



Les CAHIERS

DE

L'AARS

Bulletin de l'association des amis de
l'art rupestre saharien

Les Cahiers de l'AARS prennent la suite des Actes des Assemblées annuelles n°1, 2 et 3

Impression : Avril 1998

© Les auteurs. Tous droits de reproduction réservés pour tous pays.

SOMMAIRE

| | |
|--|----|
| Lionel GALAND * ·..... | 1 |
| <i>Remarques sur la notation et la structure des toponymes touaregs.</i> | |
| Jacques et Brigitte CHOPPY * | 5 |
| <i>Photos et relevés d'art rupestre saharien.</i> | |
| Jacques et Brigitte CHOPPY * | 13 |
| <i>Un dolmen dans l'Ennedi.</i> | |
| Jacques CHOPPY | 15 |
| <i>Une gravure au sud-est de Mizda (Libye).</i> | |
| Philippe MASY* | 17 |
| <i>Remarques et questions sur quelques aspects des gravures rupestres du sud marocain. Les "nasses".</i> | |
| Jean Loïc LE QUELLEC | 29 |
| <i>Mais jusqu'où vont donc les « radnetze » ?</i> | |
| Guido FALESCHINI | 35 |
| <i>Lo stile Tazina : osservazioni e ipotesi.</i> | |
| Adriana RAVENNA, Sergio SCARPA FALCE, Donatella e Aldo BOCCAZZI* | 41 |
| <i>Le pitture del Tibesti orientale</i> | |
| Friedrich BERGER | 49 |
| <i>Wadi Mathrndush, Fezzan, Libya : 1967 - 1977 - 1997</i> | |

REMARQUES SUR LA NOTATION ET LA STRUCTURE DES TOPONYMES TOUAREGS

Lionel GALAND

Communication présentée lors de la réunion de l'AARS, Parthenay, 9-10 Mai 1997

PROBLEMES DE NOTATION

La notation des toponymes maghrébins ou sahariens est une cause de difficultés pour les auteurs qui désirent les citer sans entrer pour autant dans le détail des réalisations phonétiques.

Les phonèmes propres au berbère ou à l'arabe doivent être d'abord identifiés, puis rendus au moyen de graphies aussi peu "techniques" que possible, sous peine de décourager les lecteurs, voire les éditeurs, ce qui exclut les alphabets des phonéticiens. Il faut donc accepter des solutions de com-

| | Graphie possible | Observations |
|----------|------------------|---|
| a | a | Un 'a' intermédiaire entre [a] et [e] pourra être noté par ä. |
| b | b | |
| c | | à éviter à cause de son ambiguïté ([s] dans "ciré", mais [k] dans "curé". Choisir s ou k selon le son à noter. |
| e "muet" | d | |
| é | e | L'important est de maintenir la distinction entre [e] dit "muet" et [é]. Inconvénient de é : graphie spécifiquement française. |
| f | f | |
| g | g | même ambiguïté que c ("galet", "gilet"). Garder g pour le son de "galet", même devant e ou i ("Guy" serait noté gi). Pour l'autre son, voir j ci-dessous. |
| h | h | comme [h] anglais. À distinguer de h' (tableau 2) |
| i | i | voyelle proprement dite. À distinguer de y (ci-dessous). î pourra noter la voyelle longue correspondante. |
| j | j | pour le son initial de "jour" ou de "gilet". Inconvénient : j avec cette valeur est une graphie spécifiquement française. |
| k | k | préférable à c. À distinguer de q (ci-dessous) |
| l | l | |
| m | m | comme dans "lame" et non comme dans "lampe" |
| n | n | comme dans "plane" et non comme dans "plan" |
| o | o | |
| p | | pratiquement inexistant en touareg |
| q | q | articulé à peu près au niveau de la lèvre. À distinguer de k, articulé plus avant : touareg ekk "aller", eqq "venger" |
| r | r | uniquement pour r dental ("roulé"). À distinguer de gh (tableau 2), confusion classique chez les francophones. |
| s | s ou ss | uniquement pour [s], sourd (comme dans "ainsi"). Pour [z], sonore ("Asie"), employer z. Inconvénient de s : le lecteur risque de prononcer [z] si la lettre est entre voyelles. Inconvénient de ss: on perd la distinction entre consonne simple et consonne tendue (voir tableau 2). |
| t | t | |
| u | u ou ou | voyelle proprement dite (celle de "loup", jamais celle de "lu"). À distinguer de w (ci-dessous). û pourra noter la voyelle longue correspondante. Inconvénient de la graphie 'ou' : elle est spécifiquement française. |
| v | | inexistant en touareg |
| w | w | semi-consonne (son initial de "ouate" ou 2e phonème de "loi", mot qui serait noté lwa). À distinguer de la voyelle u (ci-dessus), car 'ui' pourrait être lu [wi] ou [uy]). |
| x | x ou kh | pour le son final de l'allemand "Bach". La lettre x (ne pas lire [ks] !) est préférable à kh |
| y | y | semi-consonne (son initial de "yeux" ou 2e phonème de "lien"). À distinguer de la voyelle i (ci-dessus). |

Tableau 1

promis, qui respectent les traits essentiels sans prétendre à la perfection. Des solutions de ce genre, n'exigeant pas une police de caractères spéciale, sont proposées dans la colonne "Graphie possible" des tableaux 1 et 2, destinés à la notation du touareg, mais partiellement applicables à d'autres langues berbères et même à l'arabe.

Le fait que ces procédés reportent souvent au début du siècle ne suffit pas à les condamner dans les cas où une haute technicité ne s'impose pas. Les "Observations" précisent, quand cela est nécessaire, les précautions à prendre dans l'emploi de la lettre considérée.

Le tableau 1 présente, tout simplement dans l'ordre alphabétique, les lettres usitées pour l'écriture du français, mais utilisables pour celle du touareg moyennant certaines précautions ou restrictions. Le tableau 2 réunit des phonèmes qui ne peuvent être rendus par une lettre simple (à moins que l'on n'accepte un alphabet phonétique).

On y trouvera des lettres pourvues d'une apostrophe, des groupes de deux ou même trois lettres pour noter un son unique, procédé évidemment contraire aux principes puisqu'une graphie sh, par exemple, est ambiguë et peut être lue comme l'initiale de "chat" ou comme [s] suivi de [h]. On peut estimer, cependant, que dans l'ensemble le risque de confusion est relativement limité.

En cas d'hésitation sur l'identité d'un phonème, il peut être utile de le faire écrire en caractères tifinagh. L'écriture touarègue néglige la tension ou "gémiation" des consonnes, mais elle a partout des lettres différentes pour r et gh ; l'alphabet de l'Ahaggar distingue aussi g et gy, d et d', etc. L'écriture arabe permet également de procéder à des contrôles.

