



# **ACTES DE L'ASSEMBLEE ANNUELLE**

**DE**

## **L'ASSOCIATION DES AMIS DE L'ART RUPESTRE SAHARIEN**

**TURIN**

**28-29 Août 1995**

**INGOLSTADT**

**17-18 Mai 1996**

**Avril 1997**

---

Edition : AARS (Castelnaudary)  
Réalisation et coordination : Yves Gauthier  
Impression : Avril 1997

© Les auteurs. Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Les opinions exprimées ici n'engagent que leurs auteurs.

Correspondance à adresser à Monsieur Yves Gauthier, 264 rue de la Balme, 38950 Saint Martin Le Vinoux, France.

Fax : 33 (0)4 76 88 10 38; e-mail : [gauthier@labs.polycnrs-gre.fr](mailto:gauthier@labs.polycnrs-gre.fr)

**ASSEMBLEE ANNUELLE DE L'AARS**

**TURIN**

**28-29 Août 1995**

**INGOLSTADT**

**17-18 Mai 1996**

**SOMMAIRE**

RAVENNA Adriana, SCARPA FALCE Sergio, BOCCAZZI Donatella e BOCCAZZI Aldo .....	1
Le pitture della conca di Ouri e dell'enneri Korossom (Tibesti orientale)	
JACQUET Gérard* .....	7
Idée de la vie, idée de la mort	
FALESCHINI Guido * .....	13
Due ripari nella depressione del Mourdi - Deserto del Ciad	
DE COLA Lorenzo .....	19
Pulizia elettronica (p.e.) di dipinti e graffiti rupestri	
NEGRO Giancarlo .....	23
L'arte rupestre dell'Enneri Telei (Altopiano di Djado, Niger)	
GAUTHIER Yves et GAUTHIER Christine .....	31
Les mâts dans l'art rupestre du Messak (Fezzân, Libye)	

\* présenté à Turin en 1995

# LE PITTURE DELLA CONCA DI OURI E DELL'ENNERI KOROSSOM (TIBESTI ORIENTALE)

Adriana RAVENNA, Sergio SCARPA FALCE, Donatella e Aldo BOCCAZZI

Premettiamo che, nella scelta delle illustrazioni di questa nota, siamo stati condizionati dalla recente pubblicazione di "Arte Rupestre nel Ciad" e di Sahara 7 in quanto abbiamo preferito presentare qui solo immagini inedite o più chiaramente leggibili che altrove. Nel testo faremo comunque spesso riferimento alle immagini già pubblicate ("Arte Rupestre nel Ciad" verrà indicata con la sigla SC); ci scusiamo quindi se la lettura risulterà appesantita e sevi costringiamo a consultare anche le pubblicazioni citate.

La conca di Ouri (Fig. 1) delimita le propaggini orientali del Tibesti ed è accessibile, in auto, o dalla Libia o da tre enneri (uadi in lingua teda) che attraversano la spalla orientale della conca. Sulla carta Michelin 953 è indicata una pista, che collega Cufra con Ouri e Aozì, che certamente non è percorribile in fuoristrada nel tratto dell'enneri Korossom (tra l'estremità meridionale della conca di Ouri e Aozì). Negli anni scorsi la regione è stata colpita da una grande siccità e, nonostante le abbondanti piogge dell'estate '94, è completamente abbandonata e solo nel palmeto di Aozì vivono ancora poche famiglie. Appunto qui ad Aozì le nostre guide sono riuscite a procurarci gli asini con i quali abbiamo risalito il corso del Korossom. Questo enneri scende dal Muskorbé (3376 m), con percorso ovest-est, e sbocca all'estremità meridionale della piana di Ouri.

La regione è stata frequentemente percorsa, negli anni '30 e '50, da diverse pattuglie di truppe francesi, di stanza nel Ciad, che hanno lasciato resoconti particolareggiati delle loro missioni esplorative. Faruta nel '35, D'Alverny nel '35 - '36 e Scheibling nel '51 e '52 hanno segnalato numerosi siti di arte rupestre; in particolare D'Alverny ha raccolto una documentazione fotografica molto completa che è stata pubblicata postuma nel '50. Nel corso di due successivi viaggi, nel '93, a cui non hanno partecipato Donatella e Aldo, e nel '94, abbiamo visitato tutti i siti citati e ne abbiamo trovati anche alcuni, che erano sfuggiti alle missioni degli anni passati; ciò lascia presupporre che altri ancora possano essere nascosti nel dedalo di roccioni che cospargono la piana di Ouri e nelle vallate circostanti. In realtà, per problemi logistici di appuntamento con gli asini che percorrevano il letto incassato del Korossom, non abbiamo visitato Tiezy, nei pressi di Farouanama; questo riparo, accuratamente descritto da D'Alverny, presenta delle belle pitture nel classico "stile Karnasahi".

Huard (1969) ha illustrato la sua classificazione dell'arte rupestre della regione inquadrandola in un contesto generale della preistoria del Sahara. Tentiamo anche noi di cimentarci in una classificazione di prima approssimazione, non per contestare quella di Huard, ma con il solo intento di illustrare più chiaramente le opere della regione che

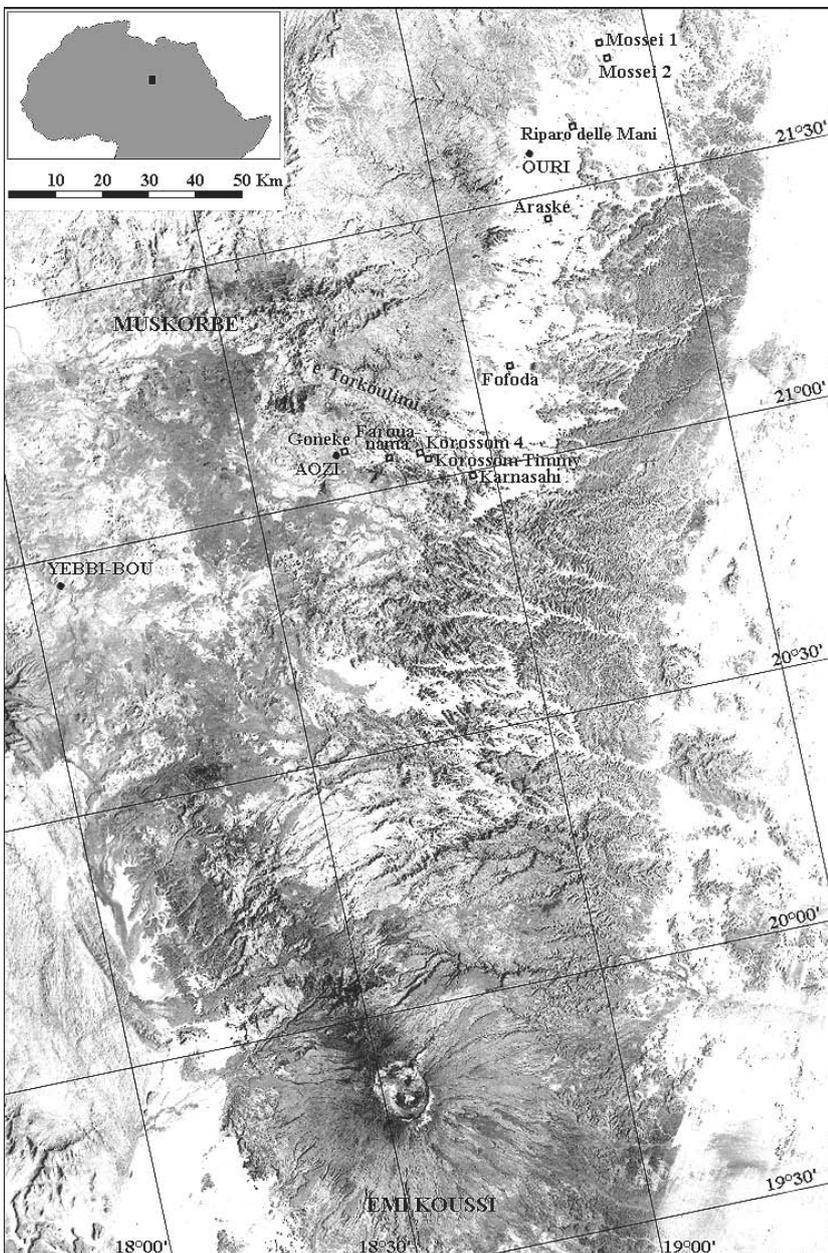


Fig. 1. Carta del Tibesti orientale.

presentiamo. In tutta la regione non esiste alcuna raffigurazione di cavalli e non si ritrovano evidenti analogie che permettano di utilizzare i criteri stilistici del Tassili; una classificazione dell'arte rupestre della regione risulta quindi problematica, tanto più perché non ci troviamo di fronte alle migliaia di siti del Tassili ma finora solo ad alcune decine, e perché alcune volte le peculiarità stilistiche sembrano limitate ad un solo sito e quindi potrebbero essere l'espressione di un singolo artista e non di una "scuola" che è l'entità minima che costituisce uno stile. Per quanto riguarda le pitture, sembra comunque di poter definire alcuni "stili" e, in attesa che altre esplorazioni possano aggiungere eventuali nuovi tasselli al mosaico che abbozziamo, tentiamo una classificazione dettagliata quale è suggerita dai pochi documenti finora conosciuti.

Nella piana di Ouri (limitatamente a Mossei 2 e al Riparo delle mani) le pitture in stile camelino sono attribuibili al sottogruppo "rozzo", mentre a Kozen Michidin e nell'area del Korossom è presente anche quello "raffinato" (foto c p.104 e



Fig. 2. Mossei 2. Tipici raffigurazioni di donne del "pastorale rozzo" in posizione frontale e con lunghe vesti.



Fig. 3. Karnasahi. Tipico personaggio dello "stile Karnasahi" b) con vacca opulenta e giogaia pronunziata.

<b>camelino</b>	rozzo raffinato raffinato	personaggi bitriangolari personaggi naturalistici
<b>pastorale</b>	personaggi rozzi in vista frontale stile Karnasahi stile Karnasahi	a) personaggi a testa zoomorfa b) personaggi longilinei a testa zoomorfa
<b>teste rotonde</b>	personaggi schematici	

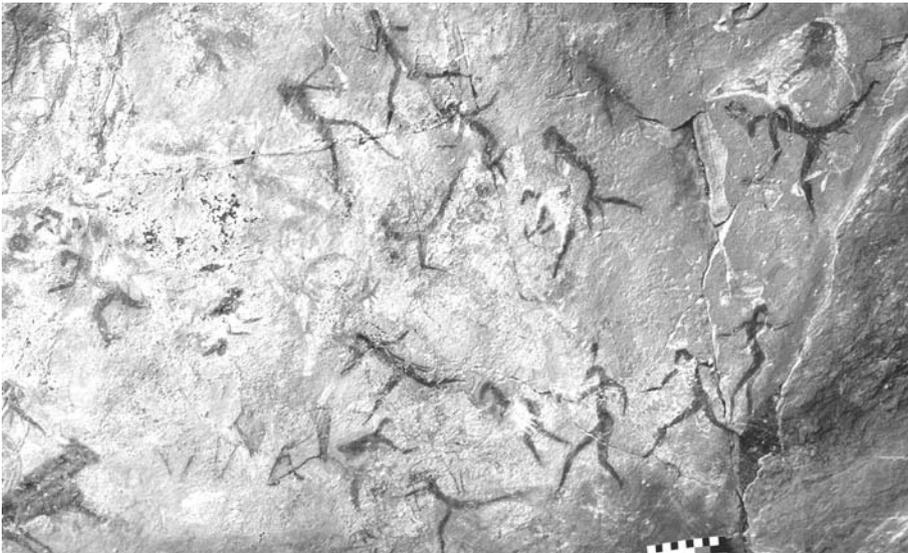


Fig. 4. Mossei 1. Personaggi di "stile Karnasahi" a).

foto c p.113, SC); questo sottogruppo con personaggi bitriangolari sembra diffuso in tutto il Tibesti orientale e nell'Ennedi. Abbiamo invece riscontrato lo "stile camelino con personaggi naturalistici" solo nella grotta di Korossom 4 (pl. E, Sahara 7); nonostante questo abbiamo preferito distinguere i due stili sia perché la differenza ci sembra sostanziale sia perché un'esplorazione più accurata della regione potrebbe rivelare altre pitture analoghe.

Il "pastorale" con personaggi rozzi in vista frontale (Fig. 2) e bovini tozzi è chiaramente presente solo nella parte settentrionale della piana di Ouri, Riparo delle mani e Mossei 2 (fig. 4 p. 39, SC), a Kozen Michidin (foto a p.104, SC) e lungo l'alto Korossom, Goneké e Farouanama (fig. 6 p.42, SC); probabilmente l'area di distribuzione di questo stile è molto più ampia e, grosso modo, si sovrappone a quella del "camelino raffinato". Nella regione esplorata non abbiamo riscontrato alcuna sovrapposizione evidente di questi due stili che permetta di stabilire con certezza una loro

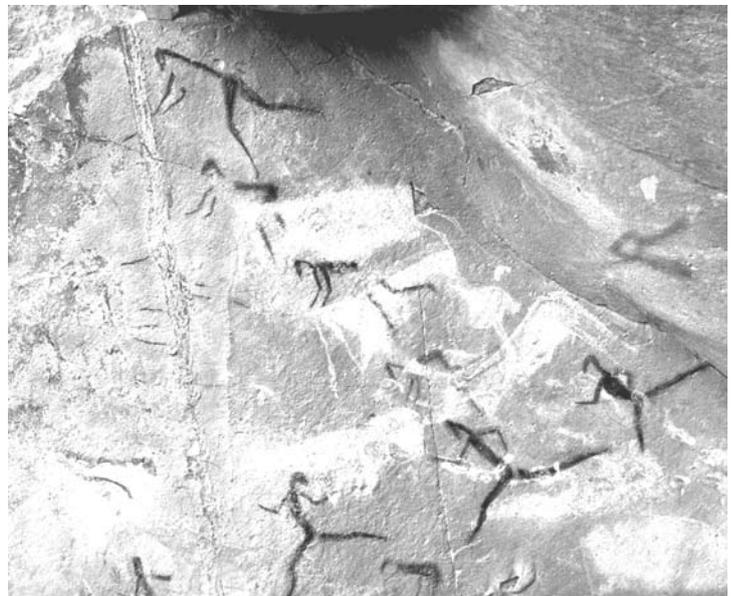


Fig. 5. Mossei 1. Personaggi di "stile Karnasahi" a) sovrapposti a bovini piuttosto rozzi di altro stile.

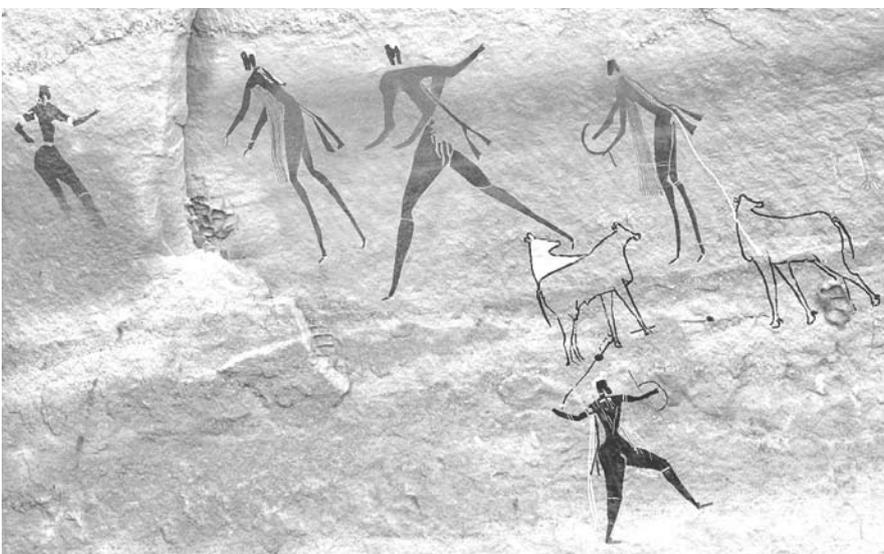


Fig. 6. Karnasahi. Tipici personaggi dello "stile Karnasahi" b). Notate la scena di cattura dei vitelli. La figura è il risultato di una elaborazione digitale.

cronologia relativa. Ci è sembrato comunque che siano effettivamente due stili differenti e abbiamo quindi supposto che quello in cui non compare il cammello sia più antico.

Lo "stile Karnasahi" (Fig. 3, 4) è stato così definito da Huard che lo classifica tra le pitture arcaiche del Tibesti; la sua posizione cronologica è dimostrata da una evidente sovrapposizione a Korossom 4 (pl. E, Sahara 7) dove i personaggi camelini naturalistici sono sovrapposti a personaggi in "stile Karnasahi" che hanno chiaramente una patina molto più opaca. Rispetto al "pastorale rozzo", invece è tutto più proble-

matico : se a Mossei 2 e nel Riparo delle mani le pitture riconducibili a quest'ultimo stile hanno una patina senza dubbio più fresca di quelle dello "stile Karnasahi", sia a Fofoda che a Karnasahi stesso, sono particolarmente patinate; il fatto che in questi due ultimi ripari siano situate più in basso delle pitture in "stile Karnasahi", dove sono più esposte agli agenti atmosferici, non ci permette però alcuna conclusione. A Mossei 1, alcuni bovini bianchi (Fig. 5), abbastanza rozzi e certamente non appartenenti allo "stile Karnasahi" sono senz'altro sottoposti ai personaggi di questo stile; se questi bovini siano più o meno classificabili nel nostro "bovidiano rozzo" ci sembra, per il momento, secondario rispetto ad una conclusione che ci sembra plausi-



Fig. 7. Fofoda. Personaggi di "stile Karnasahi" a) con mandria. Notate i seni della donna di destra.

