



"Pister" les images préhistoriques : un exemple saharien

Gwenola Graff, J. M. Mourey

► To cite this version:

Gwenola Graff, J. M. Mourey. "Pister" les images préhistoriques : un exemple saharien. *L'anthropologie*, 2022, 126 (2), 103001 [12 p.]. <10.1016/j.anthro.2022.103001>. <hal-04072049>

HAL Id: hal-04072049

<https://hal.science/hal-04072049v1>

Submitted on 22 Jul 2024

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 CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

« Pister » les images préhistoriques : un exemple saharien

‘Tracking’ prehistoric images: a Saharan example

Gwenola GRAFF

Chargée de recherche, Muséum National d’Histoire Naturelle, Institut de Recherche pour le Développement, UMR 208, Paris, France

Jules MASSON MOUREY*

Doctorant, Aix Marseille Université., CNRS, Ministère de la Culture, Laboratoire Méditerranéen de Préhistoire Europe Afrique, UMR 7269, Aix-en-Provence, France

06 75 99 92 43

julesmassonmourey@yahoo.fr

Résumé : L'attribution chronologique des gravures de Laghchiwat, nouveau site d'art rupestre majeur du Sahara occidental, n'est pas encore établie. À ces fins, nous nous interrogeons de façon inédite sur l'enchevêtrement dans les productions graphiques locales et préhistoriques en général. L'aptitude à réutiliser une même ligne en l'incorporant à différentes formes constitue une virtuosité codifiée et un exercice de complexité intellectuelle. Nous essayons de mettre cette démarche en relation avec un autre type de déchiffrement tangible des indices, le pistage, et avec la capacité interprétative que celui-ci requiert chez les sociétés humaines de chasseurs-collecteurs. En comparant les images de la fin du Paléolithique (sociétés plutôt prédatrices), qui emploient souvent la lecture plurielle de la ligne, et celles du Néolithique (sociétés plutôt productrices), privilégiant sa monosémie, nous cherchons à éclairer les facultés cognitives qui président à tel ou tel choix et ainsi, par extension, à entrevoir peut-être la plus ancienne phase iconographique du site et de la région.

Abstract: The chronological assignation of Laghchiwat's engravings, a new major rock art site in Western Sahara, has not been established yet. In that purpose, we are wondering in a unprecedented way about the entanglement in local and prehistoric graphic productions in general. The capacity of reusing a same line by incorporating it into differents forms constitutes a codified virtuosity and a complex intellectual exercise. We try to connect this approach with another kind of concrete clue decoding, the tracking, and with the interpretative ability which is required among human societies of hunter-gatherers. By comparing final Paleolithic

images (rather predatory societies), which often use the plural reading of the line, to those of the Neolithic (rather productives societies), favorising its monosemia, we seek to highlight the cognitive skills which preside over this or that choice and thus, by extension, perhaps to catch a sight of the oldest iconographical phase of both site and region.

Mots-clés : Art rupestre, Sahara, Écologie scientifique, Intentionnalité, Enchevêtrement, Pistage

Keywords: Rock art, Sahara, Scientific ecology, Intentionality, Entanglement, Tracking

Si la piste est trop facile et que tu crois tenir le jaguar, c'est qu'il est derrière toi, les yeux fixés sur ta nuque.

(Luis Sepúlveda, « Le Vieux qui lisait des romans d'amour », 1992, p. 109).

Introduction

Les gravures rupestres de Laghchiwat, dont l'étude ne fait que commencer, sont d'un intérêt essentiel pour l'archéologie du Sahara. À défaut – du moins, pour le moment – de pouvoir en établir une attribution chronologique fiable via les méthodes traditionnelles (datation absolue par *Optically Stimulated Luminescence*, datation relative selon l'ordre de superposition des motifs ou grâce à l'analyse des mobiliers archéologiques « associés » en surface), nous développerons une réflexion préliminaire originale centrée sur un certain type de composition choisi par les préhistoriques : l'image enchevêtrée, c'est-à-dire un ensemble de motifs dont l'aspect foisonnant peut paraître confus. Dans le cadre d'une approche holistique, à savoir l'écologie scientifique – soit la problématique des relations et des dynamiques d'investissement existant entre un organisme et son environnement –, nous fonderons d'abord le socle théorique nécessaire à partir duquel une image peut être appréhendée lorsque l'absence de discours explicatif oblige à s'interroger sur l'intentionnalité comme prémisse aux opérations mentales impliquées lors de sa conception. Anthropologues et philosophes se passionnent pour les facultés cognitives particulières que la pratique du pistage a permis de faire

émerger chez les sociétés humaines de chasseurs-collecteurs mais sa répercussion possible dans le domaine de la création graphique n'a pas encore été explorée parmi notre discipline. C'est bien là ce que nous entreprendrons ensuite. Choisisant de confronter les arts pariétaux et rupestres de la fin du Paléolithique – œuvres de sociétés prédatrices (Testart, 1981) qui utilisent l'enchevêtrement de l'image et la lecture plurielle de la ligne – et ceux du Néolithique – issus de sociétés productrices privilégiant quant à elles la lisibilité et la monosémie –, cela dans une continuité géographique focalisée sur trois zones principales (la région franco-cantabrique, le désert oriental d'Égypte et, bien sûr, le site de Laghchiwat), nous chercherons enfin à mettre en lumière la dichotomie entre deux choix graphiques différents. Peut-être pourrons-nous ainsi corréler l'un et l'autre aux développements cognitifs propres à chaque type de société humaine et donc envisager par ce truchement l'attribution chronologique d'au moins une partie des gravures de Laghchiwat.