STRUCTURE DE QUELQUES TOPONYMES TOUAREGS

Certains toponymes sont constitués par des éléments du vocabulaire courant et leur sens apparaît immédiatement (sans que l'on sache pour autant la raison qui a fait attribuer tel nom à tel lieu). D'autres sont et restent obscurs, l'absence d'archives rendant leur interprétation difficile ou impossible ; les explications fournies par les populations locales sont alors des plus suspectes, car "l'étymologie populaire" sévit ici comme ailleurs. En tout cas il est utile de reconnaître la structure d'un toponyme quand c'est possible. Les indications qui suivent, loin d'être exhaustives, rappellent quelques types fréquents. Les exemples sont notés dans la graphie "lâche" proposée par les tableaux qui précèdent.

1. Toponymes à un élément : Ahaggar, Ténééré, etc. Il n'y a pas lieu d'insister sur ce type.
2. Toponymes comportant un nom et son complément :
 - a) Le complément est introduit par n "de" :
 Aha-n-Akh "Vallon du Lait", Aha-n-Udad "Vallon du Mouflon"
 Aha-n-Tel-i "Vallon de Elle me possède" (ici le complément est une phrase, du reste assez énigmatique).
 Tehe-n-Äkli "Col de l'Esclave"
 - b) Le complément est un participe (le touareg n'a pratiquement plus de véritable adjectif) :
 Aha-Mellen (ou Mellän) "Vallon Blanc" (littérale-ment "étant blanc", "qui est blanc")
 Mesak (Messak ?) Set't'äfet "Mesak Noir" ("étant-noir") : le participe en '-et' est féminin, donc le nom Mesak est également féminin.
 Ihahan-Egyrûtnîn "vallons longs" ("étant longs").
3. Toponymes constitués par une phrase :

| Graphie possible | Observations |
|--|--|
| ch ou sh tch ou tsh dj gh h' c , â d ^y t ^y g ^y selon le cas t' d' r' z' selon le cas lettre doublée : bb ss, etc | <p>ch : graphie à la française ; sh : graphie à l'anglaise articulation dite affriquée (t+ch ou t + sh, mais formant un phonème unique).</p> <p>dj articulation affriquée (t+ j formant un phonème unique)</p> <p>gh évoque le r "grasseyé" : cas de "tifinagh", à la rigueur "tfinarh" (mais non "tfinar" !). À distinguer de r ("roulé") : touareg eghu "bêler", eru "être ancien".</p> <p>h' en principe inexistant en touareg (fréquent dans d'autres langues berbères, surtout à cause des emprunts à l'arabe). C'est le bruit d'une expiration, mais une consonne de plein statut.</p> <p>c , â en principe inexistant en touareg (fréquent dans d'autres langues berbères, surtout à cause des emprunts à l'arabe). C'est le correspondant sonore de h' ; il est souvent pris à tort pour une voyelle. La graphie â est pratique, mais risque d'évoquer une voyelle. La graphie ^c (c placé en exposant), ou encore ' (apostrophe inversée), est préférable.</p> <p>d^y t^y g^y il ne s'agit pas d'une consonne suivie de y, mais d'une unité complexe imprégnée de y.</p> <p>t' d' r' z' articulations à résonance pharyngale, plus facilement détectées par leur influence sur les voyelles voisines : à cause des emphatiques, a ("patte") tend vers â ("pâte"), i vers è, u (ou) vers ô.</p> <p>lettre doublée : bb ss, etc articulations comportant une tension musculaire plus grande, qui peut suffire à changer l'identité du mot. Si l'on emploie ss au lieu de s pour la consonne simple (v. ci-dessus), on ne peut plus distinguer s simple et s tendu : chaque solution a son inconvénient.</p> |

Tableau 2

Engh-Akli "Tue l'esclave" (vallée, mont, point d'eau) ;
 Engh-Amali "tue l'étalon" (vallée, point d'eau)
 Yûf-ehakit "il-surpasse velum" ("Il vaut mieux qu'un velum de tente" : montagne et vallée, avec rocher formant toit).

4. Toponymes comportant un pronom "support de détermination" :

J'appelle ainsi un pronom comme le français "celui", proche des démonstratifs, mais employé en fait comme le simple support d'une détermination : "celui-ci", "celui de Jean", "celui que j'ai vu". Le berbère fait grand usage de ces éléments. Voici quelques "supports" touaregs :

| | Défini | | Indéfini | |
|-----------|---------------|--|-----------|---------------------------------------|
| | Masc. | Fém. | Masc. | Fém. |
| Singulier | wa "celui" | ta "celle" | i "un" | ti,t ^y i, tchi "une" |
| Pluriel | wi "ceux" | ti, t ^y i tchi "celles" | "des" | "des" |

REMARQUES

Le singulier et le pluriel de l'indéfini sont identiques et ne se distinguent que par l'accord qu'ils entraînent. Le féminin pluriel du défini et le féminin de l'indéfini sont identiques.

Les supports s'emploient de deux façons : 1) en reprise d'un nom et à sa suite, le complément du nom s'accrochant alors au support ; 2) sans le nom, qui n'est pas explicité.

1. Nom + support défini + complément :

Adreg^y-Wa-n-Lebeg^yen "Massif des Ilebegyen", littéralement : "massif, celui des Ilebegyen".

Tihûbar-Ti-n-Ataram "Sources d'Aval", littéralement

: "sources, celles d'aval"

2. Support sans référent explicite + complément :

a) Support défini :

Ta-n-Kel-Ghedîmes "Celle des Gens de Ghadamès" (montagne)

Wi-Set't'afnîn "Les Noirs", littéralement "ceux étant-noirs" (vallée)

b) Support indéfini : l'emploi d'un terme indéfini comme toponyme peut sembler paradoxal, mais il est particulièrement fréquent (sur ce problème, v. L. Galand, 1986) :

I-n-tafuk "Un du Soleil" (vallée, point d'eau)

I-set't'âfen "Un Noir", littéralement "un étant-noir" (vallée)

Ti-n-amad'al-set't'âfen "Une de la Terre Noire", littéralement "une du sol étant-noir" (vallée).

Les exemples sont tirés de l'ouvrage du P. de Foucauld (1940). La notation a été modifiée. L'emploi systématique de traits d'union entre les éléments d'un même toponyme est à l'imitation de l'usage français ("Chalon-sur-Saône"), mais il peut être discuté. Par contre, l'habitude ancienne et très répandue d'écrire en un seul mot Wan--- "celui de", In-- "Un de", etc. me paraît difficile à défendre, puisque 'n' est la préposition "de". Il n'existe aucune raison déterminante de souder 'n' au mot précédent si c'est un support, alors qu'on ne le fait pas si c'est un nom : pourquoi écrirait-on "le livre de Jean", mais "celuide" en un seul mot dans "celui de Jean" ?