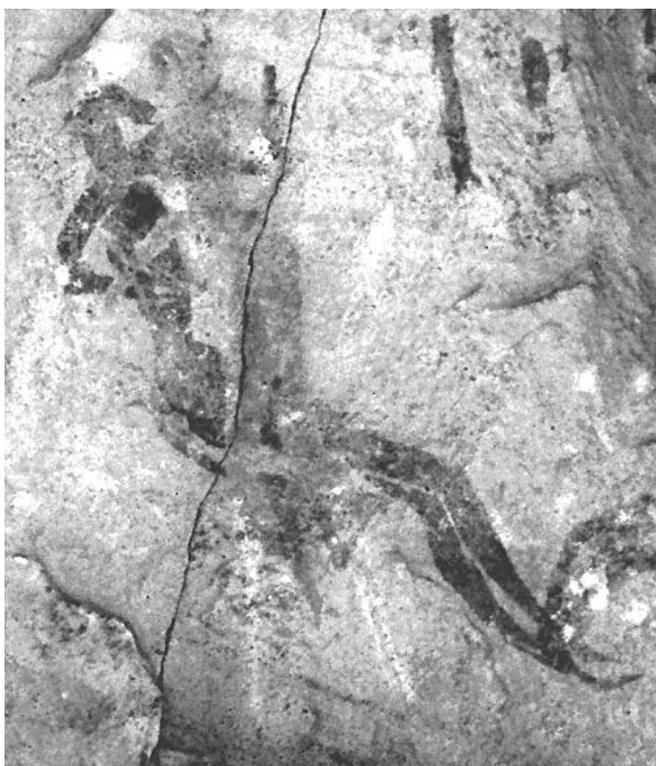


Fig. 8. Fofoda. Personaggi di "stile Karnasahi" b). Notate le calze bianche della donna.

bile: lo "stile Karnasahi" è opera di un'etnia, intrusiva nella regione, e che è rimasta confinata nel Tibesti orientale prima di dileguarsi altrove senza lasciare altre tracce. La suddivisione di questo stile in due gruppi di-stinti, forse un po' artificiosa, è basata un po' su una suggestione di maggiore eleganza che deriva dalle pitture del tipo b) (Fig. 3, 6) ma, maggiormente, dalla evidente presenza di un tabù nella rappresentazione dei seni femminili che invece non si riscontra nel tipo a) (Fig. 7, foto c p.110, foto a p. 113 e fig. 1 p. 40, SC). Secondo D'Alverny, e noi concordiamo, sembra che questo tabù abbia spinto gli artisti di questo stile a differenziare le donne rappresentandole senza seni con calze

bianche (Fig. 8, fig. 4 p. 41, fig. 2 p. 30 SC)! A Fofoda, l'unico riparo in cui questi due sottogruppi sono presenti contemporaneamente e difficilmente discernibili (Fig. 9), si vedono due donne che mostrano sia i seni sia le calze bianche (foto c p.108, SC). Il rapporto di questi personaggi con gli animali domestici, sempre bovini ad eccezione di Korossom 2, 4 e Tiezy (dove sono rappresentate delle capre), è curioso; in un solo caso sembrano condurre una mandria (Fig. 7) mentre spesso fronteggiano un animale in atteggiamento di offerta (Fig. 10, foto a p. 107, foto c, d p. 110, SC).

Non ci sono scene di caccia, nemmeno quando sono rappresentati branchi di antilopi (Fig. 11, 12), ma c'è una strana scena di cattura di due vitelli tramite una fune con due pietre (Fig. 6). Nei bovini sono predominanti vacche opulente con una giogaia pronunziata. Raramente i personaggi sono armati e l'unica arma rappresentata è l'arco.



Fig. 9. Fofoda. Personaggi di "stile Karnasahi": quello superiore del gruppo a), gli altri due del gruppo b).



Fig. 10.  
Karnasahi.  
L'atteggiamento del personaggio di fronte al vitello è frequentemente rappresentato nello "stile Karnasahi"; i personaggi in corsa, vestiti con una tunica, sono anomali ma un personaggio con abbigliamento simile si trova a Mossei 1 (Fig. 4 in centro).



Fig. 11 : Mossei 1. Due bovini in corsa e un branco di antilopi cavalline sovrapposti a altri due bovini bianchi, molto raffinati: questi due ultimi animali hanno una patina molto antica (la figura è il risultato di una elaborazione digitale) benché siano anch'essi attribuibili allo "stile Karnasahi".



Fig. 12. Fofoda. Branco di antilopi.

Per quanto riguarda le "teste rotonde", noi attribuiamo a questo stile i personaggi stilizzati di Korossom Timmy (pl. G - J, Sahara 6, foto a p.113, SC) e alcune piccole figure umane particolarmente schematiche (Fig. 13) e dai colori forte-

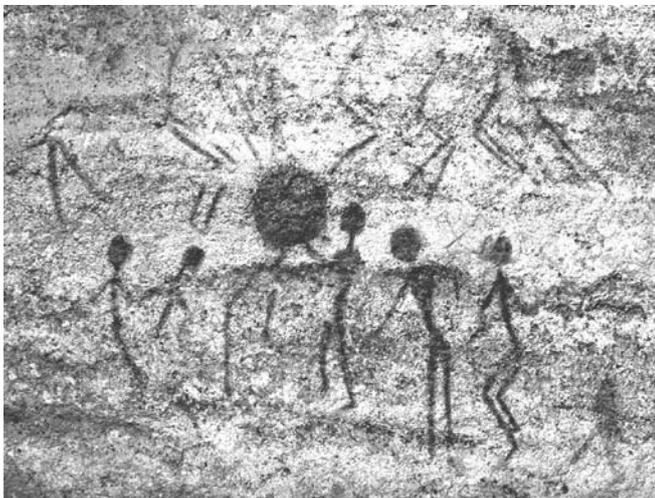


Fig. 13. Korossom Timmy. Personaggi schematici attribuiti alle "teste rotonde"; la pittura ha una patina particolarmente antica (la figura è il risultato di una elaborazione digitale).

mente sbiaditi; in numerosi ripari, nei dintorni di Korossom Timmy si intravedono raffigurazioni di quest'ultimo tipo, fortemente deteriorate, ma non ne abbiamo riscontrate ulteriori in altre località. In effetti, la classificazione di questi personaggi schematici in un solo gruppo è giustificata soltanto dal fatto che abbiamo trovato queste rappresentazioni solo a Korossom Timmy e nelle immediate vicinanze; un criterio stilistico e la patina, particolarmente opaca in un caso e molto fresca nell'altro, indurrebbero a separare i due gruppi che comunque avrebbero una popolazione troppo scarsa. Da queste considerazioni è evidente che, dal punto di vista cronologico, brancoliamo nel buio.

Concludiamo sottolineando che la nostra classificazione è di prima approssimazione e che necessita di ulteriori indagini. Molte cose ancora non ci quadrano: basti ricordare il riparo piccolo di Karnasahi, a poche decine di metri dal riparo eponimo dello stile, dove praticamente tutte le pitture sfuggono alla nostra classificazione.

# IDÉE DE LA VIE, IDÉE DE LA MORT

Gérard JACQUET

Le Messak libyen, l'Am'sak de Duveyrier, cache encore de très vieux souvenirs particulièrement riches de symbolismes.

## SCÈNE DE VIE "Alkmen"

### *Une scène élaborée*

Cette scène de bovidés constitue un chef-d'oeuvre exceptionnel par sa qualité artistique, sa capacité symbolique et par une maîtrise de la technique du bas-relief (Fig. 1).

La composition décrit une intrication de bovidés montrés de profil. L'artiste a su réaliser un ensemble harmonieux composé sur deux niveaux superposés et sur trois plans successifs. Sur le registre du haut, en premier plan, figure une vache en marche. Celle-ci possède deux belles cornes, vues de face, qui ensèrent une forme triangulaire, avec ovale à la base, peu courante mais suggérant une valence symbolique. Le flanc contient une figure qui peut être la visualisation d'un embryon.

Avec une superbe adresse, dans le tracé des lignes et leurs implantations, le concepteur a su faire une superposition laissant pleinement voir, un peu en-dessous de la vache et au deuxième plan, un grand bovidé mâle, également en marche, tête tendue vers l'avant. On remarque immédiatement la forme très particulière donnée à la représentation de l'encornage : une seule corne, fort épaisse, s'élève à la verticale, adoucie cependant par une légère inflexion. Au troisième plan, au loin, vient un autre bovidé dont on distingue surtout la tête parée d'une seule corne très épaisse aussi et un peu plus incurvée encore vers l'avant. Les yeux des animaux ont fait l'objet de soins très particuliers.

### *Sur le plan de la technique*

On se trouve là devant un ouvrage de sculpture en véritable



Fig 1. Scène de bovidés "Alkmen". D'après le relevé effectué sur place par I. Fraysse, P. Hervat et G. Jacquet.

bas-relief, particulièrement pour les contours de l'oeuvre. La composition est en saillie de plus de 1 centimètre par rapport à la surface de la roche. Ceci est exceptionnel au Messak, où, parmi les milliers de gravures, les oeuvres en nombre restreint faisant appel au champléage ne donnent, à notre connaissance, que des saillies de 3 à 5 millimètres.

Cette oeuvre est très structurée dans l'utilisation graphique de l'espace. Sur l'axe vertical, deux niveaux positionnent différemment la vache et le taureau : elle au-dessus et lui un peu devant. Sur l'axe des profondeurs, trois plans successifs : l'embryon et la vache, le premier taureau et le deuxième taureau au loin. Sur l'axe horizontal, une conjonction de mouvements dans la même direction. Le déplacement de l'ensemble, dans les trois dimensions, suit en fait une sorte de spirale horizontale.

### *Sur le plan symbolique*

Pour cette scène, on peut déceler la volonté de faire ressentir toute la valeur de la complémentarité entre principe féminin et principe masculin. Chaque forme est douée d'intention et possède ses capacités propres, tout en constituant un système d'équilibre antagoniste. La vache, dont les cornes forment un cercle ouvert, exprime le symbolisme matriciel, la capacité à régénérer et à donner la vie. Ce thème est renforcé par la figuration du futur veau, encore contenu dans le ventre (l'artiste ne montre pas ce qui est visible mais il dépeint sa réalité des choses). Le symbolisme masculin, associé à la verticalité, est rendu avec cette représentation conventionnelle de l'encornage dressé vers le ciel. L'épaisseur exagérée de cette corne monolithique ayant pour finalité de suggérer la force potentielle.

Plusieurs auteurs s'accordent à reconnaître que les cornes des bovidés, pour les populations des débuts de l'histoire, avaient des charges symboliques ambivalentes. Avec cette composition on possède une lecture claire permettant de voir les signes symboliques affectés à chacun des sexes de ces bovidés qui, au réel, devaient être pourvus de cornes semblables. La vache développe des cornes en U, forme type d'un réceptacle (cette valence symbolique est renforcée par les signes énigmatiques insérés). Les taureaux, dont l'anatomie générale est respectée, sont dotés d'une représentation conventionnelle pour l'encornage, sans équivalent dans le monde réel mais dont la forme exprime, par son élan vertical, le principe actif masculin, la force de la vie (Chevalier / Gheerbrant p. 290). Ce symbolisme masculin, fondamental et omniprésent dans l'imaginaire des populations antiques, expliquerait que cette représentation conventionnelle, avec cette corne en avant, se soit très largement diffusée dans les oeuvres sahariennes et aussi sur une longue période proto-historique.

La tête au troisième plan peut laisser comprendre les états de début et de fin : juste fin d'un passé (cette tête lointaine) qui induit l'idée d'un recommencement (la figuration de l'embryon au premier plan), car liés l'un à l'autre dans le temps cyclique des premiers mythes.

De tout cela se dégage une forte impression d'énergie. Conscience tranquille d'un destin incorporant l'espace et le temps. ...Tout est dans l'oeuvre : sens intentionnel de la conscience, capacité conceptuelle et intelligence relationnelle !



Fig 2. Vache avec un collier - marque de domestication - ajouté visiblement à une autre époque.

#### *Animaux au naturel*

Ces animaux n'apparaissent ni domestiqués, ni chassés. En effet, contrairement à d'autres représentations du Messak, on ne relève ni collier, ni pendeloque, ni parure, ni arme, mais le mouvement et la dynamique dégagés reflètent bien plutôt un état de totale liberté. On peut aussi observer que la technique de sculpture est assez loin de celle des gravures d'animaux domestiqués et on notera que plusieurs oeuvres archaïques, moins dissimulées que celle-ci, ont été l'objet d'ajouts ultérieurs de collier comme c'est le cas sur la Fig. 2 (collier sommaire, piqueté et de patine claire, sur une très belle gravure de vache). Démonstration de l'existence d'un pouvoir sur la nature, acquis plus tard avec les apports du néolithique.

Avec une telle maîtrise de l'art symbolique (non encore récupéré pour la création de mythes, au service du développement des sociétés néolithiques : ces bovidés ne sont ni domestiqués, ni déifiés), il semble bien qu'il puisse être évoqué, avec ce chef-d'oeuvre primitif, l'existence de groupes d'individus, plus évolués qu'on ne l'avait dit et dotés d'un développement équilibré de la conscience individuelle et du psychisme collectif. Ces groupes se situeraient donc, dans ce Sahara central, à une époque charnière entre paléolithique et néolithique, ère encore empreinte des vieux archétypes d'une l'humanité en parfaite alliance avec une nature alors abondante ?

#### *Oeuvre relique*

De nombreuses réalisations archaïques ont disparu, détrui-

tes par le temps et par les hommes. Ici il s'agit d'une oeuvre relique, à inscrire parmi les messages les plus anciens de cette fabuleuse "Montagne noire" du Messak. Cette sculpture cachée a été protégée d'une probable destruction grâce à l'empilement de trois blocs qui semblent avoir été posés avec soins autour et au-dessus d'elle ou fruit du hasard.

"Oeuvre-mère", elle a cependant inspiré, dans le Messak, de nombreuses autres représentations gravées qui en sont des répliques fabriquées les unes à partir des autres : troupeaux en marche, bovidés "unicornes" et corne en avant, bovidés avec des figurations striées sur les flancs. Vieilles réminiscences encore actives, au-delà même de la perte du sens initial, sens qui se trouve révélé sur cette scène (Fig. 3 à 6).

Le dessin de la figure n°1 présenté ici est réalisé à partir du relevé effectué sur place par I. Fraysse, P. Hervat et G. Jacquet. Les conditions très difficiles imposées à ce travail n'excluent pas l'existence d'erreurs sur certains détails. Les photographies réalisables ne permettent de voir qu'une faible partie de l'oeuvre (Fig. 7). La scène ne serait pleinement visible qu'après un important travail d'enlèvement de blocs au moyen d'appareils de levage, de plus disons qu'elle aurait parfaitement sa place dans un musée !



Fig 3. De grandes similitudes persistent entre cette oeuvre et celle de la fig 1: les 4 principaux animaux (la vache et un veau, les 2 taureaux), ainsi que les deux registres superposés et les plans successifs. L'embryon est devenu ici veau. L'un des encornages de taureaux est l'objet d'une division : probable justification, pour l'artiste, d'une anomalie sur le modèle qu'il copie. Relevé d'après photo de R. et G. Lutz.