1. Quelques généralités sur le site de Laghchiwat

Le site de Laghchiwat se trouve au sud du Maroc (Laâyoune - Seguia el-Hamra), en zone désertique (Sahara occidental), à 125 km au sud-ouest de la ville de Smara et 25 km à l'ouest de la frontière avec la Mauritanie, au pied du plateau du Zemmour. Les dalles ornées appartiennent à un vaste affleurement de calcaires récifaux enclavé entre deux oueds, long de quatorze kilomètres, large de trois et d'orientation nord/sud (fig. 1). Découvert en octobre 2009 par Mohamed Mouloud

Baïbba, il fut partiellement classé, l'année suivante, sur la liste du patrimoine national (Ewague *et al.*, 2016). En 2018, la signature d'une convention entre la Direction du patrimoine culturel du Maroc, le Conseil provincial de Smara et l'Institut de Recherche pour le Développement a permis au projet franco-marocain « Recherches archéologiques et documentation du patrimoine culturel et naturel dans le bassin de la Seguia el-Hamra » de voir le jour, sous la direction d'Abdellah Alaoui (Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat) et de Gwenola Graff. Ainsi, deux missions pluridisciplinaires ont été menées à bien en 2019 (Masson Mourey *et al.*, 2020). Les travaux de terrain permettent déjà de cerner l'extraordinaire « complexe » archéologique que constitue le site de Laghchiwat ; riche d'abondantes concentrations de structures funéraires et d'habitat ainsi que de mobiliers archéologiques « en association » avec plusieurs milliers de gravures rupestres principalement piquetées et réparties sur des centaines de dalles dont une trentaine a été étudiée pour le moment. L'ensemble des vestiges provient d'une succession d'occupations humaines discontinues – puisqu'assujetties au retour des phases climatiques humides (Alimen, 1987 ; Vernet, 2004) – mais sur la très longue durée (du Paléolithique inférieur au Néolithique).

Figure 1 – Vue générale du site de Laghchiwat, au sud du Maroc (Sahara occidental). La dalle n°2 apparaît au premier plan (cliché J. Masson Mourey).

General view of Laghchiwat site, in southern Morocco (Western Sahara). Slab n°2 appears in the foreground (photo J. Masson Mourey).

2. Diversité du bestiaire, « flou » chronologique et dalle n°2

Les animaux constituent le thème central du corpus. On note en large majorité les principaux représentants de la « grande faune sauvage éthiopienne » antérieure à l'installation du climat aride actuel (Le Quellec, 1999), au premier rang desquels les girafes. Bien détaillées pour la plupart, ces dernières sont souvent groupées et dans quelques cas associées à des anthropomorphes armés et ithyphalliques (ou munis d'étuis pénien) ; des scènes de chasse. Éléphants et rhinocéros aux contours fluides et épurés ont également été identifiés. Une hyène est aussi représentée mais les grands félins se font rares. Les autruches peuvent être très naturalistes ou beaucoup plus schématiques. De petites cuvettes naturelles circulaires constituent le corps de certaines d'entre elles. De manière générale, on remarque à plusieurs reprises l'utilisation par les graveurs de caractéristiques naturelles de la roche pour compléter les éléments anatomiques des animaux (les fissures et les veines de silice peuvent ainsi faire office de pattes, de ligne dorsale ou ventrale, par exemple). Gazelles et antilopes (oryx en particulier) ainsi que de probables oiseaux aquatiques enrichissent les espèces sauvages. À celles-ci s'ajoutent des bovins domestiques en troupes, aux cornes de formes variées et dont les corps peuvent être traités en simples contours, réticulés ou partiellement piquetés afin de matérialiser les taches de la robe. Signalons encore des boucliers, des podo-

morphes (représentations de sandales et de pieds), des chars à deux roues, des motifs indéterminés (spirales simples, doubles, motifs ovoïdes réticulés ou « raquettes ») ainsi que des inscriptions en libyco-amazighe et en arabe (versets coraniques, patronymes etc.).

Mais de quand datent ces images ? La chronologie de l'art rupestre saharien est l'objet de nombreuses divergences d'opinion qu'il serait fastidieux de relater maintenant (Mori, 1970 ; Lhote, 1984 ; Muzzolini, 1986 ; Aumassip, 1993 ; Le Quellec, 2017). On rappellera seulement que pour sa fraction sud-ouest il existe un consensus à peu près général quant à la succession de plusieurs étapes stylistiques dont l'ancrage temporel, essentiellement au Néolithique et après, pose cependant d'épineux problèmes : « Bubalin » (Monod, 1932), « Tazina » (Lhote, 1970) puis « Bovidien » et enfin « Libyco-Amazigh », lui-même divisé en « Caballin » et « Camelin » (Camps, 1980 ; Bravin, 2014). Ce schéma désuet, globalement défini par rapport aux images bien datées du Sahara central (Touveron, 2003 ; Le Quellec, 2013), mérite d'être largement discuté dans le Sahara occidental et plus particulièrement sur le site de Laghchiwat où l'on ne peut l'appliquer strictement.

L'intérêt de la dalle n°2 (fig. 2) a semblé évident dès la première mission. Quantité, diversité et complexité des gravures qui s'y inscrivent font de ce support horizontal, irrégulièrement allongé, orienté nord-est/sud-ouest et d'importantes dimensions (10 x 2 m), un élément-clé dans l'appréhension du site. En l'état (certaines zones demeurent illisibles), nous avons pu reconnaître cent-un motifs gravés, répartis de la manière suivante : trente-et-un oryx, vingt-sept « raquettes »,

treize autruches, neuf quadrupèdes non identifiés, huit bovins, six gazelles autres que des oryx (cobe de Buffon par exemple), quatre podomorphes et trois girafes.

Figure 2 – Relevé partiel de la dalle n°2 de Laghchiwat. Les couleurs employées n'ont pour seule utilité que de mieux distinguer les motifs gravés les uns des autres. Les quatre cadres (A, B, C et D) isolent des zones de détail qui nous intéresseront spécifiquement par la suite (*Reflectance Transformation Imaging* J. Masson Mourey ; topographie G. André ; DAO G. Graff).

