Tissemt, qui figurent trois humains à gauche¹⁶ (fig. 114) et deux à droite (non figurés ici), accompagnés d'ovins (*Ovis longipes*) pour les éléments les plus remarquables, ont été exécutées dans une petite concavité dont la forme pourrait grossièrement être réduite à deux cônes partiels accolés mais distincts.

L'ensemble se présente dès l'abord sous l'aspect principal de trois personnages barbus, en file indienne et regardant vers la droite. Ils sont associés à sept ovins évoluant pour la plupart dans le même sens que les personnages, à l'exception d'un seul, évoqué par une tête et un cou, tourné en sens inverse.

Les trois personnages, aux corps massifs, sont de dimensions importantes (70 cm pour l'homme du milieu) et de bonne conservation générale, à l'exception des têtes qui n'ont été perçues qu'après traitement de l'image. Des plages d'ocre rouge cernées de blanc déterminent les membres inférieurs (à l'exception des pieds, qui ne sont pas représentés), les membres supérieurs ornés de bracelets (poignets et coude), ainsi que les troncs et les cous. L'observation méthodique permet de percevoir les têtes dans leurs particularités. Celle du premier personnage (à droite) est exécutée en aplat de couleur ocre, alors que les deux autres n'apparaissent qu'en contraste vraiment très peu évident par rapport à la couleur



Figure 114— Ouan Tissemt (Hoggar, Algérie). Les trois bergers et leurs brebis se dirigeant vers une vache et un veau. Le deuxième personnage tient un rameau ou un plumet, tandis que le premier est juché sur des accidents naturels de la roche pouvant évoquer la montagne (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

initiale de la paroi. Ces deux individus portent une barbe ainsi qu'un couvre-chef, peut-être orné d'un décor en volutes pour le personnage de gauche. Les vêtements, qui se limitent pour chacun à une peau animale vraisemblable, sont de la couleur de la paroi, en réserve du pigment à l'ocre rouge. Ces habits sont assujettis à la taille par un lien (premier et troisième personnages) ou retenus au-dessus d'une épaule (deuxième personnage). Le personnage central tient dans sa main droite un objet en forme de plume ou de rameau, selon une disposition connue dans la Téfédet et ailleurs. Un repentir graphique a corrigé la position (et certainement aussi les dimensions trop restreintes) du bras gauche du personnage central.

Selon la particularité de composition évoquée plus haut, les regards sont tournés vers un boviné ; l'animal est selon toute

16. Hachi *et al.*, 2011, p. 175.

vraisemblance une vache, comme le laisse penser la représentation entre les deux pattes postérieures du pis et de ses mamelles. Elle est accompagnée d'un veau de plus petites dimensions et réduit à sa partie antérieure. La composition peut être considérée comme un moment de contemplation (plus qu'une véritable cérémonie) d'une scène maternelle en hommage à un animal sacré, peut-être retrouvé après une longue recherche.

Issalamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Selon Alfred Muzzolini, le style graphique des trois personnages ornant l'abri d'Issalamine, situé sur le plateau de Tadjelamine au Tassili-n-Ajjer, les inscrit dans le contexte des représentations du groupe d'Iheren-Tahilahi¹⁷. Malgré l'absence de contexte évocateur d'une activité pastorale, le regroupement ternaire invite à y reconnaître le thème désormais bien identifié des trois bergers (fig. 115).

Certaines maladresses mettent en évidence la rapidité d'exécution de l'œuvre. Concourent à cette impression le repentir visible sur la représentation du personnage le plus à gauche, dernier de la courte file, dont une première tête implantée trop bas semble désormais émerger de l'épaule, ainsi que l'imprécision de l'organisation de certains segments corporels du premier individu, sur lequel les traits en zigzags nerveux des peintures ou tatouages se confondent avec le dessin des membres supérieurs. La coiffure et les couvre-chefs ont par contre fait l'objet de soins particuliers, indiquant l'intérêt accordé à ces éléments. La complexité de la coiffure du premier personnage est représentative de cet effort ; il est difficile d'y distinguer ce qui relève du traitement des cheveux de l'apport d'éléments extérieurs (plumes, aigrettes, poils...) pour former, avec la tête elle-même, une masse confuse d'où émergent des ornements. Si l'on en croit les lignes brisées qui représenteraient les bras, ce personnage principal serait tourné vers ses deux accompagnateurs. Ceux-ci ont des coiffures plus modestes en volume mais à peine moins complexes ; ces accessoires vestimentaires sont de probables éléments de hiérarchie au sein du petit groupe. Différents selon les représentations, ils sont peut-être également des éléments identitaires.

17. Muzzolini, 1995a, p. 24, fig. 26 et p. 246.



Figure 115 – Issalamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : les trois bergers. D'exécution très nerveuse, cette composition s'attarde sur les détails des coiffures. On note le repentir d'une tête placée trop bas et intégrée à l'épaule du personnage de gauche (cliché : L'Y. Ferhani ; traitement par infographie).

In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

L'abri d'In Itinen¹⁸ recèle une grande composition qui évoque par certains de ses aspects, notamment ses dimensions et sa complexité, les représentations d'Iheren et de Tikadiouine (fig. 116). Comme dans ce dernier site, le message est assez confus et ne se laisse pas décomposer facilement. Pour autant, plusieurs segments sont parfaitement identifiables, à l'exemple de celui qui met en scène, fait des plus rares, un élément du paysage minéral sous la forme difficilement contestable d'un gros rocher se terminant en éperon, sur lequel se dressent une vache et son veau à la mamelle.

À l'autre extrémité de la représentation, saisissante de réalisme, de la vache et de son veau, apparaissent, dans la partie basse du rocher qu'ils sont en train de gravir, trois personnages placés dans une configuration assez semblable à celle de Ouan Tissent. Le premier, représenté avec minutie, est vêtu d'une sorte de cape ou de pelisse et d'un bonnet, tous deux de couleur claire. Les deux autres sont plus simplement vêtus ; l'un porte une tunique, l'autre une grande cape, toutes deux de couleur brun-rouge. Entre ce

18. Lhoté, 1978.



Figure 116 – In Iunen (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail: possible évocation du thème des trois bergers. La représentation d'une vache et de son veau rappelle la composition de la partie gauche de Ouan Tissemt. Le rocher escarpé, vision de la montagne en réduction, est avec Ouan Tissemt (cf. fig. 114) l'une des rares évocations d'un élément du paysage (relevé: Y.Martin, mission H. Lhote).

petit groupe et la vache, l'artiste a placé un quatrième personnage qui paraît pousser devant lui deux brebis en direction des trois précédents. D'autres ovins se profilent dans le second plan de la composition. Convaincu du grand intérêt narratif de cette scène mais dans l'impossibilité d'en percevoir le sens exact ou, plus exactement, dans la difficulté d'en choisir un, on retiendra ici comme élément significatif principal la mise en situation de la scène dans un lieu élevé, même s'il est vraisemblable que l'action essentielle, qui doit relever de l'échange verbal exprimé par les gestes, recouvre une autre dimension.

Tadrast (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Les trois personnages de Tadrast ont été décrits avec précision par Yves Gauthier et Denis Lionnet, qui en livrent un relevé détaillé et une photographie¹⁹. Ils nous présentent ainsi les trois individus, deux grands et un plus petit, entourés de six animaux, exclusivement des bœufs, aux robes bicolores noires et blanches (fig. 117). Les personnages sont « précédés d'une vache dont les

19. Gauthier et Lionnet, 2005.



Figure 117 – Tadrast (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail: les trois bergers (relevé: Y. Gauthier et D. Lionnet).

pis sont visibles entre les pattes arrière (comme en Ennedi, au Djebel Awenat, Libye et au Gilf Kébir...)²⁰» et à Ouan Tissemt, dans la Téfedest.

Les trois bergers sont représentés en perspective tordue, soit le haut du corps en vue faciale et la tête ainsi que le bas du corps en vue de profil, avec une très nette différenciation des plans formés par les jambes droites, en avant, les jambes gauches et les bras, notamment les droits qui se superposent aux troncs des personnages. La position des membres supérieurs et inférieurs crée ainsi une perspective, certes courte mais indéniable, et indique la marche. Peu vêtus à l'exception d'une sorte de pagne pour l'un d'eux, ils portent des marques corporelles de nature indéfinie. Leurs têtes sont plus étonnantes; leur représentation détaillée, avec un réel souci d'identification des personnages, déjà différenciés par les décors corporels, rapproche leur exécution du portrait. Outre les particularités anatomiques bien soulignées par Yves Gauthier et Denis Lionnet, qui les ont reproduites dans leur relevé, on note le caractère avenant du sourire, les différences de forme des visages, plus allongé pour le plus grand. Le personnage le plus petit, certainement plus jeune, est dépourvu de barbe; il pourrait s'agir d'un

20. Gauthier et Lionnet, 2005, p. 131.

adolescent. Les couvre-chefs, ici comme dans d'autres reprises du thème, ont fait l'objet d'un traitement attentif ; ils adoptent la forme d'un haut bonnet en ogive ou d'une sorte de mitre de couleur claire sous des nuances variables. Le plus jeune des trois porte une coiffure de dimensions plus réduites.

Avec prudence et réserve mais non sans arguments, les auteurs proposent d'attribuer ce remarquable ensemble à la période des « Têtes Rondes ». Malgré un certain nombre de concordances indéniables avec des représentations de cet ensemble chronostylistique, d'autres éléments pourraient contribuer à lui reconnaître une chronologie plus tardive. Pour ce classement militent deux éléments fondamentaux. Le premier est constitué par le traitement de l'image des trois bergers eux-mêmes, fortement différenciés par des traits *réalistes* faisant de chacun d'eux des individus, souci renforcé par l'intégration de la perspective, usage rejeté de manière quasi systématique lors de la période des « Têtes Rondes ». Le second argument est d'ordre plus général, en renvoyant à une inscription du thème des trois bergers dans la période du Bovidien et même, souvent, à une phase tardive de celle-ci. Pour tenter de concilier des positions antagonistes à l'excès, il resterait à imaginer le développement du thème sur une longue durée, depuis la période finale des « Têtes Rondes » jusqu'au terme du Bovidien. La thèse n'est pas intenable, mais elle est, pour l'instant, impossible à vérifier.

Toutes les observations précédentes, faciles à effectuer pour le thème des trois bergers en raison de la simplicité, de la fréquence et de l'évidence de la représentation, sont également possibles à propos de deux autres segments essentiels pour la compréhension générale des grandes compositions figurant un campement en formation et évoquant finalement le thème de la rencontre. L'un, les danses rituelles, n'est qu'occasionnel. L'autre, le troupeau en marche, est fondamental.

Thème de localisation

La montagne sacrée

L'absence de figuration du paysage et, *a fortiori*, de paysage de montagne est conforme aux principes de représentation de la totalité de l'art des peuples sans écriture. On ne représente pas ce qui est évident, c'est-à-dire ce qui, naturellement présent dans l'environnement immédiat des groupes humains, ne participe pas à l'action intentée. Les exceptions constituées par les deux sites précédents montrent que la montagne était devenue dans la circonstance un véritable acteur de l'événement en permettant de le localiser (fig. 118).

Pour la Préhistoire, hormis certainement les grands monuments, et notamment pour l'art très divers de l'ensemble de la période, seule la présomption est à l'origine de la distinction entre ce qui



Figure 118 – Vue d'In Akoulmou et du plateau détritique de Timalaïne (altitude voisine de 1 500 m) depuis le col de Ouan Tissemt (plus de 2 000 m d'altitude) (cliché : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

pourrait matérialiser un lieu sacré de ce qui ne l'était vraisemblablement pas. La montagne a pu devenir, au cours des millénaires et des modifications environnementales du Sahara, l'un de ces espaces à fort contenu spirituel. Cette difficulté à caractériser des espaces particuliers est d'autant plus forte lorsque l'archéologie est muette sur les fonctions des sites et que rien ne permet de caractériser leur mode de fréquentation et d'utilisation. S'ajoute à cette restriction et la complète si elle ne l'explique pas, l'absence de discontinuité, selon la logique des sociétés sans écriture, dans l'espace et dans le temps entre l'imaginaire et le réel, l'animal et l'humain, ce dernier et le végétal, l'inerte et le vivant, et l'esprit qui anime le tout. Aucune rupture donc entre le profane et le sacré, pour des populations volontiers «analogistes», sinon «animistes». Faut-il considérer que quelques sites ornés seulement aient pu jouer le rôle d'espaces sacrés? Même cela est douteux car, grands ou petits, ces innombrables lieux ornés de peintures rupestres sont tous porteurs de messages inscrits dans la mythologie de l'époque. La sacralité se dilue en une multitude d'espaces; elle investit donc en réalité l'espace dans sa totalité. À la sacralité de Séfar, au Tassili-n-Ajjer, ou d'Echapouten, dans la Téfedest – pris comme exemples car situés dans les centres spirituels de quelques-unes des aires de fréquentation des populations «Têtes Rondes» – succéderait donc, au Bovidien, la sacralité de la montagne elle-même. Les lieux sacrés sont dès lors les monts du Hoggar et les plateaux d'altitude des tassilis qui l'entourent. Les abris peints, innombrables mais de dimensions plus restreintes et dans des lieux plus confidentiels, sont désormais dévolus à l'évocation inlassablement narrative des rapports entre les hommes et leurs troupeaux, qui ne prendra fin que tardivement, alors que l'aridification aura mis un terme au pastoralisme et aux modes de vie qui s'y rattachent. Pour un intervalle de quelques millénaires, la société pastorale aura trouvé dans la montagne la solution partielle et temporaire à ses tourments, rapports initiés dès la phase des «Têtes Rondes» donnant à la montagne une «dimension sacrale» au sein de la nature²¹. Les montagnes ne sont pas l'absolu, mais elles le suggèrent²².

21. Davy, 1996, p. 33.

22. Samivel, 1973, p. 239.

Le développement des pratiques pastorales du Bovidien favorise une prise en compte du monde environnant, beaucoup plus proche du réel comme en témoigne, entre autres éléments, l'apparition de la perspective objective. Ce changement pictural s'opère au sein de représentations dont les sujets, certainement toujours empreints de religiosité, se déplacent du champ de l'introspection individuelle – même si elle est célébrée collectivement – à celui de l'inquiétude d'une société pastorale confrontée à ses succès ainsi qu'aux contraintes croissantes de son environnement et, désormais, en proie aux difficultés socio-économiques que ces deux phénomènes, incompatibles à terme, génèrent.

La montagne représentée

Ouan Tissemt (Hoggar, Algérie)

Le minuscule abri de Ouan Tissemt occupe une position élevée (plus de 2 000 m d'altitude) en marge du plateau supérieur de Timalaïne, à proximité du col qui ouvre largement la vue sur le plateau inférieur et sur l'imposant monolithe d'In Akoulmou (cf. fig. 118). Le relevé attentif de la paroi gauche a montré que la montagne y est suggérée sans équivoque, quoique discrètement, par l'artiste (cf. fig. 114). Elle est évoquée par les aspérités naturelles de la paroi, disposées en gradins irréguliers – n'est-ce pas la Téfedest elle-même? – que commence à escalader le premier berger guidant le groupe.

In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À In Itinen, la montagne est représentée de manière très remarquable, sous la forme exceptionnelle d'un élément rocheux structurant l'espace (cf. fig. 116). Détaché en éclaircir, le premier berger se trouve déjà sur ce gros rocher, métaphore vraisemblable de la montagne au sommet de laquelle sont figurés une vache et son veau.

Thèmes subsidiaires ou circonstanciels

La collecte

La collecte devait constituer un moyen de subsistance non négligeable, au moins à certaines saisons de l'année ou lors de périodes difficiles engendrées par les aléas climatiques. Dans bien des cas aussi, le prélèvement de fruits sauvages pouvait constituer la seule manière de consommer des végétaux, appréciés pour leur qualité nutritive ou gustative. Le produit de cette activité saisonnière, épisodique ou occasionnelle pouvait servir de ressource complémentaire ou de substitution.

Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

La composition d'Iheren semble être l'une des seules, avec la mention plus tardive de rares végétaux sur quelques représentations caballines, à faire allusion à l'activité de la collecte en nous montrant plusieurs individus affairés autour et sur ce qui paraît bien être un arbre ou un arbuste, à défaut de pouvoir représenter autre chose (fig. 119 et cf. fig. 83). Quelques grands récipients disposés à proximité suggèrent le déroulement d'une opération de ramassage systématique et de stockage pour un traitement ultérieur ou une consommation différée.

L'irruption

Évoquée à plusieurs reprises, l'irruption d'un animal dans un groupe humain paraît constituer un thème à part entière. En dehors de l'émoi suscité par un élément extérieur, généralement un animal, le thème peut se rattacher, par la nature même de cette irruption et de l'élément perturbateur, à d'autres thèmes (chasse, guerre, agressivité, peur...). Afin d'éviter les redites, on reviendra aux développements dans lesquels ces représentations apparaissent à titre principal. C'est le cas des girafes de Tikadiouine (cf. fig. 92 et 93), du taureau de Ouan Amil

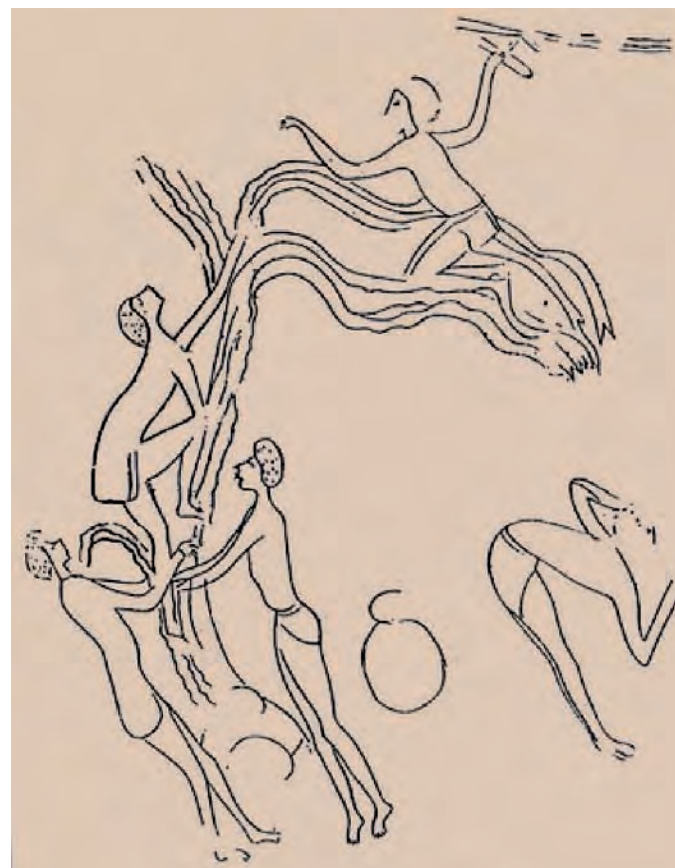


Figure 119 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : possible scène de collecte. Quelle qu'en soit la véritable nature, l'insertion de cette représentation dans la trame discursive apparaît comme une enclave anecdotique extrayant le récit de sa banalité et lui affectant un événement inhabituel précisant la mémoire (relevé : d'après H. Lhote).

(cf. fig. 156), des lions de Tédar et de Tin Aresu (cf. fig. 144 et 145) et des êtres bondissants de Jabbaren (cf. fig. 152).

Thème central. Le troupeau de bœufs ou la matérialité du récit mythologique

Le troupeau en marche

Les exemples retenus dans cette étude sont loin de constituer un échantillon représentatif de la totalité de l'existant dans le domaine. Ils présentent suffisamment de caractères constants pour les considérer néanmoins dans un même ensemble. Les modalités de représentation incitent à y reconnaître deux sous-ensembles. Le premier est constitué de bœufs en marche, en petit troupeau parfois guidé par des bergers ; le second nous montre des bœufs réunis en stabulation libre dans un espace, généralement indéfini sur le plan graphique, supposé être celui du campement. Les bœufs en troupeau ont vraisemblablement un sens différent selon l'une ou l'autre présentation avec, d'une part, l'évocation d'un espace intérieur et domestique et, d'autre part, un espace extérieur et sauvage.

La multitude de représentations sahariennes évoquant le troupeau de bœufs, en marche ou à l'arrêt, interdit que l'on tente d'en faire un recensement exhaustif. Les exemples donnés ci-après ont pour ambition de faire percevoir la diversité des figurations dans le temps, dans la mesure où ils peuvent être situés dans la chronologie de l'art rupestre saharien et dans l'espace qui, toutes occurrences confondues, correspond à la très vaste zone comprise entre l'océan Atlantique et l'océan Indien prolongé par la mer Rouge, 10 à 15° de latitude de part et d'autre du tropique du Cancer. Le thème s'affranchit des contraintes liées tant aux modalités techniques d'exécution par la peinture, la gravure ou la sculpture, que du style graphique qui les conditionne, indiquant par là que le thème mythologique est largement indépendant des zonations culturelles reconnues à partir de ces éléments de discrimination.

Le cas de la figure du bœuf solitaire sollicite l'attention. La représentation isolée aurait alors fonctionné comme un mythogramme, expression d'artiste expéditive et condensée, mais notation évidente et intelligible par tous. Cela est bien sûr invérifiable, mais cette hypothèse est néanmoins à retenir dans la mesure où elle permettrait d'intégrer les nombreuses figurations d'animaux solitaires à un système de représentation cohérent et intelligible. Il paraît évident que les innombrables figures de bœufs, en troupeau généralement en marche ou isolées à l'état d'icône, ainsi que la construction archétypale de Timidouine 12 leur assigne ce rôle, confèrent de fait à cette représentation une fonction qui dépasse de beaucoup la simple évocation d'un cheptel. La valeur matérielle est très certainement transcendée par des valeurs spirituelles ; les exemples fournis dans le premier chapitre par la présentation rapide de quelques groupes de pasteurs actuels peuvent nous aider à en imaginer l'ampleur, à défaut de nous en indiquer la nature. La prudence nécessaire au rapprochement dans l'espace et dans le temps de situations et de développements forcément différents et originaux s'impose ; ces situations renvoient en effet à des contextes historiques, écologiques et culturels distincts.

Ouan Bouya 2 (Hoggar, Algérie). *Les Petites Gardiennes de bœufs*

Le panneau de Ouan Bouya 2, abri situé sur le plateau de Timalaïne, au cœur de la chaîne de la Téfédest²³, est intéressant en ce qu'il illustre le thème du troupeau de bœufs en marche accompagné d'un petit groupe de personnages (fig. 120). Quoique exposé aux intempéries qui en ont altéré la partie inférieure, le panneau présente huit personnages de genre indéterminé, quoi qu'en dise sa dénomination, à corps rouge foncé cernés de blanc. Les modalités d'exécution inscrivent certaines de leurs particularités graphiques dans la tradition picturale des « Têtes Rondes », au moins telle qu'elle est attestée dans le bassin du Haut-Mertoutek. L'association de ces figures avec des animaux domestiques montre l'absence de rupture avec cette tradition. L'élevage est manifeste et il y a lieu d'imaginer, en raison des caractères picturaux

23. Chasseloup-Laubat, 1938, planche XIX.



Figure 120 – Ouan Bouya 2 (Hoggar, Algérie). *Les Petites Gardiennes de bœufs* (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

archaïsants des personnages, que cette représentation se situe dans une certaine ancienneté bovidienne.

Dans le détail, les figures montrent l'association d'un personnage certainement féminin, à jupe bouffante et tête triangulaire, placé à l'extrême gauche du panneau, et de deux enfants, qui le précèdent, ainsi que des individus apparemment masculins, à grosse tête (ou à coiffure volumineuse) et corps sinueux cernés de blanc, comme l'on en observe dans tout le bassin de Mertoutek, en particulier à Timidouine. Une autre femme, ou du moins un personnage vêtu de la même manière, apparaît en bas à gauche. Plusieurs bœufs à attribut céphalique sont visibles sur le panneau. Les bovins sont peu nombreux mais assurés malgré leur conservation assez médiocre. L'ensemble des figures est uni par un même mouvement ascendant, de la gauche vers la droite.



Figure 121 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Troupeau de bovins en marche et scène de «boucherie» à droite (d'après H. Lhote, 1958).

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Jabbaren, le panneau présentant un troupeau de bœufs se déplaçant est certainement l'une des plus célèbres compositions de l'art saharien (fig. 121). Il montre à la perfection le nouvel usage de l'espace au Bovidien, avec l'intégration de l'illusion de la profondeur de champ et la mise en perspective, certes encore imparfaite, des diverses unités graphiques. Leur échelonnement en hauteur selon l'ordonnement de plans parallèles rend de manière convaincante l'impression d'un espace à trois dimensions, en opposition flagrante à l'art des «Têtes Rondes». Nous assistons avec ce changement de mode de représentation à une sorte de «révolution symbolique» telle que l'a décrite Pierre Bourdieu pour qualifier le puissant mouvement de renouveau, à la fois cause et conséquence, instauré au XIX^e siècle par la peinture d'Édouard Manet²⁴. Ce nouveau regard a été, mais c'est pour nous une évidence, indissociable des conditions d'émergence des champs de la production culturelle. Les transformations enregistrées par l'art de la fin du Moyen Âge nous l'avaient déjà appris.

Ici, l'illustration du thème du troupeau est parfaite. Composé d'une vingtaine de bovins de diverses couleurs, il avance vers la droite sous le contrôle d'un berger placé à l'arrière. L'arrivée des bœufs à proximité d'un autre élément, secondaire mais

24. Bourdieu, 2013.



Figure 122 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Troupeau et personnages se déplaçant.

indissociable du précédent, introduit dans la scène un facteur de variabilité au sein du thème général avec la représentation de deux individus en train de dépecer et de partager un bovin, souvent considérée de ce fait comme une scène de boucherie.

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le panneau d'un petit abri-sous-roche de Jabbaren présente une suite de figures monochromes brun-rouge marchant vers la gauche (fig. 122). Elle est composée de cinq bovins, dont deux à peine esquissés, et de sept humains, sans qu'il soit aisé de distinguer les hommes des femmes, uniformément vêtus d'une longue jupe²⁵.

En arrière du grand bœuf à robe panachée apparaît sous forme d'esquisse une étonnante figure anthropomorphique dont la silhouette, seul élément d'appréciation, se différencie des autres humains. Enfin, un dernier personnage, un jeune humain selon sa taille, vêtu d'un court pagne, semble venir les bras levés à la rencontre du groupe.

25. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 381.



Figure 123 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Troupeau de bovidés.

L'homogénéité du panneau, conférée par le mouvement général des figures, ainsi que la netteté des panachures des trois bœufs principaux soulignent l'intérêt principal de l'événement évoqué. D'après l'œuvre elle-même, celui-ci tient sans nul doute, d'une part, à l'évocation de la rencontre qui se prépare, mais qui n'est encore qu'en devenir; et, d'autre part, à la représentation de ces trois bovins dans leurs particularités individuelles.

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Jabbaren, les peintures rupestres d'un autre abri (fig. 123) montrent l'ordonnancement général des troupeaux boviens en marche²⁶.

Les animaux, une quinzaine de bovins au total, sont assez dispersés autour d'un groupe central et accompagnés de personnages en marche. Des éléments insolites et peu fréquents montrent cependant que la représentation ne s'inscrit pas exactement dans un même ordre de préoccupation que les précédentes, à moins

26. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 354 et suivantes, fig. 403 et suivantes.

qu'elle n'illustre un épisode original, propre au groupe qui en a été le témoin. Le caractère prognathe des faces, parfois souligné par certains auteurs, accrédirait l'idée d'une population ethniquement différente, avec des pratiques et des traditions spécifiques. Parmi les éléments énigmatiques apparaissent les étranges formes en arceau allongé, dissymétriques, fixées aux extrémités des cornes des deux bovins de la partie supérieure. Ces éléments doublent les cornes elles-mêmes avec une telle emphase que l'on comprend mal quel pourrait en être le mode de fixation, pour autant d'ailleurs que la représentation renvoie ici aussi à la réalité.

Ouan Tahart (Chaîne de la Téfedest, Hoggar, Algérie)

La frise bovidienne de Ouan Tahart²⁷ est placée dans une modeste concavité (fig. 124). Sur un peu plus de 1,70 m de développement s'étend un troupeau d'une quarantaine de bovins marchant vers la droite, réalisés au trait rouge foncé exprimant l'animal dans son entier ou en grande partie, cas le moins fréquent, ou bien réduit à sa tête et à son encolure. Les quatre grands boeufs principaux, dont les corps sont réalisés en traits fins, parallèles et resserrés évoquant de possibles robes bringées, s'affranchissent des cadres stricts de la concavité; ils se placent ainsi au premier plan du troupeau, bien en évidence. Sous une apparente monotonie, les autres animaux se distinguent les uns des autres par la variété de la forme de leurs cornes.

La similitude des tracés des têtes, l'uniformité du pigment pour rendre la couleur, l'identité des formes anatomiques, le respect de la perspective, l'inscription des animaux dans une surface bien circonscrite et totalement utilisée, dans un même mouvement et dans un espace cohérent et réaliste, indiquent assurément que l'œuvre est d'une seule main. C'est certainement une composition traduisant l'idée d'une multitude en mouvement, mais cette recherche, pour autant qu'elle ait été essentielle, n'a pas oblitéré les notations méticuleuses sur les particularités anatomiques de chaque animal.

27. Hachi *et al.*, 2011.



Figure 124— Ouan Tahart (Hoggar, Algérie). Troupeau de bovidés (relevé: Y.Moussaoui, mission CNRPAH-TRACES).

Timidouine 8 (Hoggar, Algérie)

La concavité de la paroi de Timidouine 8 sert de cadre à une composition étonnante à plus d'un titre. Sa réalisation sur une roche bien visible équivaut à la proclamation d'un événement remarquable, à savoir ici la rencontre d'un petit troupeau de bovins avançant vers la droite, conduit par deux personnages placés en arrière, et d'un personnage statique regardant à gauche et placé devant eux. Ce dernier tient dans sa main droite un arc tourné vers l'avant, avec lequel il touche le protomé du boeuf principal, dont les cornes sont déformées, prenant acte de la rencontre par son geste qui n'est pas sans rappeler, entre autres scènes de comparaison, l'attitude de l'un des trois bergers de Tikadiouine à l'égard du troupeau arrivant. Cet animal et ses congénères sont ici aussi clairement individualisés par la diversité exprimée des panachures de leur robe et les dispositions naturelles ou artificielles de leur cornage.

Un petit groupe de bovins, placé en arrière du troupeau, se distingue cependant de tous les autres, dans la mesure où les panachures des robes de ces trois ou quatre animaux juxtaposés interrompt les linéaments de chacun d'eux et compromettent la lisibilité de chaque figure (fig. 125). Les taches colorées constituent une surface indifférenciée au sein de laquelle le regard perd le



Ref. Michel Barbaza

Figure 125 – Timidouine 8 (Hoggar, Algérie). Troupeau de bovins «reçu» par un personnage qui touche le bœuf principal de l'extrémité de son arc (relevé: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).





Figure 126 – Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Bovin «salué» par un personnage. Le geste représenté est le même qu'à Timidouine 8 et à Tikadiouine.

contour de chaque unité graphique, participant ainsi à une sorte de destruction des formes animales. Un seul grand bovin, visible dans la partie droite de la composition, a été disposé à contre-courant des autres ; il a été laissé à l'état d'esquisse. La pensée s'interroge sur le sens de cette confusion introduite volontairement dans la représentation alors que, par ailleurs, tant d'efforts ont été déployés pour distinguer et individualiser les animaux.

Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le moment de la rencontre entre le premier bœuf d'un troupeau (ou vache, c'est généralement une jeune vache adulte qui mène le groupe) et un personnage du campement est représenté ici isolément, et non plus comme à Timidouine 8, dans le mouvement finissant du déplacement et dans l'instantané de l'arrivée. Tikadiouine expose la même relation. Comme dans ces sites, la composition de Tin Tazarift (fig. 126) nous montre un personnage



Figure 127 – Oued Tin Sharuma (Messak, Libye). Salut adressé à un bovin harnaché d'une selle ou d'un bât.

debout, une jambe fléchie avec le pied posé sur le genou, attitude certainement significative. Il est vêtu d'un simple pagne et tient à la main un arc tourné vers le bovin dont on ne voit encore que la tête et l'amorce du cou²⁸. Un ovin à longues pattes pénètre dans la scène dont il détermine le premier plan.

Oued Tin Sharuma (Messak, Libye)

Saisi dans une attitude proche de celle du personnage de Tin Tazarift et de celui de Timidouine 8, le personnage, féminin selon l'interprétation courante, placé à l'extrême droite du célèbre panneau gravé de l'oued Tin Sharuma (fig. 127) pourrait jouer dans ce site un rôle assez proche de celui tenu par les précédents²⁹. Leur fonction pourrait dès lors être considérée comme variant entre l'accueil ritualisé des arrivants et la réception officialisée d'un don, ici un bovin et son harnachement pour la monte, échange sacralisé par son enregistrement dans la roche.

28. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 475, fig. 567.

29. Gauthier Y. et Gauthier C., 1996, p. 72.

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Selon le même principe d'association et de similitude dans la construction de l'image, on s'interroge sur les ressemblances et, bien évidemment, sur les différences présentées par l'énigmatique scène de Jabbaren dans laquelle, en contre-mouvement par rapport aux précédentes, deux archers, aux arcs désarmés tournés vers l'avant, et un troisième personnage, arc à terre, regardent détalé une antilope, peut-être suivie ou poursuivie par un chien³⁰. Les *trois* personnages font preuve d'un grand calme ; leur attitude, avec l'arc tourné vers l'avant ou posé, doit certainement être interprétée comme un salut des plus pacifiques.

Oued Imraouen (Messak, Libye)

Les gravures du Messak libyen n'ignorent pas la représentation de bœufs en troupeau, à l'exemple de la scène profondément gravée sur bloc de l'Oued Imraouen³¹ (fig. 128). Le style des graveurs de ce massif montagneux, si particulier et reconnaissable entre tous, intègre l'usage fréquent du bourrelet endopérigraphique, le traitement conventionnel de l'œil ainsi que de la zone des naseaux et du mufle, le naturalisme global de la plupart des représentations animales. Ces détails stylistiques concernent de manière identique le bétail domestique et les représentants de la faune sauvage³² : buffles, hippopotames, rhinocéros, antilopes et théranthropes (hommes à tête de canidé). Leur exécution est donc plus que probablement contemporaine.

Le bloc gravé offre au regard deux taureaux, le premier portant collier et présentant des cornes déformées. Placés bien en évidence au premier plan, ces deux animaux sont, d'une part, suivis par une vache aux larges cornes et son veau et, d'autre part, accompagnés de deux autres bovidés discrètement évoqués dans la profondeur de la scène par leur mufle et par quelques traits discrets, dont deux suggèrent des lignes dorsales en bordure supérieure du bloc, à moins qu'il ne s'agisse du prolongement de l'attribut céphalique signalé par Christine et Yves Gauthier. Il s'agit au total de la représentation de près d'une dizaine d'animaux dont quatre parfaitement individualisés.

30. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 366, fig. 418.

31. Gauthier Y. et Gauthier C., 1996, p. 36.

32. Gauthier Y. et Gauthier C., 1996, p. 27, 44, 48, 50, 52 et 129.



Figure 128 – Oued Imraouen (Messak, Libye).
Troupeau de bœufs en marche.

Alamas (Messak, Libye)

La gravure d'Alamas (fig. 129) présente peu de différence avec celle du site précédent en ce qui concerne les principes stylistiques, notamment les conventions de représentation, si ce n'est une exécution un peu moins soignée dans le détail et une composition plus resserrée d'un troupeau compact en marche³³. Au principe d'identification par les cornes s'ajoutent des signes ovalaires, verticaux et horizontaux, qui peuvent représenter des marques réalisées sur le corps des animaux par scarification, marquage au feu ou peinture.

Oued Fulgurit (Messak, Libye)

La gravure de l'Oued Fulgurit reprend à peu près les mêmes dispositions que la représentation précédente en nous offrant huit ou neuf figures de bœufs plus ou moins complètes et d'exécution soignée, dominées par un grand taureau aux cornes déformées³⁴. L'intérêt majeur de l'œuvre, outre son existence, réside dans l'attention apportée dans la différenciation des bêtes alors que l'évocation de chacune d'elle est, en dehors du grand taureau,

33. Allard-Huard, 1994, p. 82.

34. Lutz R. et G., 1997, p. 139, fig. 6a.



Figure 129 – Alamas (Messak, Libye). Troupeau de bœufs en marche.

généralement sommaire. Cette individualisation s'exprime ainsi par le traitement des cornes, et particulièrement par les incisions pratiquées sur les deux cornes de l'un des bovins. Les entailles que la gravure suggère paraissent d'ailleurs nettement surdéterminées par rapport à ce qu'une corne peut supporter sans se rompre au moindre choc. Cette exagération dans les marques portées par ces appendices montre bien l'intérêt apporté à leur représentation.

Dans d'autres scènes gravées sur des rochers voisins, un même soin, qui se manifeste sous d'autres formes, a été apporté au traitement des cornes.

Tan Ekli (Tadrart, Algérie)

Quoique témoignant d'une facture assez originale, notamment pour des bovins domestiques en montrant une massivité peu commune, les animaux gravés représentés sur un panneau de Tan Ekli (fig. 130) portent témoignage de principes stylistiques bien connus ailleurs : sillon endopérigraphique, queue en «S» plaquée sur la cuisse³⁵...

35. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 275, fig. 298.

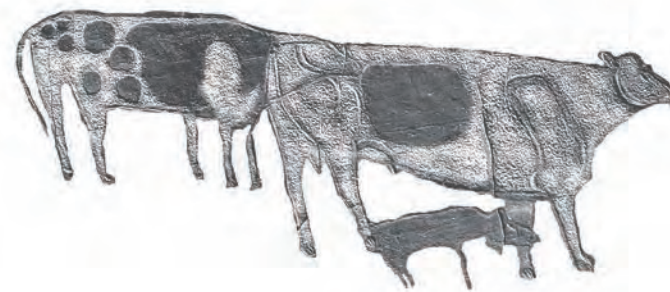


Figure 130 – Tan Ekli (Tadrart, Algérie). Bovins.

Le piquetage soigné des panachures des robes, jouant sur deux surfaces de couleur et de texture différentes, paraît répondre au souci de bien notifier les différences de pelage des divers animaux, rejoignant en cela le soin apporté à leurs œuvres par les artistes boviens. Au bout du compte, force est de reconnaître que rien, sauf la technique, ne distingue ce panneau de la production bovidienne. Chez ces derniers, la peinture sous auvent rocheux ou en abri s'est imposée selon la tradition ; à Tan Ekli, c'est la gravure. Moins fragile que la peinture, elle est, bien sûr, plus coûteuse en temps car il lui faut vaincre l'inertie de la matière qui impose ses exigences plastiques et encourage la brièveté, donc la synecdoque et le symbole.

El Beridj (Tadrart, Algérie)³⁶

Situé dans la partie la plus méridionale de la Tadrart algérienne, le site d'El Beridj expose à un niveau d'excellence les principes bien connus de la gravure du Messak au travers de ce troupeau de bovins aux cornes souvent déformées vers l'avant ou, sous ce même aspect, à forte stylisation (fig. 131). Le panneau de près de 4 m de développement longitudinal évoque un petit troupeau de cinq grandes bêtes accompagnées dans la partie basse d'une dizaine de petits animaux de même espèce, beaucoup moins détaillés dans leurs particularités anatomiques. Une girafe tournée en sens inverse de la marche a été placée en arrière du troupeau. Elle relève peut-être d'une exécution plus tardive.

36. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 270, fig. 287.

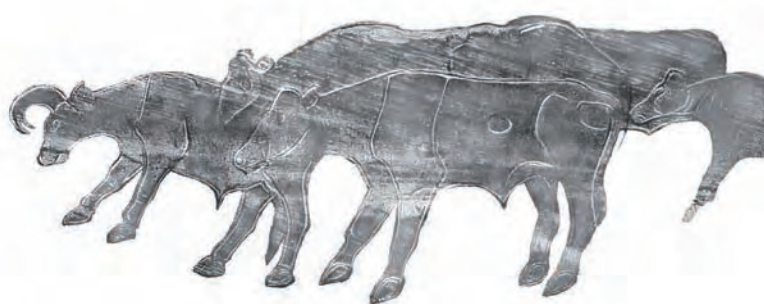


Figure 131 – El Beridj (Tadrart, Algérie). Troupeau en marche.