#### **STÈLE GRAVÉE "Hermanubis"**

##### *Une stèle gravée*

Sur la falaise formant la rive de l'oued, sont implantées deux tombes circulaires parées de grandes stèles. La stèle brisée de l'une de ces tombes porte des lignes gravées et des cupules, sur une surface noircie par la patine. La partie supérieure de la stèle, retrouvée parmi les pierres de la tombe, comporte l'autre moitié de la figure gravée, également ornée de plusieurs cupules. Cette face, qui était tournée vers le sol, a été protégée contre la patine noire et elle présente une belle couleur blanche teintée de jaune et d'un peu de gris. La stèle reconstituée apparaît très proche de sa configuration initiale

si on en juge par le bon raccord des lignes gravées. Il manque simplement quelques éclats de la surface à proximité de la cassure transversale et sur le coin inférieur gauche de la moitié haute de la stèle. Reconstituée, cette dalle a une hauteur légèrement supérieure à 1 mètre pour une largeur de 35 cm

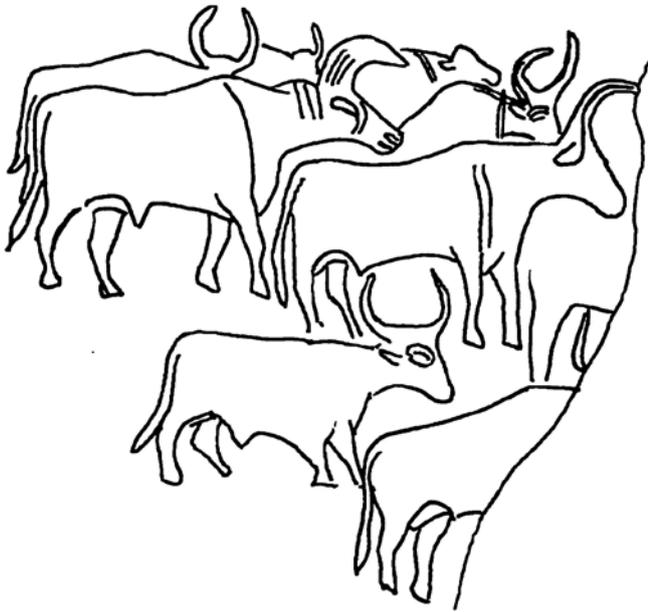


Fig 4. Troupeau mélangeant plusieurs "variétés de cornes". La corne trapue du grand bovidé comporte des stries qui peuvent exprimer l'évocation de plusieurs cornes, presque juxtaposées, dans le cadre d'une recherche d'explication pour cette largeur jugée anormale par le graveur. Une tête de veau reste insérée. Il n'y a plus de vache visible.

au sommet et de 55 cm à la base. Cette pierre a été travaillée et érigée spécialement pour ce monument (forme et implantation). La stèle est orientée avec sa face gravée tournée vers le couchant. Le dessin est donc visible quand on regarde en direction du soleil levant (Fig. 8 et relevé).

*Figure représentée*

Cette gravure est difficile à décrire car la figuration ne ressemble à rien de connu. En motif central, on peut cependant discerner un mât vertical se terminant à son sommet par une fourche. Cette fourche porte, en coiffe, une forme hémisphérique avec des stries rayonnantes. Deux profondes cupules rondes se situent à la naissance de la fourche avec juste, au dessous, quelques stries convergentes. Cet ensemble, pourtant peu figuratif, suggère une tête. Depuis chacune des extrémités arrondies des fourches, tombent des pendeloques en ornement, semblait-il. Depuis la partie haute du fût, et de part et d'autre, s'écartent des lignes courbes qui reviennent se fermer, en des tracés complexes, sur la partie basse. Les départs des deux courbes du haut laissent penser à des épaules humaines ? Ces formes, ainsi que la ligne

de fracture, font penser à la "Déesse" de Télisaghen. Disséminées sur la stèle, à l'intérieur des zones gravées, on peut décompter 33 cupules rondes plus ou moins bien creusées.

*Analogie avec les "mâts"*

La figure gravée ne représente pas une chose observable dans la nature, cependant on perçoit le regard fixateur d'une forme au faciès indéterminé. Impression visuelle plus que réalité graphique. Une ressemblance existe cependant avec des représentations de "mâts" ou arbres sacrés présents sur le site de la traite, le site de la déesse de Télisaghen et sur les deux sites découverts par A. Van Albada. Il faut aussi penser aux sites détruits, et, cette stèle a peut-être été volontairement brisée par un groupe d'hommes qui voyaient dans ce signe la présence de vieilles croyances devenues dérangeantes pour eux.

Il semble possible que ces mâts aient joué un rôle dans certaines croyances et rituels du Messak, comme c'était le cas dans plusieurs sociétés anciennes où le culte de l'arbre est attesté (Sumer, Egypte, Crète, Canaan, Phénicie, Afrique noire, ...). Ces poteaux sacrés, sortes de piliers fourchus, sont constitués généralement par des troncs ébranchés, souvent dressés sur les hauts lieux. Ils constituent la demeure des esprits ou des divinités et ils servent également d'autels pour les offrandes. Rappelons que, sur le plan symbolique, l'arbre englobe le principe féminin (arbre en tant que réceptacle) et surtout le principe masculin (axial, ascensionnel) lié, lui, à la verticalité (M. Girard p 553-567). Les poteaux et arbres sacrés représentés au Messak, déclinent les diverses évolutions : arbre-végétation (image des forces de fertilité), arbre sacralisé (maison de la divinité, témoin d'alliance et de protection), poteau rituel (support des offrandes et donneur d'oracles) et aussi le glissement vers l'idée de la représentation d'une divinité (Fig. 9). Cette représentation



Fig 5. Les deux types d'encornages existent toujours et des veaux sont représentés au second plan. Des formes striées marquent les flancs. D'après photo A. & A.M. Van Albada.

d'arbre sacré, en cours de transformation anthropomorphique, confirmerait bien que les attributs des dieux sont plus anciens que les dieux eux-mêmes.

La représentation d'un mât sur cette stèle conforte l'hypothèse de l'existence au Messak de croyances et de rituels incluant l'arbre sacré. De plus, compte tenu des scènes gravées où il est présent, notamment à la scène de la traite d'Haleeb, on peut rattacher ce culte à l'époque néolithique.

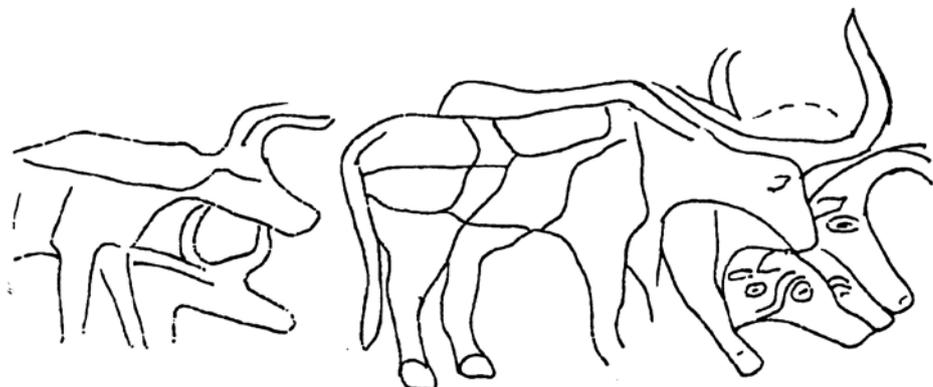


Fig 6. On retrouve ici les deux formes de visualisation des cornes. Persistence des plans successifs. Relevé d'après document de J. Jelínek.

*Une tête*

Sur la stèle, le sommet du mât bifide évoque une tête qui peut être, soit l'esquisse d'un visage avec une barbe en pointe, soit une représentation zoomorphe (tête de chacal, vue de face, avec ses yeux et ses deux grandes oreilles rondes typiques comme sur les gravures de thériomorphes ?). Cette "tête" est rehaussée de sa coiffe-couronne à caractère majestueux. Il doit s'agir d'une forme symbolique. Les stries rayonnantes peuvent faire penser à un désir de relation entre la personnalité spirituelle et les forces célestes ?

A l'inverse des deux cupules profondes, très probablement d'origine, positionnées à un emplacement suggérant les yeux d'une tête, il existe toute une série de cupules, plus ou moins bien gravées, dispersées sur le mât principalement et sur les parties latérales, sans ordre apparent, mais ajoutées par plusieurs mains différentes. Ces cupules peuvent être rapprochées de celles qui représentent des sexes de femmes, mais ici il semble qu'elles s'associent mieux avec les représentations des yeux que l'on retrouve sous forme de cupules dioculaires dans de nombreuses oeuvres gravées de la région.

*Croyances et rituels*

La démarche conduisant à l'érection d'une stèle gravée sur une tombe démontre l'existence d'une croyance dans laquelle, avec certains rites, des éléments favorables doivent pouvoir bénéficier à la personne décédée et l'aider ainsi dans l'autre monde à retrouver une nouvelle vie, à l'image des dieux... L'arbre sacré exprime symboliquement une volonté de relation "terre-ciel". Cette interprétation est renforcée ici par le fait que la pierre dressée est déjà un symbole d'alliance "hommes-divinités" (il existe une homologie pierre et bois).

D'autre part, il est évident que les yeux sont incontournables dans la perception de la "lumière", elle-même associée au ciel diurne. De nombreux mythes reprennent la dualité entre le jour et la nuit. Les ténèbres correspondent à la mort et

aux profondeurs de la terre. A l'opposé, le jour, la lumière, c'est la vie ! Le ciel est la demeure des divinités qui peuvent être favorables aux hommes ... Le disque solaire, chez les anciens égyptiens, est «l'oeil du soleil» (K. Michalowski, p 99). D'après I. Rabinovitch (p 150), les rites de passage,

dans les sociétés tribales, sont conçus à la fois comme chute et ascension, mort et renaissance, ténèbres et lumière.

Par conséquent, à l'image des deux cupules constituant les yeux, sur la stèle, les nombreuses autres cupules additives sont à interpréter probablement comme autant de vœux ayant pour finalité de permettre l'accès du mort à la vie dans l'au-delà. L'existence d'autres stèles recouvertes de nombreuses cupules peut étayer et renforcer cette hypothèse. A noter que, en Afrique, on dit "que les enfants naissent avec quatre

yeux-: deux yeux s'ouvrent à la naissance et les deux autres s'ouvrent à la mort".

Ailleurs la cupule semble être associée à l'idée de "porte" symbolique, comme dans les figurations de sexe féminin : transition entre deux mondes. Faut-il "voir" que le vide -celui constitué par la cupule- est en quelque sorte plein de toutes les possibilités ?



Fig 7. Position de la dalle, portant la scène de bovidés, cachée sous les blocs.

*Pré-mythologie*

La mythologie de la Grèce antique montre que les figures primitives des divinités étaient constituées par un simple tronc d'arbre duquel émergeait simplement des détails humains. Exemple type avec "l'Hermès", forme intermédiaire entre le pilier et la statue. Chez les anciens égyptiens

Anubis est «celui qui ouvre les voies éternelles». Osiris, tué et ressuscité, est le dieu du monde souterrain et son effigie est le djed ou dad (constitué à l'origine par un tronc

d'arbre). Pour l'égyptien, la vie terrestre n'était qu'un court épisode précédant le bonheur éternel, la vie dans l'au-delà (K. Michalowski, p 109).

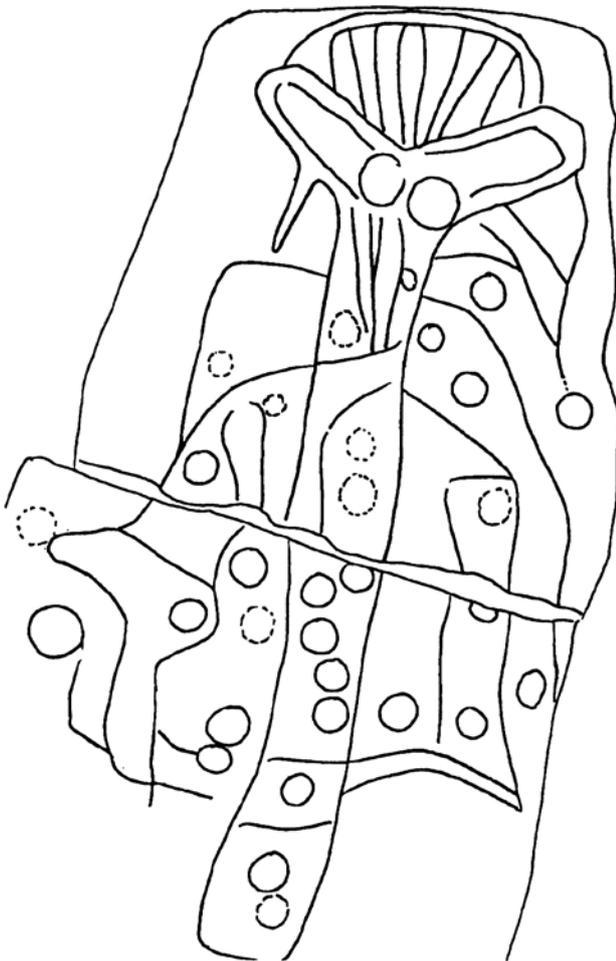


Fig 8. Stèle gravée "Hermanubis"

Il est donc possible d'envisager, avec la conception de cette stèle, qu'il s'agisse d'une des premières représentations mutantes de divinité sous une forme anthropomorphe ou chimérique. L'implantation sur une tombe nous oriente vers une divinité chargée de protéger le mort et de lui garantir un renouveau ... "Hermanubis" archaïque pouvant être à l'origine du vieux thème de la divinité psychopompe, guide des âmes, à travers le séjour des morts : ... «Là où le soleil se change en ombre, dans l'abîme ténébreux de la mort» (E. Hamilton, p 80) ? Il faudra sans doute un jour reconnaître le rôle prépondérant du Messak dans la formation des anciens mythes et mythologies, inspirateurs des premières religions. Pythagore, Platon -comme l'écrit Michalowski (p 97)- ont confirmé que, à leur opinion, la science et la religion de l'Égypte étaient inspirées par une ancienne civilisation ... ?

#### *Pierre de Rosette*

Cette oeuvre permet d'établir l'existence d'une relation entre certains messages gravés sur les rives des oueds du Messak et un culte des morts. L'oeuvre gravée ancienne aurait donc bien une fonction dans le domaine sacré pour les populations locales !

De plus, sur le plan de la chronologie, cette stèle pourrait permettre deux approches. Une fouille archéologique officielle du monument, en cas de vestiges, pourrait être riche d'enseignements, car elle permettrait d'aller vers une datation de ce type de figure rupestre. De plus avec cette stèle en deux morceaux nous disposons d'étalons sur la patine noire (état zéro et état total). En effet, la partie haute, proche avec cette teinte blanche de sa couleur d'origine, nous donne l'état zéro. Pour expliquer l'absence de patine on peut évoquer une brisure accidentelle lors de la mise en place. Ou alors, la stèle devenue dérangeante, aurait été brisée plus tard et avant l'arrivée de nouvelles conditions climatiques propices au développement de la patine noire. Ou encore faut-il envisager - mais peu probable - un "lessivage" ou un pelliculage de la patine biominérale qui aurait été provoqué par le contact avec le sol ancien ? Il restera à pouvoir dater la patine (voir les travaux de François Soleilhavoup sur la géomicrobiologie des parois d'art rupestre).

Quoi qu'il en soit, il serait urgent que des dispositions soient prises pour assurer la sauvegarde de ce monument et de sa stèle.

Cette scène de bovidés et cette stèle ont été découvertes en février 1995, lors d'un voyage d'étude organisé par Tamera.

#### **IDEE DE LA VIE, IDEE DE LA MORT**

Les deux gravures rupestres, présentées en préambule, sont des cas intéressants à rapprocher car ces deux oeuvres montrent, chacune à leur façon, une conception du monde. Chacune peut révéler une vision des choses qui exprime comment la population percevait la notion de la vie et de la mort. En comparant les démarches des deux artistes on peut

essayer de comprendre et de mettre en relief ce qui les différencie. Le tableau 10 se propose de faire ressortir, très schématiquement, ce qui peut constituer les grandes différences de perceptions (...).

En l'absence d'une possibilité de lecture profane évidente, pour chaque oeuvre, on est bien forcé de reconnaître et d'admirer les capacités conceptuelles et artistiques de ces vieilles populations du Messak. Elles savent exprimer un rapport sophistiqué au symbolisme, avec une maîtrise exceptionnelle. Chacune de ces deux populations détient sa propre aptitude à communiquer des idées abstraites. La forte évolution, constatée entre les deux oeuvres, porte l'empreinte d'un événement qui a séparé profondément ces deux époques. Le déblocage psychologique des hommes, dans leur perception de leur place dans la nature, provient probablement d'une

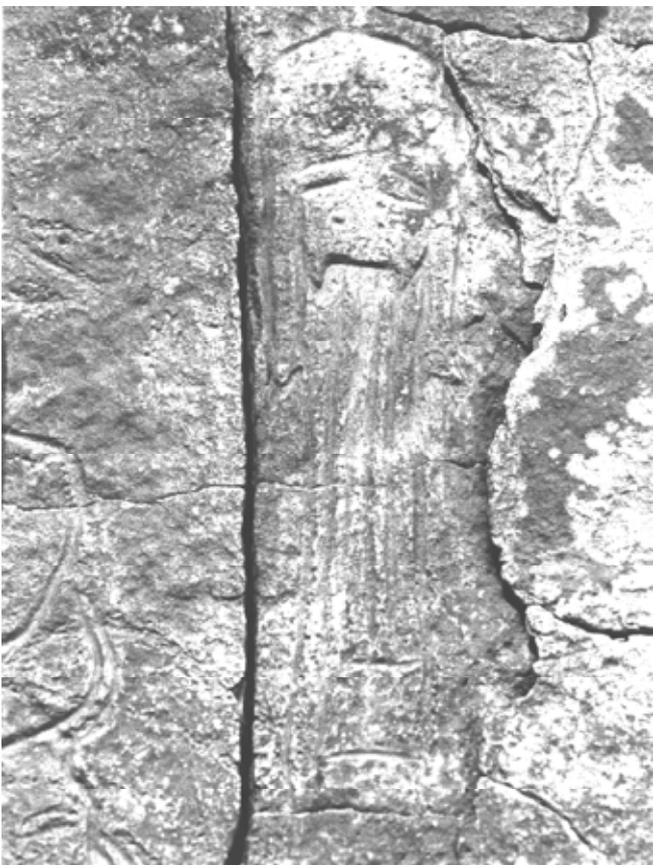


Fig 9. Photo d'un des mâts de la scène de la traite. Une tête embryonnaire émerge du sommet du pilier sacré. On distingue une importante coiffe ainsi que des pendentifs.

initiation due à l'acquisition de nouvelles connaissances. Ce changement porte également sur l'avènement du culte des puissances célestes. Celles-ci évincèrent les anciens esprits animistes, libérant ainsi l'homme de ses contraintes avec la nature.