RÉFÉRENCES

GALAND L., 1986, "L'opposition défini-indéfini en toponymie : exemples berbères", dans *Mélanges d'onomastique, linguistique et philologie offerts à M. Raymond Sindou*, I, p21-24.

FOUCAULD P. de, 1940, *Dictionnaire abrégé touareg-français de noms propres (dialecte de l'Ahaggar)*; Paris.

PHOTOS ET RELEVÉS D'ART RUPESTRE SAHARIEN

Jacques et Brigitte CHOPPY

Communication présentée lors de la réunion de l'AARS, Parthenay, 9-10 Mai 1997

Résumé

Devant la sous-information concernant l'art rupestre saharien, les auteurs développent la méthode qu'ils pratiquent pour un travail « de reconnaissance », et qui est accessible à des amateurs.

Dans cette optique, ils font part de leur expérience en matière de prise de vue photographique et mentionnent diverses techniques plus élaborées. Puis ils définissent le relevé comme un document sur papier reproduisant une oeuvre d'art rupestre, et s'interrogent sur la part d'interprétation que cela comporte. Ils exposent les techniques de relevé qu'ils ont développé, en partie manuelles, puis assistées par ordinateur (plus de 1000 photos relevées, dont la plupart publiées). Les limites des techniques utilisées sont précisées au long de cette note. Les arguments qui en montrent la validité sont exposés à la fin.

Abstract

As we lack information on Sahara rock art, the authors explain the method they use for a preliminary «reconnaissance» work accessible to non-professionals. In this perspective they present their experience in photographic shot and mention various more elaborate techniques. Then they describe the survey as a document on paper reproducing a work of rock art and estimate the part of interpretation it involves. They expound the surveying techniques they have conceived, some of them manual, then computer-aided (more than 1000 surveyed photos, most of them published). The limits of the techniques used are given in the

La pratique de l'art rupestre saharien montre que celui-ci n'est publié qu'en faible partie, nettement moins de 10 % sans doute; ce qui rend fragile toute considération générale. Cette sous-information pourrait être compensée par la publication de beaucoup d'images, de qualité compatible avec une acquisition qui peut être dite « de prospection »; c'est ce que nous pratiquons.

Ce texte ne concerne donc pas l'étude scientifique des sites rupestres (Aujoulat 1987), mais seulement nos résultats d'expérience et nos réflexions (1).

ACQUISITION DE L'INFORMATION PAR PHOTOGRAPHIE

En art rupestre, l'information de base est constituée de « figures » individuelles, représentations d'humains, d'animaux, d'objets, voire non figuratives, ou écritures. Ces figures sont le plus souvent groupées sur des panneaux, plus ou moins distants les uns des autres. Le but d'une prospection est de rapporter le maximum d'informations fiables dans le temps disponible. Leur acquisition se fait donc par photographie.

Obtenir des photographies représentatives

L'idéal est que les photos représentent fidèlement la paroi ornée; quelques précautions permettent de s'en rapprocher :

- L'axe optique de l'appareil doit être approximativement perpendiculaire à la surface ornée.
- Une focale longue, de l'ordre de 100 millimètres par exemple, permet de limiter les déformations photographiques.

- On peut être conduit à photographier à l'envers certaines figures plafonnantes; en vision normale de la photo, le relief de la paroi est alors inversé; pour l'éviter, il faut tenir l'appareil à l'envers. L'orientation du soleil peut créer la même contrainte dans le cas de gravures sur dalles horizontales.

- Les peintures rupestres éclairées par le soleil sont d'ordinaire moins visibles que si elles sont à l'ombre, car les irrégularités de la paroi sont accusées. Interposer un vêtement, par exemple, permet de faire de l'ombre; cela devient presque obligatoire lorsque la paroi est partie au soleil, partie à l'ombre. Pour les gravures, le soleil rasant accroît le contraste.

- Photographier des peintures avec le flash sur l'appareil a pour résultat d'écraser les irrégularités de la paroi; et de préserver la gamme de couleurs qui, en lumière naturelle et sous abri, est habituellement faussée par des dominantes. Rappelons que l'énergie dégagée par un coup de flash équivaut à celle dégagée par le photographe pendant un dixième de seconde... mais l'on ne prend pas une photo chaque dixième de seconde ! Sans parler de l'énergie solaire. Donc, contrairement à une légende diffusée de manière parfois intéressée, il n'y a pas de risque à utiliser le flash, au moins dans les conditions sahariennes (2); mais il se pourrait qu'on vous l'interdise !

- Pour la photographie des gravures, le flash peut être utilisé latéralement s'il est relié à l'appareil par un cordon, ou télécommandé.

Photographies destinées à un traitement d'image

Malgré les précautions prises, beaucoup de photographies ne

sont pas suffisamment lisibles :

- Des couleurs peintes ont perdu de leur intensité, voire disparu (oxydation des colorants organiques); cependant que la couleur de la paroi peut présenter des variations trompeuses.
- Les traits d'une gravure peuvent être émoussés.
- Les conditions de prises de vue étaient défavorables.
- La couverture photographique n'était pas assez détaillée;
- Une technique photographique élaborée (voir ci-dessous) aurait été souhaitable; ce cas est fréquent, et c'est l'une des limites de la « prospection ».

Un traitement d'image, manuel ou informatique, est alors nécessaire. L'entreprendre suppose que l'on prévoit d'en communiquer le résultat; ce qui justifie des exigences supplémentaires :

- Utiliser des pellicules pour diapositives car, seules, elles permettent tous les types de traitements d'images; et des pellicules lentes (50 ou 100 ISO, ou ASA) pour avoir une bonne définition.
- Matérialiser la dimension des figures par une échelle centimétrique, placée sur la paroi ou à proximité immédiate (parfois sur un bâton). Il est prudent que cette échelle soit orientée et toujours placée dans le même sens, pour indiquer

le sens de la photo. Une charte distribuée par l'I.F.R.A.O. comporte, outre une échelle centimétrique, une gamme colorée; celle-ci est destinée à la restitution des couleurs authentiques par traitement informatique. Même si l'on n'en a pas l'usage immédiat, il est bon de conserver cette information en archive, au moins pour quelques vues.

- Si l'axe optique de l'appareil ne peut être perpendiculaire au plan de la figure, on peut utiliser la « méthode de la double mire » (Fig.1) : Aux deux extrémités de la zone photographiée, la plus proche et la plus lointaine de l'appareil, on place une mire identique dont l'échelle est dans un plan perpendiculaire à l'axe optique de l'appareil. La photo peut être ensuite « redressée » par le traitement d'image informatique « perspective » (Fig. 2), ou par quadrillages, ce qui est évidemment plus long et moins précis (Fig. 3).