In Habeter (Messak, Libye)

Si la représentation de groupes de bœufs peut varier dans ses aspects formels, elle reste omniprésente dans l'espace et le temps du Bovidien, à tel point qu'il est possible de se demander si le bœuf, en tant que figure isolée ou en association avec un ou deux congénères, n'a pas été utilisé comme synecdoque du tout, c'est-à-dire d'un troupeau à la valeur symbolique d'une réunion d'êtres et, au-delà, du mythe lui-même dans sa totalité. La représentation du boviné gravé et à corps poli d'In Habeter (fig. 132), porteur d'un fardeau sur ses cornes, vraisemblablement les éléments d'une hutte ou la tente elle-même avec ses piquets et ses cordes, en est un bon exemple. Le motif résume à la fois le troupeau en marche et le campement. On devine juste en dessous de sa tête l'esquisse de la tête d'un autre bovin, montrant que l'isolement du premier n'est qu'apparent³⁷.

Oued Bédis Iser (Messak, Libye)

D'autres exemples de même type seraient mobilisables. La belle représentation de l'oued Bédis Iser³⁸ illustre aussi le thème du déplacement au travers de l'image d'un bœuf portant également des éléments de tente sur ses cornes (fig. 133). Elle est en tout point



Figure 132 – In Habeter (Messak, Libye). Bœuf portant un fardeau sur ses cornes, vraisemblablement les éléments d'une tente.



Figure 133 – Oued Bédis Iser (Messak, Libye). Bœuf portant les éléments d'une tente sur ses cornes.

semblable, n'en serait-ce le style, à la précédente. Ses congénères ne sont pas loin et les humains, c'est-à-dire le peuple de la tente et du déplacement, le groupe qui formera ou s'adjoindra au futur campement, non plus.

37. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 197.

38. Gauthier Y. et Gauthier C., 1996, p. 109.



Figure 135 – Aouinet Azguer 7 (Tan-Tan, Maroc). Deux files de personnages se rencontrant (relevé: M. Barbaza).



Figure 134 – Tin Achigh (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La fin d'un mythe.

Tin Achigh (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

La scène peinte de Tin Achigh (fig. 134) reprend les principaux éléments graphiques du thème du troupeau en marche, avec des bovins bien individualisés par leurs robes souvent panachées de brun-rouge et de blanc, évoquées dans le style « bovidien » spécifique du Caballin bien connu ailleurs et, au besoin, bien identifié ici par le berger au corps asymétrique et déhanché, à la tête en bâtonnet, typiquement caballin³⁹. Les animaux sont assez raides et schématiques; les corps sont comme cloisonnés par les différences de couleur ou par des limites peu naturelles, chaque animal étant ainsi bien individualisé soit par son aspect naturel, soit, artificiellement, par la décoration de sa robe (peinture, scarification, marquage au feu...).

L'évocation du thème du troupeau est ici tardive; elle montre la persistance de l'élevage de bovins alors que les conditions environnementales commençaient à en restreindre la pratique et interrompaient les préoccupations qu'il véhicule.

39. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 227.



Figure 136 – Sidamo (Éthiopie). Troupeau de vaches en bas relief (d'après R. Joussaume, 2007).

Aouinet Azguer 7 (Tan-Tan, Maroc)

Les travaux de relevé et d'étude effectués sur les sites peints de la région de M'Sied (province de Tan-Tan, Maroc) ont permis de reconnaître plusieurs dizaines d'abris peints dont l'abri 7 des sources (*aouinet*) de l'oued Azguer (fig. 135). Le site abrite la représentation de deux suites de personnages se rencontrant. La plus longue file, qui vient en serpentant de la droite, aligne 14 personnages d'une dizaine de centimètres de haut, marchant, levant les bras et brandissant des objets non identifiables. Ils sont accompagnés de deux brebis et d'un bovin, animaux qui rattacheraient la composition au thème du troupeau, ici réduit à une expression symbolique. La file progressant vers la droite est composée de sept personnages, en ordre moins régulier quoique groupés, saisis dans des attitudes assez semblables aux précédents. Leurs gestes ne semblent pas dénoter une quelconque agressivité, même si l'exhibition d'objets allongés à extrémité renflée pourrait, pour

certain, le donner à penser; ils peuvent tout autant exprimer la joie des retrouvailles. On ne comprendrait d'ailleurs pas que seuls quelques personnages soient armés et animés d'intentions belliqueuses. La représentation retient donc comme objet essentiel les retrouvailles – pacifiques et heureuses selon les apparences les plus probables – de deux groupes. La scène précède la rencontre qui va suivre en exposant un thème des plus courants dans l'art saharien. Le thème du troupeau en marche a néanmoins disparu et, désormais, les animaux ne sont plus individualisables.

Sidamo (Éthiopie)

Même si les sculptures en bas relief de Sidamo, en Éthiopie, ne reprennent pas, loin de là, les principes sahariens de représentation d'un troupeau dans toutes ses composantes, elles ne constituent pas moins l'évocation d'un groupe de vaches, ordonnées selon les registres subhorizontaux du banc rocheux et évoluant dans une même direction (fig. 136). Les figurations éthiopiennes, dont celles de Sidamo ne sont qu'un exemple stylistique, étendent jusqu'à cette zone de l'Est africain la représentation d'un ensemble cohérent de bovins, qui en définitive, avec certainement des contenus divers et des significations différentes, établit un même modèle structurel de l'océan Atlantique à l'océan Indien. La composition réduite à un seul thème, mais dans un registre opposé à celui de l'exemple antérieur (Aouinet Azguer 7), montre que, pour autant qu'il y ait eu un enracinement commun dans le fonds mythologique du Nord de l'Afrique, les choix successifs des groupes ont engendré, malgré les apparences, d'énergiques processus de différenciation en fonction des spécificités régionales, des conditions de vie et des préoccupations qu'elles ne manquaient pas de susciter.

Corral et campement

L'espace de stabulation libre à l'intérieur duquel le troupeau est rassemblé à proximité du campement n'est jamais représenté explicitement, peut-être parce qu'il n'est délimité que par quelques éléments végétaux de peu de consistance, comme des buissons épineux par exemple, ou parce que l'espace qui leur était consacré près du campement était délimité par des éléments naturels, ainsi que plusieurs représentations le suggèrent au travers de particularités ou d'accidents de la paroi.

Très riches en renseignements ethnographiques, les représentations de campements reproduisent de manière constante des figures de bovins de sens opposés, divaguant vers la droite ou la gauche.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le panneau peint de Séfar (cf. fig. 100) permet d'observer un troupeau en marche, qui entre dans la composition depuis la partie supérieure gauche, et un ensemble d'animaux en stabulation libre au sein d'un campement, ou dans sa proximité immédiate. Ces deux types de représentation du troupeau apparaissent en effet dans cet ensemble peint sous la forme de trois habitations vues en plan, en haut et en bas de la composition ainsi que dans sa bordure droite⁴⁰.

Le troupeau arrivant est formé de bovins disposés en plusieurs files, selon ce qu'il est aisé d'observer dans la réalité. Les bœufs sont tous figurés marchant dans la même direction, selon toute logique, et accompagnés d'un berger. Les animaux déjà en place sont, quant à eux, soigneusement représentés selon des orientations différentes et entremêlés, tout aussi logiquement, afin de notifier des bœufs statiques ou déambulant placidement dans l'espace du campement et de ses environs immédiats. Peu de différences sont observables dans le détail de chaque type d'animal. Dans le grand abri de Tin Amaren, dans l'Immidir, le panneau des bovins qui montre un animal couché en train de ruminer est un cas démonstratif mais exceptionnel d'animaux

40. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 431, fig. 503.



Figure 137 – Takededoumatine (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Campement (relevé : mission H. Lhote).

au campement⁴¹. À Séfar, seuls les trois ou quatre veaux attachés à leur corde indiquent clairement leur stabulation. Malgré un dessin assez sommaire, les robes des bovins ont fait l'objet d'un soin particulier, avec la notation de leurs spécificités.

Les habitations, tentes de peaux cousues ou huttes confectionnées à l'aide de nattes légères assujetties à de fins arceaux de bois, comme à Iheren, ne sont représentées que sous l'aspect schématique de cercles bruns incluant divers objets difficiles à identifier, mais constituant vraisemblablement un petit mobilier domestique. Les humains, peu nombreux – trois ou quatre au maximum –, sont représentés assis ou debout dans la proximité immédiate de ces structures.

Takededoumatine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le relevé du campement de Takededoumatine figure les bovins à proximité immédiate d'habitations, représentées en plan schématique par une couronne devant lesquelles vaquent des personnages, adultes ou enfants, debout ou assis, arrêtés ou en marche, isolés ou dialoguant (fig. 137). Hormis le bétail rassemblé qui nous préoccupe

41. Bernezat, 2004, p. 148 et 149.



Figure 138 – Oued Teschuinat (Tadrart Acacus, Libye).
Bovins entremêlés (relevé: S. di Lernia).

ici, l'image qui donne le nombre de veaux à la corde indique l'importance du rassemblement en cours. Il pourrait prendre au final les dimensions d'une véritable «foire» aux bestiaux.

Des remarques semblables pourraient être formulées pour de nombreux autres sites, comme à Ouan Bender, à Tissoukaï⁴², à Séfar où l'habitat s'est également réfugié près de la paroi⁴³, et dans bien d'autres lieux dont l'évocation spécifique n'aurait d'autre but, au-delà des détails, que de montrer la constance de cette représentation, banale dans ce qu'elle a de quotidien mais suggestive dans sa dimension symbolique.

Oued Teschuinat (Tadrart Acacus, Libye)

Ce site évoque à la perfection l'entremêlement des bovins en une masse compacte, au prix d'entorses contrevenant aux lois de la perspective vraie (fig. 138). Il n'est pas impossible que ces licences dans la figuration aient été expressément voulues afin d'exprimer précisément l'idée de rassemblement qu'accentuent les superpositions maladroitement.

42. Lajoux, 2012, p. 152-153.

43. Lajoux, 2012, p. 202-203.



Figure 139 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Campement.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Sur le site de Séfar, le panneau du campement (fig. 139), maintes fois reproduit, identifie avec beaucoup de soin les animaux présents, il est vrai en nombre moindre. Le souci de caractériser chaque animal se perçoit très nettement dans l'évocation détaillée des particularités des pelages. Ces bovins sont statiques ou déambulent placidement à proximité des huttes.

La composition n'intègre que deux habitations; il s'agit soit de la représentation d'un campement en formation et encore de faible ampleur dans l'attente de nouveaux arrivants, hommes et bêtes, soit d'une évocation symbolique du campement⁴⁴, soit d'un reflet de la réalité. Comme dans d'autres sites, l'artiste a ici exploité les accidents de la paroi pour délimiter l'espace du campement.

Ozaneare (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le panneau, conforme aux règles énoncées pour l'évocation des bœufs, surprend par les postures très détendues des personnages situés dans l'environnement immédiat des animaux⁴⁵. Les humains, hommes et femmes, sont assis ou allongés, apparemment en train de converser tout en s'occupant de près ou de loin

44. Lajoux, 2012, p. 146-147; Hugot, Bruggmann, 1999, p. 434, fig. 506.

45. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 400, fig. 463.



Figure 140 – In Debiren (Messak, Libye). Troupeau de bœufs gravés (cliché: J. Magail).



d'enfants. Fait exception un homme debout placé au sein des animaux qu'il est peut-être en train de soigner.

Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

L'espace représenté est vaste et relativement indéfini (cf. fig. 101). On y remarque des files mobiles de quelques animaux, comme celle qui apparaît en avant du puits et qui montre quatre bœufs en marche. On y voit aussi des bêtes statiques, avançant dans des directions opposées. Le puits et l'eau qu'il procure est le lien retenant des animaux peu différenciés. Les contraintes déterminées par les conditions météorologiques sont admises et leurs conséquences intégrées, par la force des choses, au mode de vie de populations certainement beaucoup moins nombreuses. Le puits, et tout ce qu'il représente, est désormais le point focal des préoccupations énoncées par l'image. En apparence, rien n'a changé ; les bœufs sont toujours là, ainsi d'ailleurs que les girafes, mais l'essence de la représentation caballine est foncièrement nouvelle.

In Debiren (Messak, Libye)

Le style des bœufs gravés d'In Debiren (fig. 140) est bien différent de celui de toutes les représentations peintes observées précédemment⁴⁶. La technique d'obtention a imposé un fort resserrement des unités graphiques, neuf ou dix au total, qui semblent imbriquées, vraisemblablement par économie de place sur une surface limitée par les dimensions du bloc et aussi par économie d'effort.

La pratique du diocularisme⁴⁷ déterminé par le surcreusement des deux yeux constitue un élément participant à l'étrangeté de la représentation. Celle-ci est accentuée par le surcreusement des naseaux, l'implantation d'autres cupules souvent moins profondes sur le corps des animaux ou à leur proximité, ainsi que le creusement et le polissage de larges plages de la roche pour exprimer les panachures de la robe des animaux. C'est dans cet enchevêtrement d'indications graphiques auxquelles il faut ajouter les traits parfois entrecroisés de délinéation des animaux, que l'on a très soigneusement représenté les cornes des bovins. Tantôt à l'aide de deux sillons asymétriques convergents délimitant une surface régularisée par polissage, comme l'animal le plus à gauche aux



Figure 141 – Tegharhart (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Les Vaches qui pleurent (cliché : J. Magail).

magnifiques cornes en «S», tantôt en mettant en œuvre pour exprimer les cornes dont la surface est pourtant étroite, le principe du double trait asymétrique redoublé formant un double bourrelet – un pour chaque bord de la corne. Les animaux du bord droit du rocher témoignent de cette technique complexe de représentation. La volonté d'individualiser les animaux, de les dénommer et de les comptabiliser paraît dès lors manifeste. L'artiste les a représentés en troupeau immobilisé dans un espace clos afin que chaque image soit définitivement enregistrée dans la pierre.

46. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 511, fig. 628.

47. Le Quellec, 1993b, p. 81-89.



Figure 142 – Oued In Erahah (Messak Settafet, Libye). Troupeau de bovins.

Oued In Erahah (Messak Settafet, Libye)

Quoique bien présent au travers de la variété de traitement des cornes, le souci d'individualisation de chaque animal paraît avoir imprégné de manière moins préoccupante la représentation de ce petit troupeau d'une douzaine de bovins de l'oued In Erahah (fig. 142). Immobiles, couchés ou sur leurs pattes, ils sont manifestement retenus dans un espace clos. Les corps, dépourvus d'indication de pelage, sont massifs et semblables. Un trait souligne sensiblement de la même manière chez plusieurs animaux le défaut de l'épaule⁴⁸. Le dénombrement plus que la caractérisation a pu guider l'artiste dans sa démarche. La gravure peut-elle être pour autant considérée comme relativement tardive ?

Tegharhart (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le panneau de la guelta de Tegharhart, en bordure de l'erg Admer, est célèbre pour la qualité plastique des bovins gravés et par la représentation d'yeux larmoyants qui a valu à cette composition l'appellation des *Vaches qui pleurent* (fig. 141). D'autres particularités auraient pu faire également l'objet de sa notoriété, et notamment l'interaction entre les stades de battement du niveau de l'eau et l'emplacement des mufles des animaux, qui se désaltèrent ou, au contraire, doivent encore subir les effets de la sécheresse. Ici aussi, le diocularisme est de règle; il est accentué par les deux cupules qui marquent les naseaux.

Les panachures sont indiquées avec soin, sous la forme de zones creusées à surface polie, introduisant une nette différence de coloration par rapport à la surface de la paroi laissée brute. Quoique exprimée par la gravure et malgré le diocularisme, cette scène relève d'un esprit stylistique bovidien par le souci du détail réaliste, par l'expression du mouvement qui permet au bovin de droite de descendre vers le trou d'eau. La différenciation de chaque animal par les circonvolutions des cornes fait également partie de ce contexte.

48. Van Albada A.-M. et A., 1994b, p. 36.

L'essence du mythe. De l'agressivité des animaux à la violence des hommes

La violence a été exprimée graphiquement au Sahara sous des aspects très divers, que l'objet de l'agression, humain ou animal, soit identifiable ou non. Des animaux dangereux, essentiellement les carnivores ou des créatures tels les théranthropes, ou «hommes-chiens», du Messak par exemple, en situation d'agression ou exprimant par leurs caractères physiques (dents carnassières, griffes, attitudes...) cette potentialité, sont en soi une expression de la violence. Elle apparaît également dans les scènes représentant des affrontements, à plus forte raison si ces derniers se déroulent avec des armes. Dans ce sens, la chasse en est un euphémisme. Souvent, le jeune homme devient guerrier après avoir prouvé ses vertus de courage et de ruse à la chasse initiatique d'animaux dangereux. La danse guerrière mime également la guerre, mais d'une autre manière. Moment essentiel et vraisemblablement festif des grands rassemblements pastoraux avec le sacrifice d'animaux, leur déroulement s'inscrit dans le rite accompli collectivement au sein du campement.

Les représentations de danse guerrière ont pu servir de rappel de l'état de guerre opposé aux évocations de la communauté animale, forme idéalisée de la société des humains à laquelle on l'oppose, par contraste des comportements. Iheren juxtapose ainsi la représentation du rituel de danse en armes et celle des herbivores, sauvages et domestiques. Ailleurs, ces images ont accompagné la mise en œuvre graduelle et toujours complexe du processus belliqueux et des étapes qui le précèdent. Comme signaux visuels pour l'extérieur, elles ont, plus sûrement et dans un même temps, rappelé et proclamé les droits traditionnels du groupe à occuper l'espace ainsi jalonné. En ce sens, l'art des rochers est géographe. Pris comme une aspiration à un mode de vie heureux et paisible, ce que suggèrent sans équivoque de multiples scènes, il fonctionne comme un



Figure 143 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Le lion
(cliché : mission CNRPAH-TRACES).

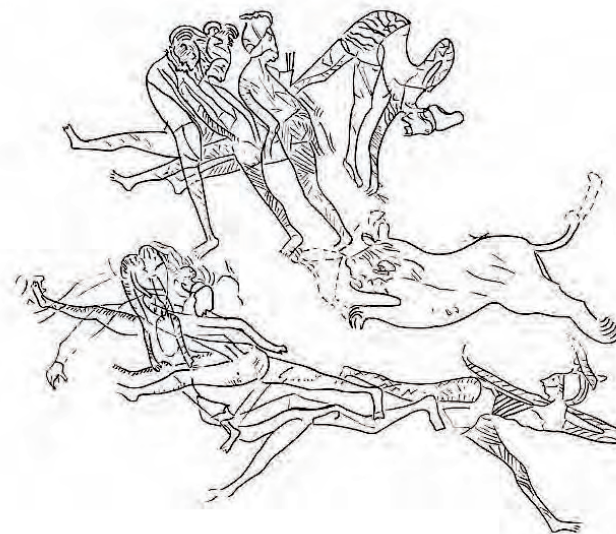


Figure 144 – Tédar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Irruption d'un lion dans un groupe de personnages qu'il met en fuite (B. Hallier, s. d.).

code interne à l'usage des membres de la communauté. Pris comme avertissement, il s'adresse à d'autres groupes, comme partenaires lorsqu'il propose une solution à des tensions et à des antagonismes croissants, ou comme rivaux potentiels que l'on tente de dissuader en faisant plus ou moins explicitement allusion aux formes de la violence.

La guerre, sous l'aspect de groupes armés s'opposant violemment, avec des blessés et des morts manifestes, n'est que très rarement traitée par les images *néolithiques* des massifs centraux sahariens. Elle n'est cependant pas absente et montre bien la réalité de ce phénomène social et des préoccupations que son éventualité engendre. Quelques panneaux ornés permettent d'évoquer l'existence de conflits potentiels.

L'agressivité animale

La figuration du lion ou autre félin constitue certainement l'expression la plus évidente du danger que certains animaux représentent. Les artistes préhistoriques y ont eu recours dans de nombreuses occasions.

Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Le lion

L'animal a été réalisé par gravure profonde sur un bloc de plusieurs mètres cubes appartenant au chaos granitique environnant (fig. 143). Selon François de Chasseloup-Laubat, la figure rappellerait un léopard ou un guépard par les «taches» que suggèrent les cupules parsemant son corps, un pachyderme par les sillons profonds qui divisent l'animal en trois parties (dont une pour le cou et la tête) telles les plaques cuirassant un hippopotame ou un rhinocéros⁴⁹. L'évocation du lion s'impose néanmoins par sa crinière schématisée, mais très vraisemblable, ainsi que par sa queue longue et flexueuse et ses proportions générales. Les griffes qui arment l'extrémité de ses pattes sont bien celles d'un félin. Une première tête, portée par un cou effectivement trop court, a fait l'objet d'une rectification à une époque indéterminée ; une seconde tête a été ajoutée en avant de la première qui, de fait,

prend la place naturelle du cou défaillant. Les oreilles sont courtes et arrondies et ne peuvent appartenir elles aussi qu'à un félin, même si l'extrémité du museau est exagérément allongée. Un trait gravé subhorizontal vient piquer le garrot de l'animal.

Ce qui frappe dans cette représentation, au total assez maladroitement mais expressive, est la force générale qui s'en dégage, bien en accord avec la puissance de l'animal et son aspect terrifiant. L'âge de la gravure est impossible à fixer avec précision ; il pourrait appartenir aux périodes anciennes de l'art préhistorique d'Afrique du Nord dans le contexte – incertain – des gravures du Bubalin, que d'autres attribuent aux populations de chasseurs-collecteurs, en s'appuyant sur la représentation d'animaux sauvages, argument peu recevable, pour invoquer la haute ancienneté de leur représentation. Il est manifeste que les gens de la Protohistoire ont eux aussi figuré des animaux sauvages, notamment des lions. Reste le seul argument de la double patine, nettement plus légère pour la seconde tête, qui indiquerait un certain décalage entre les deux phases de la gravure sans pouvoir préciser, bien sûr, de combien d'années.

Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Lion, chassant chassé⁵⁰

À Iheren, le lion est évoqué graphiquement sous la forme doublement violente d'un animal chasseur et chassé (cf. fig. 82). Le félin, au centre d'une scène marginale de la composition d'Iheren dont elle assure la partie supérieure, est représenté accroupi à côté d'un animal indéfinissable, une antilope vraisemblablement selon la finesse des pattes, partiellement représentée sur le dos ou sur le côté. Le carnivore, surpris dans son repas, tourne la tête vers ses agresseurs, *trois* à droite d'un jeune bovin, deux à sa gauche, qui surgissent derrière lui, brandissant des traits dans sa direction, prêts à l'assaut final et à la mise à mort. En dessous de cette scène, et sans qu'il soit possible d'établir un lien assuré avec celle-ci, se trouve un curieux groupe de brebis au galop volant paraissant rejoindre une chèvre statique. Le troupeau d'ovins paraît fuir la proximité de l'ensemble précédent.

49. Chasseloup-Laubat, 1938, p. 11 et planche VII.

50. Martin, 2014, p. 68.



Figure 145 – Tin Aresu (Tadrart, Algérie). Irruption d'un lion dans un groupe de personnages (d'après A. Muzzolini, 1995a).



Figure 147 – Ain Sfisifa (Atlas saharien, Algérie). Éléphant et éléphantéau attaqués par une panthère (cliché: d'après A. Muzzolini).



Figure 146 – Oued Aramat (Tadrart Acacus, Libye). Face-à-face d'un lion et d'un berger de part et d'autre d'un bœuf mort (d'après A. Muzzolini, 1995a).

Tédar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Tédar, le lion tient un rôle opposé à celui du panneau précédent. Sûr de lui et bondissant, l'animal féroce fait irruption au sein d'un groupe d'individus qu'il disperse et met en fuite (fig. 144). Si l'on en croit ce fragment de récit mythologique, les trois bergers, bien identifiés par ailleurs, ont peut-être été également les témoins de l'événement au cours de l'une de leurs pérégrinations.

Tin Aresu (Tadrart, Algérie)

Parfois présentée comme une chasse au lion, la scène de Tin Aresu se rapproche fortement de la représentation précédente. Le félin, placé au centre de la composition, ne semble guère inquiet par les personnages armés de longs traits. Tout au plus un personnage placé derrière le lion tente-t-il d'atteindre l'animal (fig. 145). Les autres semblent en plein désarroi, effectuent des mouvements contradictoires et ne sont en aucune façon en mesure d'inquiéter l'animal et de le neutraliser, au moins dans l'instant dont il est porté témoignage. Le lion lui-même est proche d'un personnage qui fait un grand écart et tient dans sa main gauche un objet sinueux, certainement un long couteau courbe, semblable aux instruments représentés avec plus de détail à Tikadiouine. La



Figure 148 – Tekniewen (Messak, Libye). Lionne attaquant une girafe. La gravure de cette dernière, de patine plus claire que celle du félin, a été rafraîchie à une période tardive (d'après A. et A.-M. Van Albada, 2000).

position de ce dernier personnage, bien différente de celle de tous ses semblables, pourrait indiquer qu'il est à terre et que, victime de l'animal, il est en train d'être dévoré.

Oued Aramat (Tadrart Acacus, Libye)

Sur le panneau de l'oued Aramat, le lion, en position dominante en haut à gauche de la scène, paraît, tête haute et queue dressée, veiller sur une proie récemment acquise. Le bœuf est renversé sur le dos ou sur le flanc ; ses pattes sont raides et ramenées par paires

en dessous de son corps, dans une position globale exprimant très vraisemblablement la mort (fig. 146). Le berger isolé paraît bien impuissant à faire fuir le lion. Peut-être a-t-il réussi à mettre à l'abri le restant des animaux dont il avait la charge ?

Aïn Sfissifa (Atlas saharien, Algérie)

L'agressivité entre animaux d'espèces différentes, un carnivore attaquant un herbivore, n'est que très rarement évoquée. Quelques scènes célèbres exposent ce thème cependant, à l'image de celle du site d'Aïn Sfissifa, dans l'Atlas saharien, où une gravure d'un naturalisme remarquable montre une éléphante et son éléphan-teau attaqués par une panthère prête à bondir⁵¹ (fig. 147).

Dans l'instant saisi par le graveur, c'est certainement le jeune éléphant, encore efficacement protégé par sa mère, qui fait l'objet de la convoitise du félin. Une première attaque, ou du moins une première approche, a déjà eu lieu dans la mesure où l'éléphan-teau a eu le temps de se réfugier auprès de l'adulte qui avance sa trompe protectrice ; l'artiste, sachant que son trait figera l'action, représente le moment où le félin, immobile mais tendu à l'extrême dans l'attente de la moindre faute de sa future victime, observe sa proie à la recherche de la meilleure position d'attaque. La tension contenue dans cette scène sert incontestablement à exprimer la violence de l'affrontement quelle qu'en soit l'issue. Le caractère inéluctable du déroulement de l'action est nettement perçu par le spectateur qui sait que l'instant suivant sera celui d'une attaque foudroyante.

Tekniewen (Messak, Libye)

La gravure du site de Tekniewen ne contient pas la même intensité dramatique que la représentation précédente, bien que l'attaque ait été déjà déclenchée par la lionne bondissant en direction du cou de la girafe⁵² (fig. 148). Cette œuvre n'est pas exempte de maladresses, notamment dans les mauvaises proportions du félin, beaucoup trop petit par rapport à la girafe vers laquelle il s'élançait.

51. Muzzolini, 1995a, p. 368, fig. 452.

52. Van Albada A.-M. et A., 2000, p. 64.



Figure 149 – In Habeter (Messak, Libye). *Robusta*, théranthrope féminine (d'après A. et A.-M. Van Albada, 2000).

Les théranthropes du Messak (Libye)

Les célèbres théranthropes du Messak, région également appelée montagne des « hommes-chiens⁵³ », constituent l'une des formes les plus soutenues de l'expression de la violence, à l'image de la créature féminine d'In Habeter⁵⁴ (fig. 149).

Ces représentations reprennent les mêmes conventions graphiques que celles des animaux sauvages ou domestiques ; de même style, ils sont d'âge identique et contemporains de la période pastorale, du Bovidien vraisemblablement.

L'emphase des personnages figurés, hors de proportion avec la nature humaine, introduit un élément de mise à distance (fig. 150). Ces êtres hybrides à corps humain et tête de canidé sont, en effet, souvent affublés de trophées portés à la ceinture, têtes d'aurochs ou de rhinocéros, qui donnent l'échelle réelle de la créature chimérique. De la même manière, leurs victimes, allègrement transportées sur l'épaule, sous le bras ou encore traînées, permettent de percevoir la différence de dimensions entre l'être fantastique tueur d'aurochs et sa proie.



Figure 150 – Wadi Isser (Messak, Libye). Homme-chien portant un aurochs sur son épaule et un trophée fait d'une tête d'aurochs et d'une tête de rhinocéros attaché à la ceinture. En rouge : tête de rhinocéros ; en vert : bucrane ; en bleu : aurochs ; en noir : théranthrope avec son arme passée dans la ceinture (d'après le relevé de A. et A.-M. Van Albada, 2000).

53. Van Albada A.-M. et A., 2000, p. 83-89.

54. Van Albada A.-M. et A., 2000, p. 24.

Le potentiel d'agressivité et de violence s'exprime également au travers des détails graphiques d'humains gigantesques à l'animalité exacerbée. Il s'agit là de l'expression concrète d'une attitude mentale dominée par la crainte et la fureur avertissant le spectateur des dangers du monde, un peu à la manière des ogres à l'appétit monstrueux qui, même dénués de tout droit – à commencer par celui d'exister réellement⁵⁵ –, menacent chaque individu au travers de son propre instinct de mort.

La violence des hommes. De la lutte à l'affrontement collectif

La violence des hommes s'exprime graphiquement au travers de scènes de lutte et de combat singulier ainsi que par l'intermédiaire de représentations de bataille rangée ou de simulacre de bataille. Il apparaît très nettement que, comme les scènes de chasse, les représentations d'affrontement armé soient plus nombreuses au cours du Caballin et de la période dite du « guerrier libyen » lors des derniers temps de la Protohistoire. Cette augmentation sensible s'effectue en parallèle de l'exacerbation de l'aridité ayant entraîné la disparition des grands éleveurs de bovins et favorisé la mise en place d'autres modes de vie dans un Sahara de moins en moins accueillant et de moins en moins peuplé. On a affaire désormais à des sociétés de voyageurs, de commerçants et de guerriers ne pratiquant plus qu'un petit élevage périphérique, dont le mode de vie, les valeurs et les représentations mentales ont profondément changé.

Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Scène de lutte

La dégradation de l'image dans la zone concernée rend difficile toute lecture assurée de la scène (fig. 151). L'affrontement, qui prend la forme d'une sorte de « boxe française » faisant intervenir les poings et les pieds, paraît réel. Cependant, la lutte n'est que vraisemblable et la violence n'est que supposée car la confrontation de type sportif, parfois évoquée par d'autres représentations sahariennes, est aussi possible.

55. Burgat, 2005 (1^{re} éd. 1999), p. 45-62.



Figure 151 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : scène de lutte et lion (d'après le relevé de A. Holl).



Figure 153 – Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye). Vue d'ensemble de la composition (à partir du relevé de l'équipe de F. Mori).



Figure 152 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail: troupeau en marche et, en dessous, scène d'affrontement virtuel.

Cependant, violent ou sportif, l'affrontement est attesté. La proximité d'un lion bondissant assure une étonnante continuité de l'expression de la violence. Ce félin est le second d'Iheren. La mauvaise qualité de conservation empêche d'effectuer une éventuelle lecture globale de cette partie de la composition, dont les détails éclaireraient certainement notre affrontement.

La grande composition d'Iheren présente d'autres allusions à la violence, comme la danse guerrière qui en est une forme ritualisée et mémorielle, et donc considérablement amoindrie. Néanmoins, l'ensemble cherche plutôt à témoigner de la grande sérénité prévalant dans l'atmosphère générale du rassemblement en cours.

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Peur dans la montagne

Cette scène bien connue⁵⁶, déjà présentée plus haut, montre plusieurs personnages en armes dans sa partie inférieure, plus bas que les bœufs en ordre de marche, mais aussi plus ou moins entremêlés à ces derniers (fig. 152).

Ces individus, agressifs ou gesticulants, adoptent une formation et des attitudes qui, néanmoins, n'expriment pas vraiment la réalité d'un combat. Des personnages figurés dans la même attitude

56. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 354 et suivantes, fig. 403 et suivantes.

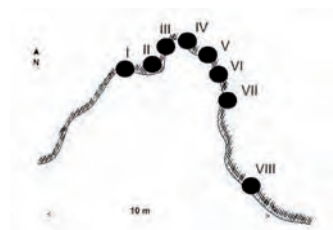


Figure 154 – Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye).
Plan de situation (d'après S. di Lernia et D. Zampetti).

existent bien ailleurs, mais ils sont rarement en présence d'un troupeau défendu par des archers en position de tir. Si l'agressivité de ces derniers est manifeste, l'ensemble ne constitue pas à proprement parler une scène de combat ou de guerre car les flèches ne sont pas décochées et ne volent pas. Il n'y a d'ailleurs aucune victime. Peut-on considérer que la seule menace pesant sur le groupe formé par les humains et les animaux en marche est constituée par les trois personnages faisant face aux archers du bas de la composition ? Si tel est le cas, le péril paraît bien mince car un seul possède un arc, qui n'est d'ailleurs pas bandé ni armé. Un autre semble à terre et a laissé choir son arme. Les mouvements divers de ces individus indiquent peut-être à leur sujet qu'ils appartiendraient à une nature physique différente de celle des humains, de type « esprit », et que seul un récit immergé dans l'imagination est capable de véhiculer. Pour autant, la nature extrahumaine de ces êtres particuliers n'en rendrait pas moins impressionnant le danger, au moins pour celui qui accepte le récit sans réserve. Rien, bien sûr, ne permet de valider cette interprétation.

Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye)

L'abri profond de Ouan Amil présente une remarquable composition de près de 10 m de développement longitudinal sur 3 m environ de hauteur (fig. 153). Sans réel paradoxe, les nombreux auteurs qui ont visité l'abri et publié le résultat de leurs observations reproduisent par la photographie des segments de cette très grande composition, les isolant de manière rédhibitoire de leur contexte et les traitant comme autant de scènes indépendantes (*Le Départ des archers*, *Le Salon de coiffure*, *La Chasse à la girafe*), ce qui n'est bien sûr pas faux mais qui prive le lecteur de la *vision d'ensemble* du panneau et, au-delà de la compréhension, au sens étymologique, de ses divers éléments. Le groupe homogène d'une vingtaine



Figure 155 – Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye). Détail de la partie gauche : campement et scènes diverses.

d'archers situé sur la gauche de la composition, parfois considéré comme une formation d'archers sur le départ⁵⁷, prend tout son sens, ou du moins *un* sens, si on l'intègre à un relevé d'ensemble. Il semble ainsi indispensable de rapprocher cette scène de l'évocation du campement qui est à proximité, en haut à gauche de la composition, du bœuf blanc et noir qui fait irruption à proximité et du groupe qui s'avance à grandes enjambées à sa rencontre.

Le relevé effectué à la suite des missions de Fabrizio Mori⁵⁸ dans l'Acacus permet d'en percevoir l'unité. L'étude de ce document a été récemment reprise⁵⁹. La position de chaque scène au sein du site permet de percevoir l'articulation essentielle de la composition, selon le découpage effectué par les auteurs, entre les scènes II et IV qui prennent place au plus profond de l'abri (ou « grotte »⁶⁰), ce que le déroulé du relevé de la paroi ornée ne permet pas de saisir, mais que le plan de situation établit sans peine (fig. 154). Le groupe des archers est positionné sur un saillant de la paroi, alors que le groupe des personnages en tunique blanche progressant en sens inverse s'enfonce dans la profondeur de l'abri.

57. Muzzolini, 1995b, p. 294.

58. Mori, 1960, p. 49-52 et fig. 26, et 1965.

59. Di Lernia et Zampetti, 2008, p. 162-163.

60. Di Lernia et Zampetti, 2008, p. 160, fig. 7, 16 et 6, scènes II et IV.



Figure 156 – Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye).
Détail de la partie centrale : irruption du taureau blanc et noir et archers surpris se mettant sur le pied de guerre.



Figure 157 – Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye).
Détail de la partie droite : troupeau et petit campement.

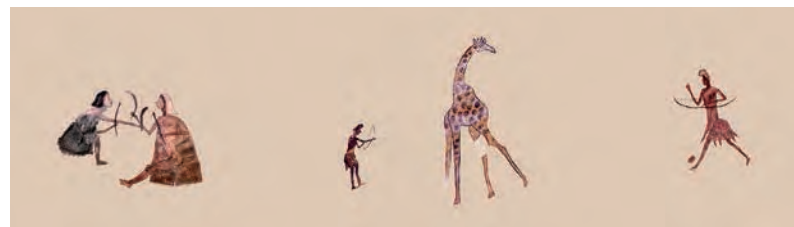


Figure 158 – Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye). Détail de quelques scènes périphériques présentées dans la partie supérieure : conversation à deux et scène de chasse à la girafe interrompue par l'arrivée d'un tiers.



Figure 159 – Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye). Détail : groupe d'hommes vêtus de blanc lancé à la poursuite du taureau et accueilli, armes à la main, par un autre groupe d'hommes vêtus de sombre.



Figure 160 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Scène de bataille (d'après un relevé de J. Lesage, Musée de Louviers, 2014, pl. hors texte n°2).

L'étude de la disposition générale des panneaux montre la structure de la composition à partir d'un axe horizontal, sur lequel s'organise la convergence des deux groupes, antagonistes. Sur la gauche, le groupe des archers se trouve à proximité immédiate d'un campement, classiquement suggéré par de petits groupes de personnages devisant sereinement ou vaquant à leurs occupations, sans se soucier de ce qui advient vers le centre de la scène (fig. 155).

Le grand bovin à robe panachée blanche et noire, qui est également souvent représenté pour ses qualités plastiques en effet remarquables, vient apparemment troubler la sérénité du campement. Ce taureau constitue l'élément qui, à la fois, met en relation le centre du panneau (groupe de personnages vêtus de tuniques blanches et courant vers la gauche) et le campement de l'extrême gauche, et provoque l'émoi général du groupe en armes et sa rapide mise sur le pied de guerre (fig. 156).

À l'extrême droite apparaît un petit troupeau de bovins au pacage ou en stabulation libre à proximité d'un petit campement (fig. 157). Les rares personnages présents dans cette zone sont en tout point semblables à ceux de l'extrême gauche, avec leur longue tunique sombre et leur coiffure à coque sommitale ou sorte de bonnet phrygien.

Les bovins à robe panachée blanche et noire sont semblables au taureau isolé en marche rapide vers la gauche. Celui-ci s'est-il échappé ? A-t-il été soustrait au reste du troupeau ? Seul le récit de l'événement a autrefois été en mesure de le préciser. Dans la partie haute de la composition, au-dessus des figures déterminant son axe principal, apparaissent des scènes de faible extension et isolées, comme anecdotiques, relatant des petits faits périphériques et secondaires s'ajoutant au discours général pour en préciser la teneur dans le temps et l'espace. Rien ne permet de dire que chacune d'elles puisse refléter l'occupation des uns et des autres lors de l'événement. Il faudrait pour cela connaître aussi le registre narratif dans lequel le discours se place : chronique avec éléments de mémorisation ou récit mythologique avec allusion à des références de nature inaccessible (fig. 158).

Pour la partie essentielle de la narration, il est difficile de dire qui sont les personnages en blanc (cf. fig. 153). Amis ou ennemis, ils sont différents et traités comme tels par le peintre qui les distingue par leur aspect physique, notamment par l'absence de coiffure si

marquée et caractéristique chez les archers de gauche. La réduction de leur tête à une vague protubérance évoque certaines représentations de Caballins, ce qui ne serait d'ailleurs pas incompatible avec l'attribution au Bovidien terminal du groupe de Ouan Amil. Les indices sont néanmoins beaucoup trop ténus pour que la réflexion puisse aller au-delà de la simple remarque. Ces personnages sont également vêtus différemment avec une ample tunique de couleur claire. Quoiqu'en marche rapide, voire à la course, ils ne sont pas agressifs (fig. 159). Parfois sans arme, ils ne semblent nullement dangereux ; aucun arc n'est armé, à la différence de ceux de l'autre groupe. Tout au plus poursuivent-ils l'animal.

S'agit-il de la relation graphique d'une opération de vol qui a mal tourné, l'animal échappé entraînant ses maîtres d'emprunt vers ses propriétaires légitimes ? Si cela a été, la rencontre qui s'en est suivie a forcément été rude et n'a pu se résoudre, vu le rapport des forces en présence, qu'au détriment des voleurs. S'agit-il d'une autre situation ? Deux remarques s'imposent néanmoins. La première porte sur la similitude de situation entre Jabbaren, observé précédemment, et Ouan Amil. Dans les deux cas, le recours aux armes a été immédiat. La seconde remarque porte sur la représentation du combat lui-même et l'évocation de la violence qu'inévitablement il aura engendrée – s'il a effectivement eu lieu –, qui n'ont pas été retenues pour la représentation de l'événement. Il est aussi possible de penser que le pire a pu être évité.