C'est vraisemblablement l'apport des techniques du néolithique qui a provoqué le changement et ouvert l'ère progressiste des premières sociétés gouvernementales. L'évolution d'état d'esprit a été assistée par le développement de mythes générateurs d'un psychisme homogénéisant. Adieu l'ancien monde cyclique. Place à notre ère historique, préoccupée de commencement et de fin.

### SCÈNE DE BOVIDÉS

#### 1 - APPROCHE SYMBOLIQUE :

- 11 - Symbolisant à base figurative
- 12 - Principes masculin + féminin = naissance

#### 2 - CROYANCES ET ENTENDEMENT :

- 21 - Forces de la nature - Animisme
- 22 - Bovidés = "autres pareils"
- 23 - Concept du cycle de la vie
- 24 - L'éternel retour" ... pour tous et toutes choses
- 25 - Acceptation de la vie et de la mort
- 26 - Intelligence relationnelle

#### 3 - CULTURE :

- 31 - Epoque pré-néolithique
- 32 - Respect et crainte de la Nature
- 33 - L'homme est à sa place parmi le monde
- 34 - Symbiose homme-nature
- 35 - Population tribale
- 36 - Mythe "Abel"

### STÈLE GRAVÉE

#### 1 - APPROCHE SYMBOLIQUE :

- 11 - Symbolisant extrapolé de l'arbre sacré
- 12 - "Verticalité" = liaison terre-ciel

#### 2 - CROYANCES ET ENTENDEMENT :

- 21 - Forces célestes - extra naturelles
- 22 - Forme divinisée = "pareil aux dieux"
- 23 - Concept d'une vie dans l'éternité
- 24 - Retrouver la vie, se perpétuer
- 25 - Quête de la vie après la mort
- 26 - Intelligence rationnelle / but

#### 3 - CULTURE :

- 31 - Epoque néolithique
- 32 - Liberté d'agir sur la nature
- 33 - L'Homme devient la mesure de toutes choses
- 34 - La Culture contre la nature
- 35 - Sociétés gouvernées (par rois et prêtres)
- 36 - Mythe "Caïn"

Fig 10. Tableau comparatif sur les différences probables de perceptions du monde, entre l'auteur de la scène de bovidés et celui de la stèle.

### RÉFÉRENCES

- CHEVALIER J., GHEERBRANT A., 1982, *Dictionnaire des Symboles*, Laffont, Paris, 1060p
- GIRARD M., 1991, *Les Symboles dans la Bible*, Bellarmin, Montréal
- HAMILTON E., 1978, *La Mythologie*, Marabout, Verviers, 416p
- MICHALOWSKI K., 1985, *L'art de l'Ancienne Égypte*, Mazenod, Paris, 605p
- RABINOVITCH I., 1987, *Les Bases du Psychisme*, Présence, Sisteron, 234p

## DUE RIPARI NELLA DEPRESSIONE DEL MOURDI DESERTO DEL CIAD

Guido FALESCHINI

La depressione del Mourdi si situa nella parte Settentrionale del deserto del Ciad. Si orienta grosso modo, da Ovest ad Est, dividendo i gruppi montagnosi degli Erdi posti a Nord, dal massiccio dell'Ennedi a Sud, e terminando verso oriente nel deserto Sudanese. Esso é denso di testimonianze preistoriche di molti periodi, dal Paleolitico Musteriano, al Neolitico pastorale ed agricolo, ed ai tempi storici anche relativamente recenti. Dei quattro siti individuati, ed inediti se ne citano in questa relazione i due più interessanti (Fig. 1).

Per l'arte rupestre, quello che é predominante é il periodo del pieno pastorale bovidiano, che si esprime con la pittura di immagini pastorali di vita tribale, di uomini ed animali ove predomina nettamente la raffigurazione del bovide domestico (50% sul totale). Il bovide è rappresentato con corna di varia foggia, ed anche diverse volte del tutto privo di corna. Ciò fa pensare, secondo lo schema proposto da Huard (1969), ad una collocazione nel periodo della fase pastorale media,

che secondo l'autore inizia verso la fine del 3° millennio A.C. e termina nel 1° millennio. Per convenzione si ritiene che alla fine di questa fase, vi sia stata una provenienza dalla valle del Nilo in particolare per le pitture. La principale caratteristica di questa fase sarebbe la forma "forcuta" del piede delle bestie. Anche i bovini con manto decorato sarebbero collocabili in questo periodo, quasi una eredità dalla fase antica.

L'origine delle razze bovidiane domestiche, viene spiegata da diverse teorie contrastanti fra loro. Quella classica di derivazione medio orientale, e quella genuinamente africana. Il quesito é tuttora insoluto (Mori, 1965; Epstein, 1971; Jelínek, 1982).

Gli studi svolti da Huard suddividono il pastorale bovidiano in tre distinte fasi : fase pastorale arcaica (5° millennio); fase pastorale antica (intorno al 4° millennio); fase pastorale media (dal 3° al 1° millennio).

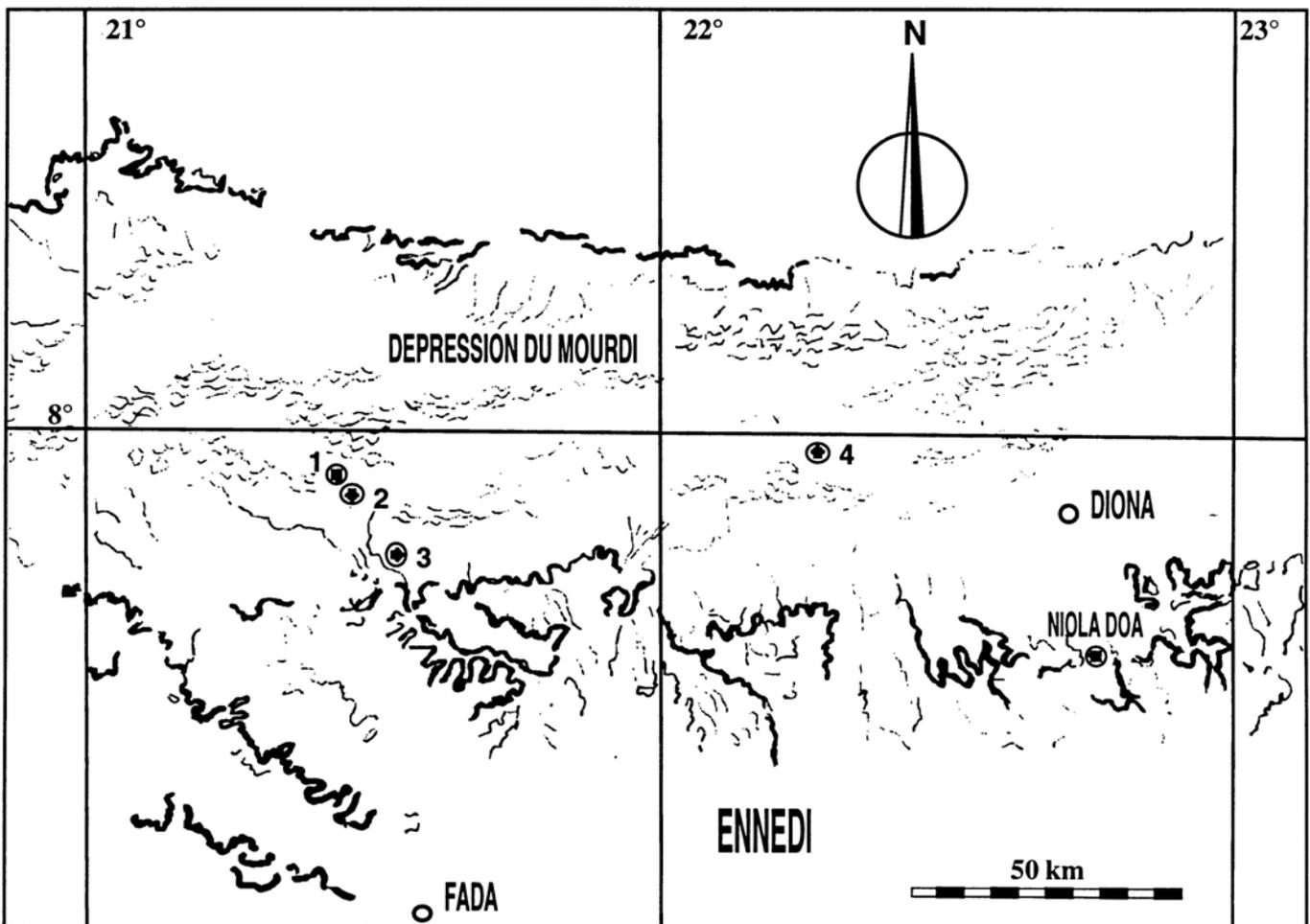


Fig. 1. Cartina del Mourdi.



Fig. 2. Riparo n°1, parete istoriata.

## DESCRIZIONE DELLE PITTURE

### *Riparo n°1*

La presenza più importante è quella di una parete (Fig. 2) istoriata posta in un ampio anfratto della roccia, della lunghezza di 2.65 metri. Vi sono rappresentate molteplici incisioni : coppelle, canaletti, forme "vulvari", solchi, segni forse alfabetici o vegetali, in gran numero. Si può ipotizzare che questa parete poteva essere un luogo di culto, forse della fecondità e della virilità relazionata in qualche modo ai vegetali. Appare evidente che questa espressione culturale appartenga ad una diversa matrice di quella espressa nel Mourdi con le pitture, e forse collocabile in un periodo precedente. Pittura raffigurante un personaggio umano di pastore con bovide e capra (Fig. 3). Il bovino ha piccole corna appena leggibili nel dipinto un poco usurato (L = 40 cm).

### *Riparo n° 2*

Vi è una scena pittorica dominata dalla figura di una vacca in colore bianco (L ~ 50 cm), contornata da personaggi di pastori con capo, taluni "lobato", ed altri a "bastoncino" (Fig. 4). All'interno della vacca, con larghe corna, compare un probabile vitello che sembra voglia dimostrare di esserne il figlio.

Un grande dipinto (L = 2.30 m) rappresenta una scena pastorale (Fig. 5), ove sono raffigurati ben 29 animali e 11 figure umane. Fra gli animali la maggior parte sono bovidi senza corna, salvo due esemplari, mentre fra gli umani si notano

diverse fogge di abbigliamento. Anche la colorazione è di differente tonalità e intensità cromatica. Ciò sta a dimostrare una esecuzione in tempi diversi del dipinto.

Vi sono anche due figure che erroneamente si potrebbero definire come "enclos" ma che invece rappresentano con ogni probabilità dei contenitori. L'uno per contenere delle forme forse di pani o formaggi, rappresentati con piccoli cerchi, l'altro dei liquidi (acqua), raffigurati con linee ondulate. Il manto dei bovidi appare a volte chiazzato, mentre le figure umane compaiono in diversi abbigliamento, con ampie gonne per le femmine, e con corti gonnellini oppure senza per i maschi. Sostanzialmente sono tre le caratteristiche dei costumi : capo "lobato" (sia per maschi che per le femmine), capo rotondo e capo a "bastoncino". Molte volte i bovidi sono con zampe "forcute", il che sta a dimostrare la collocazione temporale nella fase del pastorale media.

La fattura di queste pitture osservate nel Mourdi, appare eccellente e denota una cultura pastorale di grandi mandrie e perciò di una società ben strutturata che godeva di un notevole benessere. La descrizione dei particolari denota l'intento di visualizzare vari aspetti di vita quotidiana ed il rapporto vivissimo con gli animali domestici. Sia i soggetti rappresentati sia il chiaro intento realistico dei dipinti ci conducono alla convinzione che non vi è nulla di mistico o rituale, ma che bensì è l'uomo e l'animale il centro dell'attenzione.

In questo riparo, decorato da decine di immagini se ne descrivono qui solo alcune significative, come la figura umana (Fig. 6) che è tipica nelle fattezze dei personaggi del Mourdi



Fig. 3. Riparo n°1, pastore con bovide e capra.

e di molti altri siti nel Ciad. Il corpo é molto affusolato, le spalle hanno una forma molto arcuata, le braccia terminano a punta ed i fianchi sono piuttosto accentuati rispetto alla vita. In questa immagine (L = 30 cm), il capo appare tondeggiante e come sfumato rispetto al colore più intenso del corpo. È questa la sola rappresentazione enigmatica (del capo) che é osservabile nei dipinti del Mourdi.

*Le immagini sono tutte inedite, ed i disegni sono stati eseguiti da G.Faleschini.*

#### RIFERIMENTI

- EPSTEIN H., 1971, *The origin of the domestic animals of Africa*, New York/London : A.P.C.  
 HUARD P., BECK P., 1969, *Tibesti*, Soc. Anonyme des arts graf. Belleguarde  
 JELINEK J., 1982, Afarh and the origin of the saharan cattle domestication, *Anthrop.* XX/1, Brno, p71-75  
 MORI F., 1965, *Tadrart Acacus. Arte rupestre e culture del Sahara preistorico*, Torino: Einaudi, 257 p



Fig. 4. Riparo n°2, vacca con vitellino.

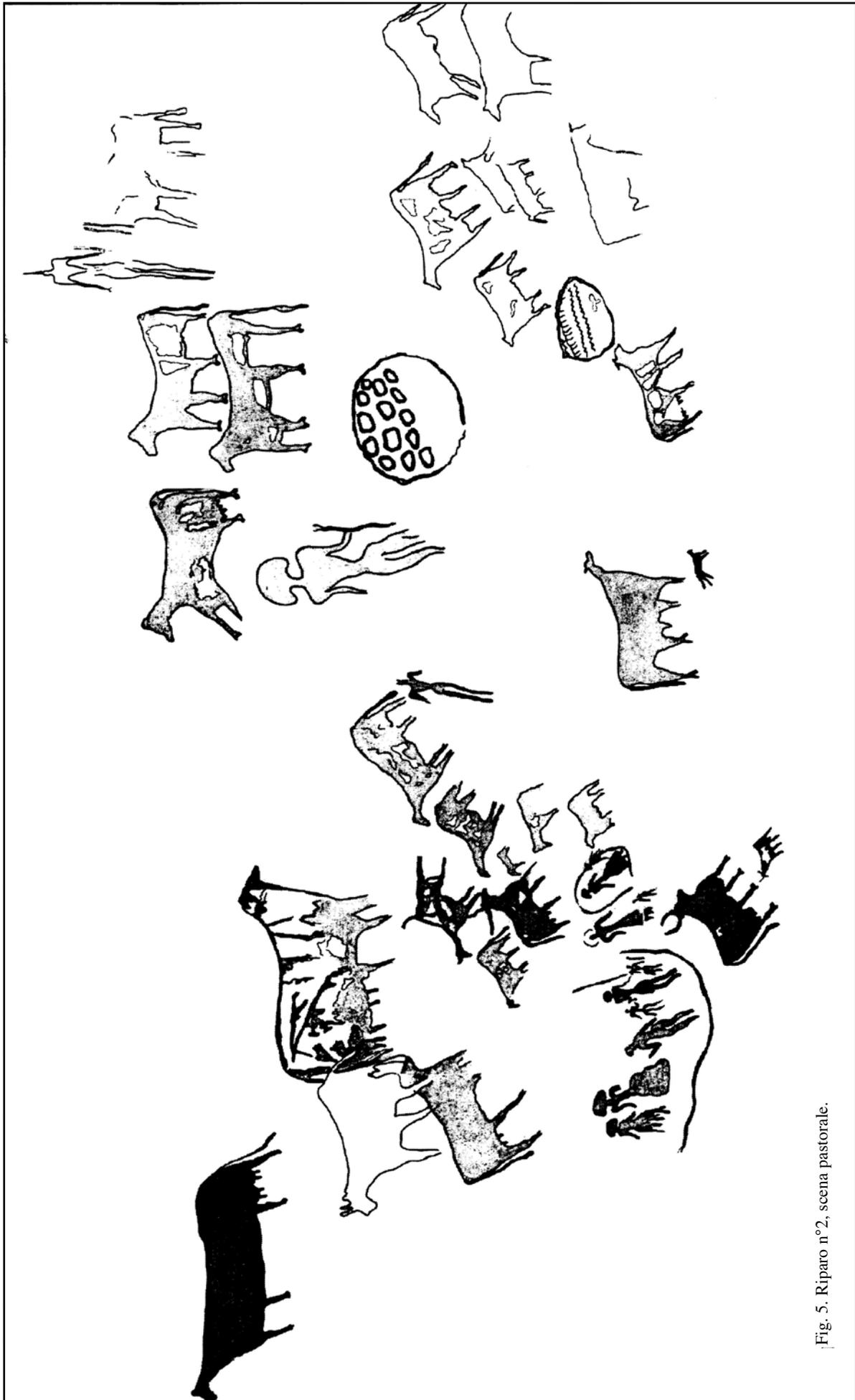


Fig. 5. Riparo n°2, scena pastorale.