Quoi photographier

L'efficacité de la prospection conduit à négliger les figures difficilement lisibles comme les représentations redondantes et peu anciennes; ces omissions peuvent être notées.

Il est souhaitable de faire une photo d'ensemble des panneaux ornés et, pour les plus vastes, une couverture systé-

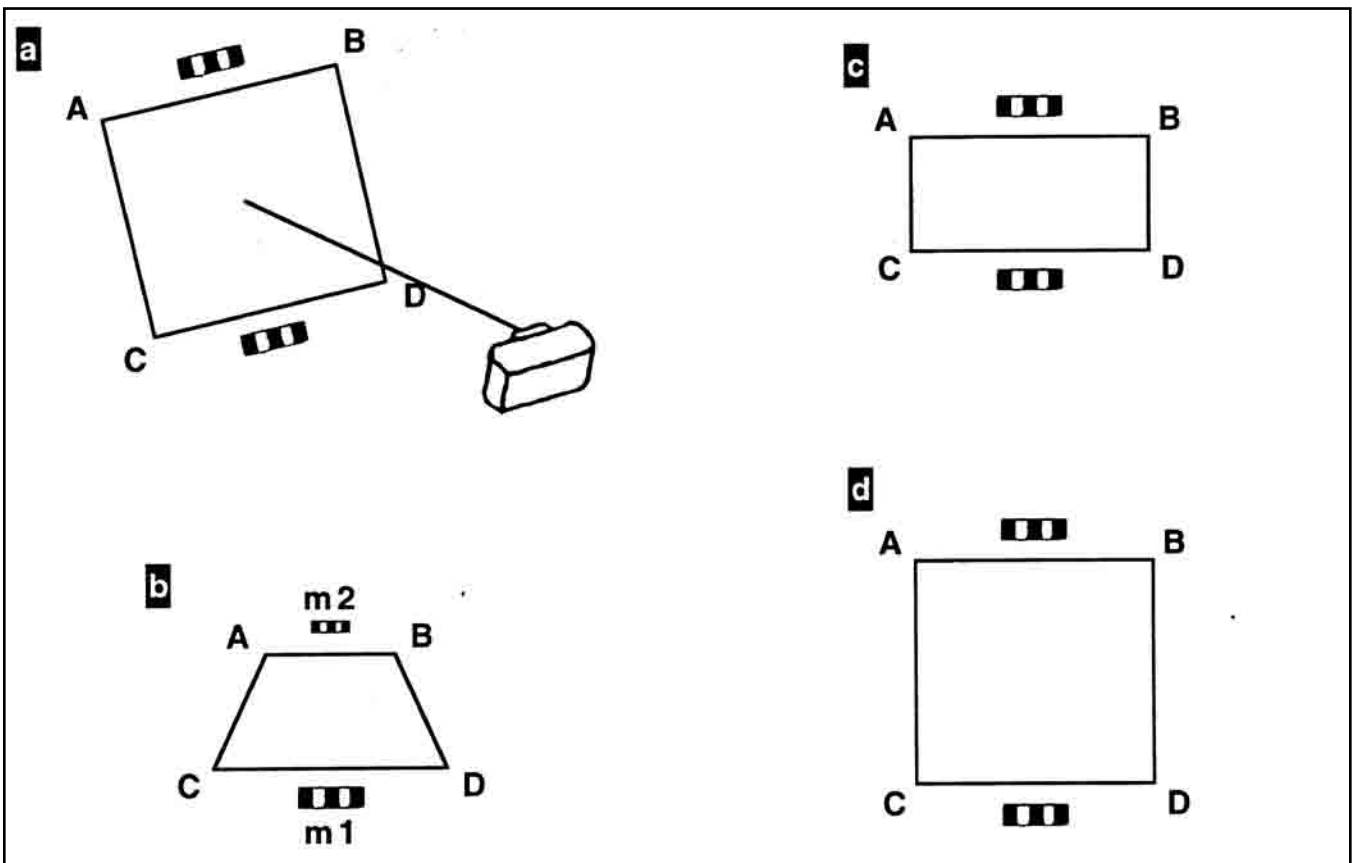


Fig. 1. Méthode de la double mire

a/ Photographie oblique du rectangle ABCD. 2 mires identiques sont disposées l'une le long de AB, l'autre le long de CD; la photo est prise en dirigeant l'axe de l'appareil vers le centre du rectangle.

b/ Sur la photo, le rectangle prend la forme d'un losange, la mire éloignée (m2) paraissant plus petite que l'autre (m1). Pour rétablir le rectangle, deux opérations sont nécessaires.

c/ D'abord, par perspective inverse (traitement ordinateur), le losange devient un rectangle, mais dont les côtés AD et BC n'ont pas repris leur vrai longueur.

d/ Ces côtés doivent être allongés dans le rapport : $(m1 + m2) / 2m2$. Cette formule n'est pas rigoureuse mathématiquement; elle suffit en pratique, d'autant qu'il subsistera d'autres déformations photographiques.

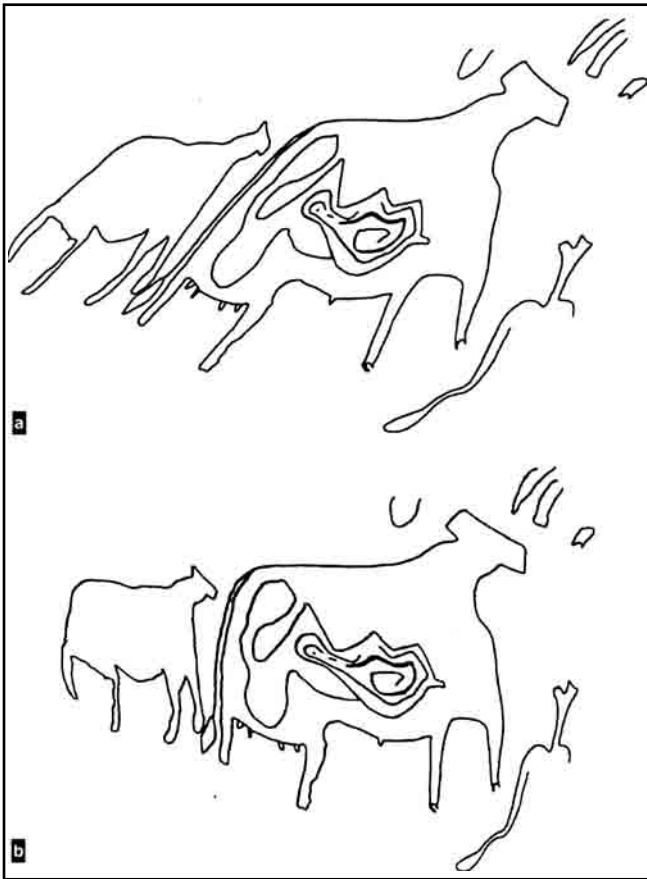


Fig. 2. Archeï 11 (Ennedi, Tchad); ce site est en cours de publication.