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Non sans arguments et clairvoyance, Jean-Dominique Lajoux présente l'un des multiples panneaux de Séfar comme « peut-être la seule représentation de bataille rangée figurée dans tout l'art tassilien⁶¹ ». Ici, le pire n'a manifestement pas été évité car le combat est véhément. Les archers, bien campés sur leurs jambes tendues et largement ouvertes, sont en position de tir, les arcs sont bandés et armés ; les flèches volent et jonchent le sol (fig. 160). Pourtant, ainsi que le fait remarquer avec justesse cet auteur, aucun mort ni blessé n'est représenté. Il attribue le choix du thème aux belles possibilités plastiques qu'il offre à une étude des attitudes guerrières et au développement d'une composition dynamique structurée par l'affrontement. C'est très vraisemblable. Cependant, la guerre est

61. Lajoux, 2012, p. 196-197.



Figure 161 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Scène de combat.



Figure 162 – Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Scène de préparation à la chasse ou au combat.

on s'honore sur le champ de bataille, aucune victime dont on voudrait garder le souvenir, quel que soit d'ailleurs le camp dans lequel l'illustrateur se trouve.

Tissoukaï (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

L'abri 13-4 de Tissoukaï, selon la nomenclature retenue par Nicole Honoré⁶³, expose lui aussi une scène évoquant une bataille d'où serait exclue la représentation explicite de la mort.

63. Honoré, 2013, p. 200, fig. 31.



Figure 163 – Tin Aboteka (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Archers en position de tir imminent (d'après H. Lhote, 1958).

De manière assez exceptionnelle au Sahara central, un groupe d'archers en bon ordre paraît arriver dans le centre de la scène concrétisé par l'affrontement. Ces personnages, en formation serrée, brandissent leur arme au-dessus de leur tête, en une attitude qui peut effectivement être interprétée comme une manifestation de la détermination de ces combattants. Si l'on se réfère à la scène d'Iheren au sein de laquelle sont également figurés des hommes en armes, il est aussi possible d'y reconnaître une danse guerrière. La représentation des scènes de bataille, généralement plus en désordre que rangées, ferait de ces archers, évoluant d'un pas égal et réglé, un groupe compact de danseurs en armes.

Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Pour Henri-Jean Hugot, il s'agirait de la représentation des préparatifs d'une chasse ou d'un combat⁶⁴. Les arcs et les flèches tenus à la main ou, pour ces dernières, portées à la ceinture, montrent bien une situation d'où la violence potentielle ou à venir n'est pas exclue (fig. 162). Mais l'affrontement avec l'animal, et encore moins avec d'autres hommes, n'est pas évoqué. Les personnages brandissent diverses armes, généralement des arcs, mais aucun

64. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 477, fig. 570.



Figure 164— Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Archers (relevé : mission H. Lhote).

bien représentée avec l'essentiel de ses apparences, tout en évacuant la réalité de la violence qu'elle engendre inévitablement.

Peut-il s'agir d'une guerre ritualisée, forme édulcorée de la violence permettant de limiter le pire ? La situation est semblable dans une autre scène de même genre à Séfar⁶², qui oppose néanmoins moins de personnages (fig. 161).

Les deux scènes de Séfar retenues pour l'illustration du thème de la guerre montrent que les combats pouvaient être réels et véhéments. Dans les deux cas cependant, les conséquences du combat ne sont pas évoquées : nul blessé et aucun mort dont

n'est en position de tir ni en mesure de décocher une flèche. Tous les arcs, bien au contraire, sont tenus par le bois, à l'envers, dans une position qui ressemble à celle parfois adoptée par des personnages saluant leur protagoniste, humain ou animal.

Quoiqu'une tension certaine émane de la scène, elle n'intègre aucune réelle manifestation de la violence. L'agitation générale des personnages représentés dans des postures très diverses et l'absence d'une nette structure de composition contribuent à établir cette ambiance dramatique qui, cependant, ne semble pas devoir se détériorer. Plusieurs personnages, représentés face à face, ont amorcé un dialogue. Les attitudes sont toutes pacifiques et l'apaisement est certainement l'issue la plus vraisemblable.

Tin Aboteka (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le panneau montre, au contraire du précédent, des archers en position de tir imminent mais l'image, au moins dans le cadrage qui en est proposé, ne dit rien de la cible⁶⁵ (fig. 163). Est-elle constituée par la tache sombre, ectoplasmique, qui apparaît juste devant les cinq archers et le bovin dégradé qui les surmonte ? Si cette lecture se confirmait, on retrouverait sous une forme simplifiée la représentation de Jabbaren, où des archers menant des bœufs sont confrontés à des « êtres » bondissants et fantasques ayant peu à voir, si ce n'est l'apparence physique générale, avec les humains.

Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le relevé de l'équipe de Henri Lhote⁶⁶ nous prive lui aussi de toute indication sur l'objectif des archers (fig. 164). Cependant, la diversité des directions de visée, sinon de tir, suggère soit que la cible n'est pas unique, ce qui démultiplie l'interrogation initiale, soit que l'objectif est partout et nulle part, invisible ou insaisissable, ce qui pose le problème de sa nature et renverrait au surnaturel. D'autres explications sont bien sûr possibles, comme celle reconnaissant une étude d'archers et acteurs variés, saisis dans des attitudes diverses à insérer dans un récit, de chasse par exemple, uniquement structuré par le discours. La narration dans ce cas se serait moins intéressée au résultat de la chasse, connu de tous, qu'aux diverses phases de celle-ci.

62. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 426-427, fig. 498.

65. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 463, fig. 551.

66. Lhote, 1958.

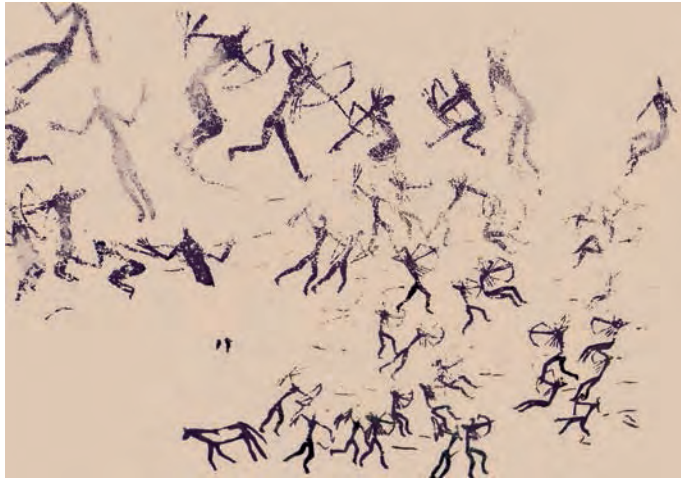


Figure 165 – Site inconnu (Tassili-n-Immidir, Algérie).
Le grand combat d'archers (d'après J.-L. Bernezat).

Dans tous les cas, y compris dans celui d'un conflit humain, nous sommes loin de la guerre au cours de laquelle s'opposeraient deux parties bien identifiées. La violence contenue dans l'image n'est que potentielle par anticipation du spectateur sur le résultat du tir. La flèche n'a cependant pas d'objectif.

Site inconnu (Tassili-n-Immidir, Algérie)

Bien que parfois considérée comme d'époque bovidienne, l'inscription de cette scène de bataille dans la période caballine est attestée sans équivoque par le traitement classique des têtes des personnages, sous la forme fréquente de bâtonnets se terminant parfois par une légère protubérance et auréolés de blanc jaunâtre⁶⁷ (fig. 165).

Désormais, soit après le début du II^e millénaire avant notre ère et au cours des siècles suivants, les scènes de combat mettent en image de véritables batailles, sans se dépendre totalement de la fantaisie énigmatique qui a parfois prévalu auparavant.

Les deux camps ennemis sont bien identifiés par la bilatéralité de la construction. Les arcs sont armés et tendus. Les flèches volent.

67. Bernezat, 2004, p. 159.



Figure 166 – Imerda I (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Archers au combat (d'après Y. Gauthier et D. Lionnet).

C'est d'ailleurs à travers elles, et par la disposition frontale, que s'exprime l'essentiel de la violence. La mort est représentée par les personnages sans arc, figurés les bras ouverts dans des positions diverses, couchés sur le dos ou sur le côté et donc, par hypothèse, morts ou sérieusement blessés. On peut en observer plusieurs, notamment dans l'angle supérieur gauche du cadre de la scène. La représentation de la blessure n'est pas davantage explicite. Tout au plus est-il possible de penser que les combattants assis ou accroupis sont des archers, saisis par l'image en plein combat, alors qu'ils venaient d'être atteints. La flèche meurtrière n'est



Figure 167 – Im-Saten (Tassili-n-Immidir, Algérie). Après le combat.

jamais montrée. L'arc, toujours armé, est encore tenu à bout de bras, mais l'archer lui-même a déjà fléchi sous l'impact. Ainsi sont représentés la plupart des guerriers de droite, indubitablement les vaincus, cédant sous le nombre et l'ardeur au combat de leurs vainqueurs. Il serait certainement trop audacieux de penser que le bovin figuré dans la partie basse de la composition ait pu constituer l'enjeu du différend.

Que des conflits de cette nature aient existé au sein des populations de pasteurs ne fait guère de doute. Même si l'on note encore une certaine retenue dans l'évocation des dommages provoqués par l'événement, le thème *représenté* est archéologiquement nouveau et, surtout, est nouvelle la *représentation* de la manière dont le problème a été traité et réglé. Cette innovation est certainement significative d'un nouvel état d'esprit commandé par les rapports sociaux en cours de mise en place au sein d'un environnement contraignant. Ce qui n'avait jamais été fait lors des périodes précédentes devient une nouvelle réalité du monde saharien, un peu comme si l'on était passé, pour éviter la guerre, de la proposition généralisée et méthodique d'une voie diplomatique à l'expression réaliste de la violence figurée à des fins commémoratives. Une forme de dissuasion armée en quelque sorte.

Imerda 1 (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Imerda 1, sur le plateau de Tadjelamine, la représentation de la violence du combat opposant deux groupes distincts ne fait plus aucun doute (fig. 166). Elle apparaît sous les formes décrivant habituellement les affrontements en armes; s'y ajoutent, de part et d'autre, des combattants abattus, blessés ou morts. Les flèches sont en mesure d'être tirées, elles volent ou jonchent le sol mais n'apparaissent pas comme la cause directe de la mise hors combat des antagonistes. Yves Gauthier et Denis Lionnet, s'interrogeant sur l'âge de cette représentation, concluent à une attribution possible à un stade évolué du Bovidien⁶⁸. Ils se fondent sur les caractéristiques des têtes avec une face prognathe, proches de celles des figurations de cette période (Iheren...). Le schématisme des corps et l'absence d'élément réaliste en ferait néanmoins une représentation des plus originales dans ce contexte, non seulement pour les éléments stylistiques évoqués plus haut, mais aussi pour le traitement réellement peu fréquent des affrontements et de la violence qu'ils entraînent. Une hypothèse fondée sans autre argument que ces remarques suggérerait d'y voir une évocation tardive, lors d'une phase déjà engagée dans les modalités cabalines de la représentation.

Im-Saten 2 (Tassili-n-Immidir, Algérie)

Dans l'abri d'Im-Saten 2, l'affrontement lui-même n'est plus représenté⁶⁹. Ce sont ses conséquences qui sont clairement évoquées: trois individus ont été abattus (fig. 167). Atteints par de multiples javelots, ils gisent au sol. Leurs exécuteurs évoluent autour d'eux afin de leur porter le coup de grâce, tandis que d'autres personnages paraissent se réjouir de leur victoire. La mort est présente ou ne saurait tarder. Cette scène est rattachée à une phase avancée du Caballin, au cours de la période libyco-berbère.

68. Gauthier et Lionnet, 2005, p. 130.

69. Gauthier Y. et Gauthier C., 2003, p. 80.

La violence des hommes. Duels et combats singuliers

L'affrontement sous forme d'un combat singulier connaît d'innombrables représentations dans tout le Sahara et ses marges, rendant impossible toute tentative de recensement. Ces images de duel prennent des formes très stéréotypées de combat à pied ou à cheval (ou à dos de dromadaire), peu différentes des dispositions évoquées pour la chasse. Un choix d'images permet de rendre brièvement compte des principales formes de duel et de leurs variantes.

Ekaram Ouan Ataram (Tadrart Acacus, Libye)

Cette peinture blanche montre l'affrontement de deux guerriers (fig. 168). Celui de gauche est armé d'une lance à large fer, et celui de droite d'un trait plus léger. Ils se protègent tous deux à l'aide d'un bouclier semblable⁷⁰. Leur différence principale réside dans le traitement de la tête : étroite et surmontée de trois développements et d'une longue plume, selon une représentation caractéristique chez les guerriers libyens, pour l'un ; arrondie à face prognathe pour l'autre. La scène semble évoquer un duel en cours. Une lecture qui tiendrait compte de la position du corps du personnage de gauche pourrait également faire penser à une attitude de soumission de ce dernier à l'égard du guerrier libyen, représenté en position dominante. De la même manière, le « dialogue » des fers de lance indique la domination du trait léger sur l'arme de l'individu de gauche. Si ce face-à-face est bien un duel, il est possible que ces notations graphiques suggèrent l'issue d'un combat saisi dans le début de l'engagement.

Im-Saten 1 (Tassili-n-Immidir, Algérie)

Malgré la relative complexité de la composition (fig. 169) – au sein de laquelle on note plusieurs séries de personnages en action sous des apparences diverses, plusieurs scènes de chasse à l'a-truche avec de nombreux chiens, ainsi qu'une scène montrant



Figure 168 – Ekaram Ouan Ataram (Tadrart Acacus, Libye).
Duel entre deux hommes. L'un présente l'aspect classique des guerriers libyens : sa tête, ou sa coiffure, est formée de trois lobes surmontés d'une longue plume (d'après Y. Gauthier).



Figure 169 – Im-Saten 1 (Tassili-n-Immidir, Algérie).
Vue d'ensemble de la composition.

70. Gauthier Y. et Gauthier C., 2003, p. 73.



Figure 170 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Vue d'ensemble de la frise libyco-berbère (relevé : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

non sans un certain humour ce qui ressemble à la poursuite d'un humain par une grande autruche aux ailes déployées –, il est impossible d'y voir une représentation homogène d'un affrontement généralisé⁷¹.

Le seul élément de combat est représenté par les deux (voire trois) duels attestés ou affrontements singuliers, peut-être simultanés, formant, si tel est bien le cas, un combat dont l'enjeu pourrait être le bovin tout proche. Dans l'une des scènes, on remarque un grand guerrier libyco-berbère à tête trilobée, armé d'un petit bouclier et d'une épée vraisemblable, affrontant un individu sans caractéristique particulière, armé d'une lance. Dans un autre combat où la lutte se fait corps à corps, deux personnages semblent assister les guerriers.

Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Frise libyco-berbère

Comme l'ensemble précédent, la frise peinte de l'oued Ahor, près de Mertoutek dans la Tefedest, présente plusieurs scènes qui se juxtaposent pour former une composition par accumulation sans réelle homogénéité (fig. 170).

Plusieurs scènes de combat bien caractérisées sont attestées⁷². Deux d'entre elles ont été retenues ici. Elles diffèrent dans leur

expression par le soin apporté à leur exécution, mais aussi certainement par le contenu même de leur évocation.

La première, difficile à lire et à comprendre, est complexe dans sa composition. Elle suppose l'évocation de deux niveaux de figurations. Le premier est formé par quatre personnages, deux adultes et deux enfants vraisemblablement, assis, au moins pour l'un d'eux, sur une sorte de tabouret fixé aux hanches, tel que cet objet a pu être déjà décrit⁷³. Leur représentation est exactement placée dans l'espace délimité par les deux combattants placés juste au-dessus d'eux, exactement comme s'ils assistaient à un spectacle en cours. Le second niveau d'évocation est constitué par les deux hommes tenant une arme d'hast et un bouclier rond, engagés dans un affrontement énergique (fig. 171). Chacun d'eux est secondé par une sorte d'écuyer non armé doublant les mouvements de son maître dans sa proximité immédiate. Pour autant que l'on puisse considérer comme certaine l'association de ces deux niveaux d'évocation, la très nette différence de taille entre les deux rangs de personnages a pu servir à noter la différence de statut social entre les guerriers et ceux qui les regardent. Il est également possible de penser que les personnages du bas sont en train d'évoquer la scène du haut située en réalité dans une autre dimension de représentation, par hypothèse celle de la légende ou du conte, version narrative du mythe (fig. 172).

71. Gauthier Y. et Gauthier C., 2003, p. 69-87.

72. Chasseloup-Laubat, 1938, planche XV; Iddir, 2013, p. 199.

73. Orloff, 1993; Lachaud S. et G., 2009.



Figure 171 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie).
Détail: scène de combat (relevé: M. Barbaza).

Dans un autre détail du panneau de l'oued Ahor, une deuxième scène nous montre de manière simple, à la façon d'un dessin enfantin, deux personnages armés s'affrontant (fig. 173). Il s'agit d'une représentation classique de la période dite du « guerrier libyen ». Réduits à l'expression de corps ovalaires surmontés d'un cercle pour la tête et de traits pour les membres, les deux personnages sont différenciés par le trait longitudinal qui marque le corps de l'un d'entre eux. Les javelots échangés jonchent le sol; l'affrontement, flagrant, est en cours.



Figure 173 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie).
Détail: deux personnages s'affrontant.

D'autres associations de personnages en armes, isolés ou en groupe, sont visibles dans le vaste panneau de l'oued Ahor, mais aucune ne signifie avec certitude le combat. Existente également des figurations de cavaliers montés ou de chevaux isolés chez lesquels la notion de violence ne peut être retrouvée qu'au prix de la reconstitution hypothétique du récit qu'à lui seul, véritable icône, l'animal représente (cf. *infra*).

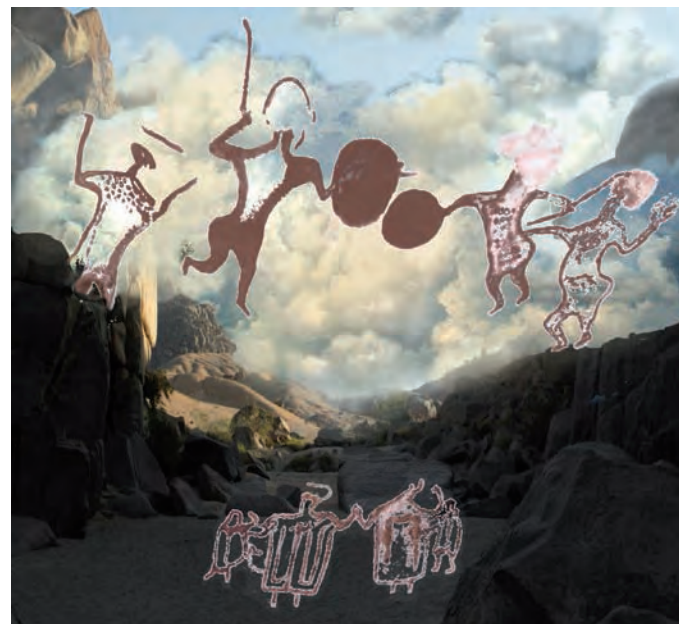


Figure 172 – Essai d'interprétation de la scène de combat associant dans sa partie basse quatre personnages. Le décor de théâtre est constitué par les gorges de l'oued Ahor.



Figure 174 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Détails: duels ou danses.

Placés au centre approximatif du panneau, deux personnages armés, habillés de tuniques longues et arborant des coiffures à long plumet courbe (fig. 174a), attirent l'attention par leur attitude réciproque qui évoque, sinon un affrontement armé, du moins un face-à-face. Ils sont semblables aux deux personnages placés juste au-dessus, vêtus différemment l'un de l'autre (fig. 174b), très dynamiques si l'on en croit la position des jambes, s'affrontant ou dansant. S'il est difficile de trancher entre danse et combat pour ces quatre protagonistes, opposés deux à deux dans un double

affrontement, il émerge peu à peu de ces observations l'idée de la similitude entre ces deux activités, au moins pour leur représentation graphique. La possibilité qu'il s'agisse d'une danse guerrière (puisque les individus sont en armes) concilie les deux interprétations en nous faisant pénétrer plus en avant dans les mentalités de ces groupes protohistoriques, que l'exhibition omniprésente des armes (même si elles sont dérisoires) caractérise également (fig. 175 et 176). La construction des représentations en deux étages est identique à celle du double étage à huit participants (quatre et quatre) étudiée plus haut.



Figure 175 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Détail : personnage armé.

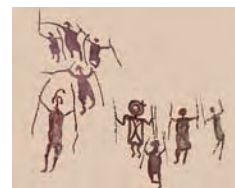


Figure 176 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Détail : guerriers en armes.

Les chevaux isolés, relativement peu nombreux à l'oued Ahor, constituent un thème particulièrement bien développé au Sahara. Cette particularité relève de l'attrait exercé par cet animal depuis des temps immémoriaux, et à plus forte raison lorsqu'il a fait l'objet d'une réintroduction tardive en Afrique pendant la Protohistoire, après une longue absence au cours de la Préhistoire. Son usage au Caballin était donc récent. Le cheval était certainement un animal de prestige, pourtant mal adapté au contexte saharien en raison notamment de ses exigences alimentaires en végétal et en eau. Fort sur le plan symbolique, il est capable d'incarner par sa seule représentation un certain nombre d'idées complexes s'inscrivant dans un registre sacré.

S'il est admissible que les représentations de cet animal aient été le résultat de l'admiration vouée à sa monture par un cavalier soucieux de lui rendre hommage, il est difficile de croire que tous les chevaux isolés, innombrables dans tout le Sahara, l'aient été à

cette seule fin. De plus, aux représentations d'excellente facture – il en est dans la Téfedest, dans l'un des abris du Diverticule et, sous des dimensions plus modestes, dans le panneau de l'oued Ahor – s'ajoutent des tracés gravés ou peints, sommaires et expéditifs, ne montrant par cette esthétique formelle rudimentaire nul souci de glorification. Ces figurations apparaissent plutôt comme une exécution rituelle et automatique, telle une invocation ou une prière ressassée à l'infini, codifiée par l'usage et le registre sacré dans lequel le geste s'inscrit. Mais l'image d'un cheval vaut aussi pour le cheval, quadrupède façonné pour la course par son évolution physiologique ; sa signification peut fort bien s'arrêter là (fig. 177).

Toutes les remarques formulées au sujet du cheval isolé peuvent être retenues pour le cavalier isolé, et leur valeur sémantique être proche sinon identique (fig. 175). Ils sont d'ailleurs assez peu nombreux à être représentés de manière isolée à l'oued Ahor ; ils apparaissent sous des formes très schématiques relevant d'une exécution rapide en tracé simple, avec un cheval à ligne ventrale anguleuse en arche et une seule patte figurée par paire, le cavalier étant réduit à une simple ligne surmontée d'un petit cercle.

Beaucoup moins spectaculaire, mais en fin de compte nettement plus expressive, est la figure du personnage tenant un cheval par la bride. Ce thème, bien attesté à l'oued Ahor, déconcerte à la fois par sa répétition et par son absence apparente de signification. Une lecture de la composition comme illustration d'une phase de dressage ne paraît guère convaincante, car les attitudes des dresseurs supposés et des chevaux ne correspondent pas vraiment à cette action : le cheval semble rétif, le personnage lève un bras dans une attitude dominatrice... Les autres représentations similaires ne confirment pas cette lecture, et donnent au contraire l'idée d'une attitude paisible faite du maintien assuré d'un animal par un personnage. Très significative à nos yeux est la scène qui présente un personnage tenant *deux* chevaux, l'un plus grand que l'autre, car elle renvoie de manière assurée à l'épisode terminal de la vie terrestre du prophète Élie/Elias/Ilyas après son ascension au Ciel selon les récits de la Bible et du Coran. Si son cheval reste seul dans la plupart des récits, une certaine version de la vulgate relate qu'Abou, le serviteur du prophète, tient le cheval de son maître en plus du sien, ce dernier étant bien sûr plus petit⁷⁴.

74. Barbaza, 2005 et 2011.

Bien attestée sous des formes de détail diverses dans le domaine d'expression libyco-berbère, la geste biblique du prophète Élie, personnage repris par le Coran sous l'appellation d'Ilyas, renferme des situations suffisamment nombreuses pour que l'on puisse imaginer en retrouver plusieurs traits au Hoggar, comme dans tout le Sahara et ses marges. Dans bien des cas, les représentations de chevaux pourraient évoquer l'animal d'Élie, magnifique même sans son cavalier, et celui, plus modeste, de son serviteur Abou. Chose étrange que le relevé de Georges Aroutunoff ne permet pas de voir, guère moins d'ailleurs que les photographies, car la paroi, juste au-dessus de ces animaux (considérés comme des chevaux) et les surplombant, présente une sorte de repli prolongé par une étroite fissure qui se perd dans la masse de la roche. Cette configuration est parfaite pour évoquer l'ascension d'Élie par l'intervention divine directe afin de le soustraire à la vindicte des prêtres et des soldats du temple de Baal, lancés à sa poursuite par le roi Achab. Rappelons pour l'intérêt de la représentation qu'Élie, sous ses divers avatars d'Aligouran ou d'Amamelen, est encore aujourd'hui un héros mythique des Touaregs ; il l'était déjà vers la fin – tardive dans les lieux – de la Protohistoire.



Figure 177 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Détails : cavaliers.

Enfin, la proximité du grand cheval, pour autant que cet animal puisse être considéré comme tel, avec deux figures énigmatiques assez semblables, mais de facture différente, pourraient figurer la partie inférieure d'un humain (base du tronc et membres inférieurs) qui, compte tenu de la proximité de ces deux représentations isolées et du cheval, pourrait indiquer le moment précis de la disparition du corps du prophète – de sa dilution dans la lumière –, sorte de passage du visible à l'invisible. Le fait que le cheval et les deux figures en question soient placés sous une retombée de la paroi rocheuse, juste au-dessous d'une fissure conduisant au sein de la matière, représentation mentale de l'autre monde, pourrait constituer une sorte de cadre en réduction du lieu du prodige. Des mises en image de même genre, mais selon des spécificités répondant aux particularités du lieu, existent par ailleurs⁷⁵.



Figure 178 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Détails : chevaux isolés, réalistes ou schématiques, reproduits à des milliers d'exemplaires dans tout le Sahara et ses marges.

75. Barbaza, 2005 et 2013.

Euphémisme 1. La danse

Philosophie de la danse et cognition

La danse, art du geste qui fait sens, c'est d'abord un corps qui se souvient et qui traduit, en mouvements coordonnés et reproductibles, un rythme qui s'impose identique à lui-même au fil des cérémonies. La danse transforme une émotion individuelle en un sentiment collectif parcourant un corps social qui s'exprime en agissant à l'unisson. Elle est langage pour tous, danseurs ou témoins initiés. Collective, elle donne forme au rite, parfois intégré à un rituel de plus grande envergure, concernant à la fois les domaines économique et social, festif et solennel, commémoratif et didactique selon Nelson Goodman et Catherine Elgin qui argumentent en faveur de la fonction cognitive de la danse. Elle permet de saisir les choses différemment et, notamment, « en nous les montrant⁷⁶ ». Pour les gens du Bovidien, elle est peut-être l'un des prétextes principaux à la rencontre. En effet, selon ces auteurs, lorsque la danse parvient à s'inscrire dans la réalité, elle révèle un aspect de la vie non perçu auparavant, ou pas de la même façon⁷⁷. Selon les spécialistes des neurosciences, le cerveau humain traite la musique en partie grâce à l'activation de la zone corticale qui régit également la préparation à la motricité. Il n'est donc pas étonnant que l'on veuille bouger selon le rythme « puisque entendre la musique prépare à bouger dans le temps⁷⁸ ». La danse, expression kinésique de la musique, rend visible les sensations et, ce faisant, devient un véritable langage. L'artiste a pu aisément signifier la danse en représentant des danseurs forcément figés dans une posture, mais son art de plasticien s'est heurté au silence de la paroi et à l'immobilité des formes qui l'ont empêché d'atteindre le sensible. Ces difficultés peuvent expliquer la relative carence de ces représentations.

76. Goodman et Elgin, 1990, p. 22. Je souligne.

77. Elgin, 1991.

78. Beauquel et Pouivet (dir.), 2010, p. 101 et 102.

La danse guerrière, exécutée en tant que telle par des hommes en armes, est un euphémisme de la guerre, de sa nécessité toujours possible et de ses inconvénients toujours certains. Segment du mythe auquel elle donne une réalité, la danse guerrière, à plus forte raison lorsqu'elle est reproduite sous forme d'image, est l'expression en réduction de la totalité du mythe tant dans sa forme que dans son essence. Au travers des mouvements du corps appris par le danseur et des pas coordonnés exécutés en cadence par le groupe, elle en est une dramatisation et en assure un souvenir indestructible du déroulement, lui-même pris ainsi dans le réseau des mouvements musculaires coordonnés par le rythme et les inflexions sonores⁷⁹. Ceci est vrai d'ailleurs pour chacun des segments, qu'ils aient été reproduits isolément ou intégrés au sein d'une suite plus ou moins cohérente.

À ce titre, il est intéressant de rappeler que mythe et rite sont liés par une relation d'homologie au sein d'une même culture, avec un certain état d'« abâtardissement de la pensée consenti aux servitudes de la vie⁸⁰ ». Le rite, et particulièrement la danse guerrière, contient l'essence du mythe. La chasse peut-être aussi, ainsi que le sacrifice. En dépit des apparences mais dans le respect des enseignements de l'anthropologie sociale et culturelle, l'expression de la violence serait donc au cœur des mythes bovidiens. Telle apparaîtrait la cause fondatrice des récits sahariens du Néolithique finissant et des expressions artistiques qu'ils ont générées. « C'est en partant des rites qu'il faut chercher l'explication des légendes », déclare Georges Dumézil. Selon Gildas Salmon, le mythe, marqué négativement par les tensions et contraintes qui l'engendrent, n'explique rien : « ni lui-même, ni autre chose. Il est ce qu'il faut expliquer. Au contraire, le rite, pratique positive, peut servir d'explication⁸¹. »

La représentation de la danse existe dans plusieurs grandes compositions pariétales, comme à Iheren ou In Itinen. Même si, toutes périodes confondues, le nombre total de représentations

79. Bastide, 1968, p. 1082.

80. Dumézil, 1924, p. 287.

81. Salmon, 2013, p. 67.

de cette pratique est faible, leur association à des ensembles boviniens plutôt tardifs pourrait indiquer une progression sensible des préoccupations qui les sous-tendent et les suscitent. Avec la pratique de la chasse qui tantôt affine la perception de la nature, tantôt développe le courage et le sens du risque, les danses d'hommes indéniablement en armes, soulignent tout l'intérêt accordé par ces pasteurs itinérants aux activités d'affrontement et à l'esprit de combat qui les anime. En contact permanent avec l'«extérieur», le «sauvage» et l'«étranger», d'une manière générale avec l'«altérité», par opposition au «civilisé», au «connu» et au «bienveillant» de l'intérieur du campement, ils sont proches en cela des groupes de chasseurs-collecteurs vivant de la même manière au sein de l'espace mobile mais familier du campement, «domestiqué» par les contraintes de la vie quotidienne, par les déplacements saisonniers au gré des rythmes naturels et sociaux, et par les échanges qu'ils suscitent. Les uns comme les autres étaient très certainement préoccupés du maintien éternel de ces conditions d'existence et des équilibres qu'elles supposent, surtout si un quelconque ordre nouveau était susceptible de les menacer.

Faute de constituer un thème dominant, au moins par le nombre des représentations, ce thème pourrait suggérer un cérémonial original et complexe semblable à celui évoqué à Ouan Derbaouen⁸². Si sa tenue était la règle dans les grands rassemblements, son évocation et sa représentation étaient codifiées et retenues. Ces figures existent néanmoins; elles pourraient suggérer l'existence de rituels complexes et secrets.

Danseurs en action

Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

La vie qui parcourt les représentations des «Têtes Rondes» ne pouvait laisser de côté les représentations de scènes de danse, pour peu que cette activité ait été pratiquée et que sa valorisation graphique ait un quelconque sens au sein de l'ensemble des



Figure 179 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Danseurs et danseuses (d'après H. Lhote, 1958, fig.60).

images contemporaines. Séfar met en scène selon les conventions graphiques du moment un groupe de personnages apparemment en action de danse collective, hommes et femmes pour certains, richement parés et peut-être unis par un lien tenu à la main (fig. 179). À l'examen attentif, il semblerait plutôt qu'il s'agisse d'un étrange dispositif ornemental en forme de triangle isocèle, dont le sommet serait assujéti à la tête des danseurs. Ces personnages ne sont pas armés.

Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

L'évocation de la danse était certainement très claire dans ce site antérieurement à l'altération dont la peinture semble avoir souffert (fig. 180). La scène devait apparaître dans l'espace compris entre le campement et le regroupement d'animaux de l'extrême gauche⁸³.

La situation de cette scène au sein de la composition inscrit une certaine temporalité entre le campement en cours de constitution et en début de fonctionnement, à savoir la réunion des personnes et des biens, et sa pleine activité avec le déroulement des rituels

82. Kuper (éd.), 1978, p. 422-423 (relevé: P.Colombel, mission H. Lhote).

83. Lhote, 1978.



Figure 180 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail de l'extrême gauche du grand panneau : personnages dansant. Selon le relevé initial de Pierre Colombel, la peinture de la zone concernée paraît dégradée et ne permet qu'un relevé imprécis et incomplet. L'alignement des personnages dans des attitudes proches suggère néanmoins une danse collective (d'après le relevé de A. Holl).

faisant suite à l'installation complète des participants. Quoique dégradée par le temps, la zone supposée des danseurs montre des personnages fusiformes dont la facture singulière exprime un mouvement général. Les bras levés au-dessus de la tête, les participants sont disposés côte à côte, en séries, exactement comme s'ils suivaient d'un même pas et en ordre un rythme musical. En dépit des incertitudes liées à la mauvaise conservation de la scène, on voit que les personnages brandissent des objets allongés dont la forme peut évoquer celle des armes.

In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

La paroi ornée d'In Itinen montre également des personnages en action, tournés dans le même sens et régulièrement ordonnés, s'ils ne sont pas véritablement alignés (fig. 181). Ils sont revêtus pour certains d'amples tuniques rouge sombre et de capes de



Figure 181 – In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : personnages armés dansant. Privée du mouvement qui l'anime, du rythme sonore et éventuellement de la musique ou des chants qui l'accompagnent, la danse ne peut être ici encore que supposée. Telle paraît bien être néanmoins l'activité à laquelle se livrent ces hommes en armes (relevé : Y. Martin, mission H. Lhote).

couleur claire, peut-être taillées dans des peaux de bovin si l'on tient compte des excroissances visibles à hauteur des épaules et suggérant le départ des pattes de l'animal. Au-dessus et à droite de ce groupe apparaît un ensemble de traits ordonnés pouvant passer, selon le relevé disponible, pour une esquisse mettant en place des personnages également en armes, ordonnés de manière semblable et destinés à figurer un second groupe de guerriers en action.

Le premier groupe est parfois présenté comme un détachement de guerriers en train de combattre, ce dont ils ont effectivement l'allure, mais qu'en raison du contexte d'un campement, il serait préférable d'assimiler à une représentation de danse rituelle, guerrière puisque ces hommes sont porteurs d'armes. Les arcs ne sont pas bandés et aucune flèche ne paraît devoir être décochée dans les instants qui suivent. Ce groupe ne s'oppose à aucun autre, et surtout pas à celui sur ses arrières, malheureusement peu visible sur le relevé. Les arcs, pour ce que l'on en voit, sont au repos. Tournés vers l'avant, ces personnages ne traduisent aucune intention belliqueuse immédiate. La danse paraît donc bien être l'objet principal de cette partie de la représentation.

Ifdaniouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

À Ifdaniouine, au Tassili-n-Ajjer, la danse, reconnue comme telle par les auteurs du relevé eux-mêmes, est évoquée sous la forme de deux rangées de personnages au corps peints, porteurs de divers accessoires : plumets et armes de trait qui dénoteraient des hommes, et outres (*guerba*) qui signaleraient les femmes⁸⁴ (fig. 182). L'interprétation de ces objets comme outres est recevable, comme l'est également à partir de ce seul argument la caractérisation féminine des personnages du premier rang. Aucun élément objectif ne vient cependant corroborer cette attribution. Bien au contraire, les marques corporelles en chevrons et en zigzags emboîtés sont bien celles des pasteurs-guerriers tels qu'ils apparaissent sur plusieurs figures de ce style (Tikadiouine, Ihetsen...). Aucun décor de ce genre n'a été remarqué formellement sur des corps féminins, au demeurant fort peu dévêtus en général au Bovidien. Il est douteux qu'hommes et femmes partagent les mêmes signes corporels identitaires et, qui plus est, en les ordonnant de la même manière. L'aspect vaguement zoomorphe qui permettrait de reconnaître de possibles outres peut fort bien servir également pour identifier des boucliers. L'ensemble figurerait ainsi, selon cette lecture, un premier rang de personnages protégés par leurs armes défensives et, placé plus haut donc en arrière, un second rang de participants armés d'arcs. Tous exhibent des décors corporels sensiblement identiques mais plus ou moins couvrants en forme de chevrons imbriqués selon un usage courant au Tassili, si l'on en croit les peintures rupestres. Un enfant dépourvu d'équipement s'est glissé dans les rangs des adultes. L'évocation de la danse est rendue probable par les gestes exécutés par certains personnages : le dernier de la file du bas lève haut une jambe, genou plié, tandis que le premier et le troisième lèvent le bras et ramènent l'avant-bras vers la tête.

Ihetsen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Étudié méthodiquement par Gianna Giannelli et Fabio Mastrucci, l'abri d'Ihetsen, au Tassili-n-Ajjer, recèle deux compositions majeures de nature assez différente, se complétant donc vraisemblablement dans la mesure où elles présentent un certain nombre de caractères communs, comme l'unité de style et la ressemblance des décors corporels constitués de manière



Figure 182 – Ifdaniouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Danseurs en mouvement. Leurs corps sont couverts de motifs en chevrons, décor que l'on observe sur plusieurs autres représentations du Tassili-n-Ajjer (relevé : U. Hallier et B. Hallier).

84. Hallier U. et Hallier B., 2010.



Figure 183 – Ihetsen (Tassili-n-Ajjer, Algérie). *La Scène de la cérémonie*. Cette danse processionnaire en cours de déroulement paraît rendre un hommage au personnage, certainement féminin, placé en haut de scène. On remarque les corps décorés de chevrons des hommes (relevé : G. Giannelli et F. Mastrucci).

traditionnelle de chevrons imbriqués répartis sur l'ensemble des corps masculins. Les attitudes dans lesquelles sont saisis ces derniers diffèrent cependant d'une représentation à l'autre, de même que varient les thèmes iconographiques. Le trait d'exécution plus grossier de la seconde composition serait pour les auteurs le signe d'une différence de main.

Le premier ensemble, intitulé *La scena della caccia* (*La Scène de la chasse*), met en présence une quarantaine d'hommes de petites dimensions, armés de bâtons courbes et d'arcs à triple courbure, et deux éléphants, dont un apparemment atteint d'un trait dans la région de la tête⁸⁵ (cf. fig. 185).

85. Giannelli et Mastrucci, 2010.

La seconde composition, intitulée *La scena della cerimonia* (*La Scène de la cérémonie*), s'organise à partir d'un personnage principal (si l'on se fie au vêtement, il s'agirait d'une femme), dominant par sa position et, quoique vraisemblablement assise, par sa taille (fig. 183). La cinquantaine d'autres convergent vers elle et sont considérés, par les auteurs, comme des danseurs, «*le gambe piegate e nelle mani oggetti di forma enigmatica. Alcuni in fila sembrano battere all'unisono la palma su una gamba seguendo una ben definita coreografia*⁸⁶».

Les auteurs complètent la description des danseurs aux jambes parallèles et partiellement repliées, aux mouvements réglés par une chorégraphie bien ordonnée et un rythme soutenu par le claquement du plat de la main sur la cuisse, en précisant qu'approximativement au centre de la scène, deux individus armés d'un curieux instrument courbe et placés dos contre dos s'unissent par les bras à un troisième personnage placé devant un ovin. Il est tentant de reconnaître dans cette disposition l'attitude caractéristique des *trois bergers* à Tikadiouine. Contrairement à ces personnages, les autres participants à la scène s'ordonnent en trois files organisées. Celle du haut de la composition, en théorie la plus lointaine par rapport à l'observateur mais la plus proche de la figure sommitale, rassemble sept hommes aux corps décorés de chevrons. Ils sont suivis de trois ou quatre silhouettes non détaillées. La deuxième file intègre des hommes dépourvus de décors corporels, à moins que la couleur uniforme de cinq d'entre eux ne corresponde à une peinture totale. La troisième file, la plus proche du spectateur, associe des personnages aux corps peu décorés et sans arme ou ustensile d'aucune sorte. Tandis que deux d'entre eux ne sont vêtus que de simples *perizonium* vraisemblablement constitués de peaux de bête nouées autour de la taille, à l'exemple de la plupart des personnages, quelques autres, deux ou trois, portent des tuniques amples et longues, peut-être complétées de capes. La variété des ornements corporels et, plus généralement, les diverses apparences indiquent peut-être des différences de statut social entre les participants à la scène qui, quoique séparés en trois alignements distincts, participent tous par la danse collective à un même événement.