Partial record of slab n°2 of Laghchiwat. The only purpose of the colours used is to better distinguish the engraved motifs from one another. The four frames (A, B, C and D) isolate areas of detail that will be of specific interest to us later (*Reflectance Transformation Imaging* J. Masson Mourey ; topography G. André ; CAD G. Graff).

3. L'image enchevêtrée, un item cognitif : socle théorique

3.1. L'enchevêtrement dans l'art rupestre et pariétal

Les supports rupestres et pariétaux de l'art préhistorique sont semblables à des palimpsestes sur lesquels les images, souvent asynchrones, entretiennent trois grands types de relation. La recomposition et la superposition consistent respectivement, d'une part en la transformation d'un premier état de figuration par juxtaposition de nouveaux éléments (complétant la phase initiale, la réinterprétant ou

en infléchissant le sens), d'autre part – et comme évoqué en introduction – dans le recouplement (sans lien sémantique apparent, si ce n'est une forme de *toying*¹), à forte valeur de chronologie relative, d'une image par-dessus une autre.

Avec l'enchevêtrement, les éléments de la composition sont emmêlés, désordonnés et le plus souvent disposés dans des directions différentes et asymétriques. Les figurations individuelles partagent fréquemment certaines lignes qui se superposent ou s'enchevêtrent complètement ou partiellement et dont la lecture est alors multiple. L'enchevêtrement peut avoir été produit soit en une seule phase soit sur un temps plus long. Au-delà d'une éventuelle valeur chronologique, il porte une charge sémantique forte même si elle est composite. Dans notre cas, la dalle n°2 de Laghchiwat, il est difficile d'établir une séquence chronologique des motifs enchevêtrés. Mais au sein d'un tout autre contexte chrono-culturel (Magdalénien), la grotte de Pech-Merle, dans le Lot, abrite une grande composition enchevêtrée qui a pu être réalisée d'une traite, en moins d'une heure (Lorblanchet, 1981).

3.2. L'écologie scientifique

L'intégration des phénomènes culturels dans une écologie scientifique permet ici de recontextualiser les processus à l'œuvre en amont et au cours de la performance graphique. Au sein de la philosophie des sciences cognitives, la théorie d'Andy Clark propose de concevoir la cognition (étendue) comme une boucle dy-

¹ Le terme désigne, dans l'argot des artistes de rue contemporains, l'action de recouvrir la production d'un rival afin de « l'annuler ».

namique qui, tout en gardant le rôle central d'un noyau interne stable, aurait lieu à l'interface entre corps et environnement et présupposerait une restructuration continue de nos capacités cognitives. Ces dernières seraient en effet aptes à intégrer au fur et à mesure les éléments externes (Clark, 1997 ; Clark, 2008). L'activité de construction d'une niche écologique humaine est ainsi décrite comme le simple processus évolutif suivant lequel les individus construisent des structures matérielles capables de transformer l'espace afin d'aider l'activité cognitive. Conjugées avec les pratiques culturelles transmises par la société, ces structures physiques permettent de résoudre des problèmes déterminés ou même d'élaborer de nouvelles formes de pensée et de raisonnement. Les relations entre les processus biologiques internes et l'environnement externe seraient ainsi le résultat d'une continue évolution permettant de réduire l'effort cognitif humain (Morgagni et Chevalier, 2012, p. 153-154).

3.3. L'intentionnalité

Après plus d'un siècle de travaux relatifs aux manifestations graphiques préhistoriques, les chercheurs achoppent toujours sur le problème de l'intentionnalité, partant, sur l'interprétation sémantique. Or, la première est à la base de toute analyse des actes de pensée conceptuelle ; c'est-à-dire qu'il existe une relation logique fondamentale entre les états mentaux et les actions (Searle, 1980). Retrouver l'intentionnalité exprimée par une image préhistorique n'implique pas nécessairement de revenir à une intentionnalité individuelle. En effet, cette dernière doit

être distinguée de l'intentionnalité partagée ou collective, assimilable à ce qu'Émile Durkheim désignait sous l'expression de « conscience collective » (Perreau, 2010, p. 214). Et, sauf rares exceptions, seule cette intentionnalité-ci peut être décelée face à une humanité aussi ancienne que celle de la Préhistoire. Là encore, différentes échelles co-existent, du groupe restreint auquel appartient le concepteur d'image à l'ambiance culturelle plus large où ce groupe évolue. Paroi peinte et dalle gravée s'inscrivent de toute évidence comme un fait social régi par des codes et motivé par une intentionnalité collective et partagée. Mais la construction du code lui-même est structuré par d'autres opérations mentales plus ou moins sous-jacentes que nous pouvons parfois tenter de déceler aussi.

3.4. Le *Conceptual Blending*

Mobilisons un autre concept s'appliquant aux actes motivés, le *Conceptual Blending*, qui doit être défini comme « une opération mentale de base conduisant à une nouvelle signification, une vision globale et des compressions conceptuelles utiles pour la mémoire et la manipulation d'un éventail de significations diffus autrement » (Fauconnier et Turner, 2003, p. 57-58). Son intérêt consiste en l'établissement d'un cadre au sein duquel envisager les relations entre données conceptuelles et structure matérielle (Hutchins, 2005, p. 1556). On peut détecter les résultats du mélange conceptuel grâce à l'une de ses propriétés, le conservatisme (Fauconnier et Turner, 2003, p. 85). Cette réutilisation d'éléments antérieurs

est bien identifiée par le fait qu'on élabore une pensée nouvelle à partir d'éléments mentaux ou d'objets matériels préalablement disponibles.