(a) photo prise obliquement

(b) récupération de la forme par déformations informatiques successives; faute de repères pris sur place, on a cherché à se rapprocher de la forme des autres animaux du même panneau.

matique avec recouvrement important (1/3 environ) d'une photographie à la suivante. Souvent, pour conserver une définition suffisante, les dimensions de la surface photographiée ne doivent pas excéder un mètre; c'est le maximum pour les photos de détail destinées à compléter une couverture systématique. À ce sujet, ne pas mépriser les détails moins séduisants sur place; ils seront les plus difficiles à interpréter au retour. Les superpositions justifient une photo de détail, voire une macrophoto.

La localisation des sites peut être faite au GPS (appareil valant moins de 2000 F actuellement). Un plan schématique du site ou des divers sites proches permet de situer les panneaux ornés. Il est souhaitable de noter l'orientation des abris.

Techniques photographiques élaborées

- Les appareils à photo numérique ne disposent pas encore d'assez de mémoire pour être utilisés dans une mission saharienne. (3)

- La photographie infrarouge révèle des figurations plus ou moins évanouies. Elle nécessite un filtre et une mise au point légèrement décalée, mais la véritable difficulté est de conserver la pellicule spéciale à basse température, moins de 15 °C, avant comme après la prise de vue. La vidéo infrarouge est actuellement d'un prix inabordable. D'après nos informa-

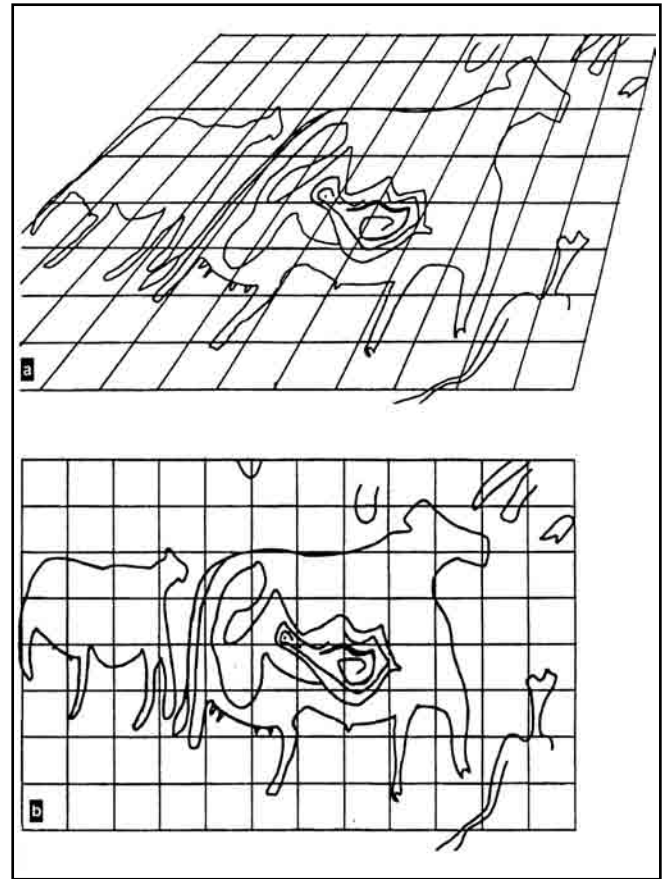


Fig. 3. Archeï 11 (Ennedi, Tchad)

(a) dessin identique à celui de la figure 2a, avec quadrillage calculé pour obtenir une représentation comparable à celle résultant du redressement par informatique; en pratique, il aurait fallu essayer successivement plusieurs quadrillages; étant entendu que les lignes des quadrillages doivent concourir (hors du plan de la figure), selon les principes de la perspective

(b) dessin redressé par la méthode des quadrillages.

tions, les appareils à photo numérique présents sur le marché ne permettent pas la photo infrarouge.

- La stéréophotographie d'une gravure permet, mieux qu'une simple photo, de distinguer ce qui est en creux et ce qui est en relief, comme ce qui est trait naturel et artificiel. Pour une peinture, elle peut être utile lorsque la forme du support joue un rôle.

La prise de vue stéréo nécessite deux clichés, entre lesquels l'appareil est décalé en principe de 1/30° de la distance à l'objet photographié; si le décalage est plus grand, l'effet de relief est exagéré. Une bonne précision est souhaitable à la prise de vue (sur pied muni d'une barrette horizontale pour déplacer l'appareil) comme lors du montage des photos sous cache. Si l'on ne dispose pas du pied et de la barrette ou pour les photos de paysages, il est possible de prendre les deux photos décalées en prenant soin de couvrir exactement la même surface.

Des appareils spécialisés prennent les deux photos en même temps, avec deux objectifs éloignés de la largeur des yeux (10 centimètres environ), ce qui donne une vision stéréoscopique normale à une distance de 3 mètres. Un tel appareil, actuellement en vente pour moins de 800 francs, prend les