86. Giannelli et Mastrucci, 2010, p. 163 : «*la jambe pliée et un objet énigmatique dans les mains. Quelques-uns en file et suivant une chorégraphie bien définie semblent battre la mesure de la paume de la main sur la cuisse.*»



Figure 184— Tin Einesnis (Messak, Libye).
Deux représentations de danse pour une même scène ou pour
deux temps disjoints (relevé: A. et A.-M. Van Albada).

Tin Einesnis (Messak, Libye)

Relevés par Axel et Anne-Michelle Van Albada, les blocs gravés de Tin Einesnis, dans le Messak, regroupent en deux séquences apparemment distinctes deux thèmes fondamentaux mais rares de l'art saharien : la danse guerrière et le sacrifice, soit le cœur du rite (fig. 184). Le premier thème seul retient ici notre attention.

La danse collective, illustrée sur deux blocs distincts, est évoquée par des personnages de même style figurés dans des positions très semblables, groupés côte à côte, peut-être en file, et vraisemblablement porteurs d'armes. Sur les deux blocs, ils sont entourés d'individus en posture de saut et de course, pour ce qu'il est possible d'identifier sans trop d'approximation. Ils portent des masques, des cimiers ou des coiffures diverses. L'ensemble témoigne d'une grande agitation alors que s'accomplit la découpe d'un bœuf sur le plus gros des deux blocs gravés. La position centrale de cette représentation peut laisser penser que la danse, cette scène de boucherie et les activités physiques se déroulent simultanément, si l'on considère l'ensemble comme une représentation instantanée saisie, par exemple, au paroxysme d'un rituel. L'association de scènes disjointes dans le temps et l'espace est cependant fréquente dans les grandes compositions de l'art rupestre saharien. Quelle que soit la nature exacte de la composition, son sens reste le même. L'association graphique renforce l'idée de lien entre toutes les scènes du récit global (ou phases du récit mythologique), qu'elles soient effectivement attestées simultanément, comme ici la découpe d'un bœuf et la danse guerrière ou, ailleurs, la scène de « boucherie » et l'arrivée du troupeau ou encore l'irruption des girafes. Cette variabilité d'associations est *a priori* déconcertante ; elle l'est beaucoup moins si l'on retient les modalités de fonctionnement du discours mythologique au travers de ses versions et séquençages.

Euphémisme 2. La chasse

Philosophie de la chasse

Profondément différente du comportement animal qui répond à des impératifs de survie, la chasse est une activité proprement humaine. Elle est une poursuite méthodique et raisonnée, théorisée en quelque sorte, dont l'intentionnalité a fortement changé au cours des diverses étapes de l'humanité par modification de ses modalités d'action et surtout par ajout continu de ses finalités. C'est ce développement outre nature, opéré le plus souvent par des sociétés d'hommes, qui qualifie la chasse. La nature a fait du genre *Homo* un omnivore dont le « comportement primordial⁸⁷ », également de survie, a été modifié au détriment des animaux.

La reconnaissance, antérieure à la science paléontologique, de ressemblances anatomiques notamment dans le plan d'organisation entre les animaux et les hommes, a conduit ces derniers à rechercher des parentés ontologiques entre eux et les animaux en fonction de leurs besoins et préoccupations. De fait, tuer un animal n'est jamais une opération neutre pour *Homo sapiens sapiens*, qui voit aussi dans l'animal une autre manière d'être. C'est une transgression de l'ordre du monde qui ne peut se faire que dans la stricte observation des règles, avant, pendant et après la chasse. Le rite s'accomplit alors que l'animal est investi d'une charge émotionnelle et symbolique importante, créant ainsi un univers de représentations très diverses selon les temps et les lieux. L'art rupestre, volontiers animalier, en fait partie.

La chasse peut enfin s'inscrire dans une démarche « sportive », où la dimension guerrière est sous-jacente sous la forme d'une pratique initiatique remplaçant ou préparant la guerre elle-même par les vertus de force, d'endurance, de courage, de ruse... qu'elle suppose. C'est dans ce cadre qu'apparaît le stade

87. Lindner, 1941, p. 23.

ultime de la chasse, lorsque, dépourvue de toute finalité pratique, elle s'exerce comme un divertissement, un plaisir ou une passion permettant de donner libre cours à la violence. Le révélateur potentiel de mentalité que constitue l'art rupestre de la Préhistoire et de la Protohistoire sahariennes permet-il de reconnaître l'expression de ces formes? Au-delà de quelques évidences graphiques fortes, difficiles à contester à partir des compositions pariétales mais peut-être trompeuses, il faudra tenir compte des données de l'archéologie, lorsqu'elles seront disponibles en quantité suffisante pour être fiables. Les représentations paraissent néanmoins constituer un reflet non négligeable des dispositions mentales des populations concernées.

Paroles de chasseurs et dessins d'artistes

La chasse, activité sociale par excellence, est l'occasion de réaliser en temps de paix tous les exploits et toutes les victoires qu'elle rend possibles. Ce sont aussi tous les actes qui s'y rattachent et que l'on peut rapporter parce qu'ils valorisent ceux qui les ont vécus et réussis. L'évocation des exploits a d'autant plus d'effet sur les auditeurs du récit que la situation est étrange voire extraordinaire et la victoire finale exemplaire, quitte, pour le narrateur ou pour l'illustrateur, à amplifier les faits et à en embellir les résultats. Bien sûr, la relation des événements par l'image se plie à la fois à ces exigences et à celles de l'expression graphique.

Ihetsen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Un cas remarquable au sein d'un ensemble restreint de références est constitué par le panneau peint d'Ihetsen. Cette composition, apparemment homogène, est considérée par ses inventeurs comme une scène de chasse aux éléphants (fig. 185)⁸⁸.

De la chasse, la représentation intègre deux éléments faisant argument. Le premier est l'association de personnages armés ou non, encerclant trois éléphants. Le second indice est constitué par une arme de type sagaie ou javelot, représentée par un trait léger et

88. Giannelli et Mastrucci, 2010.

plantée dans la tête de l'un des animaux, suggérant qu'il a été atteint par ce projectile. En aucun cas cependant, et c'est là le plus étonnant, on n'a l'impression d'assister à une chasse organisée, comme l'exigerait la traque à l'éléphant. Les hommes armés, lorsqu'ils le sont, sont équipés de manière diverse : arme de jet (un cas unique), arcs courts à double courbure, dont l'efficacité pour la chasse à l'éléphant peut laisser songeur, « bâtons » courbes, peut-être des couteaux composites, utiles pour la découpe de la viande mais pas sur un éléphant vivant pour autant que l'on puisse l'approcher. Si l'on note également que les personnages, d'une part, sont souvent accompagnés de brebis et, d'autre part, évoluent de manière confuse dans des directions contraires, il est difficile de se persuader du caractère cynégétique de l'action évoquée. L'impression retenue est plutôt celle que ne manquerait pas de susciter l'*irruption* soudaine des animaux au sein d'un groupe de personnages plus surpris que vraiment combattifs, à l'exception de quelques-uns en bas à droite de la composition. Plus qu'une action de chasse ou d'affrontement qui aurait été mise en évidence, c'est l'intrusion soudaine des animaux sauvages au sein du monde des humains qui est soulignée. Y a-t-il eu chasse après la surprise ? Rien ne permet de le penser.

La représentation de l'irruption d'animaux dans un cercle d'hommes, pour surprenante qu'elle soit, n'est pas isolée et paraît davantage constituer un véritable thème mythologique qu'une illustration de la chasse, qui ne fait que très rarement partie de l'art préhistorique saharien. La scène d'Iheren, qui montre un lion en train de dévorer une antilope surpris par des hommes armés de javalots, est l'une des rares à pouvoir être rattachée à cette évocation (cf. fig. 82). Quelles qu'en soient les raisons, la chasse ne fait pas partie des thèmes majeurs de l'art rupestre du Néolithique saharien. Que de contrastes, si on le rapproche de son homologue du Levant espagnol où les scènes du genre sont bien caractérisées et nombreuses ; elles montrent sans ambiguïté des hardes de cerfs et de sangliers mises à mal par les flèches des chasseurs. Rien de tel au Sahara central, au moins jusqu'à l'aube de la Protohistoire.

Oued Tilizaghen (Messak, Libye)

La scène gravée de l'oued Tilizaghen représente bien une action de chasse à l'égard de deux éléphants, affrontés par de nombreux archers qui dirigent leurs flèches vers eux⁸⁹. Quelle que soit



Figure 185 – Ithetsen (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Chasse à l'éléphant ou irruption de trois éléphants dans un groupe d'hommes (relevé : G. Giannelli et F. Mastrucci).

l'efficacité de ce mode de chasse à l'arc où l'animal est attaqué de loin, l'intentionnalité ne laisse guère de doute. Les personnages sont à peine esquissés dans leur posture d'archers menaçants, harcelant les animaux ou en position de gesticulation périphérique, comme il est possible d'en observer de semblables dans d'autres contextes. Ils ne présentent aucun caractère identitaire.

Adjefou (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Scène de chasse superposée à la grande girafe

En surimpression à la grande girafe « Têtes Rondes » d'Adjefou (cf. fig. 24) apparaît une scène bovidienne mettant en présence deux magnifiques antilopes bicolores au galop volant, poursuivies par un archer lui aussi en mouvement, arc levé et armé, tendu en direction des deux animaux en train de fuir. Cette scène de chasse, où l'intention du personnage est évidente, paraît banale dans sa simplicité. Elle ne l'est pas en raison de sa rareté au sein de la production bovidienne.

89. Gauthier Y. et C., 1996, p. 99, fig. 87.

Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye)

À Ouan Amil, une scène, périphérique par rapport au drame central en train de se dérouler, illustre le thème de la chasse aux grands animaux sous la forme d'un archer avec son arc armé approchant une girafe⁹⁰ (cf. fig. 156). Rien ne suggère, si ce n'est le regard de la girafe, que le second archer, de taille plus grande et moins agressif, fasse partie de la scène. Si tel est bien le cas, le sens de la relation entre l'animal et le second archer paraît impossible à saisir, sauf à imaginer que l'action de chasse est interrompue par la venue de ce dernier.

Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Cette scène étonnante a été extraite de la remarquable composition peinte de Tikadiouine qu'elle connote de manière peu fréquente de son allusion à la chasse et à la mort. Elle présente huit antilopes amoncelées, placées à proximité de deux bovins dés aux cornes en cœur (bovins, antilopes bubales ou autres) (fig. 186). Alfred Muzzolini et Aldo Boccazi y voyaient des animaux à l'abreuvoir ainsi que l'art bovidien en montre parfois. L'alignement de plusieurs têtes sur une arête rocheuse est en effet trompeur. L'accumulation de plusieurs animaux et la disposition des pattes repliées ne laissent cependant pas de doute sur l'interprétation d'animaux morts.

Fabio Mastrucci et Gianna Giannelli rapprochent quant à eux cette étonnante scène, dans laquelle un lièvre est également représenté, d'une autre de même composition provenant de la tombe égyptienne du vizir Rekhmirê. Les similitudes avec cette dernière, qui date de la XVIII^e dynastie, sont effectivement troublantes, sans que la preuve ainsi apportée de la persistance de ce thème dans la vallée du Nil vers le milieu du II^e millénaire avant notre ère ne nous apporte d'autre renseignement que celui de l'existence en Afrique d'un vaste fonds commun de représentations mentales, dans lequel chaque groupe culturel a puisé, avec des intentions certainement bien différentes et à des moments distincts.

90. Hugot et Bruggmann, 1999, p. 218, fig. 212.



Figure 186 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Amoncellement d'antilopes mortes (cliché : L.Y. Ferhani ; relevé : M. Barbaza)

Oued Mathendous (Messak, Libye)

La gravure d'un archer faisant face à un rhinocéros accompagné d'un jeune, déjà pourvu d'une corne malgré sa taille réduite, a pu servir à évoquer une scène de chasse. Cependant, l'expression de l'agressivité dont devrait témoigner tout chasseur confronté à un tel animal paraît bien insuffisante pour lui laisser espérer une issue favorable⁹¹. Il s'agit là néanmoins d'une impression subjective que contredirait peut-être le discours accompagnant la représentation.

Oued Ahor (Hoggar, Algérie)

Le thème de la chasse est par contre omniprésent au sein des représentations de la fin de la Protohistoire, dans une aire très étendue depuis la mer Rouge jusqu'à l'océan Atlantique. Innombrables et répétitives, les scènes qui l'illustrent sont bien connues des archéologues sahariens ; chacune d'elles renoue avec la violence que contient par nature cette activité, surtout lorsqu'elle devient, au-delà du divertissement, une recherche passionnelle du chasseur qui y trouve matière à assouvir un cortège de penchants, des plus exaltants aux plus vils.

91. Frobenius, 1954.

Un choix volontairement réduit au sein d'un ensemble immense de références permet d'évoquer cette activité, essentielle pour les populations libyco-berbères⁹². Au travers de la variété de ses représentations, la frise peinte de l'oued Ahor évoque quelques-uns des thèmes principaux de cette activité. La chasse et ses résultats, dont on se glorifie jusqu'à les représenter sur les parois rocheuses, apparaissent désormais comme des éléments fondamentaux des images mentales et certainement aussi des modes de vie des populations de la Protohistoire saharienne.

La chasse s'exprime de différentes manières au travers de la figuration d'actions cynégétiques, au sens premier comme c'est le cas ici (fig. 187), ou sous l'aspect de chasses à courre à l'autruche, à cheval ou à dos de dromadaire, ou encore par l'évocation du seul animal chassé, souvent un mouflon, comme dans l'extrémité gauche de la frise de l'oued Ahor.



Figure 187 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie).
Détail : mouflon immobilisé par trois chiens après poursuite
(relevé : M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

À l'oued Ahor, cet animal est représenté isolé à l'extrême gauche du panneau, sans lien évident avec les autres figures⁹³. Leur signification profonde n'est pas évidente : célébration d'un exploit sur un gibier exceptionnel par sa force, son endurance, sa ruse... , rappel de chasses de légende inscrites dans un patrimoine mythologique, dont l'une des finalités premières est de mettre en scène des épisodes héroïques et dont l'un des buts, plus abstrait et lointain, est de souligner l'opposition entre le territoire réel et symbolique de l'animal sauvage et celui de l'animal domestique, entre nature et culture où la « tartarinade » permet à son auteur de s'illustrer tout en s'inscrivant dans le champ consacré du mythe.

Peu de choses à ajouter pour le mouflon, si ce n'est sa présence fréquente en marge de certaines compositions nettement plus

anciennes. Le magnifique panneau peint de Timidouine 12 en est une illustration, mais les exemples sont nombreux dans tout le Sahara. La chasse avec chien relève d'une pratique ancienne, dans la mesure où elle apparaîtrait dans des contextes « Têtes Rondes ». Elle est fortement attestée dans les ultimes phases de l'art rupestre. La pratique n'a quant à elle cessé dans les régions désertiques du Nord de l'Afrique qu'avec la disparition du gibier convoité. Une magnifique description de l'attrait pour cette activité, dans laquelle hommes et chiens se mesurent au mouflon, a été donnée par Roger Frison-Roche dans son fameux *Appel du Hoggar*⁹⁴. Dans le sous-thème représenté à l'oued Ahor, l'artiste nous montre l'instant où les tessems – sorte de puissants lévriers à la queue retroussée – cernent le mouflon épuisé qui n'attend plus que la mort.

Dans une autre scène de chasse à l'autruche (fig. 188), deux personnages à cheval sont représentés sans autre lien graphique qu'un face-à-face de part et d'autre d'un petit groupe d'autruches. La composition induit une symétrie que ne démentent pas les traits stylistiques des chasseurs : les chevaux adoptent le même modelé interne, les rênes la même courbe au-dessus de la tête de l'animal, les deux cavaliers tiennent le même « bâton » court dans l'une de leurs mains.

La figure du cavalier de droite est plus fière ; dressé sur sa monture, le chasseur domine la scène au sein de laquelle l'ensemble cheval et cavalier a fait l'objet d'une exécution plus soignée. La construction en tourbillon ainsi que la position du cavalier dressé selon une figure équestre connue à d'innombrables exemplaires constitue une surenchère graphique, mais certainement aussi initialement comportementale marquant de son emphase une joute mémorable conclue en une sorte de « rodéo » au terme d'une poursuite hardie et heureuse. Résultant d'une exécution plus tardive, située au cours du I^{er} millénaire de notre ère, la chasse à courre à dos de dromadaire cette fois (fig. 189) participe certainement de la même idée.

Hormis dans l'évocation du mouflon isolé, le thème de la poursuite est explicitement représenté ; il exprime un goût certain pour cette pratique et pour la chasse en général. Il est possible qu'il évoque implicitement et indirectement d'autres poursuites, celles-là inscrites dans un registre sacré, à l'exemple de la poursuite du prophète Élie par les soldats du roi Achab.

92. Dupuy, 1991, 1992 et 1996.

93. Chasseloup-Laubat, 1938, planche XV.

94. Frison-Roche, 1936, p. 150-156.



Figure 188 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Détail: fin de chasse à courre à l'autruche, ou «rodéo» terminal.

Pour conclure l'examen de ce thème, il convient d'y ajouter les représentations de cavaliers isolés qui, sous des symboliques différentes, pourraient être rattachées à ce même ensemble. Autant que l'animal isolé qui concrétise dans sa représentation le terme de l'action, la représentation du cavalier est l'action elle-même et entretient un lien possible avec un autre thème, celui du poursuivant poursuivi, dans une contradiction à laquelle ne répugne nullement de recourir le champ symbolique du mythe et du conte.

Les représentations de cheval ou «avec cheval» constituent un domaine thématique vaste au sein duquel la chasse n'est qu'une facette, peut-être la plus évidente, de la mise en scène. Les représentations de chevaux isolés ou accompagnés d'un personnage qui les tient par une bride, ou même la figure du cavalier, peuvent s'inscrire dans ce registre.

Oued Azguer (Tan-Tan, Maroc). Danse avec les autruches

Apportant une touche finale au thème de la chasse, une scène remarquable, récemment relevée dans l'abri 2 de l'oued Azguer, dans les environs de M'Sied au Maroc, rappelle sa proximité sémantique avec le thème de la danse⁹⁵. À la fois danseurs et

95. Searight et Martinet, 2002.



Figure 189 – Oued Ahor (Hoggar, Algérie).
Détail: deux méharistes tentant de forcer une autruche à la course.

chasseurs, plusieurs archers entourent un animal indéterminé de la taille d'un ovin ou d'un petit bovin (fig. 190). Ils sont accompagnés dans leurs mouvements par plusieurs autruches en ligne paraissant évoluer au même rythme. En dépit de son originalité, cette scène n'est pas isolée dans la région du Sahara occidental, où l'on en recense plusieurs sous des variantes plus ou moins explicites et complètes⁹⁶. La reproduction du thème central de l'archer associé à l'autruche montre que cette figuration s'inscrit dans un discours – récit mythologique ou conte – dont l'aire de répartition est relativement vaste.

Chasse et danse se conjuguent ainsi dans cette région périphérique du Sahara, éloignée de notre zone principale d'intérêt mais qui a le mérite de montrer la proximité, pour les populations protohistoriques, des deux types de manifestations.

96. Soler i Subils, 2007.

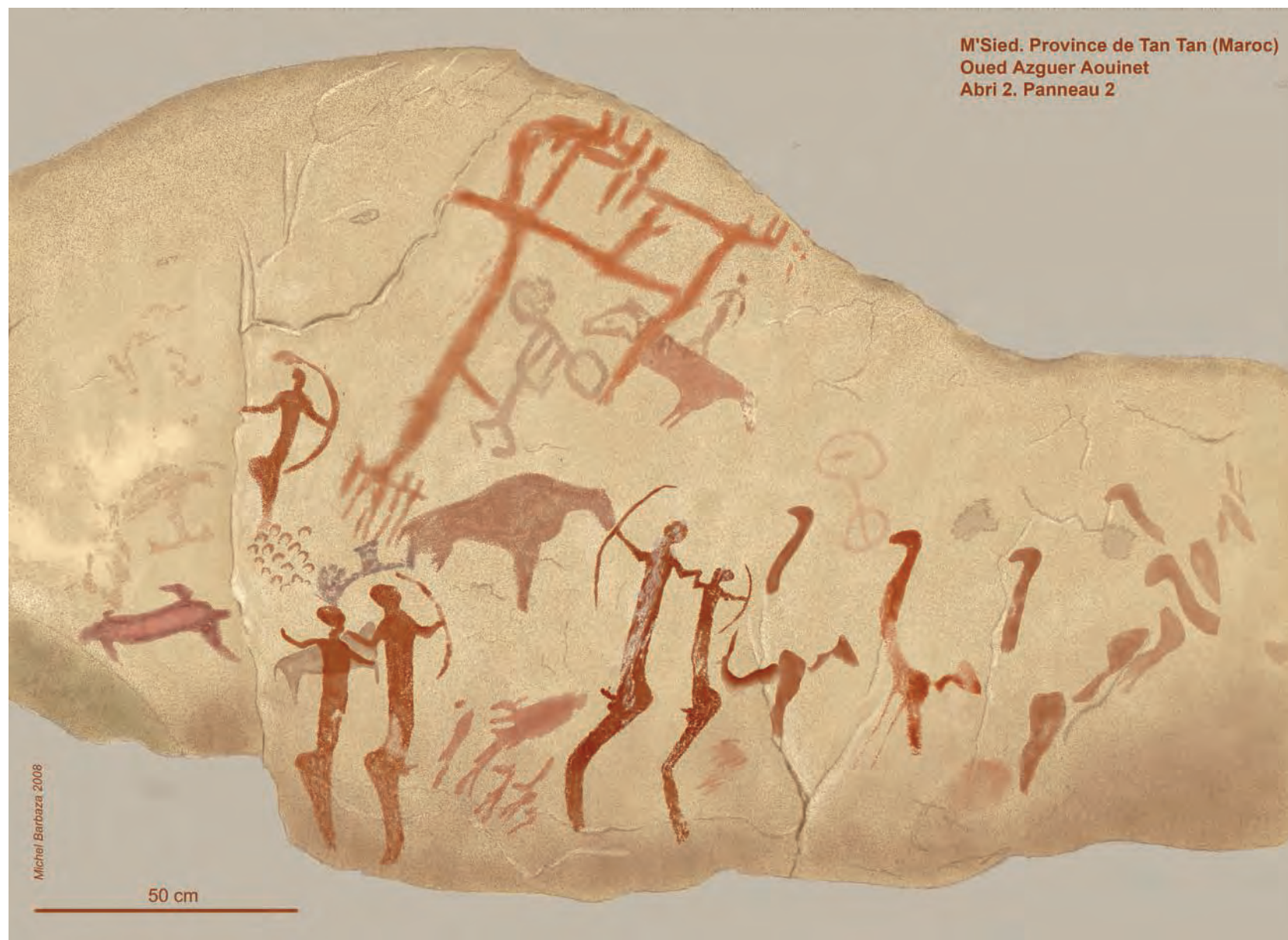


Figure 190 – Oued Azguer (Tan-Tan, Maroc). Scène de chasse (relevé: M. Barbaza).



Sang contre sang. Le sacrifice ou le maintien de la paix

Les sources archéologiques et littéraires

Les exemples fournis par l'ethnologie nous éclairent sur les sens possibles de la pratique du sacrifice. Il en est ainsi notamment chez les Nuer où, après un dommage important et selon la médiation qui évite tout contact entre les parties, l'usage veut que l'on sacrifie un bouc ou un bélier afin d'arrêter sans délai la vendetta ; le rite s'accompagne d'un échange de bovins pour le tort commis. La compensation s'établit à une bonne quarantaine de bovins, du moins en théorie car il est peu fréquent que l'on s'acquitte de sa dette en une seule fois⁹⁷. Son remboursement dure donc généralement plusieurs années. Les cérémonies réparatrices peuvent cependant se dérouler dès la remise d'une vingtaine d'animaux, le solde, dont on s'acquitte plus ou moins rapidement, étant parfois lui-même à l'origine de nouvelles querelles.

Ce peut être pour éviter de tels désagréments que l'on a peint des animaux sur les parois, certainement pour ritualiser l'échange tout en glorifiant certaines bêtes, mais également pour en établir une sorte de comptabilité. Selon cette interprétation, l'image serait une mémoire inscrite, reprenant par son caractère économique la finalité mémorielle de l'écriture dont elle devient une préfiguration. Ce comportement, s'il pouvait être confirmé, conforterait partiellement l'interprétation « vériste » de l'art rupestre envisagée par Savino di Lernia⁹⁸, qui voit dans les animaux figurés un témoignage direct de la taille du *cheptel* préhistorique, selon une pratique dont on ne discerne pas bien la finalité en dehors d'une représentation ostentatoire du troupeau individuel. Notre lecture, à la fois plus restrictive et fonctionnelle, y voit le dénombrement des seuls

97. Evans-Pritchard, 1994 (1^{re} éd. 1968), p. 181.

98. Di Lernia, 2002.

animaux échangés. Dès lors, le rôle de l'image, ou du moins son rôle principal, devient évident.

Dans l'approche archéologique de la question, abordée principalement au travers de l'étude des vestiges matériels, Jean Guilaine et Jean Zammit ont retenu la dimension sacrificielle de certaines exécutions d'humains ou d'animaux. Ils ont adopté implicitement la lecture de René Girard⁹⁹, de Françoise Héritier¹⁰⁰ et de Lucien Scubla¹⁰¹ en considérant que « la violence du sacrifice est une solution, une façon de canaliser la violence des individus de la communauté. C'est un outil de paix sociale [...] qui [...] évite les violences internes [...]. Le rite sacrificiel, pour violent qu'il soit, sauve la société¹⁰² ».

Les sources littéraires donnent de très nombreux exemples de la place exacte du sacrifice et du rituel sacrificiel dans le temps et dans l'espace. Elles sont généralement autant de confirmations du rôle social de cette pratique, au point qu'il nous paraît légitime de rechercher dans les représentations de « boucherie » une autre dimension que celle de la découpe de carcasses à des fins alimentaires, ce que néanmoins elles peuvent être également.

Les manifestations rupestres, au travers desquelles peut être reconnue l'action sacrificielle, permettent d'établir les caractéristiques de ce rituel.

99. Girard, 2003.

100. Héritier (dir.), 2005 (1^{re} éd. 1999).

101. Scubla, 2005b.

102. Guilaine et Zammit, 2001 ; Detienne et Vernant (dir.), 1979 ; Bloch, 1997 ; Bonte, Brisebarre et Gokalp, 1999 ; Malamoud, 1989 ; McAfee Brown, 1987.

Les sources graphiques

Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le relevé bien connu du troupeau en marche de Jabbaren permet, contrairement aux photographies, d'observer un ensemble étonnant où le point de convergence des bovins en marche est constitué d'un groupe de quatre hommes, peut-être cinq, et d'un enfant accueillant avec un intérêt manifeste l'arrivée du troupeau (fig. 191).

Dans cet ensemble classique, la présence d'un bœuf sur le dos, mort sans aucun doute et peut-être déjà en cours de découpe, est singulière. Pris dans la stricte lecture des informations fournies par l'image, à savoir l'arrivée d'un troupeau d'une part et un bovin mort en cours de découpe d'autre part, les éléments reproduits indiquent que l'abattage de l'animal a nettement précédé le moment de rencontre tel qu'il est évoqué. Si c'est un sacrifice, moment ritualisé s'il peut en être, on comprend mal que l'on ait pu y procéder avant la mise en place complète du campement. Y aurait-il dans le traitement des unités graphiques, au trait simple pour les unes et en aplat de couleur soigné pour les autres, l'indication d'un différentiel chronologique incluant une forme d'intentionnalité structurée par un discours sous-jacent désormais inaccessible? Le petit troupeau apparaîtrait ainsi dans toutes ses caractéristiques, au détail près d'animaux dénombrés et identifiés notamment par la diversité de leur pelage et de leurs cornes, avec les aspects sous lesquels il a été consacré par l'image et, *par la suite*, sacralisé par le sacrifice.

Tissoukaï (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le site de Tissoukaï recèle trois représentations d'animaux morts, couchés sur le dos, à proximité de personnages «officiant» auprès de lui, un arc à la main. La fréquence de cette image renforce l'idée d'une figure symbolique allant bien au-delà de la simple découpe d'une carcasse à des fins alimentaires. Avec quelques particularités secondaires permettant aux spectateurs d'identifier chaque scène, elles obéissent à des modes de construction semblables, au moins d'après ce que nous laissent percevoir les reproductions disponibles.



Figure 191 – Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Groupe de personnages accueillant un troupeau de bovins (d'après H. Lhote, 1958).

La représentation la plus connue (fig. 192) amalgame elle aussi les phases de déroulement de la cérémonie. Elle réunit les divers moments de la narration et fait coexister l'arrivée du troupeau, l'instant de la mise à mort de l'animal en montrant, d'une part, le sacrificateur tenant encore l'arc avec lequel il a opéré et, d'autre part, le sang s'écoulant du mufle du bovin, le dépeçage de l'animal et le transport des divers quartiers, le tout formant un enchaînement de séquences au sein d'un ensemble graphique indifférencié, selon la pratique courante de l'art du Bovidien. La représentation préhistorique s'oppose en cela aux vignettes de nos modernes bandes dessinées, qui attribuent à chaque scène une valeur d'instantané, quitte à faire un usage intensif de l'ellipse pour assurer par bonds successifs la progression de l'action.



Figure 192 – Tissoukaï (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : narration des différentes étapes du sacrifice d'un bovidé. On remarque l'usage de l'arc pour la mise à mort de l'animal (d'après un relevé de la mission H. Lhote).

Deux autres scènes reprennent le motif principal de l'animal mort récemment abattu. Les principales différences avec la scène précédente sont fixées par des détails d'attitude des personnages : individu dansant, jambe et bras levés dans l'abri 6-1, et archer se penchant sur sa victime dans l'abri 6-3¹⁰³.

Tin Einesnis (Messak, Libye)

Réduite à sa partie centrale (cf. fig. 184 et 193), la gravure de Tin Einesnis peut constituer une reproduction cohérente d'une phase essentielle du déroulement des cérémonies, instant d'une certaine durée mais au cours duquel l'action est stable avec le double rituel du sacrifice et de la danse guerrière.



Figure 193 – Tin Einesnis (Messak, Libye). Détail : sacrifice et danse guerrière (d'après A.-M. et A. Van Albada).

Un individu, peut-être le sacrificateur, se penche sur l'animal tandis que deux autres personnages portent leur attention sur son abdomen, peut-être sur ses entrailles. En arrière, comme en toile de fond, est rangé un groupe d'hommes certainement en armes et, selon l'interprétation, en train de danser. L'homogénéité de la représentation ne s'étend pas forcément à la totalité de l'ensemble gravé qui montre d'autres actions, dont une seconde scène de danse.

Erahar (Messak, Libye)

Le bloc gravé d'Erahar évoque le sacrifice d'un bovin en une représentation proche de la précédente par son homogénéité. Ce caractère lui est conféré par la focalisation de la représentation sur la phase essentielle du sacrifice, correspondant au moment du trépas de l'animal ou suivant immédiatement sa mort (fig. 194). Tandis que des personnages s'activent sur le corps de l'animal, détail interprété comme « un pugilat sur (ou dans) le ventre de la victime¹⁰⁴ », d'autres semblent danser autour, ou du moins effectuent des figures diverses peu en accord avec une banale scène de boucherie.

Sans vouloir ramener à la notion de sacrifice toute scène représentant un animal sur le dos, et comme tel supposé mort ou mourant, la gravure de l'oued Tin Iblal, également dans le Messak, est assez proche de la précédente dans sa composition. Elle est interprétée par ses inventeurs comme une scène « de pantomimes ou danse » autour d'un âne entravé venant d'être abattu¹⁰⁵.

103. Honoré, 2013, p. 198, fig. 25 et p. 199, fig. 27.

104. Van Albada A.-M. et A., 2000, fig. 43.

105. Gauthier Y. et C., 1996, p. 98, fig. 86.



Figure 194 – Erahah (Messak, Libye). Sacrifice d'un bovin (d'après A.-M. et A. Van Albada).

Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le célèbre abri de Tikadiouine présente deux scènes (trois, si l'on tient compte d'une autre représentation peu lisible située sur un panneau distant de quelques mètres) au sein desquelles des humains s'affairent sur des carcasses de bovins. Elles sont différentes, mais s'intègrent toutes deux dans la composition générale du panneau peint sans autre interruption que celles imposées par les disjonctions narratives spécifiques à l'art du Bovidien¹⁰⁶. Tikadiouine, où la paroi ornée reprend les principes stylistiques et thématiques d'Iheren, laisse percevoir les articulations de la narration en figurant sur une même composition plusieurs scènes distinctes, coordonnées entre elles par d'étonnantes liaisons graphiques, à l'exemple des comportements couplés des humains et des animaux. La fameuse scène dite de «boucherie», placée au cœur de la composition et avoisinant la tête du troupeau de bovins arrivant dans le campement, fait partie de ces dernières (fig. 195). On y voit des personnages apparemment surpris par l'arrivée de trois girafes, tournant leur regard vers elles en un mouvement qui paraît être davantage un salut qu'une position de défense.



Figure 195 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail : scène dite de «boucherie» (cliché : L'Y.Ferhani).

106. Barbaza, 2012.



Figure 196 – Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : homme au-dessus d'une dépouille d'autruche (cliché : L'Y.Ferhani).





Figure 197 – Ifdaniouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Détail : scène de dépeçage d'un animal mort (relevé : U. Hallier et B. Hallier).

Les trois individus, peut-être les mêmes que ceux placés un peu plus haut, sont en train de découper un bœuf à l'aide de longs couteaux courbes composés. La mise à mort a eu lieu ; le sacrifice est consommé. Les dépouilles animales sont mises en quartiers à répartir entre les diverses composantes de la société. Une autruche, dont on voit une cuisse, a également subi le même sort.

Une autre scène, placée à l'extrême droite de la composition, permet d'évoquer une seconde fois le rite sacrificiel (fig. 196). Beaucoup plus simple que la précédente, elle met en présence, selon ce qui est encore visible aujourd'hui, une autruche renversée sur le dos en train d'être éviscérée ou découpée par un personnage placé en arrière.

Suggéré par le partage des carcasses, le rapport à la mort animale et à la consommation des victimes est particulièrement présent dans cette composition en raison de son caractère très synthétique. Cet aspect est déterminé par l'imbrication prononcée des différentes séquences, vraisemblablement afin que le caractère symbolique de la représentation ne soit éclipsé par le récit, l'événement ou l'anecdote. Tikadiouine diffère en ce sens d'Iheren, qui étire les scènes sur plusieurs registres superposés pour les organiser en longues files.



Figure 198 – Tamadjert (Tassili-n-Ajjer, Algérie).
Détail : bovin mort et quelques personnages (cliché : L'Y. Ferhani ; relevé sélectif après traitement de l'image).

Ifdaniouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Parmi les nombreuses découvertes d'Ulrich et Brigitte Hallier au Tassili-n-Ajjer apparaît à Ifdaniouine une curieuse scène (fig. 197) qui rappelle, par son style et par son thème, la seconde scène de dépeçage de Tikadiouine.

L'animal figuré sur le dos n'est que partiellement visible ; les particularités des pattes indiqueraient néanmoins une autruche. Les hommes, au nombre de *trois*, sont très semblables dans leur habillement et leur décor corporel à ceux du site précédent. Le couteau composite, quoique à double courbure, obéit à des principes d'élaboration identiques. L'isolement de la figure renforce indubitablement le caractère symbolique de la scène, dont l'intention irait bien au-delà de la simple préoccupation alimentaire.

Tamadjert (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Le panneau peint de Tamadjert possède les caractéristiques classiques des représentations du début du Caballin. Le style des personnages ainsi que la présence des chars et du cheval l'attestent. Les principes de mise en image ont changé : des motifs, certainement symboliques comme les chars, sont juxtaposés et forment une vaste surface décorée, foisonnante de formes et de figures sans organisation immédiatement perceptible. Des compositions existent néanmoins, qui établissent entre les figures un réel tissu de relations. Ainsi, il est possible de reconnaître un dispositif de cette nature autour du bœuf mort, renversé sur le dos, auprès duquel s'activent deux personnages, l'un agenouillé devant la tête de l'animal et l'autre assis sur un tabouret au-dessus de lui (fig. 198).

En retenant l'échelle graphique fournie par ces deux personnages, il est possible d'associer à la scène une dizaine d'individus, généralement assis et disposés en couronne autour de l'action centrale. Le sacrifice existait toujours, il n'a d'ailleurs jamais disparu, mais le contexte est désormais différent. Le projet de réunir le groupe autour de la victime sacrificielle est inchangé, mais l'acte ne sacralise plus un échange dont on veut garder la trace. Les bœufs sont désormais dispersés sur l'ensemble du panneau peint, quand ils n'ont pas disparu, comme à proximité de la figure qui nous intéresse. La liaison avec les chars, au titre de symbole ou de réalité, est envisageable dans la mesure où ces attelages paraissent faire irruption dans la scène. La continuité qu'ils assurent ainsi peut cependant être le résultat d'une proximité fortuite due à un ajout postérieur dans un espace resté vide. D'autres ordres d'exécution sont envisageables.

Oued Amhite (Tan-Tan, Maroc)

Quoique excentrée par rapport à nos préoccupations, et justement pour cela, la représentation de l'oued Amhite, au Maroc, revêt un intérêt certain en montrant l'importance de ce thème iconographique si particulier dans l'imagerie préhistorique saharienne.

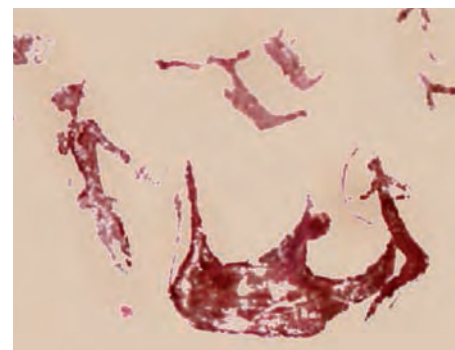


Figure 199 – Oued Amhite (Tan-Tan, Maroc). Scène de sacrifice. L'usage de l'arc semble, ici aussi, lié à cet acte (relevé : M. Barbaza).

Malgré la distance, la figure de l'oued Amhite ne présente guère de différence avec celle de Tamadjert. Au Maroc, un personnage muni d'un arc s'affaire à proximité d'un bœuf, renversé sur le dos et les pattes en l'air, mort certainement, tandis que d'autres individus gravitent autour de cet animal, figure centrale de la composition (fig. 199).

La paix ou la guerre

Société idéale et société réelle

Aborder la question de la guerre revient à poser le problème des relations entre groupes distincts, se reconnaissant comme tels à partir de différences ethniques soit réelles et profondes, soit plus superficielles et imaginaires. Dans le premier cas, ces groupes peuvent se distinguer par des caractères physiques innés ou par des traits culturels, comme la langue et la religion, devenus des facteurs ethnocentristes aggravant les tensions intercommunautaires¹⁰⁷ ; dans le second, par des comportements contingents s'affirmant au travers de nuances. Dans cette dernière configuration, la compétition économique, et plus précisément, pour des pasteurs, la concurrence pour le contrôle des ressources naturelles et des zones de pacage, peut exacerber des oppositions peu flagrantes à l'origine et les transformer en rivalités irréductibles. Ce processus, lorsqu'il se prolonge, peut conduire à la confrontation armée, c'est-à-dire à la résolution du problème par destruction de sa cause humaine¹⁰⁸. Quand les moyens de subsistance sont abondants et que les effectifs humains sont faibles, le conflit des groupes est anodin et insignifiant. Lorsque beaucoup d'individus n'ont accès qu'à des possibilités d'approvisionnement limitées, la collision est rude et violente. Dans son ouvrage, ancien mais toujours remarquable, Maurice R. Davie, s'appuyant sur des faits qu'il a dissociés et considérés séparément, a dressé un état encyclopédique des agents et des facteurs de guerre. De ces faits scrupuleusement et objectivement rassemblés et observés naît la remarque forte contredisant la croyance en un instinct de férocité inhérent à l'humanité. D'après ses observations, un principe fort s'impose : «La guerre est plutôt dans les mœurs et elle s'inculque¹⁰⁹.»