L'unité de l'art paléolithique supérieur d'Europe occidentale, du Centre de la France à l'Andalousie et de l'Aurignacien à la fin du Magdalénien, atteste de phénomènes de transmission de valeurs et de croyances couvrant de très vastes aires géographiques ainsi que des réseaux d'apprentissages et d'enseignement des savoir-faire et des codes graphiques. Un exemple simple de *Conceptual Blending* y affleure avec la reconnaissance de la dyade récurrente « cheval-bison » (Sauvet, 2019, p. 2). L'image du cheval renvoie certainement aux valeurs qui sont attachées à l'animal, tandis que celle du bison est probablement liée à d'autres notions encore. Le fait de constituer un couple sémantique avec les figurations de ces deux animaux constitue nécessairement une structure émergente, différente de la seule addition des valeurs des deux signes initiaux (les *inputs* de Gilles Fauconnier et Mark Turner). Le sens et la portée de cette nouvelle structure résultant du *blending* ne peuvent être appréhendés qu'en connaissance des modèles culturels au sein desquels a lieu l'opération mentale (Hutchins, 2005, p. 1558-1559).

Cette figure issue de la dalle n°2 de Laghchiwat qui montre une silhouette de bovin (en jaune clair, cornes probablement recouvertes par une « raquette » bleu turquoise) dont l'arrière-train et le dos sont repris pour former la tête et le cou d'un oryx (les cornes, l'œil et la bouche ont encore été ajoutés à l'oryx afin de le rendre plus explicite) (fig. 2-A) apparaît comme une illustration d'un tel type de construction mentale. Cette figure peut tout à fait avoir été pensée et réalisée en une seule fois, sans qu'il s'agisse d'une reprise ultérieure. Le bovin renvoyait certai-

nement à tout un système de « valeurs » et de significations, l'oryx également, mais quels concepts nouveaux et recomposés devaient faire émerger cette figure hybride ?

4. Un goût partagé pour l'enchevêtrement

Du fait de l'enchevêtrement des figures et de la multivalence des lignes, presque toutes les gravures de la dalle n°2 de Laghchiwat sont d'une remarquable complexité de lecture. Les motifs se voient représentés à différentes échelles, certains hauts de quelques centimètres, d'autres mesurant plusieurs mètres. Ils ne sont posés sur aucune ligne de sol mais au contraire dispersés dans tous les sens. Si nombre de figures sont complètes, avec mention de détails anatomiques, certaines sont partielles sans que cela paraisse dû à une difficulté de lecture ou à un effacement des traits. Comme on va le voir, cet ensemble de caractéristiques est loin d'être unique dans l'art rupestre et pariétal préhistorique. Il ne s'agit pas forcément d'une convergence fortuite ou du résultat identique de processus aléatoires mais plutôt d'un choix délibéré, réitéré dans le temps et dans l'espace. L'objectif de l'enchevêtrement ne pouvant être, a priori, ni sa narrativité ni sa lisibilité, il convient de porter l'attention sur la recherche de la capacité à produire des tracés multivalents et aptes à s'intégrer dans plusieurs formes en même temps.

Dans notre cas, l'enchevêtrement s'identifie par l'emploi des deux procédés suivants :

- Une même ligne s'intègre dans le dessin de figures par ailleurs bien distinctes (fig. 2-B). Cette ligne sert de contour au dos, à l'arrière-train et à

la cuisse d'une autruche (tracé en gris clair) tandis qu'elle fait encore office de corne et de chanfrein à un oryx (tracé saumon). Si, isolé, le tracé en gris anthracite figure un second oiseau, l'œil tend à rapprocher ces deux volatiles pour reconstituer une figure de quadrupède.

- Certains traits sont communs à des figures qui se superposent en partie, diminuant ainsi leur lisibilité générale (fig. 2-D). Ainsi, deux motifs d'ongulés (un oryx en rouge et un possible cobe de Buffon en vert clair), dont les arrière-trains sont distincts, partagent les traits formant leurs pattes avant. L'oryx superpose le cobe et sa tête recouvre l'épaule de l'autre animal. Son corps est traité par une surface piquetée ; toutefois deux réserves sont observées, l'une pour figurer son œil sur l'épaule du cobe, l'autre au niveau de son poitrail pour rendre plus visible la distinction entre les deux pattes du cobe. Un autre cas, plus simple, se trouve dans la partie centrale de la dalle (fig. 2-C) : on peut y voir une petite girafe (en orange) enchâssée dans la gorge d'une antilope (en jaune clair).

Cette façon d'agencer les tracés se retrouve en de multiples sites aurignaciens, gravettiens, solutréens et magdaléniens d'Europe : les grottes ornées de la région franco-cantabrique principalement (Leroi-Gourhan et Allain, 1979, pl. 10 ; Barrière, 1980 ; Vialou, 1986, p. 142 ; Clottes et Azéma, 2005 ; Fritz *et al.*, 2010 ; Groenen et Groenen, 2015 ; Garate *et al.*, 2016 ; González Sainz et Lopez Quintana, 2018 ; Feruglio *et al.*, 2019) (fig. 3) ainsi que les sites de plein air de la vallée de Côa et de Siega Verde (Haut-Douro, Portugal ; Castille-et-León, Espagne)

(Aubry *et al.*, 2014 ; Baptista *et al.*, 2013, p. 106). En Égypte, au nord-est d'Assouan et en bordure de la vallée du Nil, les sites désertiques du Wadi Abu Subeira et de Qurta (Huyge *et al.*, 2011 ; Kelany, 2012) présentent des cas similaires de gravures animales enchevêtrées appartenant au *Late Paleolithic* (la fin du Paléolithique d'Afrique de l'Est). Leur étude environnementale démontre qu'ils ont pu servir de zones-refuge aux moments où les conditions de vie étaient particulièrement difficiles : désert trop aride, fleuve imprévisible et beaucoup plus haut qu'à l'heure actuelle (Storemyr, 2012). Si tous ces sites ont pour dénominateur commun une attribution chronologique au Paléolithique supérieur (ou *Late Paleolithic* donc, caractérisé par des groupes humains prédateurs), ils ne peuvent évidemment être amalgamés en un « territoire graphique » ou un espace culturel commun. On remarquera aussi qu'ils recèlent d'autres compositions ne présentant pas du tout une organisation enchevêtrée.