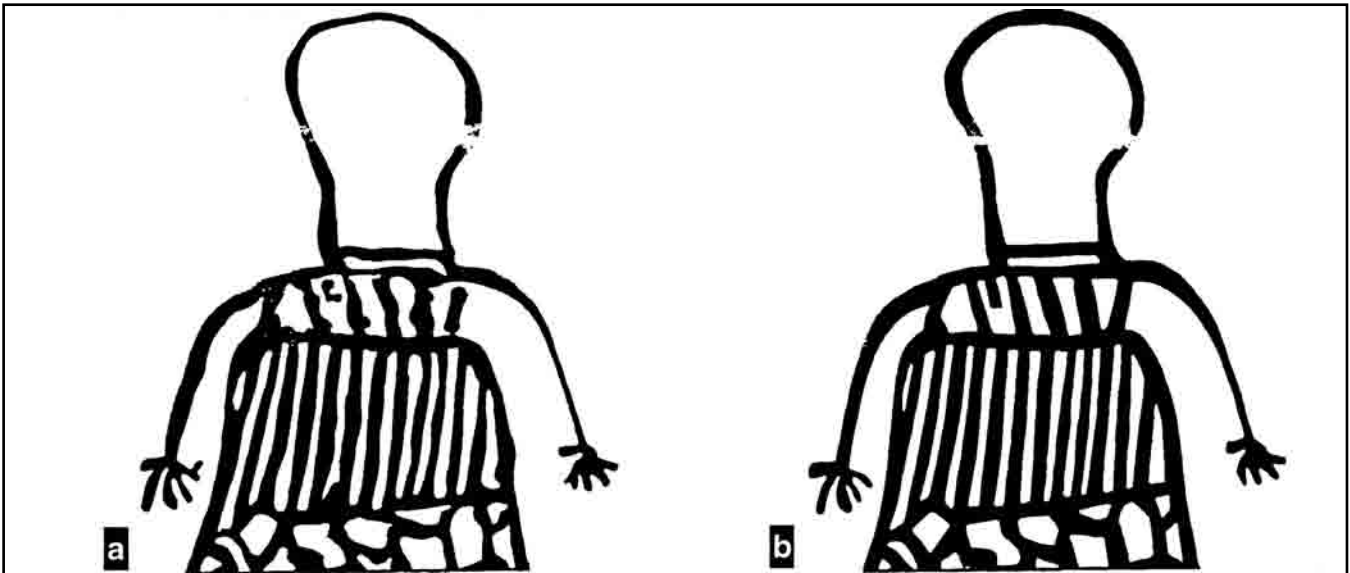


Fig. 4. Panneau Fuchs (Niola Doa, Ennedi, Tchad), exemple de deux relevés partiels :

a) reproduction de ce que l'artiste a fait (relevé à peu près objectif)

b) représentation de ce qu'il a probablement voulu faire.

Compte tenu des dimensions de l'oeuvre complète, ces relevés devraient être réduits au format d'un timbre-poste pour la publication.

deux images sur une surface 24 x 36 millimètres; cet appareil peut prendre des photos diapositives, qui seront examinées avec une visionneuse spéciale, ou après le montage sous cache.

Les couples de diapositives sont projetés avec filtrage polarisant, les spectateurs étant eux-mêmes munis de lunettes à verres polarisés.

- Le Dr. R. Kirsch (inédit 1996) prend deux photos d'une zone de la paroi, l'une avec l'axe optique perpendiculaire à la paroi, l'autre à 45°; les deux axes optiques sont dans un plan horizontal, et forment les deux côtés d'un triangle rectangle isocèle. Par traitement informatique des photos, il obtient une image 3D, qui peut être transformée en une image stéréoscopique, visible avec lunettes, dont on peut régler le relief apparent et l'éclairage (sur 360°). Il est possible d'éliminer une couche superficielle, c'est-à-dire des graffitis indésirables s'ils sont moins profonds que le trait gravé.

LE RELEVÉ

Un « relevé » est un document sur papier reproduisant une oeuvre rupestre. Il est communicable, éventuellement moins périssable que la paroi ornée. Pour être reproductible dans des conditions économiques acceptables; le relevé doit être actuellement en noir et blanc.

Un relevé lisible et fidèle

Souvent, pour découvrir la totalité du contenu d'une paroi ornée, il faut un examen relativement long. À l'inverse, le relevé est destiné à être bien lisible.

On souhaite aussi qu'il soit fidèle, ce qui se heurte à des difficultés :

- Même avec de l'expérience, il demeure parfois difficile de

distinguer ce qui est oeuvre humaine de ce qui ne l'est pas.

- Certaines irrégularités de paroi interrompent la représentation artificielle; d'autres ont été prises en compte par l'artiste. Plus généralement, il existe une relation entre le support rocheux et l'oeuvre rupestre. Soleilhavoup (1986) pratique donc un relevé « micromorphologique » de la paroi; quoique possible sur photos, cela entre évidemment dans le cadre d'une étude scientifique.

- En cas de superposition; même sur place, il est souvent impossible de distinguer quelle figure recouvre l'autre; pourtant, il faut bien représenter !

- Il y a des dégradations naturelles (dépôts de paroi, nid de guêpe maçonner) et artificielles.

Enfin certaines figures ou parties de figures, pourtant lisibles, risquent de ne pas être vues, car leur couleur ou leur technique est différente du reste (gravure dans un panneau peint, par exemple). Parfois l'information est ténue, au point qu'on ne la trouve que si on la cherche; par exemple, une partie de la figure est séparée du reste (les pieds d'un humain, la queue d'un animal). L'expérience d'autres représentations de la même région est alors précieuse.

Etre conscient de la place de l'interprétation

Le relevé comporte une part d'interprétation, c'est-à-dire de subjectivité :

Dans l'interprétation formelle l'auteur du relevé choisit ce qu'il considère comme significatif de l'information. Un relevé fidèle exigerait que l'interprétation soit seulement formelle.

Dans l'interprétation sémantique on cherche à dégager la signification des figurations rupestres, ceci à deux niveaux :

- Au 1° niveau on se préoccupe de ce qui est représenté (un homme - ou un animal - ou de manière plus complexe une scène de chasse, par exemple).

- Au 2° niveau, on se pose la question : « Pourquoi ces des-

sins ont-ils été faits ? » Dans l'exemple précédent, la scène de chasse vise-t-elle à représenter un fait vécu, ou une chasse mythique; à accomplir un rite (influencer sur le succès d'une chasse future); ou bien cette scène a-t-elle une valeur symbolique, représentant en fait tout autre chose (la poursuite d'un idéal spirituel, par exemple) ?

Faire une interprétation strictement formelle n'est pas possible, dès que l'on sait ce qui est représenté : Il faudrait la confier à un extra-terrestre ignorant tout de ce qui peut être représenté (les hommes, les animaux, leurs formes, leurs comportements, etc.).

Pour prendre un exemple banal, qui pourrait dessiner un quadrupède dont 3 pattes sont bien visibles sans chercher où se trouve la 4^e ? Cela est par contre positif puisqu'on ne trouve certaines parties d'une figure que si on les cherche.

Mais d'ordinaire on va plus loin, pour que le relevé soit lisible, ou simplement pour pouvoir dessiner : Puisqu'on sait ce qui est représenté, on peut rétablir la continuité du graphisme malgré les maladresses de l'auteur (coloriage irrégulier, peinture qui a coulé, outil de gravure qui a dérapé) et les altérations ultérieures. Mais où doit-on s'arrêter ? Car "rétablir la continuité" du graphisme, c'est dessiner là où il n'existe pas ou plus; à la limite vouloir rétablir ce que l'artiste primitif "avait dans la tête" (Fig. 4). Pourtant lorsqu'on dessine, pour la n-ième fois, un bovidé presque identique à tous les précédents, le crayon a tendance à partir tout seul.