107. Pâques, 1991, p. 361.

108. Davie, 1931, p. 79.

109. Davie, 1931.

Ce sont les facettes successives de ce mouvement que l'archéologue peut espérer retrouver dans les vestiges soumis à son expertise selon le hasard des découvertes. C'est cette tâche que se sont assignés Jean Guilaine et Jean Zammit, soucieux de reconnaître les «visages de la violence préhistorique¹¹⁰» en Europe. Leur but essentiel est de tenter de mesurer la place et le rôle de cette violence au sein des sociétés préhistoriques, du Paléolithique à l'âge du Bronze. Ils examinent le phénomène au travers d'une documentation principalement matérielle, sans pour autant ignorer la source fondamentale que constituent les images de l'art rupestre. Les mêmes interrogations existent pour le Nord de l'Afrique, comme pour toute autre région peuplée.

Se référant à plusieurs anthropologues ayant traité de ce sujet, les deux auteurs établissent leur réflexion entre les deux pôles classiques matérialisés, d'une part, par les positions de Pierre Clastres, selon qui «les sociétés primitives sont des sociétés violentes, leur être social est un être-pour-la-guerre¹¹¹» – sociétés primitives actuelles auxquelles pourraient en hypothèse être assimilées les sociétés préhistoriques –, et, d'autre part, par des thèses de Claude Lévi-Strauss qui mettent l'alliance et l'échange au cœur même des relations humaines dans les sociétés anciennes. La guerre n'est pour cet auteur qu'un négatif très temporaire de l'union et de la communication. Konrad Lorenz ne dit pas autre chose lorsque, s'interrogeant sur les propositions positives à faire «pour améliorer l'action des mécanismes inhibiteurs des pulsions meurtrières chez l'homme», il avance en réponse que «les mesures les plus efficaces consisteraient bien évidemment à augmenter au maximum les contacts entre tous les hommes¹¹²».

Avec clairvoyance, l'essai sur la violence préhistorique note que les deux positions, *a priori* contradictoires, reflètent bien deux facettes, certes extrêmes, d'une même réalité que ces auteurs lient en établissant une distinction entre agression et agressivité, résultat d'un affrontement singulier pour la première et tendance plus

110. Guilaine et Zammit, 2001.

111. Clastres, 1997, p. 9.

112. Lorenz, 1981, p. 358.

générale pour la seconde. Si la prise en compte de vestiges matériels, souvent constitués de restes sépulcraux, a conduit à opérer une classification de cette nature, il semble qu'une réflexion sur l'art rupestre puisse être menée dans le cadre des jalons fournis par l'analyse de l'agressivité elle-même, prélude de la violence.

Les comportements agressifs se manifestent, selon Jack Messy, lorsque l'individu se sent menacé par différents dangers, que ces derniers proviennent de l'environnement dans ses formes les plus variées ou bien « du monde intérieur¹¹³ ». Les manifestations ayant cette dernière origine se sont beaucoup plus difficilement fossilisées ou, du moins, leur forme fossile est difficile à identifier. Les préhistoriques ne les ont vraisemblablement pas identifiés eux-mêmes, pris dans un univers mental différent du nôtre, au sein duquel les discontinuités ontologiques, identiques à celles proposées par la rationalité occidentale du « naturalisme¹¹⁴ », ne s'imposaient pas. Les dangers du monde extérieur mettent en question le mode de vie, l'intégrité corporelle, l'espace vital et la survie du groupe sur une échelle qui va de l'espèce animale la plus infime à l'homme. Il est aisé, mais éventuellement cuisant, de le vérifier en tourmentant par exemple une colonie d'insectes hyménoptères¹¹⁵. La réaction à ces dangers dans une attitude d'autodéfense est souvent la fuite ou, lorsque celle-ci est impossible, une agressivité primaire commune aux animaux et aux humains¹¹⁶. C'est une stratégie de survie ; elle peut être considérée comme un comportement réactionnel psychologiquement bénin par rapport à la forme maligne de l'agressivité secondaire, spécifique au genre humain et générée par son affectivité. Cette dernière, animée par les pulsions, peut rapidement devenir perverse lorsqu'elle se met, selon Erich Fromm, « au service du désir¹¹⁷ ». Il faut ainsi distinguer entre l'agressivité défensive, commune à toutes les espèces animales, qui n'est pas plaisir de détruire mais préservation de la vie, de l'agressivité destructrice qui est spécifiquement humaine et ne dérive pas d'un instinct

animal. Comme pour la chasse, seul l'homme semble être destructif bien au-delà du besoin de se défendre ou de se procurer ce dont il a besoin. S'il y a des pulsions innées chez l'homme, ce sont celles de coopération et de partage plutôt que de meurtre et de cruauté. L'agressivité doit être comprise « comme faisant partie du caractère social et non pas comme un mode de comportement inné¹¹⁸ ».

Les différents dangers, extérieurs et intérieurs, seraient signalés par une alarme se traduisant par « une angoisse dont la plus grande partie est inconsciente¹¹⁹ ». C'est dans cet état d'esprit, et lorsque cette angoisse est collective, que cristallise le mythe dans l'acception « lévi-straussienne » retenue dans le présent ouvrage. Jack Messy retient cependant que l'être humain et, *a fortiori*, les groupes humains disposent d'une troisième voie pour réduire l'angoisse et résoudre le problème ; elle passe par la *parole* constitutive des pourparlers, préalable au compromis susceptible de mettre fin au conflit ou, mieux, de l'éviter. Le colloque, le parler ensemble, si souvent et magnifiquement illustré par les fresques des massifs centraux sahariens, est véritablement une anticipation des propos interpellateurs de Jacques Lacan : « Ne savons-nous pas qu'aux confins où la parole se démet commence le domaine de la violence, et qu'elle y règne déjà, même sans qu'on l'y provoque¹²⁰ ? » Jean Guilaine et Jean Zammit, quant à eux, rappellent et font leur le mot fameux de Claude Lévi-Strauss, selon qui « la guerre est un échange qui a mal tourné, l'échange [de personnes ou de biens] est une guerre évitée¹²¹ ».

Il est manifestement très difficile, voire impossible, à l'archéologue d'établir une distinction entre ces diverses formes d'agressivité, qui ont bien dû exister dans les périodes anciennes jusqu'à se traduire dans ce que Jack Messy considère comme véritable « violence », c'est-à-dire pour lui lorsque l'agressivité

113. Messy, 2004 (1^{re} éd. 2003), p. 41.

114. Descola (dir.), 2010.

115. Frisch, 1955.

116. Lorenz, 1969.

117. Fromm, 2001 (1^{re} éd. 1973).

118. Messy, 2004 (1^{re} éd. 2003), p. 42.

119. Messy, 2004 (1^{re} éd. 2003).

120. Lacan, 1966.

121. Guilaine et Zammit, 2001, p. 44 ; Lévi-Strauss, 1996 (1^{re} éd. 1973), p. 291-292.



Figure 200 – Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Composition VI d'Augustin Holl : ensemble d'herbivores sauvages et domestiques (d'après le relevé de P.Colombel ; Musée de Louviers, 2014).

transgresse la barrière éthique de la loi¹²² fixée par les codes sociaux généralement admis par les groupes en présence.

Dans l'acception de Claude Lévi-Strauss, le trouble fondateur du mythe, sorte de psychose collective lorsqu'il est encore dans sa phase formative, a fort bien pu être généré par ces deux tensions psychologiques antagonistes. Le discours mythologique a dès lors revêtu les inflexions d'une situation fantasmée, idéalisant un monde capable de contrôler les rapports entre ses parties au moyen de l'échange de biens, par la mise en commun qu'impliquent le rite et la parole, par le sacrifice sanctionnant le contrat social, par le rappel de la violence au travers de l'euphémisme de la guerre que constituent la chasse aux animaux dangereux, la danse guerrière et, dans de très rares cas, la représentation de

la guerre elle-même, antinomie de la société idéale formée par la réunion des herbivores sauvages et domestiques, telle qu'elle apparaît de la plus belle des manières à l'extrémité gauche de la grande composition d'Iheren (cf. fig. 80 et 81).

La guerre, quand elle survient, ne prend généralement pas les gens au dépourvu. Au contraire, elle y est, quoique généralement redoutée, consciemment voulue¹²³. Bien qu'il soit impossible d'attribuer aux rivalités économiques la seule cause des conflits, celles-ci offrent néanmoins un cadre de réflexion pertinent pour considérer les rapports entretenus par des populations mobiles, inscrites dans un territoire vaste et aux limites floues, tributaires de terrains de pacage dont le contrôle est matériellement impossible. Ces causes de heurts, inscrites par

122. Messy, 2004 (1^{re} éd. 2003), p. 73.

123. Pâques, 1991, p. 347.



Figure 201 – Oued Taleschout (Messak, Libye). Animaux domestiques et animaux sauvages imbriqués.

la force des choses dans la pratique de l'élevage extensif, ont été certainement exacerbées par le succès de ce mode de subsistance, devenu art de vivre au cours du Bovidien.

Le pastoralisme, exercé par un nombre croissant de groupes humains, n'a pu qu'accroître chez eux le besoin d'espace, alors que les surfaces en herbe commençaient précisément à se rétracter à la suite des effets lents mais continus de l'aridité vers la fin du III^e millénaire avant notre ère. La crise, éventuellement accentuée par quelques saisons sèches consécutives, a pu naître de ces effets concourants, avec l'affrontement comme perspective à terme et, comme quotidien, la crainte de ses conséquences.

Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)

Cette section du grand panneau d'Iheren a déjà été présentée dans l'étude de la composition qui la renferme. Quelques aspects étonnants s'imposent néanmoins. Le premier retient l'homogénéité de cette scène improbable, rassemblant plusieurs espèces animales différentes dans un espace restreint (fig. 200). Vision idéalisée certes d'un cortège animal typique d'une savane mais d'où ont été soigneusement écartés les grands prédateurs, mais aussi vision orientée vers la seule évocation d'herbivores. Ces derniers sont saisis dans des attitudes naturalistes empruntées aux comportements éthologiques :

antilope et son faon, autruches en troupeau... Particulièrement remarquable est à ce titre la représentation du groupe de girafes, dont chacune reprend une attitude saisie sur le vif, ainsi que dans les combats impressionnants mais jamais vulnérants ni mortels entre les mâles pour la domination du troupeau.

Un second aspect remarquable est la présence de quelques animaux domestiques, des bœufs, se soustrayant au troupeau et s'immiscant dans la vie animale générale. Il est tentant bien sûr, quoique invérifiable, d'assimiler ces bœufs au groupe humain. Dans cet ordre de pensée, les animaux sauvages figureraient les groupes étrangers. La réunion harmonieuse, à l'exception des plus féroces d'entre eux, constituerait de fait un exemple de coexistence pacifique et, plus simplement, un mode d'existence. Iheren serait donc un modèle de société idéalisée où le groupe animal placé au terme de la composition concrétiserait un idéal sublimé.

Oued Taleschout (Messak, Libye)

D'autres représentations de même nature existent dans tout l'espace des massifs centraux sahariens, à l'exemple du panneau gravé de l'oued Taleschout (fig. 201). Dans cette composition, un rhinocéros et un buffle antique sont imbriqués dans un petit troupeau de bœufs domestiques, qui portent des marques d'identification¹²⁴.

Tilizaghen (Messak, Libye)

Sur le site de Tilizaghen, dans le Messak Settafet¹²⁵, une même imbrication est de mise pour une grande girafe et un éléphant, superposés à des bœufs, mais dont les traits de délinéament entretiennent avec ces animaux des relations graphiques ambiguës (fig. 202). Cette particularité est illustrée par la patte antérieure du bœuf à collier et pendeloque, dont la gravure profonde s'interrompt au contact de la patte antérieure de la girafe pour se poursuivre, sous la forme d'un fin sillon, au-delà de cette limite. L'ordre d'exécution des figures est loin d'être évident. Certains compartimentages déterminés par les incisions ne correspondent pas toujours aux particularités anatomiques animales. Le corps de l'éléphant est ainsi parcouru de traits qui ne lui appartiennent

124. Van Albada A.-M. et A., 1994a, p. 30.

125. Allard-Huard, 1994, p. 72.

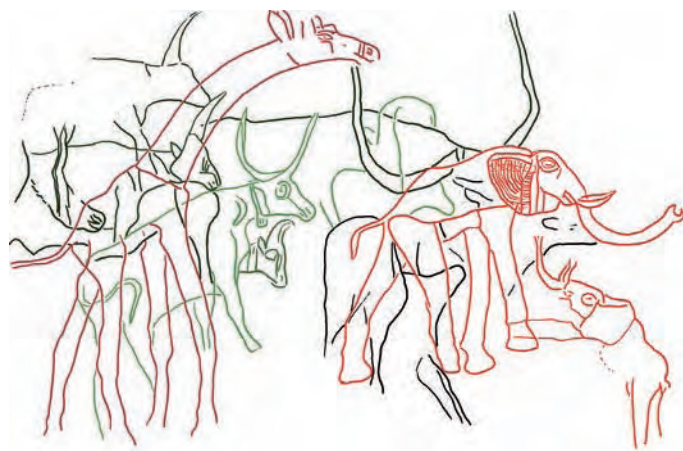


Figure 202 – Tilizaghen (Messak, Libye). Animaux domestiques et animaux sauvages imbriqués.

pas. En réalité, s'il est facile de se convaincre de la complexité du mode d'exécution du panneau gravé, il est en revanche difficile d'établir une analyse circonstanciée en l'absence d'un relevé détaillé de la totalité de la représentation et de la dynamique de son exécution. Il est évident que cette œuvre renvoie ici aussi à l'image globale d'une association forte d'animaux domestiques et d'animaux sauvages, des herbivores exclusivement pour ce qu'il est possible d'en juger d'après les reproductions partielles.

Tidoma (Messak, Libye)

Une association d'éléphants et de bœufs domestiques est également représentée au « Km 1 » du Tidoma, dans le Messak, sur le panneau gravé célèbre pour le face-à-face entre une femme tenant un bovin au bout d'une longe et un personnage portant un cimier en tête de bœuf¹²⁶. Les éléphants, accompagnés des bœufs, ouvrent la route au troupeau.

L'association d'animaux sauvages, dont des rhinocéros, et d'animaux domestiques, avec des bovins aux cornes déformées et des ovins, est également de mise dans une grande composition gravée d'un site de l'oued Imraouen¹²⁷.

126. Van Albada A.-M. et A., 2000, p. 49.

127. Gauthier Y. et C., 1996, p. 14 et 15, fig. 5.

In Erahar (Messak, Libye)

À In Erahar, est-il possible de considérer l'association d'une très grande girafe « couchée » sur le dos et « gravée dans cette position¹²⁸ », « longue » de près de 4 m, traversée par un troupeau de bovins, comme faisant partie de ce même principe de construction ? C'est vraisemblable et la scène de traite qui est figurée en une sorte d'arrière-plan ne saurait contredire ce point de vue.

Oued Bédis Iser (Messak, Libye)

Le grand centre rupestre du méandre de l'oued Bédis¹²⁹ présente une grande composition gravée associant animaux domestiques, aux cornes parfois déformées, et animaux sauvages, dont des girafes et des aurochs aux cornes en « tenaille ». Elle pourrait sans peine intégrer la série des associations animaux sauvages et animaux domestiques. Ici cependant, ces figures sont associés à des personnages saisis dans des postures diverses, notamment le bras levé et armé d'un objet courbe, selon une attitude menaçante voire agressive, sans que l'on puisse parler de chasse.

L'action de chasse peut par contre parfaitement être évoquée à propos d'une scène de cette même grande région, où un bloc gravé montre l'attaque d'un grand aurochs, semblable aux précédents, aux pattes antérieures entravées de deux pierres à gorge, par quatre archers agressifs¹³⁰. La disproportion de taille entre l'animal et les personnages, dont les ceintures sont ornées d'un pendentif en forme de tête de rhinocéros, laisse planer un doute quant au réalisme de la scène.

128. Gauthier Y. et C., 1996, p. 95, fig. 86.

129. Gauthier Y. et C., 1996, p. 110, fig. 99.

130. Gauthier Y. et C., 1996, p. 71, fig. 61.



Le mythe retrouvé

*« Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille
à un niveau très élevé, et où le sens parvient,
si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique
sur lequel il a commencé par rouler¹. »*

1. Lévi-Strauss, 1974 (1^{re} éd. 1958), p. 232.

De la représentation rêvée à la réalité vécue

Démarche de l'archéologue et démarche de l'artiste. Retour sur la méthode

La genèse du mythe ainsi que sa « cristallisation » trouvent leur source dans le ressenti plus ou moins conscient de certaines dispositions régissant la vie quotidienne ; cet instant initial du mythe est bien sûr antérieur à sa formulation verbale sous forme de récit mythologique et à sa représentation graphique sous l'aspect de l'art rupestre. De ce fait, l'archéologue doit accepter, et c'est ainsi qu'il procède lors de l'exploration d'une stratigraphie, de parcourir le chemin de la connaissance à rebours et de remonter l'ordre des choses afin de parvenir à la formation du mythe, à sa nature au travers de sa structure, c'est-à-dire à son essence qui le justifie et qui est aussi l'explication fondamentale de l'art rupestre.

La fabrication de l'image a bien évidemment suivi un processus inverse à celui proposé dans le titre de ce paragraphe : il y a d'abord eu une certaine réalité vécue puis sa retranscription sous forme de représentation graphique. L'archéologue confronté à la paroi ornée ne peut que constater le résultat de cette action et le considérer pour ce qu'il observe. L'interprétation qu'il peut en faire dépend, quant à elle, à la fois de la finesse et de la pertinence des observations, mais aussi du modèle théorique guidant cette interprétation. Ce cadre conceptuel peut être exprimé plus ou moins nettement en préalable méthodologique. Dans le cas contraire, il est subi plus ou moins consciemment, et cela d'autant plus fortement que son utilisateur est convaincu qu'il le déduit de ses observations. La variabilité des perceptions et de leurs restitutions, les carences présentées par les sources documentaires et notre inaptitude, par défaut d'information, à distinguer la règle de la fantaisie peuvent venir en effet compromettre l'analyse et le jugement.

À partir d'une lecture effectuée en dehors de tout « modèle » théorique (pour autant que cela soit possible), l'interprétation s'inscrit dans une perspective paléolithographique, non sans un grand intérêt d'ailleurs, et s'appesantit sur la description de la vie quotidienne d'un groupe de pasteurs nomades sahariens saisi à un moment particulier de son cycle saisonnier, ainsi que le montre le grand panneau d'Iheren. Dans un dessin paléoanthropologique, certainement plus productif mais plus risqué, l'interprétation ambitionne de comprendre également la *fonction* du récit exprimé, mythologique par hypothèse, et donc de percevoir, par démarche régressive, la fonction de l'art rupestre lui-même.

Selon les modalités de sa formulation, de ses représentations sous forme d'images mentales ou, pour nous, graphiques, selon surtout les conceptions de son rôle et de sa fonction formulées par l'anthropologie structurale, l'expression du mythe est essentiellement une forme idéalisée d'une réalité difficile, imposée par la confrontation des hommes à eux-mêmes et à la nature. Le conflit, le risque et le danger ne sont de ce fait évoqués par l'image que de manière détournée et souvent allusive. Les scènes d'agitation, peut-être de simulation de conflit, ont peut-être cette fonction. À Iheren, l'allusion s'effectue par l'évocation du lion dévorant sa proie, par les chasseurs en armes, par la danse rituelle et armée, comme aussi à In Itunen. D'une manière générale, la violence n'est représentée que pour signifier la nécessité du maintien d'une force de réplique. Le mythe exprimé par l'image est conçu comme forme positive d'une situation qui ne l'est pas. Il est donc normal de ne pas trouver de représentation d'une réalité conflictuelle et négative que l'on cherche justement à éviter.

Fonction du mythe, fonction de l'art. Le rôle de l'image

La fonction du mythe est d'exprimer par des images symboliques, littéraires le plus souvent, un tissu de relations comportementales au sein d'un groupe social donné. Cette structure mentale collective est sécrétée insidieusement par l'*habitus* des groupes partageant tout ou partie de ces comportements (institutions, modalités d'acquisition des ressources vitales ou supposées telles, processus généralisé des échanges internes et externes...). C'est à partir de celle-ci et autour d'elle que l'imagination élabore un discours mythologique, reconstruction imaginaire et donc idéalisée d'une situation perçue initialement comme particulière et potentiellement délicate. Dans certains cas, le mythe prend corps en empruntant la description de phénomènes naturels ou sociaux – et non l'inverse – qui servent à le mettre en mots puis, éventuellement, en image. Le mythe lui-même réside en totalité dans la structure du « discours » qui le véhicule¹ ; son intention est dans le décalage entre la *réalité* prise en compte et son *traitement* par l'inconscient collectif. Cette représentation ultime du mythe que la paroi ornée donne à voir peut donc être parfaitement exacte dans ses détails, mais assez éloignée dans son intention de la réalité vécue par le groupe qui l'a exprimée², ce qui, au passage, « restreint sans doute l'utilisation [du mythe et de ses diverses évocations] comme source documentaire³ ».

Telles qu'elles sont présentées, les scènes peuvent être perçues dans l'ordre *diachronique* (lignes horizontales) et, de la même manière que les mesures musicales sur les portées instrumentales d'une symphonie, pour peu que nous sachions les lire, être intégrées par association à une composition générale, comme

1. Lévi-Strauss, 1979 (1^{re} éd. 1975).
2. Lévi-Strauss, 1955, p. 222 : « Adorable civilisation, de qui les reines cernent le songe avec leur fard, hiéroglyphes décrivant un inaccessible âge d'or qui à défaut de code elles célèbrent dans leur parure, et dont elles dévoilent les mystères en même temps que leur nudité », nous disait l'auteur à propos des dessins faciaux des femmes.
3. Lévi-Strauss, 1996 (1^{re} éd. 1973), p. 209.

l'ont fait les Bovidiens à Iheren notamment. Elles permettent de « raconter » le mythe. Pour l'art des massifs centraux sahariens, certaines scènes semblent explicites et valent narration. L'agrégation *synchronique* de toutes les variations de chaque récit segmentaire, c'est-à-dire, dans la célèbre métaphore de la symphonie utilisée par Claude Lévi-Strauss (cf. *infra*), les sonorités globales produites par chaque type d'instrument de l'orchestre pour chaque mesure, permet quant à elle, sinon de « comprendre⁴ », du moins de tenter de le faire et d'en proposer une interprétation. C'est ce que la figure qui suit tente de montrer comme esquisse de modèle général n'intégrant, dans l'état de la réflexion, que quelques sites significatifs (fig. 203).

La fonction de l'œuvre d'art graphique est bien de rendre intelligible par l'image un ensemble de propositions. En enfermant ces dernières dans une représentation cohérente, elle les donne à voir simultanément dans leur contenu et dans leurs relations. Le but de l'image rupestre est plus difficile à saisir : présentification didactique du mythe pour l'édification des individus ? participation à des rituels sacralisant l'événement célébré ? Il semble impossible de le préciser en raison de l'absence de renseignements (y compris archéologiques) sur les actions intentées dans leur proximité. Les représentations de danses rituelles, s'il s'agit bien de cela, seraient de fait une sorte de mise en abîme d'un moment démonstratif du rituel.

Interprétation : des tensions écologico-économiques transcendées par l'art rupestre

Dans l'hypothèse d'une expression artistique organisée selon les principes de l'ontologie analogiste ainsi que cela a été retenu, une interprétation fonctionnelle paraît s'imposer d'elle-même. Basée sur la correspondance des analogies formelles, elle résulte de la croyance en l'inférence de la représentation sur le monde réel. Le cadre de contraintes et de confrontations, engendrées par l'environnement naturel et humain, aurait ainsi

4. Lévi-Strauss, 1974 (1^{re} éd. 1958), p. 245.

fait l'objet d'une tentative de contrôle par la création d'une sorte de modèle théorique idéal, rêvé, formulé puis représenté en tout ou partie sur les parois rocheuses. Ce processus se serait développé selon des spécificités locales variables faisant apparaître des «économies de l'image», en fonction du principe selon lequel «les mouvements ou modifications de structure de certains existants exercent une influence sur la destinée des humains ou sont eux-mêmes influencés par le comportement de ces derniers⁵».

Au total, pour nous archéologues, l'œuvre d'art rupestre inscrite dans l'ontologie analogique apparaît comme le résultat d'une tentative d'instauration d'une relation métaphysique entre le réel et l'idéal. Ici, le processus est placé sous l'immanence du troupeau, principe supérieur et parfait modèle de cohésion sociale, en un «rêve herméneutique de complétude qui procède d'un constat d'insatisfaction⁶». Afin d'écartier toute critique de rapprochement abusif entre des contextes éloignés dans le temps et l'espace, signalons clairement que l'exemple de référence est évoqué au titre de simple illustration de ce principe directeur, qui s'est dégagé sans certitude de l'analyse des œuvres de Timalaïne-Timélouline (cf. fig. 65 et 79). On ne saurait voir une quelconque tentative de plaquage d'un récit (ethnographique) sur une image (archéologique), alors qu'il faut y reconnaître un procédé didactique. C'est un même principe qui se dégage du récit de la création du monde par le vieil Ogotemméli lorsqu'il décrit la naissance des huit ancêtres humains primordiaux, concomitante et coordonnée à celle de huit animaux. La création simultanée permet à chaque paire faite d'un humain et d'un animal d'avoir une âme en commun. «L'animal est comme le jumeau de l'homme [...], il est certes distinct de lui, né en d'autres zones, de forme apparemment hétérogène, mais de même essence⁷.»

5. Descola, 2005, p. 281.

6. Descola, 2005, p. 281.

7. Griaule, 1966 (1^{re} éd. 1948), p. 121.

La pratique de l'élevage, effective depuis longtemps au Bovidien, induit celle du sacrifice animal, animal antérieurement sauvage dont le contrôle a pu engendrer les premières tentatives de domestication (ou favoriser la réception de celle-ci⁸), en Afrique comme ailleurs. Le sacrifice, rite établissant le sacré duquel procède toute consommation de chair animale, relie deux termes entre lesquels il n'existe aucun lien et instaure un rapport, qui n'est pas de ressemblance mais de continuité⁹. Une fois établi par le sacrifice unificateur le rapport entre le sacrificiant et le sacré, le démembrement de la victime par les humains, puis sa consommation, interrompt la continuité préalablement instaurée, «induisant chez le destinataire du sacrifice le désir de renouer le contact en dispensant la faveur espérée¹⁰». C'est précisément, selon Philippe Descola, cette décomposition des attributs de la victime, sur le fond d'un fractionnement des existants en une foule de composantes, qui lui permet de remplir «la fonction de connecteur par le biais de l'identification de chacun des acteurs du site à l'une au moins de ses propriétés¹¹». Tout cela, bien sûr, n'apparaît pas sur nos images et demeurera conjectural. Obligation cependant nous est faite de constater que des représentations de démembrement existent bel et bien sur les parois. Il n'existe aucune raison de déconnecter ce type de scène – ou segment mythologique – du mythe bovidien dont il constitue certainement l'une des articulations fondamentales, certes peu souvent évoquée mais bien réelle cependant.

Dans la présente étude, cette ultime étape de l'interprétation, certes périlleuse, paraît nécessaire pour parachever la démarche de rapprochement des méthodes fondant l'anthropologie de l'art rupestre. Elle est nécessaire également pour trouver une application conforme à la fois au postulat initial (l'art rupestre est constitué de représentations mythologiques) et aux modèles anthropologiques (les mythes ont pour but essentiel de construire une représentation idéalisée de la société

8. Cauvin, 1994.

9. Lévi-Strauss, 1962, p. 265 et suivantes.

10. Lévi-Strauss, 1962, p. 270.

11. Descola, 2005, p. 319.

afin de rendre acceptables des comportements imposés par ses institutions et son environnement). Ce faisant, on se rappellera qu'à des niveaux variables et des intensités diverses, la relation du mythe avec ce qui l'a suscité est, dans sa formulation, de nature dialectique, à tel point que les institutions décrites pouvaient être *inverses*¹² des institutions réelles. C'est même toujours le cas quand le mythe cherche à exprimer une vérité négative¹³.

Ainsi, au lieu de la *chronique fidèle* d'un moment fort de la vie quotidienne de bergers préhistoriques, pourrait-on reconnaître à Timidouine et plus encore à Iheren, la *forme fantasmée* de cet instant.

Une population en croissance dans des espaces en régression

Soumis à des cadres environnementaux de plus en plus contraignants en raison des modifications climatiques d'un «Humide» finissant, les groupes de bergers ont trouvé dans les montagnes et les plateaux, en raison du phénomène encore actuel des pluies orogéniques, des zones de pacage favorables à leur mode de vie, alors que les plaines moins arrosées et peut-être déjà en cours d'aridification, se montraient moins généreuses¹⁴. Bien sûr, l'aridification, drastique au final, s'est effectuée très progressivement. Sur le long terme, les générations successives ont de ce fait pu s'adapter aux conditions et n'ont peut-être même pas perçu le changement. Cependant, ce à quoi chaque génération ne s'est jamais habituée consiste en la manifestation cyclique de crises climatiques sur quelques années consécutives, comme le Sahel actuel en connaît malheureusement en si grand nombre.

Sans aller jusqu'à penser que les mythes traduisent à leur manière, c'est-à-dire en inversant les valeurs, des conflits pour le contrôle des pâturages, il est possible d'envisager que ces

12. Je souligne.

13. Lévi-Strauss, 1996 (1^{re} éd. 1973), p. 208.

14. Di Lernia, 2002, p. 93; Barich, 2002.

récits soient surpris à rapporter le rêve de rencontres harmonieuses organisant la vie collective. La régulation des tensions éventuelles par les échanges, par la représentation et par le rite permettait ainsi de conjurer le risque latent d'affrontement, et cela d'autant plus s'il est vrai que «*la presenza, nell'arte pastorale, di figure dai tratti somatici diversi (mediterranei, negroidi e forse nilotici) sembra testimoniare il mescolamento dei gruppi umani durante la trasformazione neolitica, come probabile frutto dell'instabilità ambientale ma anche, e soprattutto, della maggiore mobilità dei gruppi umani richiesta dall'adozione del pastoralismo*¹⁵». En envisageant les conséquences de cette situation, nous souscrivons donc à la constatation selon laquelle «l'accent mis davantage sur [l']élevage [des ovicapridés] au cours du Pastoral final doit probablement être interprété comme une réponse à l'aridité croissante [...], ce qu'il illustre bien le *topos* de l'homme accompagné de son mouton, récurrent sur les images de style Iheren-Tahilahi/Ouan-Amil, usuellement placées après l'Aride post-Néolithique, donc après 4000 bp [*sic*], à une époque où le climat saharien se rapprochait fort de l'actuel¹⁶».

Comment dès lors ne pas souscrire sans réserve à la phrase de Savino di Lernia, qui envisage que «*the influence of an increasingly arid environment surely led to an increasing competition among groups, over land rights and access to resources*¹⁷». C'est ce que démontre également la répartition des derniers sites archéologiques selon leur âge et leur position en latitude¹⁸.

15. Sansoni et Lentini, 2002, p. 223, fig. 12: «La présence dans l'art pastoral de caractères physiques divers (méditerranéens, négroïdes et bien sûr nilotiques) semble témoigner du mélange de groupes humains lors des changements néolithiques, comme résultat probable de l'instabilité environnementale mais aussi et surtout de la plus grande mobilité des groupes imposée par l'adoption du pastoralisme.»

16. Le Quellec, 2004b, p. 70 et 2006.

17. Di Lernia, 1999, p. 18: «Les contraintes d'un environnement en cours d'aridification ont sûrement engendré une concurrence croissante parmi des groupes à propos des droits sur les terrains de parcours et sur l'accès aux ressources.»

18. Petit-Maire, 2002.

Si la structure essentielle (le risque latent d'affrontement) pré-existe à toute autre création symbolique, le rite, dans ses manifestations accessibles à l'observateur moderne (l'instant de la rencontre, l'échange de la parole, la présentation des jeunes générations, l'installation du campement dans un espace partagé, la danse), a suscité le discours mythologique et sa représentation graphique. Ce discours agrège des faits significatifs, euphémismes de l'ensemble répétant sous une forme abrégée le drame général, par exemple la narration de l'épisode de la rencontre des trois bergers sur la montagne avec un quatrième participant, ou encore les épisodes relatant les événements aventureux survenus au cours des déplacements précédant la rencontre (le face-à-face avec le lion, la collecte miraculeuse, la chasse et la poursuite du gibier...), comme pour en souligner les dangers et les risques, mais aussi la grandeur (cf. fig. 105 à 117).

Le naturalisme, tel qu'il est observable à Iheren notamment, ne signifie rien en lui-même. Sa mise en évidence ne sert qu'à l'inscrire d'une manière expéditive dans une sorte d'«art pour l'art» autosuffisant et peu probable. Une issue plus prometteuse se découvre si on le considère comme une magnification de la vie animale, paisible dans un contexte sans prédateur, modèle d'une harmonie générale pour les diverses composantes de la société idéale selon les principes des correspondances de l'ontologie analogiste. La présence dominante des espèces sauvages non dangereuses, ou considérées comme telles, constitue dans certaines versions du récit mythologique un développement étrange. Dans la plupart des cas, le troupeau de bœufs est seul attesté. Peut-être faut-il y voir un effet d'emphase exprimant la place immanente de l'animalité sous l'égide et la protection de laquelle les hommes se sont placés au cours du Bovidien ? De ce point de vue, les constructions de Timidouine et d'Iheren ne s'opposent nullement.

Entre tradition et renouveau : quelques propositions nouvelles

Chronologie resserrée et continuité entre «Têtes Rondes» et Bovidien

Les arguments en faveur d'une chronologie relativement resserrée de l'art rupestre des massifs centraux sahariens ont déjà été exposés. Le caractère précoce des débuts d'un processus original de néolithisation laisse néanmoins la place à une phase de transition, sorte de Mésolithique particulier, à céramique et expériences de domestication. C'est au cours de cette phase de transformation faite d'innovations et d'échanges, parcourue donc par un puissant ensemble d'idées nouvelles, que se manifesterait l'art des «Têtes Rondes», traduisant par l'expression plastique les questions existentielles en réponse à un monde en évolution rapide. La subjectivité de cet art et son caractère énigmatique semblent plutôt en accord avec les interrogations à l'égard de forces supérieures régissant l'existence avec, en contrepoint, la place de plus en plus importante prise par l'expression de la vie. Sans rien renier de la tradition picturale qui montre bien l'importance des contraintes idéologiques qui l'encadrent, l'artiste a exprimé cette dernière par le mouvement et l'animation de plus en plus présents dans les représentations. La monumentalité des œuvres tassiliennes masque la transition avec l'instauration d'un regard objectif qui considère désormais le monde tel qu'il est et qui caractérise le Bovidien.

Dans la Téfedest, la richesse de cette région d'extension limitée montre des formes de transition telles qu'elles se manifestent de manière éclatante dans le panneau bien connu des *Petites Gardiennes de bœufs* du site de Ouan Bouya (cf. fig. 120). Ces personnages reprennent les conventions stylistiques des formes évoluées des «Têtes Rondes», mais sont indubitablement associés à un petit troupeau de bovins dont ils accompagnent le cheminement selon une construction devenue classique au

Bovidien. Des remarques analogues ont été formulées à propos du site de Timidouine. Il est donc possible de penser qu'aucune rupture n'existe entre les deux grands cycles picturaux du Néolithique saharien.

L'ontologie analogiste

Selon les modèles établis par Philippe Descola, les principes ayant présidé aux représentations bovidiennes paraissent bien s'inscrire dans l'ontologie analogiste. Le panneau de Timalaïne-Timélouline (cf. fig. 65 et 81) est à ce titre particulièrement démonstratif. D'autres ensembles de la Téfedest, comme la frise des bovidés de l'oued Ahor, et plus encore du Tassili-n-Ajjer, comme à Jabbaren, accordent une place de plus en plus importante à l'ontologie naturaliste, avec la prise en considération de la perspective, ainsi que la présence, rare il est vrai, d'éléments du paysage, comme à Ouan Tissent et à In Itinen. Le spectateur est partie prenante de la scène en tant qu'individu, puisque c'est son point de vue qui prévaut. Sa place a changé à la suite d'une vision différente du monde environnant, des progrès de l'élevage et de la capitalisation des richesses qu'il permet. L'essor démographique en milieu favorable a engendré des contacts plus nombreux entre des groupes plus importants, échanges que l'aridité croissante a transformés en tensions pour le contrôle des meilleurs terrains de parcours.

Dans cette perspective écologique, l'art rupestre se révèle comme l'expression d'une imagination recréant un monde idéal, paisible comme les herbivores, partie fréquentable de la faune sauvage, et harmonieux à l'image des troupeaux domestiques, des bœufs principalement, objets de toutes les attentions, garants de la vie et, de ce fait, porteurs de tous les symboles. La société devait être pensée conformément à l'image reconstruite d'une société animale paisible.

Cohérences de l'art saharien. Nouveaux paradigmes

Quoique de dimension imprécise, cet immense corpus documentaire est assez bien connu dans la mesure où ses œuvres majeures (ou du moins les plus spectaculaires) ont fait l'objet d'innombrables reproductions. Ses limites existent néanmoins, faute d'inventaire représentatif (à défaut d'être exhaustif) et de relevés méthodiques susceptibles d'alimenter en données rationnelles de substantielles bases documentaires. Leur constitution à des fins archéologiques supposerait l'organisation de travaux pluridisciplinaires, coordonnés et concertés, sur des zones d'extension limitée afin d'établir des documentations fiables aussi proches que possible de l'exhaustivité. Quoique vraisemblablement très incomplet, peut-être limité aux œuvres les plus évidentes, un corpus minimal existe néanmoins.

Problématique anthropologique et méthode heuristique renouvelée, confrontées à un corpus généreux, constitueraient bien les trois pôles d'équilibre d'une thèse véritable dont l'ampleur est cependant à la dimension de son terrain d'application. Le présent ouvrage, précurseur modeste d'une ambition qui ne saurait être satisfaite que par de vastes opérations collectives et coordonnées, a permis de dégager quelques idées et orientations nouvelles pour des réflexions futures.

Véritable musée de plein air, les massifs centraux sahariens, avec des centaines de sites et plusieurs milliers de panneaux peints ou gravés, sont aussi un conservatoire exceptionnel pour l'étude de la vie quotidienne des populations contemporaines de l'Holocène au Sahara, ainsi que pour la compréhension de leurs mentalités et manières d'appréhender le monde. La qualité des œuvres qu'ils recèlent permet d'organiser une réflexion sur la nature profonde de cet art, sur les modalités de sa mise en place et sur sa fonction. Musée actuel mais, à l'époque, véritable château d'eau dans un très vaste territoire en cours d'aridification, c'était surtout un extraordinaire théâtre de vie où se manifestaient les tensions que l'art rupestre, à sa façon,

a contribué à exprimer et, au moins parfois pour un temps, à résoudre.

Le souhait d'aller au-delà de ce qui est immédiatement visible, surtout lorsqu'il s'agit de documents dépourvus de tout témoignage périphérique, comme c'est toujours le cas en archéologie préhistorique¹⁹, ne peut être satisfait que par la formulation d'un cadre théorique qui, en tant qu'hypothèse de travail, oriente consciemment la pensée et organise les remarques en fonction du postulat initial. Ici, ce dernier tient en entier dans le caractère mythologique des œuvres d'art rupestre, ce qui n'est ni nouveau ni original. Cette pétition de principe est bien connue pour l'art paléolithique comme pour l'art rupestre africain, et son application a donné lieu à des « lectures » tout à fait remarquables²⁰.

Les interrogations ayant conduit les problématiques n'ont guère varié depuis le début des recherches, peut-être parce que les méthodes adoptées pour y répondre n'ont guère progressé elles-mêmes. Ainsi, peu d'approches ont tenté d'utiliser les méthodes spécifiques de l'histoire de l'art et de l'anthropologie sociale et culturelle. Aux risques évidents déjà dénoncés, c'est le pari méthodologique qui a été fait ici.

À l'exemple des contes et des récits mythologiques, l'art rupestre transpose à sa façon, dans la structure de ses compositions, l'essence d'un mythe. Le discours mythologique, illustré par la diversité des « propositions » narratives qu'il agrège, est constitué certainement d'assez peu de mythes structurants originaux sur toute l'étendue chronologique et spatiale de l'art

rupestre saharien. La représentation de la rencontre et de tout ce qui l'entoure, si présente dans l'art bovidien, est certainement l'une de ses agrégations mythologiques fondamentales. Un autre de ces mythes est concrétisé par la figuration d'un gros animal, souvent un bœuf, autour duquel s'ébattent des personnages adoptant des postures diverses. Il s'agit là, à l'évidence, d'une image panafricaine, apparaissant du sud au nord sous des aspects de détail divers et avec, certainement aussi, des significations différentes. Les représentations à la fois magiques et mythologiques des animaux de la pluie d'Afrique du Sud sont bien connues. Il n'est pas tout à fait incongru de penser que cette image (et son contenu avéré en Afrique du Sud²¹) soit une émanation des bovinés en troupeau et isolés, si nombreux au Bovidien. L'animal isolé vaut pour le troupeau qui vaut lui-même pour le groupe humain, c'est-à-dire pour la vie. En l'invoquant et en se plaçant sous sa protection, on maintient certes une tradition ancienne, mais l'animal n'est plus le modèle immanent de l'humanité ; il devient réceptacle d'un principe vital, la pluie. La nouvelle fonction et le nouveau récit, quoique écho lointain du précédent, n'en est pas moins l'expression d'un nouveau mythe.