Fig. 6. Riparo n°2, tipica figura umana del Mourdi.

# PULIZIA ELETTRONICA (P.E.) DI DIPINTI E GRAFFITI RUPESTRI

Un rilievo tratto da immagini elaborate presentate ad Arles (1994)

Lorenzo DE COLA

Between various results shown during my communication at our last meeting, various P.E. elaborations dealt with an image supplied by G. Faleschini. Here as elsewhere, the software was asked to enhance some of chromatic characteristics of the starting image. Sometimes the results of these enhancements were added. Arbitrarily were chosen those results that, in my opinion, restore the chromatism of areas of the image, usually considered as lost.

As sketch including novelties of some interest appears the result of all elaborations.

About P.E. likelihood : during the communication a P.E. was visualised of a fresco of B. Luini (1480-1532), its origin being a common colour slide. Onlookers could note that this method can pick small but noteworthy remains of parts of the original charcoal drawing covered by Luini Himself when executing the fresco.

P.E. suggestions are corroborated by a "riflettoscopia infrarosso computerizzata" concerning this fresco, nowadays detached and at disposition for laboratory investigations. P.E. essays continue as other members kindly offer images.

Tra i vari risultati della P.E. mostrati nella comunicazione al nostro ultimo convegno è stata presentata in più versioni (elaborate tramite la P.E.) un'immagine fornita da G. Faleschini. Come in altre occasioni sono state evidenziate alcune caratteristiche cromatiche dell'immagine tra tutte quelle distinte dal programma. A volte tali caratteristiche sono state tra loro sommate. Arbitrariamente sono stati scelti quei risultati che a parere di chi scrive rivalutano il cromatismo di aree della immagine considerate non più leggibili.

Il risultato, presentato sotto forma di schizzo, contiene alcune novità di qualche interesse.

Per quanto riguarda l'attendibilità della P.E. è utile ricordare che durante la comunicazione è stata mostrata una P.E. condotta su un affresco di B. Luini (1480-1532) a partire da una normale fotografia. Si è potuto vedere che questo metodo è in grado di cogliere piccole ma significative tracce del disegno a carboncino che B. Luini stesso coprì durante la stesura definitiva dell'affresco.

Quanto suggerito dalla Pulizia Elettronica è confermato dalla riflettoscopia infrarosso computerizzata condotta sull'affresco grazie al fatto che lo stesso è staccato dal muro e quindi può essere sottoposto a indagini di laboratorio.

Le operazioni di P.E. proseguono su immagini gentilmente fornite da altri soci.

*Nota preliminare ai rilievi che seguono* : in essi non vengono mostrati tutti i risultati della P.E. ma solo quelli ritenuti preminenti. I commenti riguardano parte dei risultati della P.E. sul rilievo. I riferimenti agli autori di altri rilievi riguardano esclusivamente le immagini e mai, di proposito, i loro commenti.

Le pubblicazioni consultate sono quelle normalmente disponibili a un non professionista.

## **Rilievo Ta-n-Zoumaitak**

La P.E. riguarda l'area che comprende il muflone, la figura sferoidale visibile a occhio nudo (a volte definita "medusa") e i due personaggi scuri con accurate acconciature. Una fotografia dell'intera parete e alcuni dettagli appaiono in A. Sebe (1), il dettaglio dei due personaggi e di altre aree di questa parete è visibile in molte pubblicazioni, tra cui Baistrocchi-(2), Lajoux (3), due importanti cataloghi (4, 13), opere di semplice divulgazione (27) e anche, in bianconero, in Sansoni (5). Un rilievo dei due personaggi è pubblicato in Le Quellec (6).

1"A" - Un secondo e molto tenue tratto convesso. I vaghi segni dentro di esso mi portano a ipotizzare una qualche somiglianza con lo sferoide (contenente una figura umana)

visibile sulla foto d'insieme pubblicata in (1), oppure pubblicata come rilievo in (7) e (8).

1"B" - Una forma discoidale sulla parte anteriore del personaggio di destra. Questo discoide mi sembra in qualche modo collegato con un arco di cerchio che a sua volta consiste nella logica prosecuzione di una appendice cruciforme posteriore.

Quale che sia la cronologia della forma discoidale qui proposta, è un fatto che, secondo un rilievo di dipinti di Jabbaren (9) (17), l'appendice cruciforme posteriore ha un prolungamento - a volte multiplo, a volte singolo - sulla parte anteriore del personaggio.

1"C" - Il personaggio di sinistra. Nella sua mano sinistra ora appare un oggetto che mi pare assomigli di volta in volta a un cosiddetto croissant, a un bastone da lancio, a un sacchetto, a un pesce. In questo genere di dipinti gli oggetti a forma di croissant (di controversa funzione) compaiono più volte accanto e in mano a esseri umani. Nulla di speciale quindi, fatta eccezione per la minor cura esecutiva rispetto al resto del dipinto. Se si trattasse di un bastone da lancio, tenuto conto del risultato grafico si dovrebbe pensare ad una maldestra ma possibile aggiunta. Un sacchetto è presente nella

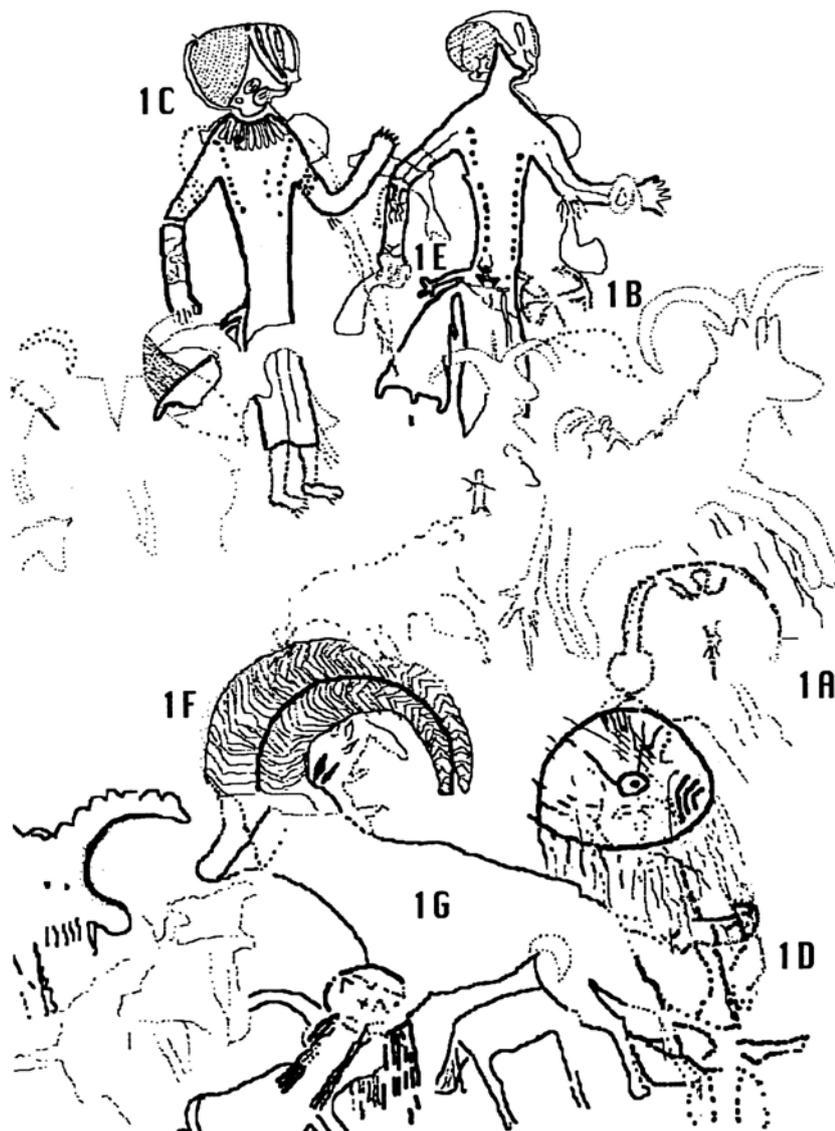


Fig. 1

stessa parete in mano a questi e ad altri personaggi e quindi la sua plausibilità (non la sua coerenza o probabilità) mi sembra possibile in quella posizione, anche se il colore di questo ipotetico sacchetto non concorda con il colore degli altri.

Se si trattasse di un vero pesce, sarebbe un caso forse unico in cui esso compare in mano ad un umano. E già raro trovarlo graffito - oued Djerat - oppure dipinto, come a Ti-n-Moussa (10), a Ti-n-Aboteka (18) oppure ad Ouan Serchamar (26) e anche non escludendo una vaga somiglianza con un graffito di Ahtes (sito che tuttavia si trova nello Hoggar) (11), questa ipotesi mi sembra dunque ardua.

Diverso il caso in cui si tratti di un oggetto a FORMA di pesce. Esso compare in mano al grande personaggio di Sefar (19)(20), a volte definito appunto "gran dio pescatore", e meno visibile, in mano ad uno dei due personaggi di Sefar (21)(22), nello stesso sito in mano ad un personaggio (23) ed ancora, sempre a Sefar, in un dipinto ove compaiono due personaggi caratterizzati da elaborati ornamenti corporali e da quelli che sembrano essere sacchetti (24). Anche nella mano sinistra dell'arciere di Oua-n-Assakhmar (25) vi è un oggetto vagamente pisciforme.

1D - Il personaggio bitriangolare e la ruota. È un atto di coraggio inserirlo nel rilievo, ma non posso certo accet-

tare ciò che piace ed omettere ciò che crea perplessità. Si osserva tuttavia (1) che a sinistra del magnifico muflone vi sono due "animali" (caratterizzati da canoni esecutivi estremamente liberi ed a volte definiti anch'essi mufloni), uno dei quali (non presente in questo rilievo) appare cavalcato da un umano. Ovviamente questa considerazione è del tutto estranea al software del PC, ma, dato il risultato della P.E., mi sembra ipotizzabile che in tempi più recenti sia stato aggiunto quanto ora riappare.



Fig. 2

mentemente riprodotto a fianco). Nell' altro rilievo dettagliato si osserva che la mano che appartiene all' avambraccio tatuato

1E, 1E1, 1E2 - L'avambraccio del personaggio a destra e la zona circostante. Si nota una elaborata pittura corporale (o tatuaggio) caratterizzata nella parte superiore da motivi a zigzag verticali ripetuti, già presenti schematicamente anche nel rilievo di Le Quellec. Nella zona del polso si vede un cerchio con un probabile disegno interno (arbitrariamente riprodotto a fianco). Nell' altro rilievo dettagliato si osserva che la mano che appartiene all' avambraccio tatuato



Fig. 3

non regge solo una sorta di sacchetto, ma quest'ultimo è affiancato da alcune forme che tornano ad essere visibili. Mi sembra che una di esse (incompleta) possa anch'essa essere pisciforme. È anche da segnalare una piccola "medusa" (o perlomeno una forma che mi appare ad essa riconducibile) sotto l'ascella del personaggio di sinistra

1F - Zona immediatamente anteriore alle corna del muflone. Ritengo probabile che vi sia una altra figura diversa dal muflone. È una zona ancora da sottoporre a P.E.

1G - Interno corpo muflone. da sottoporre a ulteriore P.E. Ritengo possibile che mascheri altre figure.

## CONCLUSIONI

Il trattamento al PC di immagini digitalizzate permette di affermare che una non comune quantità di utili informazioni può ancora essere recuperata ed utilizzata per lo studio dei soggetti fotografati.

Utilizzando parte di queste informazioni il metodo della P.E. molto spesso conferma i rilievi eseguiti in situ oppure su fotografie, a volte li integra, a volte parzialmente li contraddice.

La scelta arbitraria dei risultati della P.E. - tenuto conto delle enormi possibilità offerte dal software - è azione delicata e dovrà comunque essere convalidata da studiosi della disciplina, che effettuino preferibilmente un confronto con fotografie "scientifiche" già oggi eseguibili in loco.

## NOTES

- (1) Sèbe : 2 fotocolor Ta-n-Zoumaïtak
- (2) Baistrocchi : 5 fotocolor
- (3) Lajoux, 1962 : 31, 47, 51, 39
- (4) Autori Vari, 1986 : fig. 16
- (5) Sansoni : fig. 94
- (6) Le Quéllec : fig. 101/9: 320
- (7) Le Quéllec : fig. 184/11: 526
- (8) Sansoni : fig. 97 : 152
- (9) Sansoni : fig.145: 214
- (10) Muzzolini : fig. 10: 42, fig. 2: 35
- (11) Le Quéllec : fig. 187/2: 536
- (13) Autori Vari, 1978 : 227
- (14) Kunz : fig. 13: 90.
- (17) Sansoni : fig. 149: 215
- (18) Sansoni : fig. 121: 180
- (19) Lajoux: 59
- (20) Le Quéllec : fig. 48/1:190
- (21) Lajoux: 57
- (22) Le Quéllec : fig. 70/2: 271
- (23) Sansoni : fig. 158: 21
- (24) Sansoni : fig. 106: 161
- (25) Sèbe : Oua-n-Assakhamar
- (26) Serpion : PL. F
- (27) Autori Vari, 1980 : 69

## RIFERIMENTI

- AUTORI VARI, 1978, *Sahara 10.000 Jahre zwischen Weide und Wüste*, Musee der Stadt Köln, 470p
- AUTORI VARI, 1980, *Sahara*, Istituto Geografico De Agostini, Novara
- AUTORI VARI, 1986, *Arte preistorica del Sahara*, De Luca Editore, Roma, 142p
- BAISTROCCHI M., 1986, *Antiche Civiltà del Sahara*, Mursia Editore, Milano
- KUNZ J., 1982, Contribution à l'étude des chars rupestres du Tassili-n-Ajjer occidental, in *Les chars préhistoriques du Sahara*, Actes du Colloque de Sénanque, 21-22 Mars 1981, p81-96
- LAJOUX J.D., 1962, *Le meraviglie dei Tassili*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo
- LE QUELLEC J.L., 1993, *Symbolisme et arte rupestre au Sahara*, Harmattan, Paris, 638p
- MUZZOLINI A., 1989, Les peintures rupestres de Ti-n-Moussa, *Sahara 2*, p31-48
- SANSONI U., 1994, *Le più antiche pitture del Sahara*, Jaca Book, Milano
- SEBE A., 1991, *Tikatoutine*, Arte Grafica Silva, Parma
- SERPION J., 1994, Ouan Serchamar, station à peintures du Tassili de Tamrit, *Sahara 6*, p88-89

## L'ARTE RUPESTRE DELL'ENNERI TELEI (ALTOPIANO DI DJADO, NIGER)

Giancarlo NEGRO

L'Enneri Telei è un lungo uadi tributario della sponda occidentale dell'Enneri Blaka, che attraversa interamente l'Altopiano di Djado (o Plateau du Djado) nella sua parte centrale. L'Enneri Telei nasce nell'area nord-ovest di detto altopiano e, con un andamento orientato verso sud-est, attraversa tutta la regione nordoccidentale dell'Altopiano di Djado, confluendo, dopo aver percorso circa 140 km dalla sua sorgente, nell'Enneri Blaka all'altezza del pozzo di Laodemi. L'ingresso a nord-ovest dell'uadi presenta non poche difficoltà, poiché per entrare nello stretto bacino dell'Enneri Telei è necessario sia attraversare un terreno pietroso e impervio situato nella regione dell'Uadi Er-Roui, sia risalire sull'imponente e frastagliata falesia occidentale dell'Altopiano di Djado a nord della falesia di Ololué e dell'Emi Sili, superando un ampio tratto dell'altopiano stesso per discendere poi nel bacino di questo affluente. Un primo tentativo di salire sull'altopiano lungo il corso dell'Uadi Er-Roui ha avuto esito negativo, a causa del terreno eccessivamente accidentato, ma ha consentito di reperire presso la guelta omonima alcuni graffiti con iscrizioni Tifinagh (Fig. 1a-d), evenienza abbastanza rara in una regione dominata dall'etnia dei Tebu. Inoltre, alla sua confluenza

con l'Enneri Blaka, l'Enneri Telei è interamente attraversato da una lunga duna di sbarramento, circostanza che evidentemente ha mantenuto nascosta l'imboccatura di questo lungo affluente da chi transita nel letto principale dell'Enneri Blaka.