Figure 3 – Relevé du panneau du Petit Sorcier dans la grotte des Trois Frères (Ariège, France) (d'après Vialou, 1986, p. 142).

Record of Petit Sorcier panel in Trois Frères cave (Ariège, France) (from Vialou, 1986, p. 142).

5. Entre esprit ludique et principe de satisfaction

La capacité manifeste à créer une image enchevêtrée, complexe et multiscalaire relève d'une performance graphique impliquant savoir-faire, créativité, maîtrise

spatiale et conceptuelle. L'œuvre, bien qu'anonyme, donne la mesure de la virtuosité de son auteur. En reconnaissant cette qualité, nous pouvons comprendre que ce qui faisait la valeur de l'exercice n'était ni la lisibilité de l'image ni le réalisme de la figuration (les attentes de l'archéologue sont ainsi déjouées). Au contraire, il apparaît que tout ou partie du mérite résidait précisément dans cette capacité à réutiliser une même ligne en l'incorporant à différents motifs, à suggérer une forme « absente » par d'autres, bien existantes (voir *supra* l'utilisation par les graveurs de caractéristiques naturelles de la roche), ou à enchâsser une figure dans une autre. Le motif émerge du support, il se dégage de la ligne, comme une apparition. Plus grande était la faculté de celui qui traçait à multiplier les formes qu'il voyait dans les lignes, plus il pouvait considérer avoir satisfait aux critères d'excellence de son groupe. Il devait y avoir une certaine truculence à découvrir une à une les figures dans l'enchevêtrement. L'image enchevêtrée correspondait ainsi sans doute à une recherche de virtuosité codifiée et à un exercice de complexité intellectuelle. Avoir su maîtriser l'exercice en donnait la saveur. Autrement dit, l'intentionnalité était satisfaite par l'acte graphique. Cet ajustement réciproque entre l'esprit et les choses (De Sousa Melo, 2006, p. 4) devait procurer certaines formes de « félicité » (Searle et Vanderveken, 1985). La satisfaction était vraisemblablement partagée : de celui qui la créait comme de celui qui la recevait (ou était capable de la déchiffrer). Elle engendrait par conséquent du lien social, même en dehors d'une co-présence effective.

6. Du pistage des indices ténus à la reconnaissance de la forme émergente

On a vu précédemment que les images enchevêtrées émanaient toutes de sociétés de la fin du Paléolithique, donc de chasseurs-collecteurs nomades. Pourtant, la relation « image enchevêtrée – société prédatrice » est loin d'être systématique : les images enchevêtrées sont le plus souvent minoritaires sur les sites où l'on en trouve et de nombreux ensembles rupestres et pariétaux paléolithiques n'en comportent pas. On l'a vu aussi : leur lecture n'est pas immédiate, elle nécessite une certaine acuité. Il s'agit de traquer la forme dans l'enchevêtrement, de la reconnaître au milieu d'un « bruit de fond » confus. Lire l'image enchevêtrée, c'est faire le choix de privilégier telle ou telle option dans le dédale, c'est repérer une trace (Cohen, 2011, p. 91). Et cela évoque l'art du pistage que devaient pratiquer les chasseurs de grands herbivores du Paléolithique. L'anthropologue Louis Liebenberg, formé à cette traque par les Bushmen du Kalahari, identifie deux formes de pistage (Liebenberg, 2013, p. 22) :

- La première, dite systématique, fait intervenir une lecture simple des indices et nécessite peu d'interprétation. Elle se pratique sur des terrains meubles, qui marquent facilement, et utilise des raisonnements inducto-déductifs. Le pistage systématique n'est pas très différent, par exemple, des processus mentaux sollicités par la collecte de plantes.

- La seconde, dit spéculative, est probablement apparue au *Late Stone Age* (la fin du Paléolithique du sud de l'Afrique) (Liebenberg, 1990, p. 49) et a été développée pour pallier une lecture difficile des indices du fait de la nature du sol (plutôt dur), dans des zones montagneuses ou avec un couvert forestier dense. Le chasseur doit bien connaître le terrain, être capable de reconstituer le comportement et les activités des animaux et mettre en œuvre pour cela des raisonnements hypothético-déductifs (Ginzburg, 2010).

Bien entendu, ces deux formes de pistage ne s'excluent pas. Elles sont le plus souvent pratiquées alternativement selon la configuration du terrain. Dans grand nombre de traques, elles alternent sur de courts parcours, entre espaces ouverts et forêts épaisses, bords de cours d'eau et zones rocheuses.

Mais quel est le lien entre la trace animale et le motif gravé ou peint ? Les raisonnements hypothético-déductifs permettant de voir, de lire et d'interpréter les indices ténus que sont les empreintes, les lignes et les formes présentes dans la nature, afin de mettre en œuvre le pistage spéculatif, sont également sollicitées dans la composition et dans la lecture des images enchevêtrées. Une société prédatrice n'a pas besoin, pour se maintenir, que tous ses chasseurs soient des pisteurs exceptionnels. Il doit exister un groupe de bons chasseurs² au sein duquel les excellents pisteurs représentent quelques individus (Liebenberg, 1990, p. 57). Y aurait-il un lien entre ces excellents pisteurs et les concepteurs d'images enchevêtrées ? Une observation pourrait aller en ce sens. On a très souvent relevé dans les pro-

² Dont on ne rediscutera pas les solides critères de distinction vis-à-vis des mauvais chasseurs.

ductions graphiques paléolithiques l'extrême aisance avec laquelle les artistes étaient capables de saisir les traits singuliers d'une espèce et de les rendre avec une grande économie. Ce qui fait le propre d'un animal donné, à savoir l'allure générale, la façon de se déplacer, de chanter etc., est appelé *jizz* par les naturalistes (Morizot, 2016, p. 221). La reconnaissance d'une telle combinaison d'éléments est issue d'une longue pratique du pistage.