PRATIQUE DU RELEVÉ

Relevé sur image positive

Le relevé d'après photo se fait d'ordinaire sur une image positive issue d'un traitement photographique ou informatique. Un procédé économique est celui du relevé sur projection de la diapositive. Nous utilisons un dispositif du commerce comportant un miroir à 45°, dont la destination première est de photographier discrètement dans une direction perpendiculaire à l'axe de l'appareil photo. Ce dispositif est monté sur l'objectif d'un projecteur de diapositives placé en hauteur; l'image est alors projetée sur un plan horizontal, permettant de dessiner à l'aise (Fig. 5). Dans notre organisation, la diapositive est agrandie linéairement par 15; beaucoup de photos de détail sont alors projetées en taille réelle.

Réalisation

Il est préférable que le relevé original soit "trop grand", car la qualité de l'image semblera meilleure après réduction.

Nous dessinons le contour des figures et l'échelle graduée qui avait été placée sur la paroi. Un stylo à dessin donnant un trait de largeur constante permet une bonne précision; un trait de largeur variable est obtenu avec un feutre séchant immédiatement, pour éviter les bavures. Des codifications et des observations écrites permettent de conserver les informations nécessaires : couleurs des peintures, dessin au trait ou en à-plat, superpositions, technique de gravure, etc.

En cas de superposition, il est préférable de relever d'abord la figure la plus récente; celle qui est antérieure se comprend mieux ensuite.

Si l'on a fait plusieurs relevés d'un même panneau, ils sont ramenés à la même échelle par photocopie, puis assemblés à la table lumineuse. Si l'on a commencé par relever les

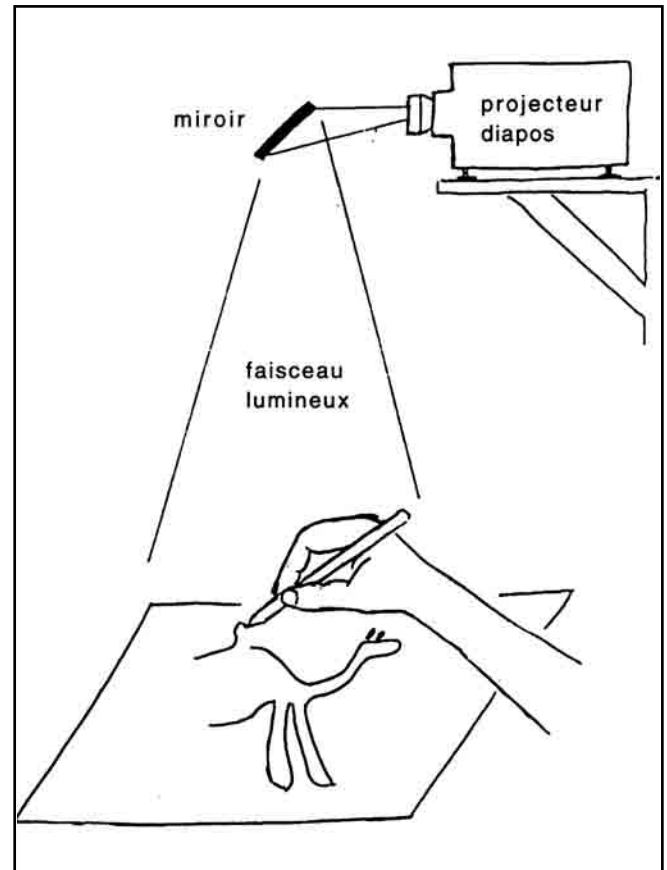


Fig. 5. Projection de diapositives sur un plan horizontal

vues de détail, on gagne du temps lors du relevé des photos d'ensemble.

On sait que l'échelle normalisée des reproductions de rupestres est de 1/5°. Avec les contraintes de la publication, cette échelle est souvent inadaptée.

Relevé assisté par ordinateur (R.A.O.)

Après beaucoup d'heures passées à interpréter manuellement, on se prend à rêver de confier le travail à un ordinateur. C'est employer deux mots inconciliables, puisque l'interprétation est faite de choix; et, dans le cas général, ceux-ci ne peuvent être codifiés; ce qui serait nécessaire pour que l'ordinateur les exécute. Autrement dit, ce rêve est réalisable seulement lorsqu'aucune interprétation n'est nécessaire.

Mais l'ordinateur offre de larges possibilités de transformer l'information :

- Si l'image est numérisée, la transformer en négatif, renforcer un trait, tracer un contour, renforcer un contraste peut aider à l'interprétation.

- « Redresser » une image, remplir un contour avec une trame



Fig. 6. Cueva de la Loja (Cantabres, Espagne) : a) relevé de 6 animaux par Breuil 1911; b) relevé de 7 animaux d'après nos photos de 1963

ou une couleur uniforme aide à la réalisation du relevé.

- Et le relevé peut être présenté sur la photographie elle-même, de sorte que l'interprétation n'est plus dissociée de son support.

Ce traitement d'image informatique n'est guère plus complexe qu'un traitement de texte; la différence est que l'appréciation du résultat demeure subjective. Mais il faut dire très haut que l'ordinateur ne pourra jamais révéler des choses qui ne se trouvent pas sur la photographie d'origine; imaginer autre chose est de la poésie.

Car le traitement d'image permet de rendre visible une figure qui n'est qu'un artefact; la « nouvelle histoire de Pinocchio » permet de le montrer : ayant dormi sous un abri saharien, je vois dans un demi-sommeil la silhouette de Pinocchio au plafond; je prends une photo. Au retour, sur mon ordinateur, je joue sur les couleurs, les contrastes, je renforce les contours, je déforme quelque peu la figure, pour rendre l'illusion plus parfaite. Au point que montrant le résultat à mes amis, tous reconnaissent Pinocchio.

Donc le célèbre pantin était connu des peintres du Sahara !

De nécessaires concessions

Dans certains cas, la ténuité ou l'ambiguïté de l'information est telle que l'on doit, soit renoncer, soit faire une interprétation aventurée.

Dans un relevé en noir et blanc,

- le passage progressif d'une teinte à une autre différente, que ce passage soit volontaire ou résulte d'une altération, ne peut être exprimé de manière suffisante;
- un trait mince apparaît presque nécessairement noir quelle que soit sa couleur.

La reproduction du relevé à une échelle «économiquement» acceptable provoque des modifications perverses de l'image :

- Des détails lisibles à grande échelle, perdent toute signification.
- Il en est de même de traits fins, si leur largeur est respectée. Et deux traits distincts parallèles et très proches se confondent.
- Les réserves (en blanc) sur fond noir apparaissent à l'oeil moins grandes qu'elles ne sont en réalité.