Nell'aprile del 1987 un piccolo gruppo di persone, composto da me, P. Ravà, T. Sacchi e M. Sozzani, riusciva nell'impresa di percorrere interamente questo lungo affluente, apparentemente per la prima volta con degli



Fig. 1b

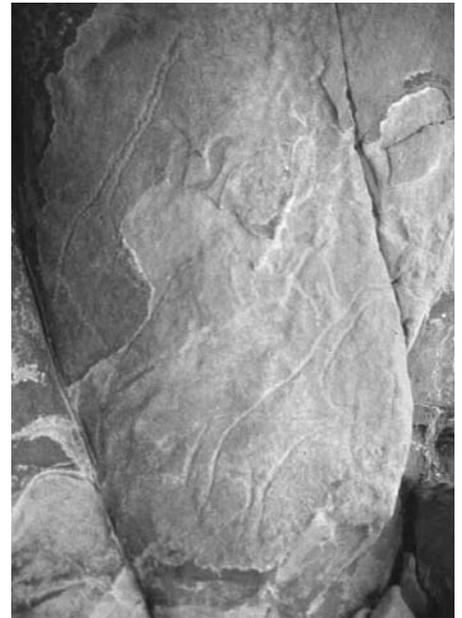


Fig. 1c



Fig. 1a. Particolari dei graffiti presso la guelta di Er-Roui. a-c) graffiti bovidiani e libico-berberi.



Fig. 1d. Iscrizioni tifinagh.



Fig. 1e. Iscrizioni tiffinagh.

automezzi, in considerazione della completa assenza di tracce sul fondo dell'Enneri Telei. Uno degli scopi princi-

pali della piccola spedizione era di verificare la presenza o meno nell'Altopiano di Djado di arte rupestre attribuibile ai cacciatori del Periodo Bubalino o posteriore. Infatti è nota l'esistenza di una notevole rappresentazione di grande dimensione di una giraffa incisa presso il famoso sito del "Sous-marin", che si trova non molto distante dalla confluenza dell'Enneri Telei con l'Enneri Blaka; incisione che per stile e per tecnica appartiene al Periodo Bubalino classico. Un fatto che mi sembra piuttosto anomalo è che in tutto l'Altopiano di Djado si trovano poche altre incisioni attribuibili con certezza a quel periodo, anche se abbondano le opere d'arte rupestre della cultura dei cacciatori, ma spesso stilizzate o di un naturalismo alquanto "decadente" con numerose rappresentazioni della grande fauna selvaggia.

Recentemente Hallier (1995 : 56-77, Abb. 20-32) ha pubblicato numerosi graffiti della regione, purtroppo notevolmente deteriorati, certamente riferibili al Periodo Bubalino con alcune rappresentazioni di *Pelorovis antiquus*, di bufali

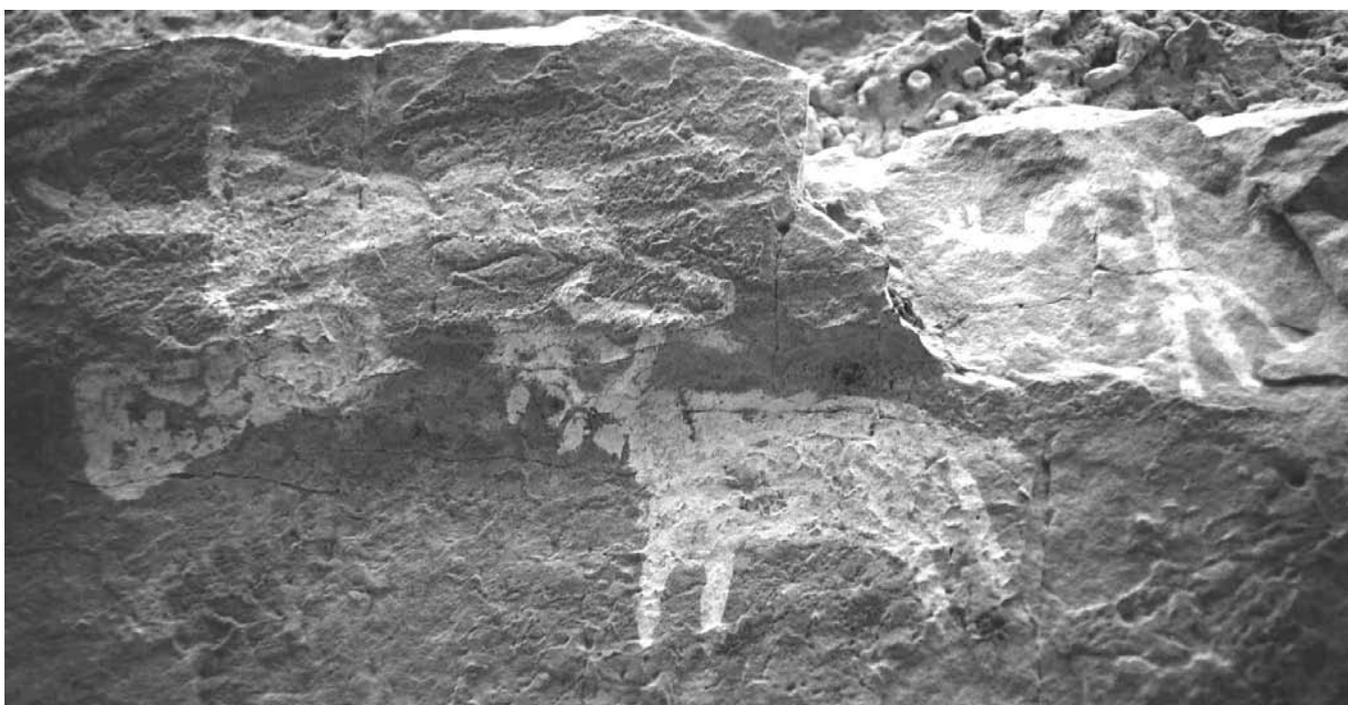


Fig. 2a. Le pitture del riparo dell'Enneri Telei. Bovide e personaggi libico-berberi dipinti in bianco.

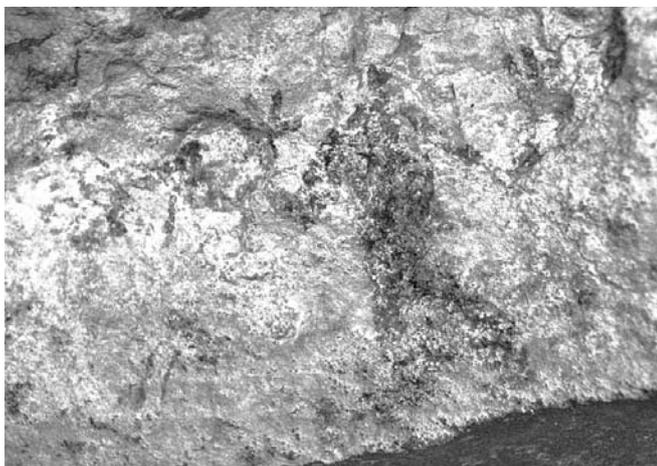


Fig. 2b. Riparo dell'Enneri Telei. Personaggio in ocra rossa che tiene un cerchio in mano attraversato da canidi.

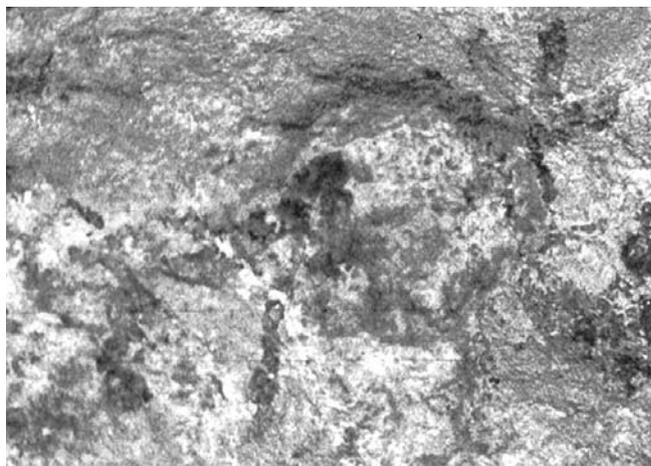


Fig. 2c. Particolare del cerchio con una testa di canide situata in alto a destra e con un altro canide a sinistra del cerchio.



Fig. 2d. Figura femminile in ocre rosse.

e di personaggi teriomorfi, confermando che la presenza dei cacciatori nel Djado risale ai periodi più arcaici. Comunque le incisioni bubaline nella zona permangono eccessivamente rare, rendendo per ora inconsistente l'ipotesi di una migrazione dei loro autori dai Messak verso la Valle del Nilo, attraverso la regione di Djado. Più verosimilmente i cacciatori bubali-



Fig. 2e. Iscrizione in ocre rosse.



Fig. 3a. Costruzioni in pietra secca di fronte al riparo.

ni si spingevano sporadicamente dai Messak fino all'Altopiano di Djado, in dipendenza della migrazione della fauna o di regimi piovosi favorevoli.

Purtroppo l'Enneri Telei in questo senso non fa eccezione col resto dell'altopiano, ma la grande fauna e la cultura dei cacciatori è ben attestata in un particolare sito che possiede una notevole concentrazione d'arte rupestre, e che si contrappone curiosamente ad un'altra stazione, situata a poca distanza proprio di fronte, dove abbondano unicamente rappresentazioni di bovini, evidente espressione dell'arte pastorale del Djado. In entrambe le stazioni vi è una netta separazione di tecnica, stile, soggetti e motivazioni, ma apparentemente nulla sta ad indicare la contemporaneità o meno delle due espressioni artistiche o la cronologia relativa dei due siti, ma comunque le due culture appaiono nettamente differenziate, poiché non vi è alcuna commistione di opere di una o dell'altra cultura nei due siti. Qui ci occuperemo quasi esclusivamente dell'espressione artistica della cultura dei cacciatori rispetto a quella molto ben rappresentata in tutto l'Altopiano di

Djado dei pastori, peraltro di gran lunga più monotona e priva di spunti originali nelle sue interminabili e stereotipate incisioni di bovini che riempiono intere pareti soprattutto nella regione montagnosa dell'altopiano stesso. In considerazione della scarsità di elementi cronologici che possano meglio definire in questa regione l'avvicinarsi delle due culture principali, quella dei cacciatori e quella dei pastori, non si proporrà al loro riguardo alcuna ipotesi di datazione o di priorità temporale, ma si sottolinea ancora una volta che esse appaiono in tutta l'area come espressione artistica e culturale in maniera nettamente differenziata, e come la tecnica e gli elementi iconografici in comune sono così estremamente scarsi da potersi considerare inesistenti.

L'Enneri Telei, nonostante che dalle foto satellitari sembrasse un uadi ideale per l'arte rupestre, si è rivelato non possedere pareti adatte all'incisione almeno fino ai due terzi del suo percorso settentrionale, a causa delle sponde pietrose completamente franate e sgretolate. Il primo sito d'arte rupestre che abbiamo rinvenuto è costituito da un



Fig. 3b. Particolare del corpo cilindrico.



Fig. 3c. Particolare del probabile luogo adibito a focolare all'interno della costruzione stessa.



Fig. 4a. Il grande pannello su masso isolato della stazione a incisioni dell'Enneri Telei. Grande elefante in stile bubalino decadente.



Fig. 4b. Particolare del personaggio in fuga di fronte all'elefante.

riparo con pitture (Fig. 2) situato all'altezza della confluenza dell'Enneri Tchokotenfi. Il riparo, poco profondo, reca poche raffigurazioni dipinte in bianco di personaggi e bovini attribuibili allo stile libico-berbero (Fig. 2a) abbastanza frequente nella regione, di cui una, munita di un grande scudo rettangolare sagomato, dipinta sul soffitto del riparo presso un bovino, appare in uno strano atteggiamento volante o flutuante e possiede in cima alla testa una curiosa terminazione biforcuta. Sono presenti inoltre alcune tracce di dipinti più antichi in ocra rossa che per lo più sono troppo obliterate per capirne il senso, ma una rappresenta un curioso personaggio che sembra tenere un cerchio con la mano destra entro cui passano dei canidi (Fig. 2b-c); un'altra è una figura femminile vestita con un'ampia gonna con le braccia e le mani aperte (Fig. 2d). Di notevole importanza è una breve iscrizione alfabetica su due righe, situata sulla destra di quest'ultimo personaggio, presumibilmente in caratteri libico-berberi, anche se è presente qualche carattere anomalo, dipinta in ocra rossa (Fig. 2e). Questa è, a quanto mi risulta, l'unica iscrizione alfabetica dipinta trovata nella regione, e verosimilmente in tutto il Niger. Di fronte al riparo si trovano alcune piccole costruzioni (2,5 - 3 m di diametro) di forma cilindrica realizzate in pietra a secco abbastanza ben conservate (Fig. 3a-b) che conservano al loro interno, oltre a macine e a numerosi manufatti, una piccola area rettangolare presumibilmente adibita al focolare (Fig. 3c). Anche se questa tipologia di costruzioni è nota in altre aree del Sahara centrale (Dohona, Gebel Eghei, Fezzan, ecc.), ed è molto diffusa nel Deserto Nubiano come abitazioni dei minatori, è interessante notare come esse rappresentino l'unico insediamento certamente abitativo da noi trovato nell'Altopiano di Djado, e come il ben più importante Enneri Blaka ne sia apparentemente privo.

Proseguendo verso sud-est nel letto dell'Enneri Telei si giunge alla stazione d'arte rupestre principale, situata sulla sponda orientale e contrassegnata da un grande masso isolato, che

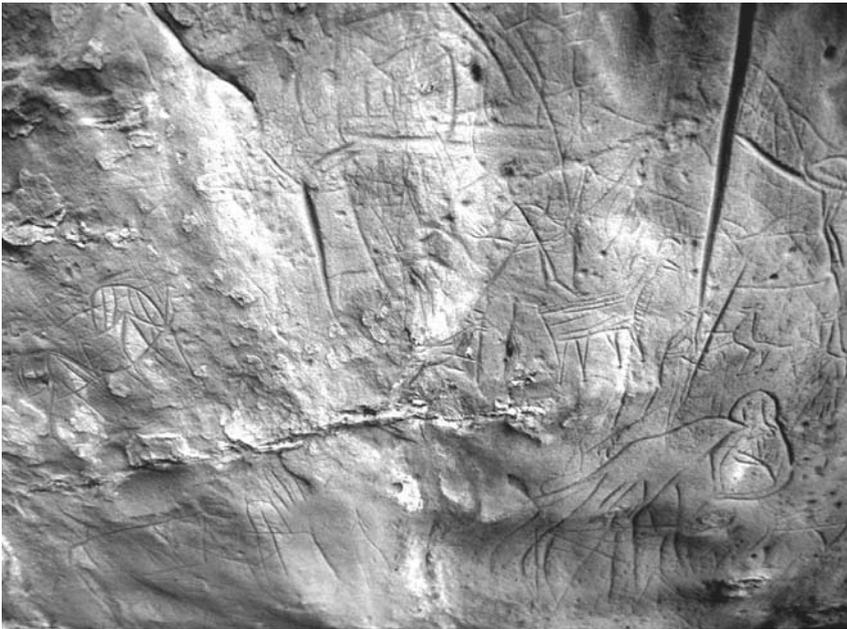


Fig. 5a. Una delle pareti incise della stazione. Lato sinistro : due struzzi stilizzati a sinistra, in basso due ovoidi bilobati posti davanti a un quadrupede (?), a destra figura femminile (?) stilizzata, elefante stilizzato e muflone cacciato da cani.



Fig. 5b. Le due figure precedenti, personaggio libico-berbero che impugna due giavelotti e in basso cammelli estremamente stilizzati .

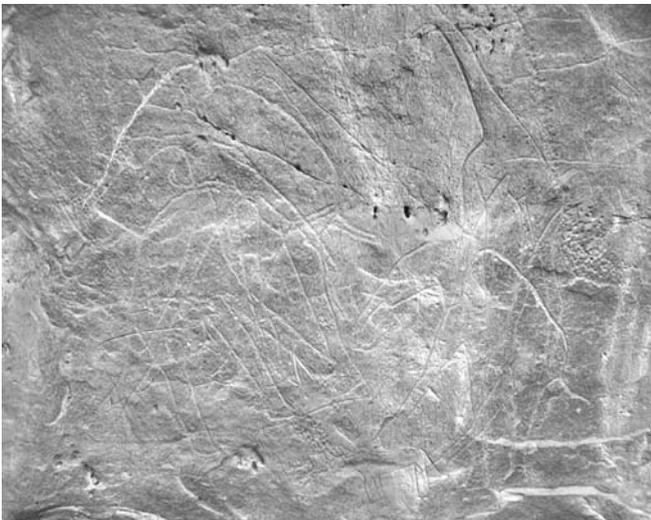


Fig. 6a. Un'altra parete del medesimo riparo : tre elefanti e alcune giraffe, in basso bovini.



Fig. 6b. Due bovini situati in basso nel pannello precedente, sottoposta ai due bovini si trova una figura di felino poco leggibile.

ha costituito certamente un sicuro punto di riferimento per i gruppi di cacciatori autori delle incisioni, completamente coperto da graffiti. Alle spalle di questo contrassegno si estende una parete che contiene il resto delle incisioni della stazione, fra cui quelle naturalistiche a tratto fine che sono probabilmente le più antiche del sito. Questa stazione, e quella vicina di stile pastorale, è stata in seguito visitata (Hallier, in litteris, maggio 1994) e in gran parte pubblicata da Hallier (1992 : 90-125, Taf. 312-328, Farb. 26 A-D ; 131-140, Taf. 348-355, Farb. 30 A-D ; 1995 : 80-89, Abb. 34-39).