Les images enchevêtrées apparaissent donc par excellence (même si ce n'est pas systématique) comme l'expression de sociétés pratiquant le pistage spéculatif, autrement dit de sociétés prédatrices. Leur distribution, pour l'échantillon sélectionné, les montre implantées en secteur semi-montagnard dans la région franco-cantabrique (Pyrénées), escarpé autour de la vallée de Côa et de Siega Verde, et dans une zone souvent inondée, sur des falaises verticales marquant le passage de la vallée du Nil au plateau du désert oriental d'Égypte (voir *supra*). Il y a tout lieu d'envisager que cette répartition correspond à des milieux à visibilité réduite, au moins une partie de l'année. Ce sont par conséquent des régions où la chasse devait se pratiquer en employant le pistage spéculatif. À Laghchiwat, il est difficile de solliciter les données paléoenvironnementales du Sahara occidental pour reconstituer le paysage local, dans la mesure où l'on ignore justement à quelle période situer les gravures de la dalle n°2. Cependant, au tout début de l'Holocène, le site était sans doute beaucoup plus arboré et riche en eau qu'aujourd'hui. Entre les dalles gravées, les *gueltas* (dépressions naturelles) devaient recueillir les précipitations et, sur les dalles elles-mêmes, de petites cuvettes naturelles constituaient des retenues supplémentaires auprès desquelles se rassemblaient éventuel-

lement les animaux sauvages. Les nombreuses armatures de projectiles récoltées semblent révéler le site et ses abords comme un lieu privilégié de chasse.

7. De la ligne « claire » à la disjonction du signe et de son support

Les images enchevêtrées, courantes dans les manifestations graphiques des chasseurs-collecteurs paléolithiques d'Europe occidentale et du sud de la Méditerranée, disparaissent ensuite parmi les productions rupestres et pariétales attribuées aux sociétés néolithiques d'agriculteurs-éleveurs. Dans l'art dit holocène, clarté et lisibilité du trait sont désormais les principaux critères de performance. Les figures y sont juxtaposées, l'ordre de lecture est successif. Cela se remarque, par exemple, sur un important panneau du Wadi Abu Subeira, quelques kilomètres en amont des stations du *Late Paleolithic* décrites plus haut. Il s'agit d'une scène cynégétique complexe attribuable à la culture prédynastique de Nagada (Piquette *et al.*, 2017) (fig. 4). Bien que foisonnante, l'image n'en reste pas moins organisée en séquences et facilement lisible.

Privilégier la ligne « claire », multiplier la figure humaine : voilà deux caractéristiques générales de l'art rupestre des sociétés dites productrices (par opposition aux sociétés prédatrices). Celles-ci recourent encore à la chasse, bien sûr, mais seulement comme apport alimentaire marginal (et valorisé socialement). Peut-être perdent-elles peu à peu le grand art du pistage spéculatif. Dans le même temps, les images qu'elles créent se séparent progressivement des caractéristiques naturelles de leurs supports. Nous avons déjà eu l'occasion d'observer cette lente disjonction

en Haute-Égypte, au cours des siècles qui précèdent l'apparition de l'écriture hiéroglyphique (Graff et Jimenez-Serrano, 2016, p. 166-167). Ce phénomène permet de faire émerger le motif comme signe graphique en deux dimensions et introduit une dimension phonétique en phase ultime du processus. Le signifié du signe devient autonome par rapport à son support qui n'est désormais plus conçu comme une matrice. Dans cette évolution (qui aboutit donc à la création de l'écriture), l'Homme développe grâce au pistage des facultés cognitives qui lui donnent l'aptitude initiale à lire les signes de l'invisible que sont les empreintes (Morizot, 2018, p. 180), mais sans chercher au Paléolithique à se dégager de la matérialité du signe, tandis que la logique bidimensionnelle du sillon néolithique – celui que creuse l'araire de l'agriculteur – permet une telle autonomie et le basculement vers le signe motivé (Goldwasser, 2009, p. 350) à la matérialité de plus en plus réduite.

Figure 4 – Relevé du locus 10 du Wadi Abu Subeira (Assouan, Égypte) (*Reflectance Transformation Imaging* E.K. Piquette ; DAO G. Graff).

Record of locus 10 in Wadi Abu Subeira (Aswan, Egypt) (*Reflectance Transformation Imaging* E.K. Piquette ; CAD G. Graff).

Conclusion : un trait de l'esprit

Si l'image enchevêtrée reflète les structures cognitives développées par la pratique du pistage spéculatif (raisonnements hypothético-déductifs), lequel est nécessaire

aux sociétés dont l'économie repose sur la prédation et la collecte, tandis que l'image construite sur le principe d'une ligne « claire » correspond davantage à des sociétés productrices, alors, faute de pouvoir établir précisément l'attribution chronologique des gravures de la dalle n°2 de Laghchiwat, au moins pouvons-nous supposer qu'elle est le fait de chasseurs-collecteurs nomades ou semi-nomades du début de l'Holocène. Ceci la rattacherait aux plus anciennes manifestations rupestres de la région, étant considéré qu'aucun groupe humain n'a pu s'y maintenir à la fin du Pléistocène du fait de l'extrême aridité qui y régnait (Alimen, 1987 ; Vernet, 2004). Cependant, même au plus fort de la péjoration climatique, des reliefs comme le plateau du Zemmour ont-ils fait ponctuellement office de « châteaux d'eau » suffisants pour assurer la subsistance de communautés peu nombreuses ? De l'autre côté de l'Afrique du Nord, c'est probablement avec des contraintes naturelles semblables que se sont fixées les occupations de l'embouchure du Wadi Abu Subeira et de Qurta au *Late Paleolithic* (voir *supra*).