De la même façon que ses homologues littéraires, le mythe évoqué par l'image a pu être retranscrit de diverses manières, selon les codes (notamment graphiques) du groupe, selon aussi le talent et la fantaisie de l'artiste. En dehors des relations entretenues par ses divers mythèmes, il a pu faire l'objet de variations certes significatives de contextes culturels localisés mais, jusqu'à un certain niveau de divergence, négligeables quant à la cohérence et l'homogénéité du mythe exprimé. L'archéologie peut faire son profit de ces ressemblances et de ces différences pour l'établissement d'une paléogéographie culturelle. Confrontées aux données issues des autres documentations, elles peuvent servir à mieux percevoir le tissu des relations sociales sur un territoire donné.

19. Privé par définition de contexte littéraire, le document préhistorique n'est pas pour autant un objet isolé. L'étude archéologique des habitats et des monuments par exemple, telle qu'elle est pratiquée par les équipes dirigées par Malika Hachi au Tassili-n-Ajjer (*Le Quellec*, 2010a) et par Slimane Hachi dans la Téfédest (*Hachi et al.*, 2011), restitue aux œuvres d'art un contexte réel, différent de celui fourni par les textes et récits, mais non inférieur. Ce contexte est cependant, pour ce qui nous intéresse ici, peu disert quant aux intentions profondes des artistes préhistoriques et du groupe commanditaire.

20. Sauvet G. et S., 1979, p. 352 ; *Le Quellec*, 2004a et 2006c ; Lorblanchet *et al.*, 2006.

21. *Le Quellec*, 2004a.

Au chapitre de la cohérence générale des expressions artistiques, au moins pour quelques thèmes bien identifiés, il est difficile, et souvent même impossible, à l'archéologue de préciser avec certitude à quel thème central se rattache tel ou tel fragment mythologique. Isolé sous forme d'un mythogramme valant pour le tout après maintes réductions mentales, le motif fonctionne, en véritable icône, avec la certitude automatique d'une représentation archi-connue. À quel récit mythologique rattacher un animal isolé (ou en petit groupe) dont la fonction a parfaitement pu être différente selon le contexte? Pour autant, dans un territoire donné, surtout si les sources archéologiques, y compris celles véhiculées par l'art rupestre, expriment une réelle unité, il est possible de penser que les thèmes iconographiques, segments (mythèmes) possibles d'un discours général, ne soient dans leur diversité que des sous-thèmes de celui-ci; de fait, ils rétablissent au travers de leurs différences, et donc avec leur complémentarité, une version complète (ou du moins plus complète) du récit mythologique. Il existe là une voie de recherche pour les ensembles artistiques issus de milieux cohérents, individualisables géographiquement et culturellement. S'il est possible d'envisager l'existence possible de zones imbriquées les unes dans les autres, sensibilisées sous des aspects de détail différents au même discours mythologique, le Hoggar en est certainement une, à un niveau moindre le Tassili-n-Ajjer une autre; les travaux en cours dans la Téfedest montrent que le bassin-versant du bassin de l'oued Mertoutek pourrait fort bien rassembler, au travers de quelques-uns de ses 80 abris ornés, les segments complémentaires du discours organisé à partir et autour du mythe fondateur. Dispersés dans un espace modestement vaste mais bien défini par le relief, les abris peints, de manière volontaire ou fortuite, organisent ce dernier en territoire connu et nommé en une véritable «stratégie de peuplement par l'image²²». Ils l'humanisent certes en rappelant instamment la nécessité de la rencontre avec l'autre, tout en proclamant le caractère inaliénable des terrains de parcours qu'ils jalonnent, certainement utilisés en fin de compte en partage plus ou moins discuté et consenti.

22. Hachi, 1998, p. 167 et 169.

Le fonds mythologique de la Protohistoire. La rupture du Caballin

Les conditions du renouvellement

L'analyse des manifestations archéologiques des thèmes mythologiques protohistoriques n'entre pas dans les objectifs du présent travail. Comme pour la période des «Têtes Rondes», leur évocation, succincte au demeurant, n'est là que pour montrer l'originalité de l'art bovidien en mettant en évidence la vigueur des transformations qui se sont opérées dans l'expression graphique des mentalités, vers le début du II^e millénaire avant notre ère. Nul doute que les modifications écologiques engendrées par l'aridification croissante du Sahara, en réorganisant de manière drastique les modes de vie et les valeurs sociales et individuelles, ne soient à l'origine de cette mutation radicale. Cette dernière, inscrite dans une certaine durée, quoique brève, a dû connaître des phases de transition comme en témoigneraient, à condition d'en assurer la chronologie, certaines représentations «bovidiennes» ou, ce qui serait moins équivoque, «avec bœufs», stylistiquement évoluées avec notamment une amorce très visible de schématisation des bovins en même temps que leur raréfaction. La tradition du bœuf est encore présente, mais la motivation de la représentation de l'animal n'est plus la même, au point qu'il est permis de se demander si elle n'a pas en fait disparu. À l'oued Ahor, un cheval a été transformé par adjonction de cornes et d'une mamelle en une vache allaitant son veau. Cette scène est autant isolée dans le panneau qu'elle est rare pour cette période dans le contexte saharien. La maladresse de la réfection semble davantage correspondre au souhait spontané d'un éleveur, voire d'un agriculteur en mal de bovin, qu'à l'invocation d'un principe sacré, ainsi qu'y renvoie souvent la représentation du cheval.

Les thèmes nouveaux

L'art du Caballin puis celui du Camelin font apparaître des thèmes profondément différents avec quelques genres majeurs de représentation. Les deux ou trois millénaires de son développement, entre le début du II^e millénaire avant notre ère et la fin du I^{er} millénaire de notre ère pour les régions du Sahara méridional et du Sahel, suggèreraient d'y rechercher les éléments d'une certaine chronologie interne, peu évidente au demeurant en dehors de l'apparition du dromadaire. Celle-ci s'effectue vers le début de notre ère, dans les zones les plus septentrionales entrées déjà depuis plusieurs siècles dans l'histoire des colonisations ; elle reste imprécise à mesure que l'on s'enfonce dans le Sahara et a quelque chance de ne pas être antérieure à la fin du I^{er} millénaire dans les confins méridionaux du Sahara culturel, dans le Sahel où s'effectuera la rencontre de deux mondes, animiste au sud, saharien au nord, véhiculant les premières influences du Livre, autre forme du récit mythologique.

Les Caballins

Les représentations de l'art de la période du Cheval, ou Caballin, constituent, selon Alfred Muzzolini, un groupe homogène de peintures bien attestées au Tassili-n-Ajjer et dans l'Acacus, rares au Hoggar, encore plus au Fezzan, et rigoureusement inconnues ailleurs²³. Toutefois, des peintures de pur style caballin ont été récemment signalées dans les marges méridionales du Hoggar.

Les personnages, dont la tête est souvent réduite à un bâtonnet parfois auréolé de blanc jaunâtre, ont été réalisés en aplats d'ocre rouge, rarement blancs, figurant une silhouette simplifiée, souvent schématique voire géométrique (fig. 204). Ce type de représentation signe un retour au refus systématique de la perspective qui caractérisait la période des «Têtes Rondes».

23. Muzzolini, 1995a, p. 140-141.



Figure 204 – Tan Kebran (Hoggar, Algérie). Détail: groupe de Caballins avec animaux, dont un cheval qui donne l'échelle de ces personnages hors du commun (cliché: M. Barbaza, mission CNRPAH-TRACES).

Comme elle, la production artistique du Caballin rejette le point de vue objectif qui fait du spectateur un partenaire de la composition. Entre les deux, bien sûr, la solution de continuité du Bovidien interdit de reconnaître tout lien générique. Les personnages figurés sont en outre les acteurs de scènes dont le genre est assez souvent difficile à déterminer. Elles allient aspects du quotidien, parfois pleins de légèreté, à des situations étranges, parfois teintées d'humour ou énigmatiques, suggérant un contexte que semblent seules pouvoir constituer des évocations situées dans un monde imaginaire, à l'exemple de certains panthéons de dieux et de héros d'époque à peine plus récente.

Sans conteste, les temps et leurs mythes ont bien changé.

Les chars

Souvent associés aux représentations des personnages caballins, les chars renforcent l'interprétation mythologique de ces derniers.

Paradoxalement, l'un des premiers emprunts techniques effectués par les populations sahariennes à des régions techniquement plus avancées est un engin de faible utilité²⁴. Selon Alfred Muzzolini, qui produit une solide argumentation critique, le char n'apparaîtrait pas en effet avant 700 av. J.-C., et imiterait ceux utilisés lors des très prestigieuses courses de la ville grecque de Cyrène. Les chars sahariens, et au moins tous les chars à double timon tirés par des attelages de chevaux « au galop volant », seraient postérieurs à cette date, également adoptée pour l'usage du cheval monté.

Indépendamment des questions de chronologie que nous laissons aux spécialistes²⁵ de ces problèmes, au demeurant difficiles à régler, apparaît dans les réflexions de ce dernier auteur un aspect du plus haut intérêt résidant dans la dimension symbolique du char, engin dont le fonctionnement est fondé sur l'alliance de la force et de la rapidité animale à la maîtrise de l'homme. Symbolisme donc du char comme arme de guerre à un moment où son usage militaire est dépassé ; il est réservé dans les contextes d'activités guerrières au transport de prestige des dignitaires et des chefs de guerre. Symbolisme également, dérivé du précédent, du char utilisé à des fins de compétition « sportive », version édulcorée de l'affrontement guerrier. Symbolisme enfin de l'imagerie véhiculée par l'évocation des héros, servant à la retranscription de récits étiologiques²⁶ à valeur occasionnelle de mythe. Les narrations qui sous-tendent ces représentations nous sont inconnues pour le Sahara, mais gageons que, si le détail du récit a certainement changé, son ordonnancement est resté le même. La roue étincelante du

24. Muzzolini, 1995a, p. 177.

25. Gauthier Y. et Cl., 2008.

26. Albert-Llorca, 1991, p. 21.



Figure 205 – Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Char peint.

soleil masquant de ses rayons ardents les chevaux du char d'Apollon sera pour nous, faute de mieux, le modèle, inapproprié certainement, de la transcription littéraire de la figure saharienne (fig. 205).

En réalité, si la dimension spirituelle qui est défendue ici peut être acceptée, ce serait plutôt l'axe de circulation, quel que soit le moyen de déplacement utilisé, qui a généré les représentations, y compris dans les lieux parfaitement inaccessibles à ces engins.

L'association des représentations de chars et des écritures tifi-nagh, récemment bien mises en évidence²⁷, renforce l'idée de la dimension spirituelle de ces représentations. Alfred Muzzolini disqualifiait le char saharien comme moyen de transport, au moins tel qu'il a pu être utilisé et tel qu'il a été reconstitué²⁸: «Sur les terrains caillouteux, inévitables au Sahara, l'espérance de vie de tels engins n'aurait pu excéder [...] quelques

27. Gauthier Y. et C., 2011, fig. 1 et 2.

28. Camps, 1988b.

kilomètres²⁹. » Des voix contraires s'élèvent néanmoins à l'encontre de cette théorie³⁰.

Les images de char, dont la dimension symbolique paraît incontestable, pourraient dès lors être considérées comme autant d'invocations dont le caractère religieux est probable. Le cavalier et le cheval, ainsi que plus tard et par dérivation le cercle orné d'exécution plus expéditive, ont suivi le même cheminement. L'inscription de ces figurations dans un registre guerrier est néanmoins significative des préoccupations du moment.

Chevauchées et batailles

Du Tizi-Tighist, dans le Haut-Atlas marocain, jusqu'à Kira-Bora, à Markoye dans le Sahel burkinabé, en passant par le Hoggar et la plupart des massifs montagneux du Sahara, apparaissent de très nombreuses représentations de chevauchées regroupant plusieurs cavaliers cheminant de conserve (fig. 206) ou placés au sein de scènes de combat collectif.

Selon les lieux, au Maroc et au Sahel tout comme au débouché de l'oued Djerat ou au cœur du Sahara, les cavaliers, d'exécution très semblable dans ces marges sahariennes, portent des petits boucliers ronds. Cet élément de l'armement défensif a semble-t-il donné naissance dans ces deux secteurs à un développement iconographique remarquable sous la forme de cercles ornés. La diversité des « décors » internes (ou périphériques) est élevée, au point que l'on a pu être tenté d'y reconnaître une forme d'héraldique au sein de laquelle les motifs rayonnants assurent la synthèse du bouclier, arme défensive individuelle, et de la roue, elle-même synecdoque du char et des symboles véhiculés par cette figure. Le bouclier, connu au Sahara central, ne paraît pas avoir donné les représentations circulaires magnifiées et placées hors contexte narratif, comme c'est le cas dans l'Atlas et dans le Sahel. Faut-il y voir

29. Muzzolini, 1995a, p. 175.

30. Gauthier Y. et C., 2011, p. 112.



Figure 206 – Tizi-n-Tirghist (Haut-Atlas, Maroc). Dalle dite de *La Grande Bataille* (cliché : M. Barbaza).



la traduction d'un effet de la chronologie certainement plus tardive, au moins au Sahel, ou bien l'inscription de ces deux régions à l'intérieur d'une même zone d'influence lors de la période finale de la Protohistoire, vers la fin du I^{er} millénaire de notre ère³¹ ?

Ces témoignages signeraient assurément la mise en place d'une entité culturelle transsaharienne au premier chef de reconnaissance, mais aussi vraisemblablement économique et guerrière mettant en contact un univers mental saharien, par hypothèse paléo-touareg, et le monde traditionnel africain.

La rencontre de ces deux mondes se traduit par de fortes différences dans leur imagerie respective. Motifs abstraits protohistoriques associés à de rares représentations figuratives pour les Africains de l'Ouest, opposés à des scènes para-guerrières des Sahariens. Leurs représentations semblent déjà imprégnées, lors de leurs manifestations tant au Maghreb qu'au Sahel, de certains récits du Livre, soit de la Bible, soit du Coran. Elles signent vers le sud, c'est-à-dire vers les limites de la steppe et de la savane, une première phase de pénétration diffuse et discrète de l'Islam, annonçant les derniers temps de l'art rupestre.

Ces scènes de poursuite en groupe aux dépens d'une proie identifiable, souvent une autruche, ou d'un fuyard non représenté constituent un thème bien connu dans tout le Sahara et parfois au-delà³², à l'est de la mer Rouge. Elles répondent à un élément important de la vie des populations sahariennes protohistoriques et de leur goût pour des formes certaines de la violence. Ainsi, certaines représentations ont ravivé des récits traditionnels mettant en scène l'un des héros majeurs des Touaregs : le prophète Élie, de la Bible, ou Elías, du Coran, sous ses avatars touaregs d'Aligouran ou d'Amamelen, auquel les Sahariens vouent encore un véritable culte. Vénéré pour les pouvoirs qu'il détient de Dieu, il est sollicité pour des raisons diverses comme protecteur des voyageurs, mais aussi, dans le

Sahel de la fin de la période libyco-berbère, lorsque la sécheresse se fait sentir, comme maître du feu et comme maître de l'eau, conformément au récit biblique retraçant la lutte menée au nom de l'Éternel contre le roi Achab, ses prêtres et ses soldats³³. Ce sont précisément ces derniers, poursuivant un Élie pourvoyeur de pluie, qui sont parfois représentés. Le prophète, soustrait par un char de feu et par la grâce de Dieu à la colère de ses poursuivants, est quant à lui le plus souvent évoqué après son ascension aux Cieux. Reste son cheval esseulé, abandonné aux soins des hommes représentés par son serviteur Abou.

Désormais, c'est le récit mythologique qui guide l'archéologue dans son interprétation de l'image. Une fois la figure d'Élie identifiée sur les rochers gravés, les vertus du personnage, magicien par la grâce de Dieu, sont connues et, par un processus mental exactement inverse à celui qui m'a laborieusement guidé au long de cet ouvrage, il est possible de reconstituer, une fois n'est pas coutume, la chaîne opératoire du graveur. Désireux avant tout d'obtenir la pluie, il a frappé sans répit sur les rochers sonores pour imiter le bruit du tonnerre et des averses qui font éclater les rochers, comme on a toujours fait de mémoire humaine dans la zone. Soucieux d'inscrire sa supplique, démarche magique et animiste s'il en est, dans un registre sacré, il a inscrit ses percussions inorganisées dans la vulgate du récit hagiographique du saint patron protecteur. Élie était bien le héros de la situation. Désormais, dans les territoires qui nous concernent, les écritures prendront progressivement le relais de l'image. L'histoire devancera l'approche archéologique.

31. Barbaza, 2005.

32. Garcia et Rachad, 1997.

33. La Bible. Livre II des Rois.

Une civilisation du bœuf. Comptes d'adultes et contes pour petits et grands

Un art de la mémoire

La narration

Une fois formulée et admise l'hypothèse de la nature mythologique du discours sous-jacent aux images de l'art rupestre saharien et de la participation de ce dernier au traitement du mythe, au sens de Claude Lévi-Strauss, les principes de l'analyse en anthropologie culturelle et sociale sont susceptibles de prolonger et d'approfondir l'étude archéologique de la paroi ornée. Elle en fait même désormais partie intégrante, dans la mesure où l'objet d'attention est foncièrement identique, quoique de forme différente, dans les deux expressions que sont le récit mythologique ou le conte et l'image graphique. Cependant, l'art rupestre, riche en données ethnographiques, n'adopte jamais, dans ses développements graphiques, les circonvolutions et détails d'une narration littéraire ; bien au contraire, l'art rupestre, même lorsqu'il se déploie de manière exceptionnelle comme sur les parois rocheuses des massifs centraux sahariens, utilise, en revenant par l'image dans le voisinage de la structure fondamentale du récit, le procédé du raccourci et de l'ellipse que lui permettait la familiarité du public avec les thèmes traités.

Dans le cas de la transcription figurative d'un récit mythologique (ou d'un conte) – ce qui est pour nous désormais au-delà de l'hypothèse – il serait nécessaire, pour comprendre les formes possibles de la narration dans l'art rupestre, de parcourir l'itinéraire mental qui a conduit, d'abord, de la formation d'un mythe à sa verbalisation sous l'aspect d'un récit mythologique (c'est-à-dire à la transcription *littéraire* de ce mythe) et, ensuite, de prendre en considération la démarche du plasticien

qui en donne à son tour une interprétation *graphique*. Il s'agirait ainsi, pour cette dernière phase, d'imaginer dans une démarche « actualiste », par exemple la pensée de Gustave Doré au moment de représenter des épisodes choisis de la Bible. En substance et en suivant les principes de l'analyse de Claude Lévi-Strauss, il s'agirait de passer successivement de la structure fondamentale que constitue un mythe à sa transcription verbalisée, faisant en sorte ainsi que le discours vienne se greffer sur le mythe auquel il donne corps, parfois sous la forme d'une particularité naturelle ou comportementale (et non le contraire). Il s'agit ensuite, pour l'artiste plasticien, de retrouver l'essence de cette narration et d'en donner une version graphique cohérente et synthétique, sa vision en fait, conditionnée par l'attente du groupe auquel il appartient, selon des principes déjà édictés par l'art gravé magdalénien³⁴, par son intelligence du phénomène ainsi que, bien sûr, par la dimension de son talent.

L'étude du processus de fabrication des images serait donc bien au cœur de notre problème s'il était possible de remonter au moins jusqu'au discours initial. La variabilité des conditions techniques, environnementales et culturelles explique les diverses formes qu'a pu revêtir l'art rupestre préhistorique, dont l'unité première réside précisément dans la disparition irrémédiable du discours sous-tendant sa représentation graphique. L'archéologie de la paroi ornée ainsi que le recours à l'anthropologie et la prise en compte des universaux de la pensée peuvent partiellement pallier cette carence.

La représentation rupestre est à double titre une illustration parfaite de l'art de la mémoire³⁵, et son inscription dans cette dimension renvoie par ricochet au processus de structuration du récit. Elle l'est à la manière des orateurs antiques qui, ne pouvant réellement compter sur des notes écrites et ne voulant d'ailleurs absolument pas y recourir pour satisfaire aux lois de la rhétorique, organisaient mentalement leurs idées selon les dispositions des pièces au sein d'une grande maison. Ce

34. Fritz, 1999.

35. Yates, 2004, p. 13-38 et 262-286.

procédé mnémotechnique était scandé par l'insertion mentale d'un objet, simple mais frappant par son caractère spécifique ou insolite, voire par son incongruité, retenu au prix d'une homonymie, d'une approximation phonétique ou d'un calembour. Chaque objet symbolisait l'idée générale à se rappeler et à développer. L'objet, quelconque au départ, devenait symbole porteur de sens. D'autres systèmes mnémotechniques existent. Parmi les plus saisissants employant des images, la méthode utilisée par Giordano Bruno apporterait de très intéressants éclaircissements sur les rapports entre la « chose », l'idée qu'elle véhicule et le discours qu'elle autorise³⁶. Il apparaît de manière évidente que l'étude de l'art rupestre doit, dans ses grandes lignes, procéder de la même manière, à ceci près que nous ne pouvons observer que la « chose », c'est-à-dire l'image réduite à une figure fonctionnant comme un signe ou, au contraire, une représentation plus diserte et narrative. La première n'exprime plus à nos yeux que ce qu'elle présente, alors que la seconde est forte des rapports que les diverses unités graphiques entretiennent entre elles, à plus forte raison si elles sont regroupées en scènes.

La représentation rupestre est une illustration de l'usage de la mémoire dans la mesure où, dans les sociétés sans écriture, seule la virtuosité mémorielle est garante de la permanence du patrimoine culturel dont la réitération est un acte profondément social. On ne se souvient jamais en dehors « du contexte social, du contexte groupal, du contexte spatial³⁷ ». Dans un tel cadre, ne serait-ce que pour les raisons pratiques de la fixation et de la permanence du souvenir, « seuls les contenus fortement structurés peuvent être conservés³⁸ », quelle que soit la manière d'y parvenir. Dans l'ensemble cependant, les idées, exprimées par des représentations réduites à une seule figure ou développées en scènes et narration, semblent véhiculées par des images facilement identifiables par tout ou partie du groupe qui les a suscitées. Réduites à leur essence, elles ont été « polies » par

l'usage, maintes fois renouvelées, d'abord par le récit oral puis par ses retranscriptions graphiques, ornementées au passage par la volubilité du conteur et la fougue d'un dessinateur plus ou moins talentueux et fidèle, mais toujours identifiées, sinon clairement comprises par le spectateur. La répétition de ces images et de leurs principes de construction, lorsque ces derniers sont visibles, sur une vaste aire géographique et sur une longue période, nous assure finalement, en nous renvoyant au postulat initial de ce travail, qu'elles sont bien le reflet de *révélés* mythologiques.

L'art rupestre saharien est narratif. Il évoque ainsi l'échange de paroles et de biens, l'attention portée aux enfants, les soins apportés aux animaux, les scènes pastorales, les jeux taurins, la découpe de carcasses, les scènes de danse guerrière. S'y ajoutent les représentations d'animaux en action qui, à leur manière, constituent souvent des récits comportementaux. Ces instantanés, saisis dans la vie courante, narrent par l'image des faits et gestes dont l'évidence formelle et les dimensions sémantiques s'imposaient au spectateur préhistorique, et le spectateur de tous les temps y identifie des enchaînements d'actions. Chaque témoin intègre ces images à ses propres représentations mentales, selon l'ordre de ses préoccupations.

Ainsi, dans l'art des « Têtes Rondes » qui fige les acteurs dans des attitudes convenues et les maintient dans un registre de stéréotypes associés, les liens que le spectateur déduit des diverses situations rappellent ceux d'une narration, toute inscrite soit-elle dans un certain ésotérisme et une évidente quête d'absolu, comme en témoigne le refus obstiné de la perspective. L'évocation de la réalité paraît un souci mineur pour l'artiste, ainsi que l'indiquent notamment la simplification des formes et l'absence de point de vue objectif. Le désintérêt pour les détails autres que conventionnels laisse tout de même place au récit. Ce premier cycle pictural, qui conserve ses modes fondamentaux de représentation, sinon ses modes traditionnels de pensée, perfectionne tout au long de sa durée l'animation présente dès ses débuts. Le mouvement qui joue de la temporalité dénote la narration, si brève soit-elle. *La Dame blanche* d'Aouanrhét en

36. Bruno, 1993-2003.

37. Halbwachs, 1994 (1^{re} éd. 1925).

38. Salmon, 2013, p. 231.

est certainement la plus belle illustration. À Séfar, les petits personnages masculins ou féminins, placés à gauche du panneau, lèvent leurs bras de manière coordonnée en direction du «grand dieu», tandis que divers animaux, parfois fantastiques, parcourent la composition.

Pour le Bovidien, deuxième cycle pictural, Iheren, avec sa monumentale représentation restituée par les magnifiques relevés de Pierre Colombel, illustre à la perfection ce moment d'apogée du pastoralisme qui, avec son réalisme figuratif, fit fleurir sur les parois des abris-sous-roche et auvents des massifs centraux de nombreux ensembles peints, gravés et sculptés. Leur nouveauté est de nous faire pénétrer dans l'intimité de la vie des gardiens de troupeaux entre le VI^e et le début du III^e millénaire avant notre ère.

Le réalisme, induit par un souci de composition, mais plus encore par le respect relatif des lois de la perspective, par la richesse en notations sur les attitudes et les comportements tant pour les humains que pour les animaux, concourt à l'évocation de faits et éléments réels émaillant par leur caractère anecdotique et incident une narration fondée essentiellement sur le thème du déplacement d'animaux, dûment identifiés et conduits en petits troupeaux, et de la formation du campement.

L'analyse du schéma de construction des œuvres bovidiennes montre, au travers d'une certaine parenté de structure graphique et malgré les différences avérées de formes et donc de sens et même, au-delà, d'intentionnalité, qu'il est possible d'admettre la permanence structurelle d'un mythe ne conservant que les relations fonctionnelles. Ces dernières, permanentes depuis la cristallisation du mythe, ont supporté le discours sous-jacent en fonction des nouvelles préoccupations du groupe social. L'approche anthropologique, en avançant le constat objectif permis par l'analyse interne des œuvres, en dehors de toute tentative d'interprétation, contribue à l'analyse archéologique de la paroi ornée en allant dans le même sens que les études stylistiques. Malgré la nouveauté constituée par le thème des bœufs, certaines compositions du Bovidien

montrent en effet des personnages les accompagnant relevant incontestablement de la tradition des «Têtes Rondes». Le fait que tout ou partie de la période des «Têtes Rondes» puisse être contemporaine des débuts de l'élevage ne modifie en rien le fond, puisque le récit mythologique, et surtout le mythe qui en assure le fondement, n'a pu changer que dans la profondeur historique du Bovidien. L'élevage changeait alors d'échelle dans la vie spirituelle et économique, et les conditions écologiques déterminaient des cadres de plus en plus contraignants, jusqu'à une dernière mutation contemporaine de la transition entre le Bovidien terminal et le début du Caballin.

Cette période, qui correspond aux tout débuts de la phase de changements climatiques, correspond certainement aussi à la phase paroxystique du mythe ; c'est aussi l'acmé de son évocation par le discours et la représentation graphique. Ensuite, les troupeaux se sont réduits à quelques animaux et les rassemblements humains et animaux, au moins si l'on en croit les parois, ne semblent plus guère d'actualité. Le mythe s'est transformé certainement encore une fois alors que le discours mythologique a pu conserver inchangée quelques temps encore l'image de l'homme conduisant son troupeau. S'il est évident que l'élevage rend le mouvement des troupeaux nécessaire pour le renouvellement des terrains de pacage, il est également vrai que le nomadisme, comme mode de vie choisi, dépend étroitement de l'existence d'un grand élevage. Cette pratique autorise en effet les grands rassemblements solennels et festifs, soumis au rythme et aux alternances de leurs rites. Sans l'élevage et la mobilité qu'il permet, la subsistance ne peut plus être assurée que par la prédation, avec ses limites et ses aléas, ou par l'agriculture, qui rend précisément le mouvement impossible. L'aridité saharienne a rapidement interdit l'une et l'autre forme de subsistance, au bénéfice du néant au sein duquel un système de relations faites, dans le meilleur des cas, d'échanges au long cours, ou antagonistes, constituées de coups de main et de rezzou, valorisait les aptitudes guerrières et les principes qui les conditionnent.

La persistance d'une tradition depuis longtemps établie, déterminante pour les rapports sociaux internes et externes, fondamentale pour le maintien d'un mode de vie, a été certainement l'un des soucis majeurs des groupes du Néolithique final atteints par la péjoration climatique qui faisait désormais sentir pleinement ses effets. Les représentations animales se schématisent et dérivent de plus en plus vers l'abstraction. Les bœufs ne sont plus clairement identifiés ; ils deviennent schématiques et se raréfient. D'autres formes de représentation apparaissent.

Cette période de transition, constituée par le Bovidien terminal et les phases initiales du Caballin, masque le renouvellement profond des mentalités qui ont accompagné l'aridité définitive du Sahara dès le début du II^e millénaire avant notre ère, en mettant un terme à l'activité pastorale bovidienne et à tout ce qu'elle conditionnait.

Les représentations du Caballin, reconnaissables à l'abandon de la mise en perspective et du réalisme figuratif, consacrent le retour à l'abstraction des formes. Le récit sous-jacent à la composition est néanmoins perceptible malgré ou en raison du caractère parfois insolite de figurations typées (silhouettes humaines asymétriques, têtes en bâtonnet, vêtements...). Il apparaît au travers de la représentation d'activités coordonnées (conversation, groupe avec musicien...), pouvant inclure l'anecdote et la situation cocasse. L'affrontement armé s'affirme alors que de nouveaux modes de vie se développent au Sahara. La lutte armée et ses euphémismes, la chasse ou encore la danse guerrière sont des thèmes largement représentés.

Au hasard d'une heureuse découverte, la narration peut réapparaître lorsque le graveur, soucieux de faire aboutir sa supplique, a su enchaîner par coalescence deux moments distincts d'un acte remarquable : l'ascension du prophète Élie, héros toujours prisé des Touaregs actuels, maître par délégation divine du feu et de la pluie³⁹.

39. Barbaza, 2005.

Conte et comptes

Conter inscrivait donc une action *magique* dans une dimension *sacrée* pour arrêter, par exemple, les rigueurs d'une aridité extrême et prolonger en prières et vénération une supplique intentée à des fins matérielles. Conter permettait également d'évoquer, d'une manière détournée et allusive, ses inquiétudes dans un monde en évolution rapide. Conter et re-conter conduisait enfin à raconter l'événement jusqu'à oublier sa véritable signification en le réduisant à une icône muette, sorte de saint Christophe déchu invoqué mécaniquement en toute occasion.

Au Bovidien, le conte a enregistré le souvenir d'animaux dûment identifiés et précieux à plus d'un titre. Conter aurait été alors compter. Figurer par le dessin, la peinture, la gravure ou la sculpture aurait permis d'inscrire dans la narration sacrée une dimension profane, par laquelle les échanges auraient été mémorisés avec exactitude pour pouvoir, au besoin, s'y référer ; l'art rupestre est alors garant du bon accord des diverses composantes de la société. Le souci de l'identification de chaque animal du troupeau, dont l'existence comme capital a pour fonction essentielle de permettre de répondre aux exigences sociales, justifierait à lui seul ce point de vue. Il s'agirait là, pour l'artiste et ses commanditaires vraisemblables, d'un premier niveau de lecture, utilitaire et matérialiste en quelque sorte, répondant à la fonction sociale de l'échange matrimonial et de la « circulation des femmes ». Le bétail permet la réciprocité des échanges et, source de conflit, il autorise également de les régler en intégrant les causes d'affrontement dans le tissu des échanges.

En deuxième niveau de lecture, d'abord pour ces mêmes personnages, ensuite pour les archéologues, l'art rupestre a pu jouer le rôle de marqueur de territoire pour revendiquer un droit traditionnel d'accès à la terre pour les premiers, et comme jalon culturel pour les seconds. En inscrivant ce droit coutumier dans les paysages, l'art rupestre saharien exprime

la réalité d'un usage vital pour le groupe en même temps qu'il fonde et renforce en la rejouant la tradition aux yeux mêmes de ses bénéficiaires. Dès ce deuxième degré, commence à se manifester un troisième niveau de lecture offrant le spectacle fantasmé de la société idéale et des moyens pour la conserver. Le mythe générateur du récit qui l'exprime apparaît alors sous ses divers développements dans le temps et l'espace de la Préhistoire et de la Protohistoire des massifs centraux sahariens. Cet art rupestre, en mobilisant la fonction de mémoire, intégrerait donc deux dimensions mémorielles parfaitement admissibles pour une civilisation de tradition purement orale. La première est celle des mythes, sous leurs diverses formes de légendes et de contes, qualifiés par Sigmund Freud de «souvenirs de l'enfance des peuples⁴⁰». La seconde est celle des préoccupations individuelles, au premier chef les intérêts matériels, mais pas uniquement, menacés par la fluidité du souvenir des personnes. Quoi de plus normal, dès lors, que l'on ait cherché à inscrire ces souvenirs proches dans la trame sacrée de la longue durée de la tradition, qui «confère au passé une autorité transcendante⁴¹»? La tradition constituerait ainsi un ensemble cohérent de «significations collectives» dans lequel viennent se dissoudre les difficultés de la vie quotidienne qui, au lieu d'entraîner les individus et le groupe vers le chaos, sont insérées dans «un ordre immuable nécessaire et préexistant aux individus et aux groupes eux-mêmes⁴²». C'est à l'artiste, désigné par son savoir, son savoir-faire et par son talent, que revient la charge de réunir la tradition et la transaction, soit l'usage traditionnel et la pratique quotidienne, en un ensemble intelligible par tous, sauvegardé de l'oubli ou, plus sûrement, de la déformation susceptible de naître du conflit des catégories psychologiques que sont «le temps et le moi⁴³», par son enregistrement *sur et dans* la pierre.

40. Freud, 1922.

41. Hervieu-Léger, 1993, p. 125-126.

42. Candau, 2005, p. 28.

43. Candau, 2005, p. 28.

Vers une anthropologie de l'art rupestre

Au terme de la réflexion ressurgissent de bien inutiles interrogations dont l'évocation n'a d'autre but que de souligner une dernière fois la fragilité d'une démarche faisant appel, au risque de se perdre, à des disciplines variées dont les principes et les exigences ne sont pas forcément connus de l'utilisateur. L'archéologie, discipline de convergence, n'est cependant pas la plus mal placée pour organiser la réflexion sur l'extraordinaire vestige que constitue l'art rupestre saharien.

Les fragilités les plus marquées de l'étude se trouvent certainement dans son fonds documentaire. Le thème des trois bergers, avec ses protagonistes issus de plusieurs classes d'âge, avait peut-être une valeur identitaire pour les auditeurs du récit ainsi que pour les spectateurs de sa représentation. Par l'évidence de sa simplicité, il l'est devenu pour nous. D'autres thèmes centraux ou secondaires ont également été identifiés au travers de leur caractère récurrent. Nul doute que d'autres le soient encore et imposent eux aussi leurs évidences. Seule une base de données, méthodique et informatisée, à l'image de ce qui a été réalisé pour les monuments et les chars⁴⁴, serait en mesure de confronter la réflexion à la réalité de l'art saharien. Le *corpus* réel de références est certainement très au-delà de ce qui est actuellement connu et publié. Pour le présent ouvrage et quel que soit le thème graphique envisagé, le projet n'a jamais été de réaliser un inventaire des représentations; il aurait été d'ailleurs hors d'atteinte. Nul doute que de très utiles ajouts documentaires soient rapidement proposés en complément, nuances et correction de ce qui a été mobilisé.

L'intégrité du cadre spatial est fondamentale pour appréhender les modalités de construction de la représentation. Il est évident que le détail retenu n'est représentatif que de lui-même. Ce principe d'observation et de représentation, avec ses défauts, est un plaidoyer pour la prise en compte de l'ensemble de l'œuvre et de ses contextes, uniquement obtenue par des relevés

44. Gauthier Y. et C., 2008.

graphiques multiples et variés, effectués à des échelles diverses et adaptées, ainsi que par la réalisation d'inventaires analytiques régionaux tendant vers l'exhaustivité. Eux seuls sont à même de faire émerger les régularités exprimant la nature profonde des mythes et explicitant, par les variations des thèmes qui les illustraient, les éléments essentiels de ces représentations mentales et graphiques. Ce fonds documentaire, en devenir, ne pourra être réalisé que région par région et porté au bénéfice de travaux collectifs privilégiant la publication de relevés méthodiques. La tâche est immense. Il y a déjà plus de vingt années que Nadine Orloff affirmait l'importance majeure de l'exercice, qui ne devait pas «être un document unique, mais un document souple, multiforme, évolutif, toujours imprégné d'une authentique intimité avec les œuvres, considérées sous des lumières différentes ; le calque obligeant à retrouver les moyens d'expressions de l'exécutant, à se tenir là où il se tenait, à retrouver le technicien qu'il a été, à redécouvrir les gestes millénaires, et à traduire ainsi la pensée qui les a animés⁴⁵». Tout était déjà dit pour la méthode.

Pour que l'art rupestre saharien soit enfin identifié comme une manifestation de la spiritualité des populations préhistoriques et que soit admise sa pleine valeur philosophique, faisons nôtre l'affirmation de Françoise Héritier, selon qui «la considération de l'autre est une nécessité et l'obligation de se définir par opposition une contrainte. C'est vrai pour les individus et pour les groupes⁴⁶». C'est là le message intemporel que tente encore de nous transmettre cet art. À la violence potentielle et à la menace toujours présente du déclenchement du processus qui y conduit, les humains du Bovidien final du Sahara opposaient l'échange de paroles, de bovins, de biens matériels et, certainement aussi, de personnes. L'hospitalité du campement et la sérénité des activités qui s'y déroulaient, à l'exemple du *Salon de coiffure* de Timidouine 12, s'opposaient au rappel constant des dangers du monde environnant au travers des danses guerrières, de l'évocation des activités chasseresses

et des pratiques sacrificielles. De cet état latent d'opposition, dont la conscience était entretenue par les récits et par leurs représentations, pouvait naître, sous les effets créateurs de la violence⁴⁷, une dynamique culturelle basée sur la différence et la renforçant à partir soit d'oppositions ethniques établies *a priori* (couleur de peau, langue, pratiques religieuses...), soit de rivalités d'intérêt entre groupes apparentés. Dans les deux cadres, mais plus intensément dans le second, il y a, *a posteriori*, accentuation des marqueurs identitaires que peuvent constituer les formes céramiques et les décors qui caractérisent les récipients, le vêtement et la parure, les décors corporels (peintures, tatouages, scarifications⁴⁸). L'étude systématique des habitats et des monuments apportera un jour d'utiles renseignements sur les aspects tributaires de la culture matérielle. L'art rupestre est le seul élément documentaire susceptible de nous informer sur la stabilité des apparences.

Resterait à préciser, tâche en fait impossible, le champ d'application des effets de la culture de la paix. Le problème serait de déterminer la limite entre «les gens du dehors» et les «gens du dedans». Les exigences de la guerre à mener contre les premiers assurent la paix au sein du groupe. Ces mêmes «exigences font aussi le gouvernement et la loi dans le groupe du dedans, par nécessité de prévenir les querelles et d'imposer une discipline⁴⁹». L'usage graphique du thème de l'*intrusion* est peut-être l'indice que la limite est très vite atteinte et qu'elle n'est pas très éloignée des groupes concernés par les représentations.

L'art du Bovidien correspond d'abord au souci de représenter les animaux individualisés et identifiés afin, selon l'interprétation avancée dans ce travail, de les comptabiliser et de garantir le souvenir des tractations et des échanges. La réalisation de ces images rupestres s'investissant en même temps dans le registre sacré faisait appel à des récits ou fragments de récits, réels ou

45. Orloff, 1993, p. 404.

46. Héritier (dir.), 2005 (1^{re} éd. 1999), p. 15.

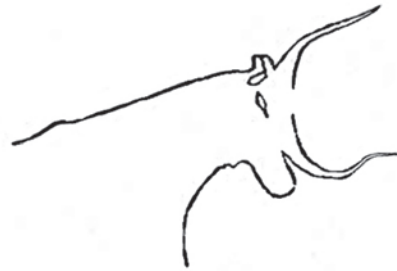
47. Maffesoli et Pessin, 1978, p. 20.