Per quanti riguarda lo stile di questo sito (Fig. 4-6), che appare come un centro praticato essenzialmente da gruppi di cacciatori, ritengo che si possano distinguere almeno sei fasi distinte che sembrano provare come questo sito sia stato frequentato per un lungo arco di tempo, partendo dal bubalino decadente della grande composizione elefante con cacciatore in fuga del masso isolato (Fig. 4a-b), a cui si sovrappongono in epoca posteriore le giraffe verticali, proseguendo in epoca ancora più tarda con le numerose incisioni della grande e piccola fauna selvaggia notevolmente stilizzata (Fig. 5-6), fino ad arrivare alle incisioni di stile libico-berbero, come testimonia il personaggio sub-triangolare a bande incrociate e il muflone attaccato dai cani (Fig. 5b), che appare di stile contemporaneo. Gli altri personaggi rappresentati nella stazione appaiono sempre associati alla fauna e sono ritratti in atteggiamento dinamico (Fig. 4b, 6d, 7a). Un'altra caratteristica del sito risiede nell'ampia tipologia delle specie selvatiche rappresentate (elefante, rinoceronte, giraffa, leone o leopardo,



Fig. 6c. Giraffa in alto e bovide in basso.

bufalo, uro e bovidi, muflone, antilope, gazzella, struzzo, ecc.), ma anche di animali unusuali di difficile interpretazione (“gatto mammone” e genetta). La tecnica di esecuzione varia dall’incisione lisciata classica del periodo bubalino, a quella martellinata e all’incisione naturalistica della fauna selvatica estremamente fine, tecnica che si ritrova anche nei Messak, che presuppone per essere realizzata l’utilizzo di strumenti di selce accuratamente affilati.

Anche se da alcune sovrapposizioni appare chiaro che questa è la fase più antica della stazione, purtroppo i numerosi graffiti realizzati con questa tecnica sono difficilmente visibili in fotografia, ma in particolare quella del rinoceronte (Fig. 7b) mi è parsa particolarmente interessante perché conferma l’interpretazione degli ovoidi, o delle cosiddette “nasse” e “perizomi” tipici della regione come trappole, in maniera notevolmente simile a quello che si riscontra nei due Messak (Negro & Simonis, 1997). Le dimensioni delle incisioni sono di grandezza media, e variano normalmente, a seconda dei soggetti, dai 10 ai 50 cm, salvo che per il grande pannello del masso isolato il cui solo elefante misura ca. 80 cm in lunghezza.

Intenzionalmente mi sono astenuto dall’utilizzare termini che ritengo inutili e fuorvianti, quale “Stile (o Scuola) di Tazina”, o “Tazina au sens strict”, “Tazina au sens large”, “schématisme tazinien”, “ensemble tazinien”, “Tazinoïde”, “Pseudotazina”, “Paratazina” e/o altri termini connessi aventi la radicale “TAZ”, ultimamente tanto di moda presso numerosi autori, poiché questa presunta classificazione non appare avere alcuna validità



Fig. 6d. Elefante con di fronte cacciatore (?) o orante (?) itifallico in apparente atteggiamento volante .



Fig. 7a. Altri esempi dei graffiti della stazione. Particolare di un gruppo di tre cacciatori in corsa stuati sotto una lunga processione di giraffe seguite da un elefante

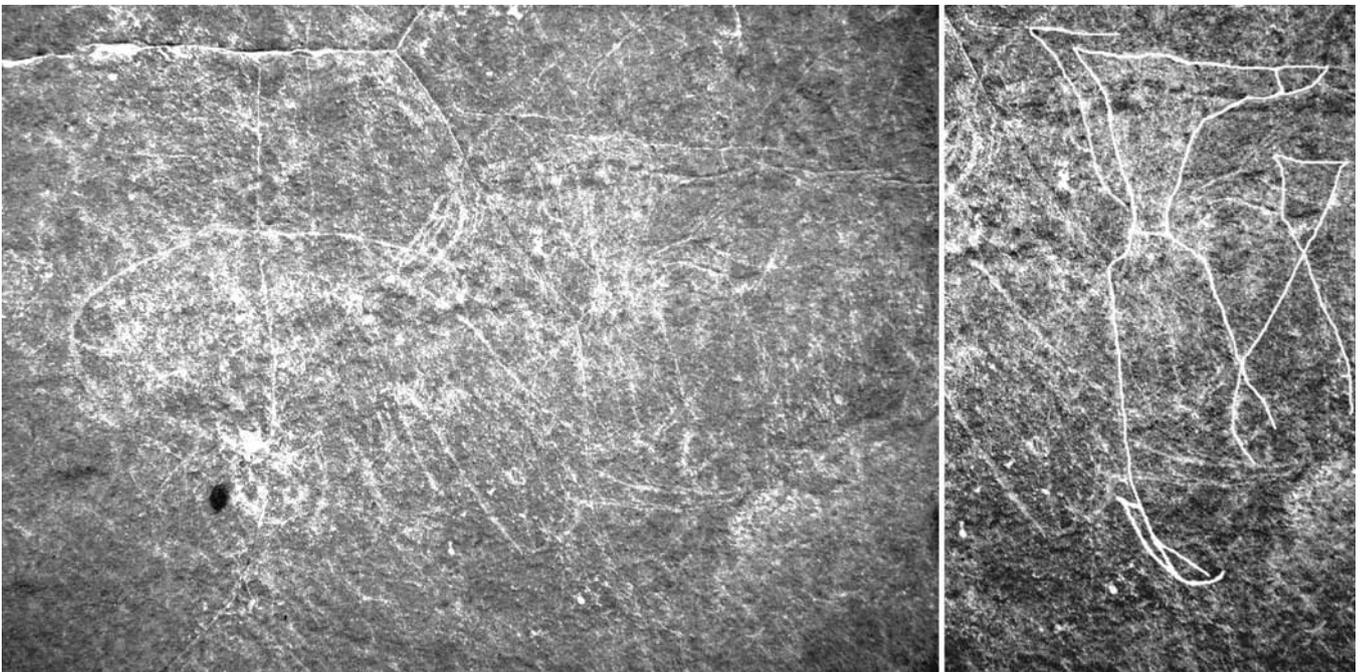


Fig. 7b. Esempio di incisione naturalistica a tratto finissimo: un ovoide (ripassato) con terminazione a "coda di pesce" circonda la testa del rinoceronte e un altro ovoide (ripassato) si trova intorno a una testa di gazzella.

discriminante, oltre al senso originale che gli diede Lhote per l'Atlas algerino. Infatti que-stta presunta scuola si presenta manifestamente come una convenzione stilistica panculturale che si estende nel Sahara dalle sponde dell'Oceano Atlantico fino alle coste del Mar Rosso, convenzione che si può addirittura riscontrare nei graffiti "naif" egizi a partire dal Predinastico, proseguendo per l'Antico Regno, fino al Nuovo Regno e oltre. Tutto que-sto volendo limitarsi al solo Nord Africa, ma essa è comunque presente con le stesse caratteristiche anche nell'arte rupestre dell'Africa australe, del Medio Oriente, della Penisola Araba, ecc. Ne consegue che la cosiddetta "école de Tazina" non può essere usata per definire un particolare periodo temporale, un'etnia o tanto meno una particolare cultura sahariana. In sostanza è un termine inutile che non determina nulla.

#### RIFERIMENTI

- HALLIER U.W. & B.C., 1992, Felsbilder der Zentral-Sahara: Untersuchungen auf Grund neuerer Felsbildfunde in der Süd-Sahara. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- HALLIER U.W., 1995, Felsbilder früher Jägervölker der Zentral-Sahara, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- NEGRO G. & SIMONIS R., 1997, The «Flying Hunters» in Northern and Southern Africa: dream, myth or reality? Sarara Conference Proceedings 1996, in press.

## LES MÂTS DANS L'ART RUPESTRE DU MESSAK (FEZZAN, LIBYE)

Yves et Christine GAUTHIER\*

Nous revenons ici sur le site du wâdi Tiksatî, appelé Haleeb (= lait en arabe) par un des découvreurs. Jusqu'à aujourd'hui, une fraction seulement de cette station, la scène la plus belle au plan artistique, a été présentée et aucune vision d'ensemble n'a été proposée. Nous souhaitons resituer les différents tableaux dans leur contexte et celui plus large de l'art rupestre du Messak. Nous avons donc laissé une place privilégiée aux relevés d'ensemble des panneaux où figurent des mâts, l'espace restreint accordé n'autorisant pas une présentation exhaustive de la station ni des autres lieux où figurent des mâts dont les premiers exemplaires ont été découverts par Berthoud et Jacquet (1978) il y a bientôt vingt ans.

Ces mâts sont des piquets d'une hauteur que l'on peut estimer entre 1,5 et 2 m. L'ensemble du site recèle pas moins de 38 mâts bien lisibles et quelques autres, plus difficiles à identifier en raison de l'intense érosion, ne sont pas présentés ici. Ces mâts, plantés verticalement, sont à terminaison généralement bifide bien que sur le site on en dénombre au moins six qui sont trifides. Si, beaucoup sont dessinés de façon sommaire, se réduisant au contour, d'autres, notamment sur les deux scènes centrales (Fig. 2 & 3), sont réalisés

avec une grande finesse, certains étant sculptés de motifs divers sur toute leur surface. Sur les représentations les plus soignées, la terminaison prend des allures de papillon aux ailes déployées, silhouette que l'on retrouve sur un mât isolé du wâdi Meseknân.

Deux mâts apparaissent en amont du site et tous les autres sont regroupés au centre de la station où ils sont répartis sur cinq panneaux consécutifs dont quatre sont illustrés ici (Fig. 1 à 4). Le tiers environ est concentré sur la scène principale, la fameuse "scène de la traite". Elle doit son nom au personnage central accroupi et occupé à traire une vache. Le reste du troupeau est dispersé dans le camp au milieu duquel se dressent les mâts. Le tableau se poursuit sur l'autre face du dièdre, à droite (Fig. 3), avec d'autres bovins et une deuxième scène de traite fort endommagée : comme sur la précédente, sur l'autre face du dièdre, la couche superficielle patinée a été arrachée lors de l'enlèvement du moulage réalisé par un individu peu scrupuleux, fragilisant la roche, et des traces de produits chimiques sont restées incrustées. Avec ces animaux paisiblement couchés et attendant leur tour, il se dégage de l'ensemble une impression de quiétude peu fréquente dans l'art rupestre. Plus à droite

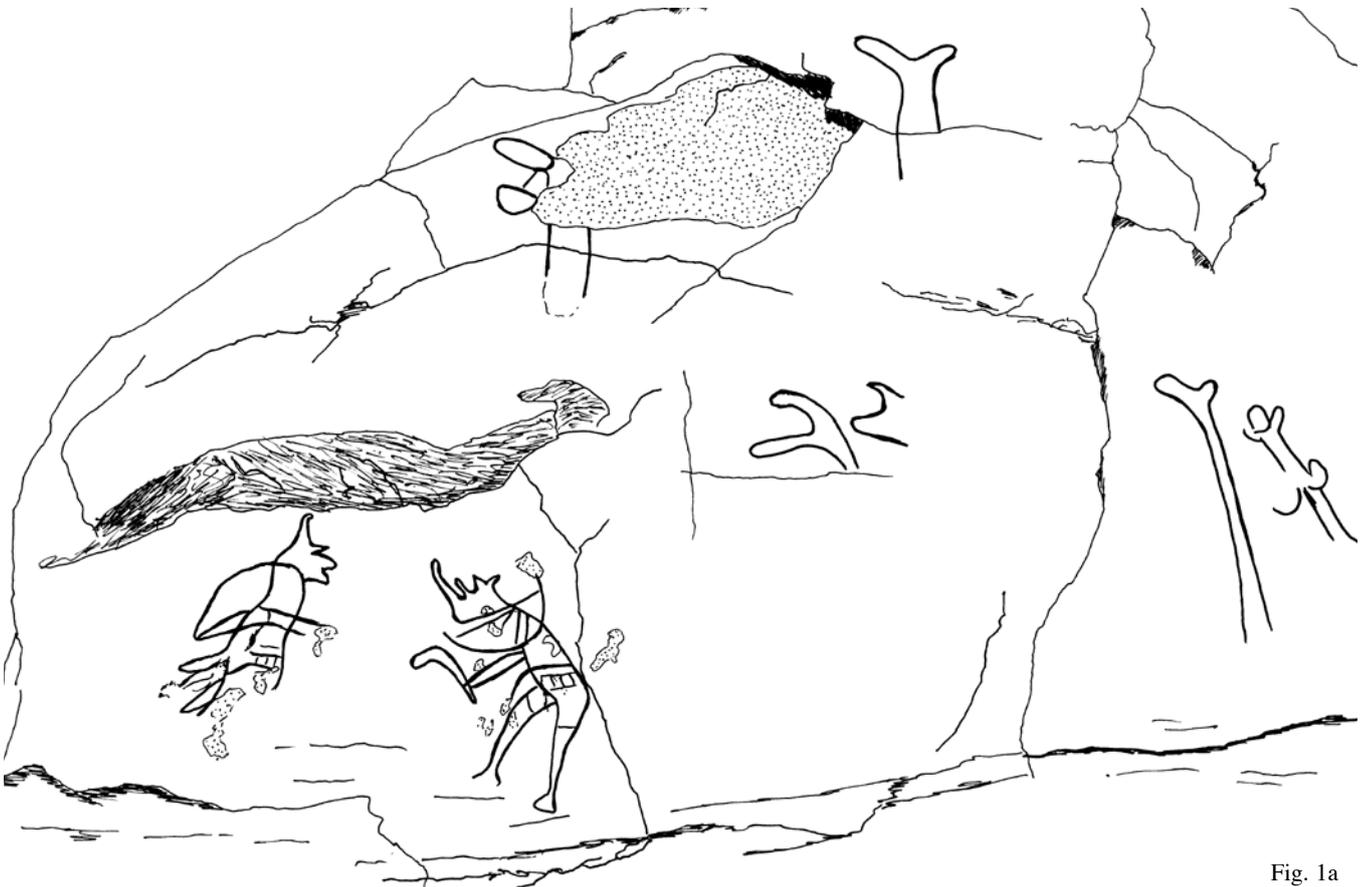


Fig. 1a

encore (Fig. 4), deux mâts sont gravés au dessus d'un troupeau que pousse un personnage. Les animaux sont figurés en perspective, sur cinq ou six plans successifs. Au registre inférieur, un boeuf à cornes "en avant", est superposé à un buffle antique. A son cou est accroché une curieuse "pendeloque" circulaire à motifs quadrillés.

L'importance des mâts, au delà de leur aspect utilitaire, est soulignée par la taille démesurée donnée à trois ou quatre d'entre eux qui sont reproduits avec un grand luxe de détails. La plupart servent de support à des récipients qui sont retenus de manière identique par des liens fixés en des points diamétralement opposés sur le bord. D'autres sont placés au sommet de mâts à terminaison trifide (1).

Ces récipients ont une forme évasée, sans col, avec des bord hauts et un fond généralement hémisphérique. Les plus élaborés sont finement décorés, le bord souligné de traits parallèles qui ornent aussi une ligne médiane. Qu'ils aient servi au stockage de l'eau ne fait aucun doute, mais leur utilisation, pour la conservation du lait, est suggérée par le contexte même de la scène. Sur la gauche de la Fig. 2, un personnage, les deux mains tendues, s'apprête à décrocher ou accrocher un des récipients que l'on imagine rempli de lait. Bien qu'incomplète, la même action est évoquée dans le coin inférieur droit, où un autre individu de très petite taille, la tête levée comme le précédent, avance les mains vers un récipient situé devant lui. L'importance du lait dans l'alimentation est confirmée par une autre figuration équivalente du wâdi Ahêtès (Fig. 6) qui dévoile un personnage trayant une vache à côté d'un mât bifide auquel est suspendu un récipient.

A deux exceptions près dans l'Ennedi, tous les mâts réper-

toriés proviennent du Messak. Nous y avons recensé au moins 9 stations dans lesquelles ces mâts apparaissent dans des circonstances liées à leur fonction la plus évidente. Ces mâts sont plutôt localisés au nord-est du wâdi Meseknân, c'est à dire au Messak Settafet; nous ne connaissons qu'un spécimen plus au sud, dans le wâdi Tidûwa. A cette cinquantaine d'exemplaires, viennent s'ajouter quelques autres dont la lecture est moins assurée, soit du fait de leur extrême schématisation soit du fait de l'érosion. Des outres pendent aux mâts dans 8 cas sur 9, le dernier mât, isolé sur un bloc brisé, au contour intégralement en double trait, étant clairement identifiable à la terminaison si typique en forme de papillon (Wâdi Meseknân). Quatre des stations ne comportent qu'un seul mât et l'association mât / bovin se rencontre dans 5 cas, dont deux incluant une scène de traite (w. Tiksatine et w. Ahêtès).

Sans égaler la qualité et la complexité de la fresque du Tiksatine, les autres scènes détaillent des thèmes et des sujets analogues, ou apportent des informations supplémentaires sur le contexte environnant dans lequel surviennent les mâts : dans le wâdi Alamas, à un mât bifide pendent deux récipients retenus par un lien double, à côté d'une ébauche de mât à triple terminaison. Dans le Tilizaghén, au site dit "de la Déesse", un mât bifide supporte aussi un ou deux récipients (Castiglioni & Negro, 1986).