En présence d'images ayant très certainement fonctionné de pair avec des pratiques narratives orales ou des performances rituelles dont toute trace a disparu depuis fort longtemps, les chercheurs contemporains sont amenés à élaborer des méthodologies et des systèmes d'analyse qui, à leur tour, font largement appel aux raisonnements hypothético-déductifs. Nous proposons que les images enchevêtrées puissent faire écho aux processus mentaux induits par le pistage spéculatif. Si tel est le cas, elles sont les indices que nous ont laissés les « artistes-pisteurs » afin que nous puissions les traquer à notre tour au travers des opérations cognitives déployées dans leurs manifestations graphiques.

Remerciements :

À la Direction du patrimoine culturel du Maroc et au Conseil provincial de Smara pour le soutien financier nécessaire à l'élaboration de ces recherches.

Références bibliographiques

Alimen, H., 1987. Évolution du climat et des civilisations depuis 40 000 ans du nord au sud du Sahara occidental (premières conceptions confrontées aux données récentes). Bulletin de l'Association française pour l'étude du Quaternaire 24 (4), 215-227.

Aubry, T., Santos, A., Luis, L., 2014. Stratigraphies du panneau 1 de Fariseu : analyse structurelle d'un système graphique paléolithique à l'air libre de la vallée du Côa (Portugal). In : Paillet, P., (dir.), Les arts de la Préhistoire : micro-analyses, mises en contextes et conservation. Actes du colloque « Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique » (Paris, 2011). Paleo n° spécial, 259-270.

Aumassip, G., 1993. Chronologies de l'art rupestre saharien et nord-africain. Jacques Gandini, Calvisson.

Baptista, A.M., Balbín, R., Fernández, J.J., Santos, A., Alcolea, J., Burón, M., Escudero, C., Macarro, C., González, J., Benito, J.P., Sanz, A., Taberno, C., 2013. La documentación de grabados paleolíticos al aire libre como apoyo a una gestión compleja : una propuesta de Côa (Portugal) y Siega Verde (Salamanca, España). Cuadernos de Arte Rupestre 6, 103-112.

Barrière, C., 1980. Le Grand Plafond de Rouffignac. Bulletin de la Société préhistorique française 77 (9), 269-276.

Bravin, A., 2014. L'art rupestre de la phase des cavaliers au Maroc : les sites de Foug Chenna (Vallée du Draa) et du Jebel Rat (Haut Atlas). Analyse iconographique, thématique et proposition de chronologie. Thèse de Doctorat, Aix-Marseille Université.

Camps, G., 1980. Berbères. Aux marges de l'Histoire. Hespérides, Toulouse.

Clark, A., 1997. Being There. MIT, Cambridge.

Clark, A., 2008. Supersizing the Mind. Embodiment: Action and Cognitive Extension. Oxford University, Oxford.

Clottes, J., Azéma, M., 2005. Les images de félins de la grotte Chauvet. Bulletin de la Société préhistorique française 102 (1), 173-182.

Cohen, C., 2011. La méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve. Le Seuil, Paris.

De Sousa Melo, C., 2006. Le rôle de l'intentionnalité dans la pensée conceptuelle. Thèse de Doctorat, Université du Québec.

Ewague, A., Baïbba, M.M., Lhamri, M., Lemjidi, A., 2016. Laghchiwat, new rock art site South of Es Smara (Moroccan Sahara). International Newsletter On Rock Art 75, 5-11.

Fauconnier, G., Turner, M., 2003. Conceptual Blending, Form and Meaning. Recherches en communication 19 [en ligne : <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/48413>, consulté le 31/03/2021].

Feruglio, V., Bourdier, C., Delluc, M., Mora, P., Aujoulat, N., Jaubert, J., 2019. Rock art, performance and Palaeolithic cognitive systems. The example of the Grand Panel palimpsest of Cussac Cave, Dordogne, France. Journal of Anthropological Archaeology 56, 1-13.

Fritz, C., Tosello, G., Azéma, M., Moreau, O., Perazio, G., Péral, J., 2010. Restauration virtuelle de l'art pariétal paléolithique : le cas de la grotte de Marsoulas. In Situ 13 [en ligne : <https://journals.openedition.org/insitu/6774>, consulté le 25/08/2020].

Garate, D., Rivero, O., Labarge, A., Normand, C., 2016. Le pilier gravé de la grotte d'Isturitz (Saint-Martin-d'Arberoue, Pyrénées-Atlantiques) : cent ans après sa découverte. Bulletin de la Société préhistorique française 113 (3), 501-522.

Ginzburg, C., 2010. Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire. Verdier, Paris.

Goldwasser, O., 2009. La force de l'icône - le signifié élu. In : Beaux, N., Pottier, B., Grimal, N., (dir.), Image et conception du monde dans les écritures figuratives. Actes du colloque Collège de France - Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Paris, 2008). Études d'égyptologie 10, 336-362.

González Sainz, C., Lopez Quintana, J.C., 2018. Cueva de Armintxe, a new magdalenian parietal art ensemble near the mouth of the Rio Lea (Lekeitio, Basque Country, Spain). International Newsletter On Rock Art 80, 18-22.

Graff, G., Jimenez-Serrano, A., 2016. The roots of hieroglyphic writing: contribution from predynastic iconography, synthesis. In : Graff, G., Jimenez-Serrano, A., (dir.), Préhistoires de l'écriture : iconographie, pratiques graphiques

et émergence de l'écrit dans l'Égypte prédynastique. Actes de la table-ronde (Aix-en-Provence, 2010). Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 161-172.