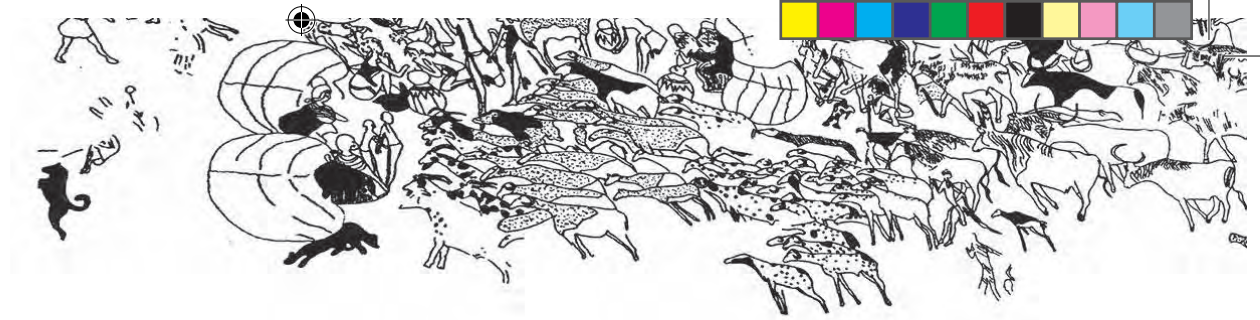
48. Boëtsch, Chevè et Claudot-Hawad, 2010, p. 9-14; Boëtsch, 2010, p. 47-61.

49. Davic, 1931, p. 35.

mythologiques, qui véhiculaient les traces métaphoriques de tout ce qui était impossible à dire. Le point de vue objectif sous lequel commençait à être vue l'œuvre bovidienne incitait le spectateur à devenir le partenaire à part entière de la composition et, par là même, à être le témoin de l'action en cours de déroulement. Ce principe de représentation, qui fleurira dans l'art européen de la Renaissance avec les conséquences scientifiques, culturelles, socio-économiques... que l'on sait, existait déjà dans l'art des Bovidiens; il se serait finalement imposé si l'aridité n'avait mis un terme à cette splendide civilisation en ruinant ses fondements socio-économiques. Dans la situation contraire d'un environnement favorable, l'imagination seule permettrait d'évoquer, quoiqu'en réalité insoupçonnables, les formes et les conséquences auxquelles l'essor de ces dispositions de l'esprit aurait ouvert la porte.

En tenant compte de ce qu'a été en réalité le milieu de vie de la fin du Néolithique saharien, est-il interdit de penser que le système de relations instauré par les Bovidiens a été suffisamment efficace pour éviter le pire en gérant l'accès aux ressources et aux lieux hautement symboliques de la montagne saharienne? Les groupes de pasteurs de bœufs ont-ils pu ainsi éviter le recours à la guerre? Est-il possible de le croire ou faut-il se méfier une dernière fois du jeu des contradictions entre ce que paraissent nous dire les mythes et ce qu'a été la réalité? Seule l'archéologie des vestiges matériels sera en mesure de le dire un jour.





Bibliographie générale

- ALBERT-LLORCA Marlène, *L'Ordre des choses. Les récits d'origine des animaux et des plantes en Europe*, Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. «Le Regard de l'ethnologue» (n° 2), Paris, 1991.
- ALLARD-HUARD Léone, «Les secteurs rupestres du sous-continent saharien et du Nil», *Les Dossiers d'archéologie*, n° 197, 1994, p. 70-83.
- ALMAGOR Uri, *Pastoral Partners. Affinity and Bond Partnership Among the Dassanetch of South-West Ethiopia*, Manchester University Press et Africana Publishing Company, Manchester et New York, 1978.
- ARNOUX Mathieu, *Le Temps des travailleurs. Travail, ordre social et croissance en Europe (X^e-XIV^e siècle)*, Albin Michel, coll. «L'Évolution de l'humanité», Paris, 2012.
- AUMASSIP Ginette, «Entre Adrar des Ifoghas, Tassili et Aïr: les contacts du bassin avec le Nord-Est», dans DEVISSÉ Jean (dir.), *Vallées du Niger*, cat. exp. Paris (octobre 1993 – janvier 1994), Leyde (mars-mai 1994), Philadelphie (juin-septembre 1994), Bamako (octobre 1994 – janvier 1995), Ouagadougou (février-avril 1995), Lagos (décembre 1995 – mars 1996), Nouakchott (novembre 1996 – janvier 1997), Conakry (février-avril 1997) et Niamey (janvier-mars 1998), Réunion des musées nationaux, Paris, 1993, p.92-102.
- AUMASSIP Ginette, *Préhistoire du Sahara et de ses abords. Tome 1: Au temps des chasseurs. Le Paléolithique*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.
- AUMASSIP Ginette, JACOB Jean-Pierre, MARMIER Francis, TRÉCOLLE Guy, «Les fresques de l'abri du Taureau à Ti-n-Hanakaten», *Libyca*, vol. XXIV, 1976, p. 55-65.
- AUMASSIP Ginette, TAVERON Michel, «Le Sahara central à l'Holocène», dans CALEGARI Giulio (dir.), *L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico: dati e interpretazioni*, Actes du congrès de Milan (24-27 octobre 1990), Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale di Milano, coll. «Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano» (vol. XXVI, fasc. II), Milan, 1993, p. 63-80.
- AZÉMA Marc, *L'Art des cavernes en action. Tome 1: Les animaux modèles. Aspect, locomotion, comportement*, Errance, coll. «Les Hespérides», Paris, 2009.
- AZÉMA Marc, *L'Art des cavernes en action. Tome 2: Les animaux figurés. Animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Errance, coll. «Les Hespérides», Paris, 2010.
- AZÉMA Marc, *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe...*, Errance, Paris, 2011.
- BARBAZA Michel, «Le Magdalénien terminal des Pyrénées françaises», dans *L'Art préhistorique des Pyrénées*, cat. exp. Saint-Germain-en-Laye (avril-juillet 1996), Réunion des musées nationaux et musée des Antiquités nationales, Paris et Saint-Germain-en-Laye, 1996, p. 124-131.
- BARBAZA Michel, «Premières datations ¹⁴C des niveaux archéologiques de la galerie Vidal, grotte de Bédeilhac (Ariège)», *Préhistoire ariégeoise*, t. LII, 1998, p. 33-44.
- BARBAZA Michel, «Le Sahel des "siècles obscurs". Données croisées de l'art rupestre, de l'archéologie, des chroniques et des traditions orales», *Préhistoire. Art et sociétés*, t. LX, 2005, p. 61-102.
- BARBAZA Michel, «"Vénus" de Lespugue. Modernité de l'art préhistorique», *Midi-Pyrénées patrimoine*, n° 21, 2010, p. 21-22.
- BARBAZA Michel, «Markoye ou la rencontre de deux mondes», dans HACHI Slimane (dir.), *Préhistoire maghrébine. Tome II*, Actes du colloque international de Tamanrasset (5-7 novembre 2007), Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques, coll. «Travaux du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques» (n° 11), Alger, 2011, p. 227-244.
- BARBAZA Michel, «Les gravures rupestres libyco-berbères: d'une rive à l'autre du Sahara», *P@lethnologie*, n° 4, 2012, p. 169-193 (disponible sur www.palethnologie.org).
- BARBAZA Michel, «La narration dans les arts rupestres du Nord de l'Afrique», *Les Dossiers d'archéologie*, n° 358, 2013, p. 58-63.
- BARICH Barbara, «Cultural Responses to Climatic Changes in North Africa: Beginning and Spread of Pastoralism in the Sahara», dans HASSAN Fekri A. (éd.), *Droughts, Food and Culture. Ecological Change and Food Security in Africa's Later Prehistory*, Kluwer Academic et Plenum Publishers, New York et Londres, 2002, p. 209-223.
- BARICH Barbara, BELLUOMINI Giorgio, BONADONNA Francesco, ALESSIO Marisa, MANFRA Luigia, «Ecological and Cultural Relevance of the Recent New Radiocarbon Dates From Libyan Sahara», dans KRZYŻANIĄK Lech et KOBUSIEWICZ Michał (éd.), *Origin and Early Development of Food-Producing Cultures in North-Eastern Africa*, Actes du colloque international de Poznan (9-13 septembre 1980), Polska Akademia Nauk, coll. «Studies in African Archaeology» (n° 1), Poznan, 1984, p. 411-417.
- BARICH Barbara, BARICH Enrico, «Les premières sociétés d'Égypte», *Dossier pour la science*, n° 80, 2013, p. 8-12.

Bibliographie

- BARRET Anthony J., *Sacrifice and Prophecy in Turkana Cosmology*, Paulines Publications Africa, Nairobi, 1998a.
- BARRET Anthony J., *Turkana Iconography: Desert Nomads and Their Symbols*, Anthony J. Barret, Lodwar, 1998b.
- BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne Clayton, HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Le Seuil, coll. « Points » (n° 78), Paris, 1977.
- BASCHET Jérôme, *L'Iconographie médiévale*, Gallimard, coll. « Folio Histoire » (n° 161), Paris, 2008.
- BASTIDE Roger, « La mythologie », dans POIRIER Jean (dir.), *Ethnologie générale*, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade » (n° 24), Paris, 1968, p. 1 037-1 090.
- BEAUQUEL Julia, POUIVET Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », Rennes, 2010.
- BÉGOUËN Robert, FRITZ Carole, TOSELLO Gilles, CLOTTES Jean, PASTOORS Andreas, FAIST François, *Le Sanctuaire secret des bisons. Il y a 14 000 ans dans la caverne du Tuc d'Audoubert*, Association Louis-Bégouën et Somogy, Montesquieu-Avantès et Paris, 2009.
- BELLUOMINI Giorgio, MANFRA Luigia, « Radiocarbon Dates From the Tadrart Acacus Massif », dans BARICH Barbara (éd.), *Archaeology and Environment in the Libyan Sahara. The Excavations in the Tadrart Acacus, 1978-1983*, British Archaeological Reports, coll. « Cambridge Monographs in African Archaeology » (n° 23) et « BAR International Series » (n° 368), Oxford, 1987, p. 327-330.
- BERNEZAT Jean-Louis, *Immidir. La tassili oubliée*, Glénat, Grenoble, 2004.
- BERNUS Edmond, « Le contrôle du milieu naturel et du troupeau par les éleveurs touaregs sahéliens », dans *Pastoral Production and Society. Production pastorale et société*, Actes du colloque international de Paris (1^{er}-3 décembre 1976), Cambridge University Press et Maison des sciences de l'homme, Cambridge et Paris, 1979, p. 67-74.
- BERNUS Edmond, DUROU Jean-Marc, *Touaregs. Un peuple du désert*, Robert Laffont, Paris, 1996.
- BLOCH Maurice, *La Violence du religieux*, trad. de l'anglais par CULLEN Catherine, Odile Jacob, Paris, 1997.
- BOAS Franz, *Representative Art of Primitive People (1916)*, Kessinger Publishing, Whitefish (Montana), 2010.
- BOËTSCH Gilles, « Couleurs sur corps », dans BOËTSCH Gilles, CHEVÉ Dominique et CLAUDOT-HAWAD Hélène (dir.), *Décors des corps*, CNRS, coll. « Corps », Paris, 2010, p. 47-61.
- BOËTSCH Gilles, CHEVÉ Dominique, CLAUDOT-HAWAD Hélène, « Corps décorés, corps colorés. La construction chromatique de l'apparence », dans BOËTSCH Gilles, CHEVÉ Dominique et CLAUDOT-HAWAD Hélène (dir.), *Décors des corps*, CNRS, coll. « Corps », Paris, 2010, p. 9-14.
- BONTE Pierre, « Pasteurs et nomades. L'exemple de la Mauritanie », dans COPANS Jean (dir.), *Sécheresses et famines du Sahel. Tome II: Paysans et nomades*, François Maspero, coll. « Dossiers africains », Paris, 1975, p. 62-86.
- BONTE Pierre, « Des "peuples du bétail". Origines mythiques et pratiques rituelles de l'Élevage en Afrique de l'Est », *Techniques et cultures*, n° 43-44, 2006, p. 93-113, <http://tc.revues.org/1116>.
- BONTE Pierre, BRISEBARRE Anne-Marie, GOKALP Altan, *Sacrifices en Islam. Espaces et temps d'un rituel*, CNRS Éditions, 1999.
- BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Le Seuil et Raisons d'agir, coll. « Cours et Travaux », Paris, 2013.
- BRÉUIL Henri, « Gravures rupestres du désert libyque identiques à celles des anciens Bushmen », *L'Anthropologie*, t. XXXI, 1926, p. 125-127.
- BRÉUIL Henri, « Les roches peintes du Tassili-n-Ajjer », dans *Actes du II^e Congrès panafricain de préhistoire, Alger, 1952*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1954, p. 65-219.
- BRÉUIL Henri, *The White Lady of the Brandberg*, The Trianon Press, coll. « The Rock Paintings of Southern Africa » (n° 1), Londres, 1955.
- BRÉUIL Henri, *Philip Cave*, The Trianon Press, coll. « The Rock Painting of Southern Africa » (n° 2), Londres, 1957.
- BRÉUIL Henri, *Anibib and Omandumba and Other Erongo Sites*, The Trianon Press, coll. « The Rock Paintings of Southern Africa » (n° 4), Clairvaux, 1960.
- BRUNO Giordano, *Opere complete. Œuvres complètes*, éd. par AQUILECCHIA Giovanni, Les Belles Lettres, Paris, 9t., 1993-2003.
- BURGAT Florence, « La logique de la légitimation de la violence : animalité vs humanité », dans HÉRITIER Françoise (dir.), *De la violence II*, Odile Jacob, Paris, 2005 (1^{re} éd. 1999), p. 45-62.
- BURKERT Walter, *Homo necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, trad. de l'allemand par FEYDY Hélène, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », Paris, 2005.

- CAMPS Gabriel, «Mouvements de populations et civilisations préhistoriques et protohistoriques du Sahara depuis le X^e millénaire», *Revue d'histoire et de civilisation du Maghreb*, n° 5, 1968a, p. 7-11.
- CAMPS Gabriel, «Le Capsien supérieur. État de la question», dans AUTIN Jean (dir.), *La Préhistoire. Problèmes et tendances*, CNRS, Paris, 1968b, p. 87-101.
- CAMPS Gabriel, «Scènes de caractère religieux dans l'art rupestre de l'Afrique de Nord et du Sahara», dans MACTOUX Marie-Madeleine et GENY Évelyne (dir.), *Mélanges Pierre Lévêque. 1 : Religion*, Université de Besançon, coll. «Annales littéraires de l'université de Besançon» (n° 367), Besançon, 1988a, p. 65-82.
- CAMPS Gabriel, «Les chars sahariens. Images d'une société aristocratique», *Travaux du Laboratoire d'anthropologie et de préhistoire des pays de la Méditerranée occidentale. 1987*, 1988b, p. 107-124.
- CANAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Armand Colin, coll. «Cursus. Sociologie», Paris, 2005.
- CARL Louis, PETIT Joseph, *Téfedest. Méharée au Sahara central*, Arthaud, Paris, 1953.
- CARTAILHAC Émile, BREUIL Henri, *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, imprimerie de Monaco, 1906.
- CASAJUS Dominique, *La Tente dans la solitude. La société et les morts chez les Touaregs Kél Ferwan*, Maison des sciences de l'homme et Cambridge University Press, coll. «Atelier d'anthropologie sociale» (n° 6), Paris et Cambridge, 1987.
- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques. 2 : La pensée mythique*, trad. de l'allemand par LACOSTE Jean, Minuit, coll. «Le Sens commun», Paris, 1972.
- CAUVIN Jacques, *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture. La révolution des symboles au Néolithique*, CNRS, coll. «Empreintes», Paris, 1994.
- CHAIX Louis, «Les bœufs à cornes parallèles : archéologie et ethnographie», *Sahara*, n° 8, 1996, p. 95-97.
- CHAKER Salem, HACHI Slimane, «À propos de l'origine et de l'âge de l'écriture libyco-berbère», dans CHAKER Salem (éd.), *Études berbères et chamito-sémitiques. Mélanges offerts à Karl-G. Prasse*, Peeters, Paris et Louvain, 2000, p. 95-111.
- CHANGEUX Jean-Pierre (dir.), *Gènes et Culture. Symposium annuel*, Odile Jacob, coll. «Travaux du Collège de France», Paris, 2003.
- CHARBONNEAU Patrick, «Lecture», dans HAUSHOFER Marlen, *Le Mur invisible*, trad. française Liselotte Bodo et Jacqueline Chambon, Actes Sud, 1992, p. 329.
- CHASSELOUP-LAUBAT François de, *Art rupestre au Hoggar (Haut-Merloutek)*, Plon, Paris, 1938.
- CLASTRES Pierre, *Archéologie de la violence : la guerre dans les sociétés primitives*, L'Aube, coll. «Monde en cours. Stratégie», La Tour-d'Aigues, 1997.
- CLAUDOT-HAWAD Hélène, *Les Touaregs. Portraits en fragments*, Édisud, Aix-en-Provence, 1993.
- CLOTTES Jean, DUBEY-PATHAK Meenakshi, *Des images pour les dieux. Art rupestre et art tribal dans le centre de l'Inde*, Errance, Paris, 2013.
- CREMASCHI Mauro, DI LERNIA Savino, «The Geoarchaeological Survey in Central Tadrart Acacus and Surroundings (Libyan Sahara). Environment and Cultures», dans CREMASCHI Mauro et DI LERNIA Savino (dir.), *Wadi Teshuinat. Palaeoenvironment and Prehistory in South-Western Fezzan (Libyan Sahara). Survey and Excavations in the Tadrart Acacus, Erg Uan Kasa, Messak Settafet and Edeyen of Murzuq, 1990-1995*, All'insegna del giglio, coll. «CNR Quaderni di geodinamica alpina e quaternaria» (n° 7), Florence, 1998, p. 245-298.
- CREMASCHI Mauro, DI LERNIA Savino, «Holocene Climatic Changes and Cultural Dynamics in the Libyan Sahara», *African Archaeological Review*, vol. 16, n° 4, 1999, p. 211-238.
- CUOQ Joseph M., *Les Musulmans en Afrique*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1975.
- CUOQ Joseph M., *Recueil des sources arabes concernant l'Afrique occidentale du VIII^e au XVI^e siècle (Bilad Al-Sudan)*, CNRS, coll. «Sources d'histoire médiévale», Paris, 1985.
- DAVIE Maurice R., *La Guerre dans les sociétés primitives. Son rôle et son évolution*, trad. de l'anglais par GÉRIN Maurice, Payot, coll. «Bibliothèque scientifique», Paris, 1931.
- DAVY Marie-Madeleine, *La Montagne et sa symbolique*, Albin Michel, coll. «Spiritualités vivantes», Paris, 1996.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, NRF, Gallimard, Paris, 2005.
- DESCOLA Philippe (dir.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, cat. exp. Paris (février 2010 – juillet 2011), Somogy et musée du quai Branly, Paris, 2010.
- DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre (dir.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», Paris, 1979.

- DEVISSE Jean, « Commerce et routes du trafic en Afrique occidentale », dans EL FASI Muhammad et HRBEK Ivan (dir.), *Histoire générale de l'Afrique. III: L'Afrique du VI^e au XI^e siècle*, UNESCO, Paris, 1990, p. 397-463.
- DEVISSE Jean, VERNET Robert, « Le bassin des vallées du Niger: chronologie et espaces », dans DEVISSE Jean (dir.), *Vallées du Niger*, cat. exp. Paris (octobre 1993 – janvier 1994), Leyde (mars-mai 1994), Philadelphie (juin-septembre 1994), Bamako (octobre 1994 – janvier 1995), Ouagadougou (février-avril 1995), Lagos (décembre 1995 – mars 1996), Nouakchott (novembre 1996 – janvier 1997), Conakry (février-avril 1997) et Niamey (janvier-mars 1998), Réunion des musées nationaux, Paris, 1993, p. 11-37.
- DI LERNIA Savino, « Discussing Pastoralism. The Case of the Acacus and Surroundings (Libyan Sahara) », *Sahara*, n° 11, 1999, p. 7-20.
- DI LERNIA Savino, « Verso una etnoarcheologia dell'arte rupestre Sahariana », dans LE QUELLEC Jean-Loïc (dir.), *Ithyphalliques, traditions orales, monuments lithiques et art rupestre au Sahara. Hommages à Henri Lhote, numéro spécial des Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien* (n° 7), Association des amis de l'art rupestre saharien et Association française d'urologie, coll. « Sable et Étoiles », Saint-Lizier et Paris, 2002, p. 93-106.
- DI LERNIA Savino, ZAMPETTI Daniela, *La memoria dell'arte. Le pitture rupestri dell'Acacus tra passato e futuro*, All'insegna del giglio, Florence, 2008.
- DUBY Georges, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société. 980-1420*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris, 1976.
- DUMAS-CHAMPION Françoise, *Les Masa du Tchad. Bétail et société*, Cambridge University Press et Maison des sciences de l'homme, coll. « Production pastorale et société » (n° 3), Cambridge et Paris, 1983.
- DUMÉZIL Georges, *Le Festin d'immortalité. Esquisse d'une étude de mythologie comparée indo-européenne*, Librairie orientaliste Paul-Geuthner, Paris, 1924.
- DUMÉZIL Georges, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, éd. par DILLMANN François-Xavier, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 2000.
- DUPUY Christian, *Les gravures rupestres de l'adras des Iforas (Mali) dans le contexte de l'art saharien. Une contribution à l'histoire du peuplement pastoral en Afrique septentrionale du Néolithique à nos jours*, Thèse de doctorat dir. par CAMPS Gabriel, Université de Provence – Aix-Marseille I, Aix-en-Provence, 1991.
- DUPUY Christian, « Trois mille ans d'histoire pastorale au sud du Sahara », *Préhistoire anthropologie méditerranéennes*, n° 1, 1992, p. 105-126.
- DUPUY Christian, « Mobilité des peuplements et arts rupestres dans les bassins des fleuves Niger et Nil », *Préhistoire anthropologie méditerranéennes*, n° 5, 1996, p. 173-196.
- DUPUY Christian, « F. Soleilhavoup, *L'Art mystérieux des Têtes Rondes au Sahara*. Éditions Faton, Dijon », *Sahara*, n° 19, 2008, p. 207-208.
- DUPUY Christian, DENIS Bernard, « Les robes des taurins dans les peintures de la Tassili-n-Ajjer : polymorphismes ou fantaisies ? », *Les Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien*, n° 15, 2011, p. 19-46.
- DUPUY Delphine, *Fragments d'images, images de fragments. La statuaire gravettienne, du geste au symbole*, Thèse de doctorat dir. par CHENORKIAN Robert, Université de Provence – Aix-Marseille I, Aix-en-Provence, 2007.
- ECO Umberto, *Construire l'ennemi et autres récits occasionnels*, trad. de l'italien par BOUZAHER Myriem, Grasset, Paris, 2014.
- EGO Renaud, *San. Art rupestre d'Afrique australe*, Adam Biro, Paris, 2000.
- ELGIN Catherine, « Sign, Symbol, and System », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n° 1, 1991, p. 11-21.
- EVANS-PRITCHARD Edward E., *Anthropologie sociale*, trad. de l'anglais par BURKE Monique, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot » (n° 132) et « Science de l'homme », Paris, 1969, http://classiques.uqac.ca/classiques/Evans_pritchard/Anthropo_sociale/11943339.pdf
- EVANS-PRITCHARD Edward E., *Les Nuer. Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilotique*, trad. de l'anglais par EVRARD Louis, Gallimard, coll. « Tel » (n° 247), Paris, 1994 (1^{re} éd. 1968).
- FAUVELLE-AYMAR François-Xavier, *Le Rhinocéros d'or. Histoires du Moyen Âge africain*, Alma, Paris, 2013.
- FERHAT Nadjib, STRIEDTER Karl Heinz, TAVERON Michel, « Les "Kel Essuf" : un nouveau faciès d'art rupestre du Sahara central », *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, vol. 330, n° 8, 1999, p. 577-580.

- FERHANI Lyassine, *Étude du site orné de Tikadéouine dans son contexte du Tassili n'Ajjer. Recherche archéologique et valorisation patrimoniale*, Mémoire de master 2 dir. par FRITZ Carole, BARBAZA Michel et YAHIA-ACHECHE Sophie, Université Toulouse II – Le Mirail, Toulouse, 2013.
- FEWKES Jesse Walter, «Dolls of the Tusayan Indians», *Internationales Archiv für Ethnographie*, n° 7, 1894, p. 45-74.
- FOCILLON Henri, *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Armand Colin, Paris, 1938.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris, 1947 (1^{re} éd. 1934).
- FOUILLEUX Bernard, avec la coll. de GUICHARD Claude et LAJOUX Jean-Dominique, «Contribution à la clarification du problème des Faux du Tassili», *Sahara*, n° 16, 2005, p. 143-148.
- FOUILLEUX Bernard, «À la redécouverte des fresques du Tassili : le crocodile, le rhinocéros et le lotori», *Sahara*, n° 18, 2007, p. 180-182.
- FRISCH Karl von, *Vie et mœurs des abeilles*, trad. de l'allemand par DALCQ André, Albin Michel, coll. «Sciences d'aujourd'hui», Paris, 1955.
- FRISON-ROCHE Roger, *L'Appel du Hoggar*, Flammarion, coll. «La Vie en montagne», Paris, 1936.
- FRITZ Carole, *La Gravure dans l'art mobilier magdalénien, du geste à la représentation. Contribution de l'analyse microscopique*, Maison des sciences de l'homme, coll. «Documents d'archéologie française» (n° 75), Paris, 1999.
- FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne. Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne*, trad. de l'allemand par JANKÉLÉVITCH Samuel, Payot, Paris, 1922, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/psychopathologie_vie_quotid/psychopathologie.html
- FROBENIUS Leo, *Histoire de la civilisation africaine*, trad. de l'allemand par HANNE-BACK et ERMONT, Gallimard, Paris, 1936.
- FROMM Erich, *La Passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, trad. de l'américain par CARLIER Théo, Robert Laffont, coll. «Réponses», Paris, 2001 (1^{re} éd. 1973).
- GARCIA Michel-Alain, RACHAD Madiha, *L'Art des origines au Yémen*, Le Seuil, coll. «Arts rupestres», Paris, 1997.
- GARINE Igor de, *Les Massa du Cameroun. Vie économique et sociale*, Presses universitaires de France, coll. «Études ethnographiques», Paris, 1964.
- GARSTANG John, *The Hittite Empire: Being a Survey of the History, Geography and Monuments of Hittite Asia Minor and Syria*, Richard R. Smith, New York, 1930.
- GAST Marceau, «Matériaux pour une étude de l'organisation sociale chez les Kel Ahaggar», *Libyca*, vol. XXII, 1974, p. 177-210.
- GAST Marceau, «Pastoralisme nomade et pouvoir. Société traditionnelle des Kel Ahaggar», dans *Pastoral Production and Society. Production pastorale et société*, Actes du colloque international de Paris (1^{er}-3 décembre 1976), Cambridge University Press et Maison des sciences de l'homme, Cambridge et Paris, 1979, p. 201-220.
- GAUTHIER Yves, GAUTHIER Christine, *L'Art du Sahara. Archives des sables, Le Seuil*, coll. «Arts rupestres», Paris, 1996.
- GAUTHIER Yves, GAUTHIER Christine, «Remarques sur le "guerrier libyen"», *Les Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien*, n° 8, 2003, p. 69-87.
- GAUTHIER Yves, GAUTHIER Christine, «Monuments en trou de serure, monuments à alignement, monuments en "V" et croissants : contribution à l'étude des populations sahariennes», *Les Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien*, n° 12, 2008, p. 105-124.
- GAUTHIER Yves, GAUTHIER Christine, «Des chars et des Tifnagh : étude aréale et corrélations», *Cahiers de l'AARS*, n° 15, 2011, p. 91-118.
- GAUTHIER Yves, LIONNET Denis, «Abris peints du plateau de Tadjelahn et leur relation avec des peintures de l'Immidir», *Sahara*, n° 16, 2005, p. 128-137.
- GAUTHIER Achilles, «The Archaeological Sequence of the Acacus», dans BARICH Barbara (éd.), *Archaeology and Environment in the Libyan Sahara. The Excavations in the Tadrart Acacus, 1978-1983*, British Archaeological Reports, coll. «Cambridge Monographs in African Archaeology» (n° 23) et «BAR International Series» (n° 368), Oxford, 1987, p. 283-308.
- GAUTHIER Achilles, «The Evidence for the Earliest Livestock in North Africa: Or Adventures With Large Bovids, Ovicaprids, Dogs and Pigs», dans HASSAN Fekri A. (éd.), *Droughts, Food and Culture. Ecological Change and Food Security in Africa's Later Prehistory*, Kluwer Academic et Plenum Publishers, New York et Londres, 2002, p. 195-207.

- GAUTIER Achilles, « Animal Domestication in North Africa », dans BOLLIG Michael, BUBENZER Olaf, VOGELSANG Ralf et WOTZKA Hans-Peter (éd.), *Aridity, Change and Conflict in Africa*, Actes du colloque international de Köngswinter (1^{er}-3 octobre 2003), Heinrich-Barth-Institut, coll. « Colloquium Africanum » (n° 2), Cologne, 2007, p. 75-89.
- GIANNELLI Gianna, MAESTRUCCI Fabio, « Cacciatori di elefanti: il riparo di Iherzen (Tassili-n-Ajjer settentrionale, Algeria) », *Sahara*, n° 21, 2010, p. 156-164.
- GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris, 1972.
- GIRARD René, *Le Sacrifice*, Bibliothèque nationale de France, coll. « Conférences Del Duca », Paris, 2003.
- GIRARD René, *Les Origines de la culture. Entretiens avec Pierpaolo Antonello et João Cezar de Castro Rocha*, Hachette littératures, coll. « Pluriel. Philosophie », Paris, 2006.
- GOMBRICH Ernst Hans, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. française par DURAND Guy, Gallimard, Paris, 1971.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, trad. de l'anglais par COMBE Jacques et LAURIOL Claude, Flammarion, Paris, 1982.
- GOODMAN Nelson, ELGIN Catherine, *Esthétique et Connaissance. Pour changer de sujet*, trad. française POUVET Roger, L'Éclat, coll. « Tiré à part », Combas, 1990.
- GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par BAZIN Jean et BENSAL Alban, Minuit, coll. « Le Sens commun » (n° 57), Paris, 1978.
- GOODY Jack, *La Logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Armand Colin, Paris, 1986.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, Paris, 1970.
- GRIAULE Marcel, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*, Fayard, coll. « Le Livre de poche », Paris, 1966 (1^{re} éd. 1948).
- GUILAINE Jean, *La Mer partagée. La Méditerranée avant l'écriture. 7000-2000 av. J.-C.*, Hachette, Paris, 1994.
- GUILAINE Jean, « La néolithisation de la Méditerranée », dans SERAGELDIN Ismail et CRUBÉZY Éric (dir.), *Le Peuplement de la Méditerranée. Synthèse et questions d'avenir*, Actes du colloque d'Alexandrie (2-4 octobre 2004), Bibliotheca Alexandrina et Archéologie nouvelle, Alexandrie et Lacapelle-Marival, 2009, p. 353-364.
- GUILAINE Jean, « Asie, Europe, Afrique au Néolithique : la Méditerranée, lien ou frontière culturelle ? » dans HACHI Slimane (dir.), *Préhistoire maghrébine. Tome II*, Actes du colloque international de Tamanrasset (5-7 novembre 2007), Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques, coll. « Travaux du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques » (n° 11), Alger, 2011, p. 77-88.
- GUILAINE Jean, ZAMMIT Jean, *Le Sentier de la guerre. Visages de la violence préhistorique*, Le Seuil, Paris, 2001.
- GUSDORF Georges, *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*, CNRS, coll. « Biblis. Philosophie » (n° 14), Paris, 2012 (1^{re} éd. 1953).
- HACHI Slimane, « Une approche anthropologique de l'art figuratif préhistorique d'Afrique du Nord. Analyse d'une fresque de Tin Hanakaten (Tassili-n-Ajjer) », *Études et documents berbères*, n° 15-16, 1998, p. 163-184.
- HACHI Slimane, *Aux origines des arts premiers en Afrique du Nord. Les figurines et les objets modelés en terre cuite de l'abri-sous-roche préhistorique d'Afalou Babors, Algérie (18 000-11 000 ans BP)*, Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques, Alger, 2003.
- HACHI Slimane, « Analyse d'une fresque de Tin Hanakaten (Tassili-n-Ajjer) », *Racines*, n° 1, 2009, p. 123-137.
- HACHI Slimane, BARBAZA Michel, MOUSSAOUI Yassine, IDDIR Smaïl, BENSLAMA Lazreg, BELAMBRI Rahma, « Art et manières en Téfédést. Éléments pour un programme d'étude généralisée des vestiges culturels préhistoriques sahariens (artefacts, art, occupations de l'espace) », dans HACHI Slimane (dir.), *Préhistoire maghrébine. Tome II*, Actes du colloque international de Tamanrasset (5-7 novembre 2007), Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques, coll. « Travaux du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques » (n° 11), Alger, 2011, p. 145-180.
- HACHID Malika, *Le Tassili des Ajjer : aux sources de l'Afrique, 50 siècles avant les pyramides*, Paris-Méditerranée et EDIF 2000, Paris et Alger, 1998.
- HACHID Malika, *Les Premiers Berbères. Entre Méditerranée, Tassili et Nil*, Édusud et Ina-Yas, Aix-en-Provence et Alger, 2000.
- HACHID Malika, « L'art rupestre de Tassili n'Ajjer: reflet d'une civilisation fondatrice, cinquante siècles avant les pyramides », *Racines*, n° 1, 2009, p. 99-120.

- HACHID Malika, LE QUELLEC Jean-Loïc, AGSOUS Safia, AMARA Ali, BECK Lucile, DUQUESNOY Frédérique, GRENET Michel, HEDDOUCHE Abdelkader, KALTNEKER Évelyne, MERCIER Norbert, MERZOUG Souhila, QUILÈS Anita, SAHNOUN Hocine, VALLADAS Hélène, VIGEAUX Daniel, «Premiers résultats du projet algéro-français de datation directe et indirecte des images rupestres dans la Tassili-n-Ajjer», *Sahara*, n°21, 2010, p. 27-58.
- HACHID Malika, LE QUELLEC Jean-Loïc, AMARA Ali, BECK Lucile, HEDDOUCHE Abdelkader, KALTNECKER Évelyne, LAHLIL Sophia, MERZOUG Souhila, MOREAU Christophe, QUILÈS Anita, VALLADAS Hélène, «Quelques résultats du projet de datation directe et indirecte de l'art rupestre saharien», dans HUYGE Dirk, VAN NOTEN Francis et SWINNE Danielle (éd.), *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa*, Actes du colloque international de Bruxelles (3-5 juin 2010), Académie royale des sciences d'outre-mer, Bruxelles, 2012, p. 71-96.
- HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, coll. «Bibliothèque de l'évolution de l'humanité» (n°8), Paris, 1994 (1^{re} éd. 1925).
- HALLIER Brigitte, *Les Abris de Tin Amarasouzi, de Tahountarvat et de Tedar/Tidder*, StoneWatch, coll. «The World of Petroglyphs» (part. 34), Warmsroth, 2010 (disponible sur www.stonewatch.de).
- HALLIER Ulrich, HALLIER Brigitte, «Following the Tracks of Henri Lhote: New Paintings in the Tassili-n-Ajjer (South Algeria)», dans LE QUELLEC Jean-Loïc (dir.), *Ithyphalliques, traditions orales, monuments lithiques et art rupestre au Sahara. Hommages à Henri Lhote*, numéro spécial des *Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien* (n°7), Association des amis de l'art rupestre saharien et Association française d'urologie, coll. «Sable et Étoiles», Saint-Lizier et Paris, 2002, p. 107-118.
- HALLIER Ulrich, HALLIER Brigitte, «The Rock Shelters of Tissebouk and Irrekan Aharhar (Central Tassili, Algeria)», *Sahara*, n°14, 2003, p. 151-154.
- HALLIER Ulrich, HALLIER Brigitte, «Some New Findings of Rock Paintings (Upper Wadi Tasset/ Tassili of the Ajjer)», *Les Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien*, n°9, 2004, p. 7-10.
- HALLIER Ulrich, HALLIER Brigitte, *Nouvelles découvertes des Têtes Rondes sur le plateau Tadjelahn (Tassili-n-Ajjer, Algérie du Sud)*, StoneWatch, coll. «The World of Petroglyphs» (part. 35), Warmsroth, 2010 (disponible sur www.stonewatch.de).
- HAMPÂTÉ BÂ Amadou, DIETERLEN Germaine, *Koumen. Texte initiatique des pasteurs Peul*, Mouton, coll. «Cahiers de l'homme» (n°1), Paris et La Haye, 1961.
- HAMPÂTÉ BÂ Amadou, DIETERLEN Germaine, «Les fresques d'époque bovidienne du Tassili-n-Ajjer et les traditions des Peuls: hypothèse d'interprétation», *Journal de la Société africaine*, n°36, 1966, p. 151-157.
- HÉRITIER Françoise, «Symbolique de l'inceste et de sa prohibition», dans IZARD Michel et SMITH Pierre (éd.), *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*. Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines» (n°60), Paris, 1979, p. 209-243.
- HÉRITIER Françoise (dir.), *De la violence II*, Odile Jacob, Paris, 2005 (1^{re} éd. 1999).
- HERVIEU-LÉGER Danièle, *La Religion pour mémoire*, Le Cerf, Paris, 1993.
- HEUSCH Luc de, *Mythes et rites bantous. II. Rois nés d'un cœur de vache*, Gallimard, coll. «Les Essais» (n°218), Paris, 1982.
- HOCART Arthur Maurice, *Au commencement était le rite. De l'origine des sociétés humaines*, trad. de l'anglais par LASSÈGUE Jean, La Découverte, coll. «Recherches. Bibliothèque du MAUSS», 2005 (disponible sur <http://classiques.uqac.ca/>).
- HOLL Augustin F. C., «Pathways to Elderhood. Research on Past of Iconography. The Paintings from Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer)», *Origini*, n°18, 1994, p. 69-113.
- HOLL Augustin F. C., *Saharan Rock Art. Archaeology of Tassilian Pastoralist Iconography*, AltaMira Press, coll. «The African Archaeology Series», Walnut Creek, 2004.
- HOLL Augustin F. C., DUEPPEN Stephen, «Iheren I. Research on Tassilian Pastoral Iconography», *Sahara*, n°11, 1999, p. 21-34.
- HONORÉ Nicole, «Tissoukaï, campement néolithique du Tassili-n-Ajjer», *Sahara*, n°24, 2013, p. 285-206.
- HOURITICQ Louis, *La Vie des images*, Hachette, Paris, 1927.
- HUBERT Henri, MAUSS Marcel, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice», *L'Année sociologique*, t. 2, 1899, p. 29-138 (disponible sur <http://classiques.uqac.ca/>).
- HUGO Victor, «Préface de 1822», dans HUGO Victor, *Odes et Ballades. Essais et poésies diverses. Les Orientales*, Ollendorff, coll. «Œuvres complètes», Paris, 1912, p. 5-6.