Autre fait notable : l'association des mâts par paire. En effet des lignes courbes - des arceaux - relient les bases de mâts voisins

Ils ne sont pas faciles à distinguer mais il en existe quatre sur la Fig. 2 (un au centre et un partiel à la base des deux grands mâts en haut à gauche) et un dans le coin supérieur

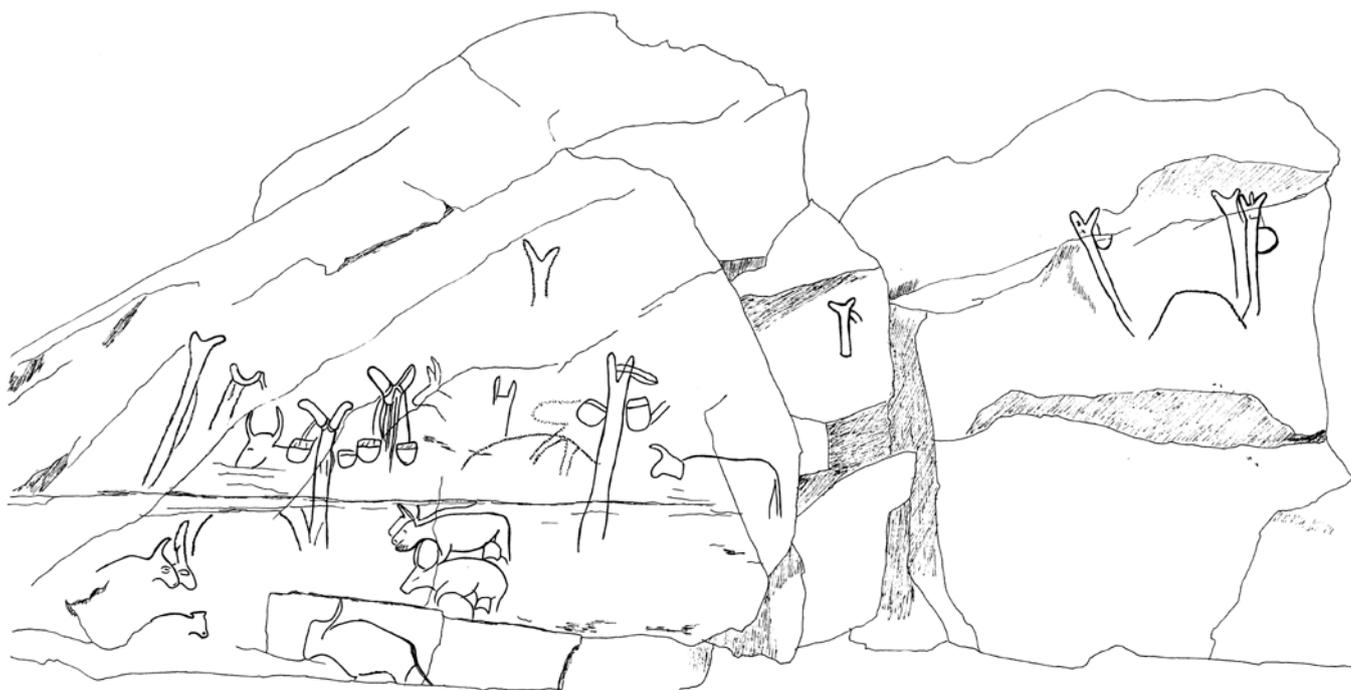


Fig. 1b. Wâdi Tiksatine (Messak Settafet). Les panneaux 1 à 4, réalisés sur des dièdres contigus, sont placés dans l'ordre géographique. Deux personnages dont un archer à masque de rhinocéros, tenant une arme courbe. Les deux mâts à l'extrême droite (Fig. 1a) se retrouvent, déformés par la perspective, sur le dessin du bas. On dénombre une quinzaine de mâts dont un trifide.



Fig. 2. wâdi Tiksatîn (Messak Settafât). "Scène de la traite". Des récipients sont accrochés à presque tous les mâts dont plusieurs sont reliés par des arceaux. D'autres sont posés au sommet de mâts trifides. Sur la gauche un personnage se saisit d'un de ces récipients. La même action se répète en bas à droite. Au registre supérieur, on remarque deux silhouettes canidés, encadrant un mât sculpté. A droite, une dépouille animale (?) pend du sommet d'un mât. LT = 240 cm.



Fig. 3. Wadi Tiksat (Messak Settafet). Scène de campement avec mâts et récipients. Le troupeau de boeufs est suivi par un petit personnage. Au centre, s'avance un archer portant un masque de rhinocéros. A droite, une autruche est entravée et sous les deux mâts en trait piqué, on remarque une deuxième scène de traite. LT = 315 cm.



Fig. 4. Wâdi Tiksatin (Messak Settafet). Deux mâts en trait piqueté et troupeau de boeufs rendu en perspective conduit par un petit personnage. En bas à gauche, un buffle antique est surchargé par un boeuf à "pendeloque". LT = 280 cm.

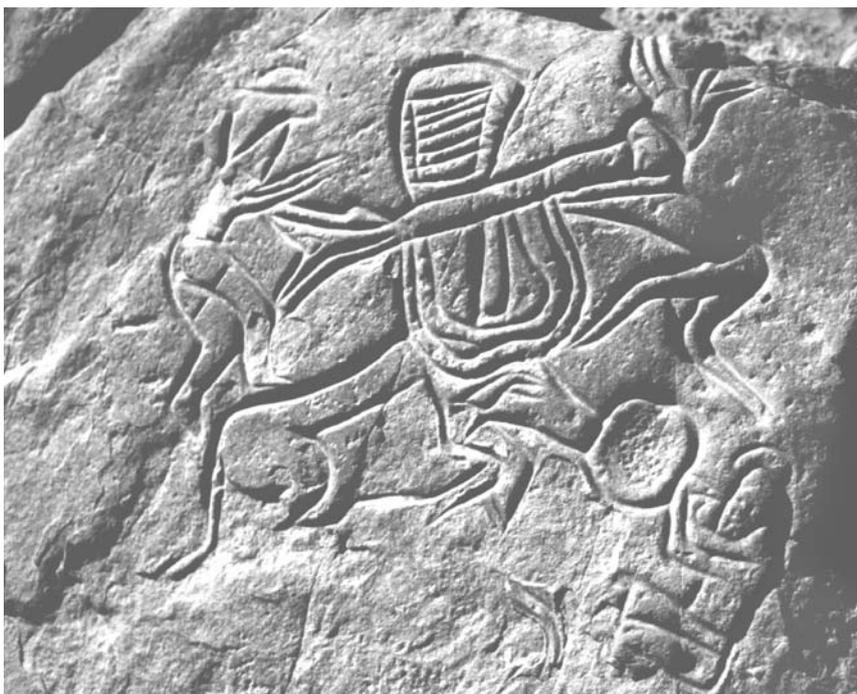


Fig. 5. Wâdi Ti-n-Amoutin. Personnages arrimant un mât dans les cornes d'un boeuf.

droit des Fig. 1b et 3. Sur la Fig. 2, des récipients isolés, identiques à ceux pendus aux mâts, sont esquissés à l'intérieur de trois des arceaux. A droite, c'est le cas de celui qui est saisi par le personnage incomplet et qui s'inscrit dans un arceau double. Cette caractéristique, la présence d'arceaux reliant deux mâts, n'est pas une particularité locale (i.e. de la station) puisque la même ligne cintrée se retrouve à la base d'un couple de mâts du wâdi Iser, à des dizaines de kilomètres au nord-est. Le sens de ces regroupements reste obscure. Par manque d'éléments objectifs peut-on y attribuer une fonction symbolique plutôt qu'utilitaire ? Le volet symbolique de l'art rupestre n'est d'ailleurs pas absent puisque des archers à masque de rhinocéros, semblables à ceux qu'on rencontre ailleurs au Messak (Gauthier et al. 1996), se mêlent aux tableaux du w. Tiksatin (Fig. 1a et 3). A cet univers se rattache probablement une silhouette de canidé ou félin que l'on devine en filigra-

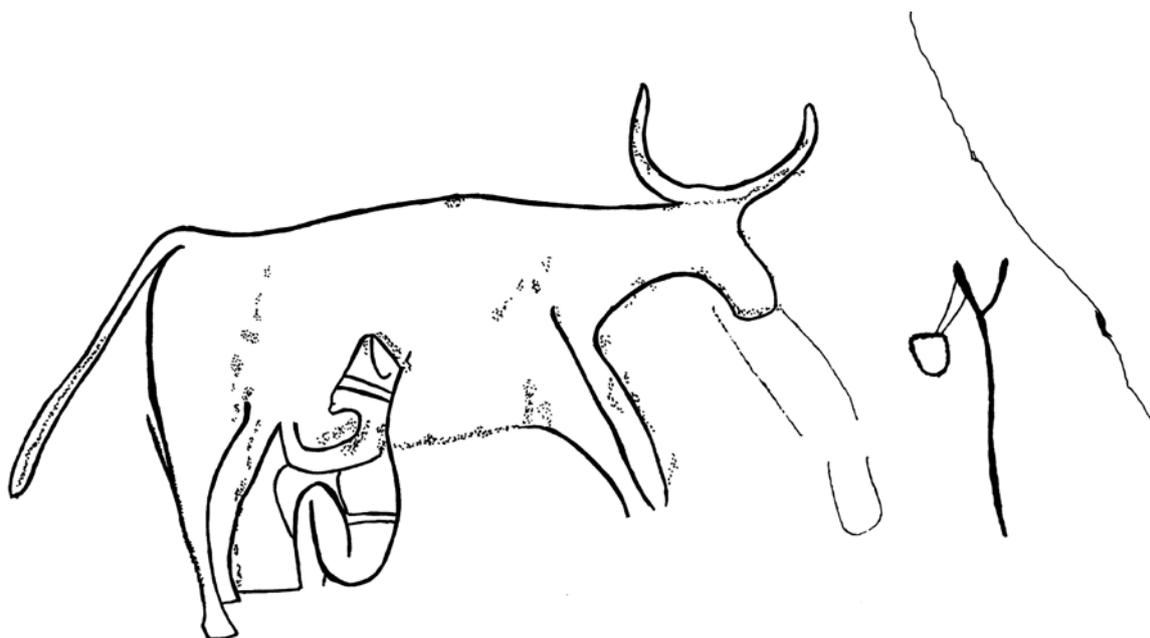


Fig. 6. Wâdi Ahêtès. Personnage trayant une vache à proximité d'un mât auquel est accroché un récipient. Le personnage et l'animal, réalisés en trait incisé poli à patine totale, ont été repiquetés ultérieurement et partiellement.

ne entre les deux grands mâts au centre gauche (Fig. 2) : il y a une analogie évidente avec certains des anthropomorphes à tête de lycas si familiers sur les sites du Messak.

Pendu sur un pieu ou un mât dont le sommet n'est pas visible, on distingue, au centre droit de la Fig. 2, une forme curieuse qui ressemble à une dépouille d'animal. Il peut s'agir d'une peau mise à sécher pour utilisation ultérieure, image somme toute banale dans un campement, mais la répétition à trois autres reprises au moins de telles figurations (W. Ti-n-Amoutin, Beddis et Alamas), totalement isolées, laisse présager d'une signification moins profane qui nous échappe totalement.

Sur tout le site du w. Tiksatn et notamment dans la Fig. 2, on retrouve bien des aspects typiques de l'art régional ancien. Au plan stylistique on note le double trait, le travail soigné de l'oeil souligné par une spirale symbolisant le larmier (Fig. 5), le polissage fin et total de surfaces internes des bovins, l'utilisation de la perspective, le traitement en ronde bosse. Ici, de même que sur quatre autres sites à mâts, l'activité pastorale est le thème central, quelques animaux sauvages (Buffle antique, éléphant, autruches, aurochs) complétant le bestiaire. Cependant, comme ailleurs sur le plateau (Gauthier, 1994), ce monde pastoral se mêle intimement au monde des chasseurs (= période Bubaline) : les archers à masque de rhinocéros, l'autruche entravée (Fig. 4), les silhouettes de lycas et canidés (Fig. 2), les vêtements du personnage manipulant un récipient (short et ceinture large) sont autant d'éléments qui appartiennent à ce monde des chasseurs que d'aucuns ont voulu distinct et antérieur au monde pastoral. Ce site est une nouvelle fois l'occasion de souligner l'unité culturelle régionale.



Fig. 7. Peinture de la période "Equidienne", Tanschalt (Akakûs) : récipients accrochés à un mât trifide.

Si les boeufs sont une contribution indéniable à la diète des occupants du Messak, leur fonction ne s'arrête pas là. Les représentations de boeufs montés ou chargés sont bien connues au Tassili, dans les peintures de Iheren par exemple. Au Messak, ils portent aussi des femmes (Jacquet, 1988) ou sont utilisés pour le transport de ballots ficelés (Jelínek, 1985, Gauthier & al., 1996) ou de piquets bifides fort semblables aux mâts dont il est question ici (Fig. 5).

Certains de ces mâts sont assez sobres et, si l'on considère leur patine plus fraîche, ils peuvent avoir été ajoutés

postérieurement comme c'est peut être le cas des mats situés à gauche de la Fig. 2 et probablement ceux de droite sur la Fig. 3. Ces différences de patine soulèvent la question de leur persistance dans le temps. A l'échelle du massif, ils ont une patine généralement foncée sinon totale dénotant une apparition ancienne. Cependant on remarque que les deux mâts les plus en amont de la station (non montrés) ont une patine bien plus claire. Une observation attentive révèle qu'il s'agit de mâts plus anciens, à patine totale, dont le contour semble avoir été repris à une date postérieure au dessin original. Cela dénote l'intérêt des populations pour ces objets à travers les âges. Sur un site du wâdi Tanschalt (Fig. 7), une peinture de la période équidienne expose un mât trifide auquel sont accrochés des ustensiles. Au delà des éventuels caractères symboliques ou sacrés, l'aspect fonctionnel de ces mâts explique bien qu'ils aient pu être utilisés jusqu'à nos jours : on constate en effet des analogies marquées avec les mâts en usage chez les Touareg, mâts qui servent de support pour accrocher des sacs ou bien des guerbas et qui sont parfois finement travaillés telles les répliques gravées de la scène du wâdi Tiksatine (1).

Le mode de suspension, en deux points diamétralement opposés, et la forme largement ouverte, apparemment subcirculaire, évoque un matériau dur plus qu'un récipient souple : le poids du contenu déformerait une guerba en peau, ce que rien ne laisse soupçonner ici ou sur les autres exemples (Fig. 2), sauf à imaginer un cerclage de bois sur le pourtour. Le récipient à droite du mât central présente des prolongements latéraux au dessus des bords, plus compatibles avec desalebasses ou bien de la céramique. De multiples visites nous ont convaincus de la rareté - mais pas de l'absence - des tessons de poterie sur l'ensemble du Messak. Ceci est loin d'être suffisant pour éliminer cette hypothèse, même si on connaît ailleurs au Sahara des cultures néolithiques sans poterie. Un autre argument, mais il n'est pas définitif non plus, porte sur les décors des récipients : sur les tessons que nous avons pu observer, aucun n'évoque le réseau de traits parallèles alignés sur la bordure et selon une ligne verticale en position centrale. Il reste

que ces décorations n'ont peut-être aucun rapport avec la réalité, mais cela serait étonnant. La découverte d'éléments portant les mêmes motifs serait un événement remarquable car ils seraient susceptibles de faire le lien entre les restes matériels des occupants anciens du Messak et l'art rupestre, tout en apportant des arguments décisifs quant à leur position chronologique absolue.

#### NOTE

(1) Lors de la réunion de l'AARS à Parthenay (10 Mai 1997), A. Boccazzi et J.L. Le Quellec nous ont signalé avoir vu des mâts presque identiques à ceux du Messak, dans un village toubou abandonné du Dohone, partie septentrionale du Tibesti en territoire libyen. Comme autrefois, les récipients sont posés sur la fourche sommitale.

Relevés et photos des auteurs  
\*yves.gauthier8@wanadoo.fr

#### RÉFÉRENCES

- BERTHOUD S., 1978, Gravures rupestres inédites au Messak Settafet (Fezzân, Libye), *Genève-Afrique, Acta Africana*, vol. 16, n°1, p109-117
- CASTIGLIONI A. & A., NEGRO G., 1986, *Fiumi di pietra*, Edizioni Lativa, Varese, 366p
- GAUTHIER Y. & C., 1994, Hommes et théranthropes du Messak Mellet (Libye), *Actes du colloque AARS*, Ingolstadt, 21-23 Mai 1993, p 13-17
- GAUTHIER Y. & C., MOREL A., TILLET T., 1996, *L'art du Sahara*, Seuil, Paris, 140p
- JACQUET G., 1978, Au coeur du Sahara libyen, d'étranges gravures rupestres, *Archéologia* n° 123, p40-51
- JACQUET G., 1988, Images d'un Sahara fertile, *Archéologia* n° 239, p34-41
- JELINEK J., 1985, Tilizahren, the key site of fezzanese rock art, *Anthropologie* XXIII/2, p125-268, XXIII/3, p223-276