Groenen, M., Groenen, M.C., 2015. Conocer las cuevas decoradas del Monte Castillo. Montañas de Papel, Santander.

Hutchins, E., 2005. Material anchors for conceptual blends. *Journal of Pragmatics* 37, 1555-1577.

Huyge, D., Vandenberghe, D., De Dapper, M., Mees, F., Claes, W., Darnell, J., 2011. First evidence of Pleistocene rock art in North Africa: securing the age of the Qurta petroglyphs (Egypt) through OSL dating. *Antiquity* 85, 1184-1208.

Kelany, A., 2012. More Late Palaeolithic Rock Art at Wadi Abu Subeira, Upper Egypt. *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* 83, 5-22.

Le Quellec, J.L., 1999. Répartition de la grande faune sauvage dans le Nord de l'Afrique durant l'Holocène. *L'Anthropologie* 103 (1), 161-176.

Le Quellec, J.L., 2013. Périodisation et chronologie des images rupestres du Sahara central. *Préhistoires Méditerranéennes* 4 [en ligne : <https://journals.openedition.org/pm/715>, consulté le 31/03/2020].

Le Quellec, J.L., 2017. Arts rupestres sahariens : état des lieux depuis 2010 et perspectives. *Abgadiyat* 12 (1), 47-109.

Leroi-Gourhan, A., Allain, J., 1979. *Lascaux inconnu*. CNRS, Paris.

Lhote, H., 1970. *Les gravures rupestres du Sud-Oranais*. Arts et Métiers graphiques, Paris.

Lhote, H., 1984. Chronologie de l'art rupestre nord-africain et saharien. *L'Anthropologie* 88 (4), 649-654.

Liebenberg, L., 1990. *The Art of Tracking. Origin of the Science*. David Philip, Cape Town.

Liebenberg, L., 2013. Tracking Science. The Origin of Scientific Thinking in our Paleolithic Ancestors. *Skeptic Magazine* 18 (3), 18-23.

Lorblanchet, M., 1981. Les dessins noirs du Pech-Merle. In : Clottes, J., (dir.), *Actes du Congrès préhistorique de France, XXI^e session (Montauban-Cahors, 1979)*. Société Préhistorique Française, Paris, 178-207.

Masson Mourey, J., Graff, G., Alaoui, A., Hamon, T., Ewague, A., Baïbba, M.M., 2020. Les gravures rupestres de Laghchiwat. *Archéologia* 588, 44-51.

Monod, T., 1932. L'Adrar Ahnet. Contribution à l'étude archéologique d'un district saharien. Institut d'Ethnologie, Paris.

Morgagni, S., Chevalier, J.M., 2012. Iconicité et ressemblance : une remontée sémiotique aux sources de la cognition. *Intellectica* 58, 91-171.

Mori, F., 1970. Proposition d'une chronologie absolue de l'art rupestre du Sahara d'après les fouilles du Tadrart Acacus (Sahara libyen). In : Anati, E., (dir.), *Atti del Valcamonica Symposium* (Capo di Ponte, 1968). Edizioni del Centro, Capo di Ponte, 345-356.

Morizot, B., 2016. Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant. Wildproject, Marseille.

Morizot, B., 2018. Sur la piste animale. Actes Sud, Arles.

Muzzolini, A., 1986. L'art rupestre préhistorique des massifs centraux sahariens. *British Archaeological Reports*, Oxford.

Perreau, L., 2010. En quel sens peut-on parler d'intentionnalité collective ? *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* 6 (8), 213-229.

Piquette, E.K., Graff, G., Bailly, M., Kelany, A., El-Bialy, M., 2017. Documenting a New Hunting Scene from Wadi Abu Subeira with Reflectance Transformation Imaging. In : Midant-Reynes, B., Tristant, Y., Ryan, E., (dir.), *Origins 5. Proceedings of the Fifth International Conference 'Origin of the State', Predynastic and Early Dynastic Egypt* (Cairo, 2014). *Orientalia Lovaniensia Analecta* n° spécial, 883-903.

Sauvet, G., 2019. The hierarchy of animals in the Paleolithic iconography. *Journal of Archaeological Science: reports* 28 [en ligne : http://www.creap.fr/pdfs/GS-Hierarchy_of_Animals-JASR2019.pdf, consulté le 17/08/2021].

Searle, J.R., 1980. The Intentionality of Intention and Action. *Cognitive Science* 4, 47-70.

Searle, J.R., Vanderveken, D., 1985. *Foundations of Illocutionary Logic*. Cambridge University, Cambridge.

Sepúlveda, L., 1992. *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*. Métailié, Paris.

Storemyr, P., 2012. The Palaeolithic rock art in Wadi Abu Subeira, Egypt: Landscape, archaeology, threats and conservation [en ligne : <https://per->

storemyr.net/2012/05/01/the-palaeolithic-rock-art-in-wadi-abu-subeira-egypt-landscape-archaeology-threats-and-conservation/, consulté le 18/08/2021].

Tauveron, M., 2003. L'art caballin du Sahara central. In : Guilaine, J., (dir.), Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire (séminaire du Collège de France). Errance, Paris, 217-236.

Testart, A., 1981. Pour une typologie des chasseurs-cueilleurs. *Anthropologie & Sociétés* 5 (2), 177-221.

Vernet, R., 2004. Le Sahara préhistorique entre Afrique du Nord et Sahel : état des connaissances et perspectives. In : Bazzana, A., Bocoum, H., (dir.), Du Nord au Sud du Sahara. Cinquante ans d'archéologie française en Afrique de l'Ouest et au Maghreb. Sépia, Paris, 89-100.

Vialou, D., 1986. L'art des grottes en Ariège magdalénienne. CNRS, Paris.