Bibliographie

- HUGOT Henri-Jean, BRUGGMANN Maximilien, *Sahara. Art rupestre*, L'Amateur, Paris, 1999.
- HUYGE Dirk, VANDERBERGHE Dimitri A. G., DE DAPPER Morgane, MEES Florias, CLAES Wouter, DARNELL John C., «First Evidence of Pleistocene Rock Art in North Africa: Securing the Age of the Qurtā Petroglyphs (Egypt) Through OSL Dating», *Antiquity*, vol. 85, n° 330, 2011, p. 1184-1193.
- HUYSECOM Éric, «Un Néolithique ancien en Afrique de l'Ouest?», *Pour la science*, n° 358, 2007, p. 44-49.
- IDDIR Smail, *Peuplement holocène du Bas-Mertoutek, zone centrale de la chaîne de la Téfedest, massif de l'Ahaggar (Algérie)*, Thèse de doctorat dir. par BARBAZA Michel et HACHI Slimane, Université Toulouse II – Le Mirail, Toulouse, 2013.
- JELÍNEK Jan, «Afarrh. A Contribution to the Earliest Cattle Domestication in Sahara», *L'Anthropologie*, t. XX, n° 3, 1982, p. 133-150.
- JELÍNEK Jan, *Sahara. Histoire de l'art rupestre libyen*, trad. de l'anglais par MALENGREAU Guy et GROENEN Marie-Christine, Jérôme Millon, coll. «L'Homme des origines», Grenoble, 2004.
- JOUSSAUME Roger (dir.), *Tuto Fela et les stèles du Sud de l'Éthiopie*, Éditions Recherche sur les civilisations, 2007.
- JULIEN Charles-André, *Histoire de l'Afrique du Nord. Tome 1 : Tunisie, Algérie, Maroc, des origines à la conquête arabe (647 ap. J.-C.)*, Payot, coll. «Bibliothèque historique», Paris, 1975 (1^{re} éd. 1951).
- KUPER Rudolph (éd.), *Sahara. 10 000 Jahre zwischen Weide und Wüste*, Museen der Stadt Köln, Cologne, 1978.
- LACAN Jacques, «Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur la "Verneinung" de Freud. Séminaire de technique freudienne du 10 février 1954», dans LACAN Jacques, *Écrits*, Le Seuil, coll. «Le Champ freudien», Paris, 1966, p. 369-380.
- LAJOUX Jean-Dominique, *Merveilles du Tassili n'Ajjer*, Le Chêne, Paris, 1962.
- LAJOUX Jean-Dominique, «Art rupestre et aventures», dans GAUTHIER Yves, LE QUELLEC Jean-Loïc et SIMONIS Roberta (dir.), *Hic sunt leones. Mélanges sahariens en l'honneur d'Alfred Muzolini*, numéro spécial des *Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien* (n° 10), Association des amis de l'art rupestre saharien, Saint-Lizier, 2006, p. 127-148.
- LAJOUX Jean-Dominique, *Murs d'images. Art rupestre du Sahara préhistorique*, Errance, coll. «Pierres tatouées», Paris, 2012.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture. Tome 1 : Dans l'intimité des œuvres*, Larousse, coll. «Reconnaître, comprendre», Paris, 2002.
- LE GOFF Jacques, CAUVIN Jacques, MARIN Louis, PETER Jean-Pierre, PERROT Michelle, AUGUET Roland, DURAND Gilbert, CAZENAVE Michel, *Histoire et Imaginaire*, Poiesis, Diffusion Payot et France culture, Paris, 1986.
- LELUBRE Maurice, COUSIN Jean, «Peintures et gravures rupestres nouvelles de la Téfedest méridionale (Ahaggar, Sahara central)», *L'Anthropologie*, t. 55, n° 1-2, 1951, p. 24-49.
- LENSEN-ERZ Tilman, «Perceptions du cadre écologique et ses expressions métaphoriques dans l'art rupestre du Brandberg (Namibie)», *L'Anthropologie*, t. 100, n° 2-3, p. 457-472.
- LENSEN-ERZ Tilman, «L'espace et le discours dans la signification de l'art rupestre – un exemple de Namibie», *Préhistoire. Art et sociétés*, t. LXIII, 2008, p. 159-169.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, «Scènes de *taurokathapsia* au Sahara central», dans CALEGARI Giulio (dir.), *L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico: dati e interpretazioni*, Actes du congrès de Milan (24-27 octobre 1990), Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale di Milano, coll. «Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano» (vol. XXVI, fasc. II), Milan, 1993a, p. 319-326.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, L'Harmattan, Paris, 1993b.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, *Art rupestre et préhistoire du Sahara. Le Messak libyen*, Payot et Rivages, coll. «Bibliothèque scientifique Payot», Paris, 1998.
- LE QUELLEC Jean-Loïc (dir.), *Ithyphalliques, traditions orales, monuments lithiques et art rupestre au Sahara. Hommages à Henri Lhote*, numéro spécial des *Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien* (n° 7), Association des amis de l'art rupestre saharien et Association française d'urologie, coll. «Sable et Étoiles», Saint-Lizier et Paris, 2002.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, «Lévi-Strauss au Sahara», dans GUILAINE Jean (dir.), *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire*, Errance, coll. «Séminaires du Collège de France», Paris, 2003, p. 83-88.

- LE QUELLEC Jean-Loïc, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Flammarion, Paris, 2004a.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, « Une scène miniature incisée à Ti-n-Taborak (Akâkûs) et ses implications pour la chronologie des gravures rupestres du Sahara », *Sahara*, n° 15, 2004b, p. 59-74.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, « L'adaptation aux variations climatiques survenues au Sahara central durant l'Holocène », dans FANTAR M'hammed Hacine (éd.), *Le Sahara et l'Homme. Un savoir pour un savoir-faire*, Actes du colloque international de Douz (27-29 décembre 2003), Université de Tunis El Manar et Chaire Ben Ali pour le dialogue des civilisations et des religions, Tunis, 2006a, p. 109-129.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, « Lhote et le lootori: le retour! », dans GAUTHIER Yves, LE QUELLEC Jean-Loïc et SIMONIS Roberta (dir.), *Hic sunt leones. Mélanges sahariens en l'honneur d'Alfred Muzzolini*, numéro spécial des *Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien* (n° 10), Association des amis de l'art rupestre saharien, Saint-Lizier, 2006b, p. 149-150.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, « The Sense in Question: Some Saharan Examples », *Rock Art Research*, vol. XXIII, n° 2, 2006c, p. 165-170.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, « Datations directes et indirectes des images rupestres en Ahaggar, dans la Tasili-n-Ajjer et l'Atlas saharien », *Les Nouvelles de l'archéologie*, n° 120-121, 2010a, p. 49-56.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, *La Dame blanche et l'Atlantide. Enquête sur un mythe archéologique*, Errance, coll. « Pierres tatouées », Paris, 2010b.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, FAUVELLE-AYMAR François-Xavier, BON François, *Vols de vaches à Christol Cave. Histoire critique d'une image rupestre d'Afrique du Sud*, Publications de la Sorbonne, coll. « Locus solus » (n° 2), Paris, 2009.
- LEROI-GOURHAN André, « Avant-propos », dans LAJOUX Jean-Dominique, *Merveilles du Tassili n'Ajjer*, Le Chêne, Paris, 1962, p. 5-7.
- LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole. II. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », Paris, 1965a.
- LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, Lucien Mazenod, coll. « L'Art et les Grandes Civilisations » (n° 1), Paris, 1965b.
- LEROI-GOURHAN André, *L'Art pariétal. Langage de la Préhistoire*, Jérôme Millon, Grenoble, 1992.
- LEROI-GOURHAN Arlette, ALLAIN Jacques, *Lascaux inconnu*, CNRS, coll. « Supplément à Gallia préhistoire » (n° 12), Paris, 1979.
- LESUR-GEGBEMARIAM Joséphine, « La domestication animale en Afrique », *Les Nouvelles de l'archéologie*, n° 120-121, 2010, p. 38-46.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Plon, coll. « Terre humaine », Paris, 1955.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques. Tome 4: L'homme nu*, Plon, Paris, 1971.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974 (1^{re} éd. 1958).
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Voie des masques*, Plon, Paris, 1979 (1^{re} éd. 1975).
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Plon, Paris, 1983.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Histoire de lynx*, Plon, Paris, 1991.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Regarder. Écouter. Lire*, Plon, Paris, 1993.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale deux*, Plon, Paris, coll. « Agora. Pocket », 1996 (1^{re} éd. 1973).
- LEWIS-WILLIAMS David, *L'Art rupestre en Afrique du Sud. Mystérieuses images du Drakensberg*, trad. de l'anglais par CLOTTES Jean, Le Seuil, coll. « Arts rupestres », Paris, 2003.
- LEWIS-WILLIAMS David, « Les Bushmen et l'art rupestre », dans OLIVIER Emmanuelle et VALENTIN Manuel (dir.), *Les Bushmen dans l'Histoire*, CNRS, Paris, 2005, p. 113-130.
- LHOTE Henri, « Note sur les peintures rupestres de Mertoutek », *Journal de la Société des africanistes*, vol. XII, 1942, p. 259-260.
- LHOTE Henri, « Le vêtement dans les gravures et les peintures rupestres du Sahara », *Tropiques*, vol. LI, 1953, p. 15-23.
- LHOTE Henri, *À la découverte des fresques du Tassili*, Arthaud, coll. « Signes des temps », Paris, 1958.
- LHOTE Henri, « L'extraordinaire aventure des Peuls », *Présence africaine. Revue culturelle du monde noir*, n° 22, 1959, p. 48-57.
- LHOTE Henri, « Les peintures pariétales d'époque bovidienne du Tassili. Éléments sur la magie et la religion », *Journal de la Société des africanistes*, vol. XXXVI, fasc. 1, 1966, p. 7-27.
- LHOTE Henri, *Vers d'autres tassilis. Nouvelles découvertes au Sahara*, Arthaud, coll. « Clefs du savoir », Paris, 1976.

Bibliographie

- LHOTE Henri, «Die Tuareg», dans KUPER Rudolph (éd.), *Sahara. 10 000 Jahre zwischen Weide und Wüste*, Museen der Stadt Köln, Cologne, 1978, p. 355-359.
- LINDNER Kurt, *La Chasse préhistorique*, Payot, coll. «Bibliothèque scientifique», Paris, 1941.
- LORBLANCHET Michel, *Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*, Errance, Paris, 1995.
- LORBLANCHET Michel, *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*, Le Rouergue, Rodez, 2010.
- LORBLANCHET Michel, LE QUELLEC Jean-Loïc, FRANCFORT Henri-Paul, BAHN Paul G., DELLUC Gilles, DELLUC Brigitte, *Chamanismes et arts préhistoriques. Vision critique*, Errance, coll. «Les Hespérides», Paris, 2006.
- LORENZ Konrad, *L'Agression, une histoire naturelle du mal*, trad. de l'allemand par FRITSCH Vilma, Flammarion, coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique», Paris, 1969.
- LORENZ Konrad, *L'Homme dans le fleuve du vivant*, trad. de l'allemand par ÉTORÉ-LORTHOLARY Jeanne, Flammarion, coll. «Champs» (n° 134), Paris, 1981.
- LUMLEY Henry de, ÉCHASSOUX Annie, *La Montagne sacrée du Bego*, CNRS, Paris, 2011.
- LUPACCIOLU Michele, «Problems of Chronology of Rock Art of the Sahara», dans AUMASSIP Ginette, DESMOND CLARK John et MORI Fabrizio (éd.), *The Prehistory of Africa. The Most Ancient Manifestations of Rock Art in Africa and Their «Religiousness»*, Actes du XXIX^e colloque du XIII^e Congrès international de l'UISPP à Forlì (8-14 septembre 1996), ABACO, Forlì, 1996, p. 85-88.
- LUTZ Rüdiger, LUTZ Gabriele, «The domestic cattle in prehistoric Sahara», *Sahara*, n° 9, 1997, p. 137-140.
- MAESTRUCCI Fabio, GIANNELLI Gianna, «Tikadiouine. Integrazione grafica, nuova analisi e interpretazione. L'approvvigionamento alimentare nel periodo pastorale», *Les Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien*, n° 15, 2011, p. 241-273.
- MAFFESOLI Michel, PESSIN Alain, *La Violence fondatrice*, Le Champ urbain, coll. «Essais» (n° 1), Paris, 1978.
- MAGAIL Jérôme, «Les gravures rupestres du mont Bégo. Des activités et des rituels en leurs temps (Alpes-Maritimes, commune de Tende)», *Bulletin du musée d'Anthropologie préhistorique de Monaco*, n° 46, 2006, p. 96-107.
- MAISTRE Joseph de, «Éclaircissement sur les sacrifices», dans MAISTRE Joseph de, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, Tome II, Vitte et Perrussel, Lyon, 1890, p. 321-405.
- MAÎTRE Jean-Pierre, *Contribution à la préhistoire de l'Ahaggar. I. Téfedest centrale*, Arts et métiers graphiques, coll. «Mémoires du Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques (Alger)» (n° 17), Paris, 1971.
- MAÎTRE Jean-Pierre, «Perspectives nouvelles sur la Préhistoire récente de l'Ahaggar», *Libyca*, vol. XXII, 1974, p. 75-108.
- MAÎTRE Jean-Pierre, «Contribution à la préhistoire de l'Ahaggar dans son contexte saharien», *Bulletin de l'Institut fondamental d'Afrique noire*, t. 38, série B, n° 4, 1976, p. 715-789.
- MALAMOUD Charles, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, La Découverte, coll. «Textes à l'appui. Histoire classique», Paris, 1989.
- MALLARMÉ Stéphane, «Hérésies artistiques. L'Art pour tous», *L'Artiste*, 15 septembre 1862, t. 2, p. 127-128, 1862.
- MARTIN Yves, «L'art préhistorique peint du Tassili-n-Ajjer», dans *Tassili-n-Ajjer. Peintures préhistoriques du Sahara central*, Éditions Point de vues/Musée de Louviers, 2014, p. 35-95.
- MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Payot, coll. «Petite bibliothèque Payot» (n° 102), Paris, 1967 (1^{re} éd. 1947).
- MCAFEE BROWN Robert, *Religion and Violence*, Westminster Press, Philadelphia, 1987.
- MELLAART James, *Çatal Hüyük: une des premières cités du monde*, trad. de l'anglais par FRÉDÉRIC Louis, Tallandier et Jardin des arts, coll. «Nouveaux aspects de l'archéologie», Paris, 1971.
- MERKER Moritz, *The Masai. Ethnographic Monograph of an East African Semite People*, Dietrich Reiner, Berlin, 1971 (1^{re} éd. 1910).
- MESSY Jack, *Pourquoi la violence?*, Payot, coll. «Désir», Paris, 2004 (1^{re} éd. 2003).

- MKUTU Kenedy Agade, «New Factors in Pastoralism Conflict in the North Rift of Northeastern Africa», dans BOLLIG Michael, BUBENZER Olaf, VOGELSANG Ralf et WOTZKA Hans-Peter (dir.), *Aridity, Change and Conflict in Africa*, Actes du colloque international de Königswinter (1^{er}-3 octobre 2003), Heinrich-Barth-Institut, coll. «Colloquium Africanum» (n° 2), Cologne, 2007, p. 169-191.
- MORI Fabrizio, *Arte preistorica del Sahara libico*, cat. exp. Rome (mars-avril 1960), De Luca, Rome, 1960.
- MORI Fabrizio, *Tadrart Acacus. Arte rupestre e culture del Sahara preistorico*, Einaudi, Turin, 1965.
- MORI Fabrizio, «Figure umane incise di tipo ittioromorfo scoperte nel Tadrart Acacus», *Origini*, n° I, 1998a, p. 37-51.
- MORI Fabrizio, *The Great Civilisations of the Ancient Sahara: Neolithisation and the Earliest Evidence of Anthropomorphic Religions*, L'Erma di Bretschneider, Rome, 1998b.
- MULLER Jean-Claude, «Mythologie et sacrifice», *L'Homme*, vol. 27, n° 104, 1987, p. 76-89.
- MUSÉE DE LOUVIERS, *Tassili-n-Ajjer. Peintures préhistoriques du Sahara central*, Éditions Point de vues/Musée de Louviers, 2014.
- MUZZOLINI Alfred, «Les débuts de la domestication au Sahara et les gravures rupestres les plus anciennes ("école bubaline")», *Préhistoire arégeoise*, t. XLVI, 1991, p. 211-233.
- MUZZOLINI Alfred, «La chronologie raisonnée des diverses écoles d'art rupestre du Sahara central», dans CALEGARI Giulio (dir.), *L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico: dati e interpretazioni*, Actes du congrès de Milan (24-27 octobre 1990), Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale di Milano, coll. «Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano» (vol. XXVI, fasc. II), Milan, 1993, p. 387-398.
- MUZZOLINI Alfred, *Les Images rupestres du Sahara*, Alfred Muzzolini, coll. «Préhistoire du Sahara» (n° 1), Toulouse, 1995a.
- MUZZOLINI Alfred, «Les approches du monde symbolique dans l'art rupestre saharien», dans CHENORKIAN Robert (dir.), *L'Homme méditerranéen. Mélanges offerts à Gabriel Camps*, Publications de l'université de Provence, Marseille, 1995b, p. 179-191.
- MUZZOLINI Alfred, BOCCAZI Aldo, «The Rock-Paintings of Tikadiouine (Tassili n'Ajjer, Algeria) and Iheren-Tahilahi Group», *Proceedings of the Prehistoric Society*, vol. 57, n° 2, 1991, p. 21-34.
- ORLOFF Nadine, «Image et cultures: propos méthodologiques sur les développements possibles de l'archéologie de l'art rupestre préhistorique, appliqués au Sahara», dans CALEGARI Giulio (dir.), *L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico: dati e interpretazioni*, Actes du congrès de Milan (24-27 octobre 1990), Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale di Milano, coll. «Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano» (vol. XXVI, fasc. II), Milan, 1993, p. 399-410.
- OTTE Marcel (dir.), *Les Gravettiens*, Errance, coll. «Civilisations et Cultures», Paris, 2013.
- PALES Léon, avec la coll. de TASSIN DE SAINT-PÉREUSE Marie, *Les Gravures de la Marche. Tome I: Félines et ours*, Imprimerie Delmas, coll. «Publications de l'Institut de préhistoire de l'université de Bordeaux» (n° 7), Bordeaux, 1969.
- PALES Léon, avec la coll. de TASSIN DE SAINT-PÉREUSE Marie, *Les Gravures de la Marche. Tome II: Les humains*, Ophrys, Paris, 1976.
- PALES Léon, avec la coll. de TASSIN DE SAINT-PÉREUSE Marie, *Les Gravures de la Marche. Tome III: Équidés et bovidés*, Ophrys, Paris, 1981.
- PALES Léon, avec la coll. de TASSIN DE SAINT-PÉREUSE Marie, *Les Gravures de la Marche. Tome IV: Cervidés, mammouths et divers*, Ophrys, Paris, 1989.
- PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. de l'allemand sous la dir. de BALLANGÉ Guy, Minuit, coll. «Le Sens commun», Paris, 1975.
- PÂQUES Viviana, «L'homme et la guerre dans les sociétés traditionnelles», dans POIRIER Jean (dir.), *Histoire des mœurs. Tome III: Thèmes et systèmes culturels*, Gallimard, coll. «Encyclopédie de la Pléiade» (n° 49), Paris, 1991, p. 347-381.
- PAULME Denise, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», Paris, 1976.
- PETIT-MAIRE Nicole, *Sahara: sous le sable... des lacs. Un voyage dans le temps*, CNRS Éditions, 2002.
- PETIT-MAIRE Nicole, *Sahara. Les grands changements climatiques naturels*, Errance, coll. «Promenades archéologiques», Paris, 2012.

- PONTI Rosanna, « Datation de l'art rupestre préhistorique : problèmes et premières expériences sur les peintures du Sahara libyen », dans AUMASSIP Ginette, DESMOND CLARK John et MORI Fabrizio (éd.), *The Prehistory of Africa. The Most Ancient Manifestations of Rock Art in Africa and Their «Religiousness»*, Actes du XXIX^e colloque du XIII^e Congrès international de l'UISPP à Forlì (8-14 septembre 1996), ABACO, Forlì, 1996, p. 71-73.
- PONTI Rosanna, SINIBALDI Massimo, « Direct Dating of Painted Rock Art in the Libyan Sahara », *Sahara*, n° 16, 2005, p. 162-165.
- PROPP Vladimir Iakovlevitch, *Morphologie du conte*, trad. du russe par DERRIDA Marguerite, TODOROV Tzvetan et KAHN Claude, Le Seuil, coll. « Points. Essais » (n° 12), Paris, 1970.
- RAPHAËL Max, *Prehistoric Cave Paintings*, trad. de l'allemand par GUTERMAN Norbert, Pantheon Books, coll. « The Bollingen Series » (n° 4), New York, 1945.
- RICEUR Paul, *Temps et Récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil, coll. « Points. Essais » (n° 227), Paris, 1983.
- ROUBET Colette, *Économie pastorale préagricole en Algérie orientale: le Néolithique de tradition capsienne*, CNRS, coll. « Études d'antiquités africaines », Paris, 1979.
- ROUBET Colette, AMARA Iddir, « Expression et identité pastorale durant le Néolithique en Algérie orientale : participation des manifestations symboliques », dans HACHI Slimane (dir.), *Préhistoire maghrébine. Tome II*, Actes du colloque international de Tamanrasset (5-7 novembre 2007), Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques, coll. « Travaux du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques » (n° 11), Alger, 2011, p. 107-124.
- ROUSSOT Alain, *L'Art préhistorique*, Sud-Ouest, coll. « Sud-Ouest université » (n° 3), Bordeaux, 1994.
- SALMON Gildas, *Les Structures de l'esprit*, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », Paris, 2013.
- SAMIVEL (GAYET-TRANCRÈDE Paul, dit), *Hommes, Cimes et Dieux. Les grandes mythologies de l'altitude et la légende dorée des montagnes à travers le monde*, Arthaud, coll. « Belles pages, belles couleurs », Paris, 1973.
- SANSONI Umberto, *Le più antiche pitture del Sahara. I: Tassili, l'arte delle teste rotonde*, Jaca Book, Milan, 1994.
- SANSONI Umberto, LENTINI Salvatore, « Note sulla neolitizzazione del Sahara centrale », dans LE QUELLEC Jean-Loïc (dir.), *Ithyphalliques, traditions orales, monuments lithiques et art rupestre au Sahara. Hommages à Henri Lhote*, numéro spécial des Cahiers de l'Association des amis de l'art rupestre saharien (n° 7), Association des amis de l'art rupestre saharien et Association française d'urologie, coll. « Sable et Étoiles », Saint-Lizier et Paris, 2002, p. 207-231.
- SAUVET Georges, « La communication graphique paléolithique (de l'analyse quantitative d'un corpus à son interprétation sémiologique) », *L'Anthropologie*, t. 92, n° 1, 1988, p. 3-15.
- SAUVET Georges, SAUVET Suzanne, « Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, vol. 76, n° 10-12, 1979, p. 340-354.
- SAUVET Georges, WŁODARCZYK André, « Éléments d'une grammaire formelle dans l'art paléolithique », *L'Anthropologie*, t. 99, n° 2-3, 1995, p. 193-211.
- SCHAPIRO Meyer, « Style », dans KROEBER Alfred Louis (éd.), *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953, p. 287-312.
- SCUBLA Lucien, « «Ceci n'est pas un meurtre» ou comment le sacrifice contient la violence », dans HÉRITIER Françoise (dir.), *De la violence II*, Odile Jacob, Paris, 2005a (1^{re} éd. 1999), p. 135-170.
- SCUBLA Lucien, « Sacrifice et auto-domestication de l'homme », dans PEWZNER Évelyne (dir.), *Sacrifier. Se sacrifier*, Actes du colloque d'Amiens (15-16 mars 2004), Sciences en situation, coll. « SenS critiques », Chilly-Mazarin, 2005b, p. 87-98.
- SEARIGHT Susan, MARTINET Guy, « Peintures rupestres d'un nouveau genre dans le Sud marocain », *Sahara*, n° 13, 2002, p. 115-118.
- SINIBALDI Massimo, MARCHESE S., DESIDERIO C., « Radiocarbon Dates for Prehistoric Rock Paintings at Tadrart Acacus, Libya », dans AUMASSIP Ginette, DESMOND CLARK John et MORI Fabrizio (éd.), *The Prehistory of Africa. The Most Ancient Manifestations of Rock Art in Africa and Their «Religiousness»*, Actes du XXIX^e colloque du XIII^e Congrès international de l'UISPP à Forlì (8-14 septembre 1996), ABACO, Forlì, 1996, p. 101-119.

- SMITH Andrew B., «New Approaches to Sahara Rock Art», dans CALEGARI Giulio (dir.), *L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico: dati e interpretazioni*, Actes du congrès de Milan (24-27 octobre 1990), Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale di Milano, coll. «Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano» (vol. XXVI, fasc. II), Milan, 1993, p. 467-477.
- SOLEILHAVOUP François, *L'Art mystérieux des Têtes Rondes au Sahara*, Faton, Dijon, 2007.
- SOLER I SUBILS Joaquim, *Les peintures rupestres préhistoriques del Zemmur (Sahara Occidental)*, Documenta Universitaria et Institut del Patrimoni Cultural de la Universitat de Girona, Gérone, 2007.
- SOUKOPOVA Jitka, *Round Heads: The Earliest Rock Painting in the Sahara*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2012.
- STRIEDTER Karl Heinz, «L'âge de l'art rupestre du Sahara algérien», dans *L'Algérie en héritage. Art et histoire*, cat. exp. Paris (octobre 2003 – janvier 2004), Institut du monde arabe et Actes sud, Paris et Arles, 2003, p. 60-69.
- SWIFT Jeremy, «Une économie nomade sahélienne face à la catastrophe. Les Touareg de l'Adrar des Iforas (Mali)», dans COPANS Jean (dir.), *Sécheresses et famines du Sahel. Tome II: Paysans et nomades*, François Maspero, coll. «Dossiers africains», Paris, 1975, p. 87-101.
- TALAYESVA Don C., *Soleil hopi. L'autobiographie d'un Indien hopi*, trad. française MAYOUX Geneviève, Plon, coll. «Terre humaine», Paris, 1959.
- TAUVERON Michel, *Les peintures Têtes Rondes au Tassili n'Ajjer. Approche globale de la question*, Thèse de doctorat dir. par CHAVAILLON Jean, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, Paris, 1992.
- TAUVERON Michel, «Art rupestre et sémiologie : une première approche de la construction du discours chez les Têtes Rondes», *Dossiers et recherches sur l'Afrique*, n° 2, 1993, p. 183-196.
- TAUVERON Michel, «De l'espace de l'image à l'image de l'espace. Un essai de compréhension de l'univers des Têtes Rondes», dans AUMASSIP Ginette, DESMOND CLARK John et MORI Fabrizio (éd.), *The Prehistory of Africa. The Most Ancient Manifestations of Rock Art in Africa and Their "Religiousness"*, Actes du XXIX^e colloque du XIII^e Congrès international de l'UISPP à Forlì (8-14 septembre 1996), ABACO, Forlì, 1996, p. 89-93.
- TAUVERON Michel, AUMASSIP Ginette, «Y a-t-il un art paléolithique au Sahara?», dans SACCHI Dominique (dir.), *L'Art paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image*, Actes du colloque de Tautavel-Campôme (7-9 octobre 1999), GAEP-GÉOPRÉ, Carcassonne, 2002, p. 235-245.
- TOSELLO Gilles, *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles, territoires*, CNRS, coll. «Supplément à Gallia préhistoire» (n° 36), Paris, 2003.
- TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, Flammarion, coll. «Champ, contre-champ», Paris, 1975.
- TSCHUDI Yolande, *Les Peintures rupestres du Tassili-n-Ajjer*, trad. française PIROUÉ Georges, À la braconnière, Neuchâtel, 1956.
- VAN ALBADA Anne-Michelle, VAN ALBADA Axel, «De nombreux "centres culturels". L'inspiration de "Mathendous" étendue à l'ensemble du plateau du Messak libyen», *Les Dossiers d'archéologie*, n° 197, 1994a, p. 22-33.
- VAN ALBADA Anne-Michelle, VAN ALBADA Axel, «La représentation animale. Le riche bestiaire néolithique et l'esprit de la figuration», *Les Dossiers d'archéologie*, n° 197, 1994b, p. 34-45.
- VAN ALBADA Axel, VAN ALBADA Anne-Michelle, *La Montagne des hommes-chiens. Art rupestre du Messak libyen*, Le Seuil, coll. «Arts rupestres», Paris, 2000.
- VIALOU Denis, *La Préhistoire*, Gallimard, coll. «L'Univers des formes» (n° 37), Paris, 1991.
- VIDAL-NAQUET Pierre, BERTIN Jacques (dir.), *Atlas historique. Histoire de l'humanité de la Préhistoire à nos jours*, Hachette, Paris, 1987.
- WLODARCZYK Hélène, WLODARCZYK André (éd.), *La Focalisation dans les langues*, L'Harmattan, coll. «Sémantiques», Paris, 2006.
- WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *La Renaissance ou l'Invention d'un espace*, Éditions universitaires de Dijon, coll. «Figures libres», Dijon, 2000.
- YATES Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, trad. française ARASSE Daniel, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», Paris, 2004.

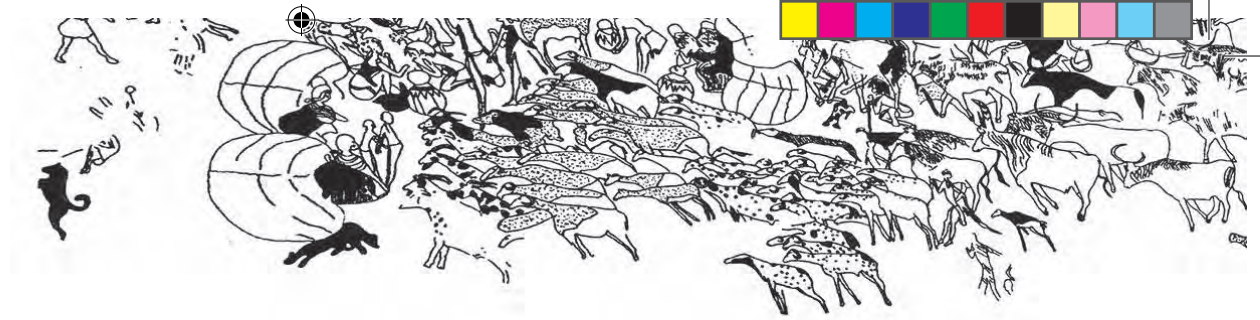


Table des Matières

Contributions et remerciements	9	Imaginaire et espace	44
Préface	11	L'art des « Têtes Rondes » ou l'horreur de la perspective objective	44
Pour une approche pluridisciplinaire de l'art préhistorique saharien	15	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du <i>Grand Dieu</i>	47
Penser l'art rupestre saharien	16	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du <i>Dieu pêcheur</i>	47
Des récits mythologiques en images	16	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La figure de la <i>Dame noire</i>	48
Analogie entre le conte et l'image préhistorique. État de la question en deux exemples	18	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Les panneaux du couple humain, animaux fantastiques et anthropomorphe simiesque	49
Le Lotori. D'un rituel moderne à son hypothétique passé	18	Tadjelamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le grand bovin de l'abri de Tiaranéen	49
Le matriarcat saharien. Convergence ou persistance ?	20	Tan Zoumaïtak (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La grande fresque	50
Peuples pasteurs en action. Quelques exemples en guise de modèle	24	Style, animation et chronologie. Le triomphe progressif du mouvement	51
Éléments de méthode	24	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Les « danseurs » et les « danseuses »	52
L'animalité : une autre façon d'être	25	Téckékalaouène (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La conversation	52
Le sacrifice : rite structurant des sociétés pastorales	25	Thème et structure	53
La vache laitière : animal nourricier et animal social	28	Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de <i>La Procession au poisson</i>	53
Sociétés pastorales actuelles et art rupestre	32	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). <i>La Grande Fresque aux méduses</i> ou <i>La Grande Fresque aux tambours</i> (« Séfar LXI » d'Umberto Sansoni)	54
L'art rupestre comme expression graphique des mythes préhistoriques	33	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du <i>Grand Dieu</i>	55
De la paroi ornée au mythe	36	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La grande composition des 121 figures (« Séfar XX » d'Umberto Sansoni)	55
Le relevé systématique	37	Adjefou (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la grande girafe	58
Organisation de la réflexion : thèmes et concepts, contextes, objectifs	39	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de « Séfar X »	58
Thèmes et concepts	39	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de « Séfar IX »	60
L'espace et le temps	40	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de « Séfar LXII »	60
Les objectifs	40	Tin Téfériest (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la grande femme et des petits personnages	61
Représentations de l'espace et espaces de la représentation dans l'art rupestre saharien	43	Aouanrhet (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la <i>Dame blanche</i> ou <i>Déesse cornue</i>	62
L'espace comme élément du style	43	Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau de la <i>Déesse cornue</i>	62
Perspective et diachronie sahariennes : de l'espace imaginaire à l'espace imaginé	44	Titeras n'Elias (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Du grand personnage au grand bovin	64
		Tin Abotéka (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du grand animal fantastique et des petits personnages	64

Afarrah (Tadrart Acacus, Libye). Un taureau et des hommes ou <i>taurokathapsia</i> à Takarkori	64	Le Camelin	100
Wadi Dobdobé (Tadrart Acacus, Libye). Le panneau du grand bovin et des petits personnages	65	À la recherche du sens	101
Tin Hanakaten (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Les compositions de l'abri du Taureau	67	Pour une approche structuraliste de l'art saharien	102
Timalaïne G (Hoggar, Algérie). Le panneau des grands bœufs et des petits personnages	68	La narration : du récit à l'image	105
Tin Aïnesnis 6 (Hoggar, Algérie). Bovinés et anthropomorphes	68	Le lecteur, l'auditeur et le spectateur	105
Çatal Höyük (Anatolie, Turquie) : vers les origines de la structure	68	La « fabrique des images »	109
Grande figure centrale et petits motifs associés : une structure intemporelle à la dimension du continent	70	Du récit à sa représentation graphique. Exemples en guise de modèle	112
Grande figure. Des « Têtes Rondes » au Bovidien	70	La Téfedest et son art	112
Des structures de représentation à la dimension du continent africain	71	Conditions de la recherche	112
Rupture ou continuité entre « Têtes Rondes » et Bovidien ?	75	La région du Haut-Mertoutek aujourd'hui	113
Chronologie de l'art saharien	78	L'art du bassin de Mertoutek. Caractères généraux	114
La question non résolue de l'émergence de l'art saharien	78	Méthode d'étude	115
Des « Têtes Rondes » au Bovidien	82	Étude du concept de « scène » dans le site de Timidouine 12 (Hoggar, Algérie)	117
Datation du Bovidien	83	Le site et son contexte	117
La perspective et la psychologie de l'art	84	Description du panneau de Timidouine 12 (Hoggar, Algérie)	119
Apparition de la perspective : Jabbarren (Tassili-n-Ajjer, Algérie) et le thème central bovidien	84	Description du panneau de Timidouine 12 bis (Hoggar, Algérie)	122
Des « Têtes Rondes » au Bovidien : une évolution régionale différenciée	88	Timidouine 12 et Timidouine 12 bis (Hoggar, Algérie). Analyse et comparaison avec Irekam Aharhar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	123
Structure de l'image et procédé de création	89	Timalaïne-Timélouline (Tassili-n-Ajjer, Algérie) : du mythe à sa représentation segmentaire	127
De la structure de la représentation au procédé de création	89	Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le mythe reconstruit : thèmes principaux, ornements et récits périphériques	131
Cadre théorique et comparaison	92	Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	137
Le mythe : de la poétique de l'art au langage	97	Découverte et premières analyses structurelles	137
Protohistoire et art rupestre	98	Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Trois compositions homogènes et indépendantes	140
De la Préhistoire à l'Histoire	98	Nouvelle lecture. Nouveau relevé. Nouvelle interprétation	140
L'art rupestre protohistorique	100	In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	147
Période précaballine	100	Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	148
Le Caballin	100	Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Une représentation tardive	149

De la scène au concept	149
Timidouine 12 (Hoggar, Algérie) et Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Élaboration d'un modèle	152
Les structures et leurs enseignements	152

Contes en fragments. Unité et variabilité de quelques thèmes essentiels 155

Thème identitaire	156
« Il était une fois trois bergers... »	156
Assabaï (Hoggar, Algérie)	157
Tédar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	157
Oued Kessan (Tadrart Acacus, Libye)	158
Tadjelamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	158
Tin Abanora (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	159
Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	160
Tadjelamine-Tahilahi (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	160
Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	161
Ouan Bender (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	161
Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	162
Ouan Tissemt (Hoggar, Algérie)	164
Issalamine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	165
In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	165
Tadrast (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	166

Thème de localisation	167
La montagne sacrée	167
La montagne représentée	168
Ouan Tissemt (Hoggar, Algérie)	168
In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	168

Thèmes subsidiaires ou circonstanciels	169
La collecte	169
Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	169
L'irruption	169

Thème central. Le troupeau de bœufs ou la matérialité du récit mythologique	170
---	-----

Le troupeau en marche	170
Ouan Bouya 2 (Hoggar, Algérie). <i>Les Petites Gardiennes de bœufs</i>	170
Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	171
Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	172
Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	172
Ouan Tahart (Chaîne de la Téfedest, Hoggar, Algérie)	173
Timidouine 8 (Hoggar, Algérie)	173
Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	175
Oued Tin Sharuma (Messak, Libye)	175
Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	176
Oued Imraouen (Messak, Libye)	176
Alamas (Messak, Libye)	176
Oued Fulgurit (Messak, Libye)	176
Tan Ekli (Tadrart, Algérie)	177
El Beridj (Tadrart, Algérie)	177
In Habeter (Messak, Libye)	178
Oued Bédis Iser (Messak, Libye)	178
Tin Achigh (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	179
Aouinet Azguer 7 (Tan-Tan, Maroc)	180
Sidamo (Éthiopie)	180
Corral et campement	181
Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	181
Takededoumatine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	181
Oued Teschuinat (Tadrart Acacus, Libye)	182
Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	182
Ozaneare (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	182
Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	184
In Debiren (Messak, Libye)	184
Tegharhart (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	185
Oued In Erahra (Messak Settafet, Libye)	185

L'essence du mythe. De l'agressivité des animaux à la violence des hommes	186
---	-----

L'agressivité animale	187
---------------------------------	-----

Table des Matières

Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Le lion	187	Philosophie de la chasse	211
Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Lion, chassant chassé	187	Paroles de chasseurs et dessins d'artistes	211
Tédar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	188	Ihetsen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	211
Tin Aresu (Tadrart, Algérie)	188	Oued Tilizaghen (Messak, Libye)	212
Oued Aramat (Tadrart Acacus, Libye)	189	Adjefou (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Scène de chasse superposée à la grande girafe	212
Aïn Sfissifa (Atlas saharien, Algérie)	189	Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye)	213
Tekniewen (Messak, Libye)	189	Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	213
Les théranthropes du Messak (Libye)	190	Oued Mathendous (Messak, Libye)	213
La violence des hommes. De la lutte à l'affrontement collectif	191	Oued Ahor (Hoggar, Algérie)	213
Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Scène de lutte	191	Oued Azguer (Tan-Tan, Maroc). Danse avec les autruches	215
Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Peur dans la montagne	192	Sang contre sang. Le sacrifice ou le maintien de la paix	217
Ouan Amil (Tadrart Acacus, Libye)	193	Les sources archéologiques et littéraires	217
Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	195	Les sources graphiques	218
Tissoukaï (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	196	Jabbaren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	218
Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	196	Tissoukaï (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	218
Tin Aboteka (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	197	Tin Einesnis (Messak, Libye)	219
Tin Tazarift (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	197	Erahar (Messak, Libye)	219
Site inconnu (Tassili-n-Immidir, Algérie)	198	Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	220
Imerda 1 (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	199	Ifdaniouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	221
Im-Saten 2 (Tassili-n-Immidir, Algérie)	199	Tamadjert (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	223
La violence des hommes. Duels et combats singuliers	200	Oued Amhite (Tan-Tan, Maroc)	223
Ekaram Ouan Ataram (Tadrart Acacus, Libye)	200	La paix ou la guerre	224
Im-Saten 1 (Tassili-n-Immidir, Algérie)	200	Société idéale et société réelle	224
Oued Ahor (Hoggar, Algérie). Frise libyco-berbère	201	Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	227
Euphémisme 1. La danse	205	Oued Taleschout (Messak, Libye)	227
Philosophie de la danse et cognition	205	Tilizaghen (Messak, Libye)	227
Danseurs en action	206	Tidoma (Messak, Libye)	228
Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	206	In Erahar (Messak, Libye)	228
Iheren (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	206	Oued Bédis Iser (Messak, Libye)	228
In Itinen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	207		
Ifdaniouine (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	208		
Ihetsen (Tassili-n-Ajjer, Algérie)	208		
Tin Einesnis (Messak, Libye)	210		
Euphémisme 2. La chasse	211		

Le mythe retrouvé	229
De la représentation rêvée à la réalité vécue	230
Démarche de l'archéologue et démarche de l'artiste. Retour sur la méthode	230
Fonction du mythe, fonction de l'art. Le rôle de l'image	231
Interprétation : des tensions écologico-économiques transcendées par l'art rupestre	231
Une population en croissance dans des espaces en régression ...	234
Entre tradition et renouveau : quelques propositions nouvelles ...	235
Chronologie resserrée et continuité entre « Têtes Rondes » et Bovidien	235
L'ontologie analogiste	236
Cohérences de l'art saharien. Nouveaux paradigmes	236
Le fonds mythologique de la Protohistoire.	
La rupture du Caballin	239
Les conditions du renouvellement	239
Les thèmes nouveaux	239
Les Caballins	239
Les chars	240
Chevauchées et batailles	241
Une civilisation du bœuf.	
Comptes d'adultes et contes pour petits et grands	244
Un art de la mémoire	244
La narration	244
Conte et comptes	247
Vers une anthropologie de l'art rupestre	248
Bibliographie générale	251