Des dessins de détail ou ne représentant qu'un choix de figures (d'après leur couleur, leur style par exemple) permettent de résoudre certains de ces problèmes, et de montrer des organisations de figures qui n'apparaîtraient pas sur le relevé global.

Pour rendre bien lisibles des figurations intéressantes, il est quelquefois préférable d'ignorer des figures à l'évidence plus récentes.

CRITIQUE DE L'UTILISATION DE PHOTOGRAPHIES

Le relevé d'après photographie présente évidemment des avantages et des inconvénients :

- Les principales déformations photographiques sont de deux sortes : D'une part les zones de la paroi qui se retrouvent sur les bords de la photo sont plus éloignées de l'appareil, donc reproduites à une échelle plus petite que la partie centrale (et sont moins éclairées en cas de photo au flash); plus on photographie près de la paroi, plus cette déformation est importante. D'autre part, lorsqu'on est contraint d'utiliser un objectif à focale courte (grand angulaire), on obtient une image courbée sur les bords de la photo. Sauf utilisation de techniques très élaborées, ces déformations peuvent seulement être réduites par l'utilisation d'une focale longue sur le terrain et l'exploitation de la partie centrale des photos. Mais l'échelle de reproduction varie toujours d'un point à un autre de chaque photo et il en est de même pour le relevé. De sorte que, lors des assemblages de relevés résultant de photos différentes, on est contraint de procéder par à peu près.

- Iliou (1976) dénonce le risque de subjectivité du relevé d'après photo. Mais cet auteur se trouvait dans le cas rare (gravures de l'Oranais) où la part d'interprétation est faible. En fait, si tout relevé est en partie subjectif, c'est probablement davantage en fonction de l'interpréteur que de la méthode.

- Plus réellement grave est le fait que l'interprétation ne se fait pas en face de l'original. Par contre, on peut toujours revenir à la photo.

- Et, contrairement au relevé sur place, l'acquisition de l'information et l'interprétation sont des opérations séparées; de sorte qu'on peut toujours comparer le relevé et ce document objectif qu'est la photo.

- Si l'image positive utilisée est reproduite plus grande que l'original, la précision du dessin est supérieure à celle d'un relevé sur place. Et celui-ci peut même ne pas montrer certaines

choses qui apparaissent sur le relevé d'après photo (Fig. 6).

- Enfin le relevé se fait dans des conditions d'ordinaire plus confortables, et sans réelle contrainte de temps; ce qui contribue à la qualité du dessin, et permet parfois d'aller plus loin dans l'interprétation.

La méthode est d'une grande légèreté; et, sur place, d'une grande rapidité : Dans les zones où les figurations rupestres sont nombreuses, nous prenons de l'ordre de 100 photos par journée de terrain. L'information acquise de la sorte aurait nécessité probablement plusieurs semaines de relevé sur le terrain : C'est en tous cas le temps nécessaire pour faire au retour les relevés correspondant à ces 100 photos. De plus cette méthode est utilisable même lorsqu'on n'a pas prévu de voir de l'art rupestre, ou en utilisant des photos anciennes.

CONCLUSION

Les procédures que nous utilisons sont accessibles à des amateurs suffisamment motivés. Si quelques équipes d'amateurs pouvaient les pratiquer, des zones entières seraient rapidement mieux connues. Et débiter dans un tel travail n'est pas un réel handicap : les erreurs initiales n'empêchent pas la publication de figures inédites, ce qui est finalement l'essentiel.

NOTES

(1) Cette note résulte pour une part d'une discussion avec Hélène Delusset et François Soleilhavoup; dans cette mesure ils en sont les coauteurs

(2) pour les peintures rupestres souterraines, voir Vidal 1975

(3) mais les progrès sont rapides dans ce domaine.

RÉFÉRENCES

- ALCADE DEL RIO H., BREUIL H., SIERRA L., 1911, *Les cavernes de la région cantabrique*, Monaco, p. 56.
- AUJOLAT N., 1978, *Le relevé des oeuvres pariétales paléolithiques. Enregistrement et traitement des données*, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, diffusion C.I.D., 131 bd. St. Michel, Paris, 122 p., 5 pl.
- ILIOU J., 1976, Deux nouvelles méthodes de relevé des gravures rupestres; *Libyca*, Alger, XXIV, p127-139.
- SOLEILHAVOUP F., 1986, Les surfaces de l'art rupestre en plein air : relations avec le milieu biophysique et méthode d'étude, *L'Anthropologie* 4/90, p743-82.
- VIDAL P., 1975, Dispositif d'observation de l'évolution calcique par macrophotographie stéréoscopique roche; *Spelunca Mém.* (4) 8, *Actes du XI^e Congrès National de Spéléologie*, Périgueux 1974, p105-110.

UN DOLMEN DANS L'ENNEDI

Jacques et Brigitte CHOPPY

Communication présentée lors de la réunion de l'AARS, Parthenay, 9-10 Mai 1997

A environ 1,5 km au nord du puits de Tokou (Fig. 1), une vallée s'ouvre vers l'ouest, qui constitue du reste la limite nord du massif de Tokou. Cette vallée contient deux nécropoles, l'une rive nord, l'autre rive sud, toutes deux constituées de tumuli de taille relativement homogène, de l'ordre de 3 mètres de diamètre et de 1 mètre de haut; ils sont pratiquement tous violés.

La nécropole sud recèle de plus un dolmen (1), dépourvu de contenu, que celui-ci n'ait jamais existé ou qu'il ait été vidé; il n'est donc pas possible de savoir s'il a servi de sépulture (Fig. 2). Ses dimensions lui confèrent un poids dépassant nettement la tonne.

Le but de cette courte communication est double :

- D'une part nous souhaitons vous faire part d'une hypothèse relative à de telles nécropoles. Nous connaissons dans l'Ennedi d'autres tumuli, de dimensions comparables; la plupart sont construits d'un grès noir dont il existe au moins un

banc dans la série gréseuse; ces tumuli sont pour la plupart en groupements, parfois considérables. Enfin, il s'agit d'un mode de sépulture abandonné.

Or nous connaissons maintenant, dans les mêmes zones, un grand nombre d'abris à peinture; presque tous présentent aussi des meules dormantes, ce qui prouve une fréquentation au moins temporaire comme habitat; cette fréquentation est abandonnée; quelques-uns de ces abris servent encore de caches.

Or il n'y a jamais de tumuli à proximité des abris à peintures, tandis que dans les zones à tumuli, les abris à peintures sont d'ordinaire absents ou situés en marge. Notre hypothèse de travail est que tumuli et abris à peinture seraient des manifestations d'activité d'une même population.

- Pour revenir au dolmen, nous aimerions que de plus compétents que nous en matière de préhistoire saharienne nous disent ce qu'il faut en penser. En connaît-on d'autres relati-

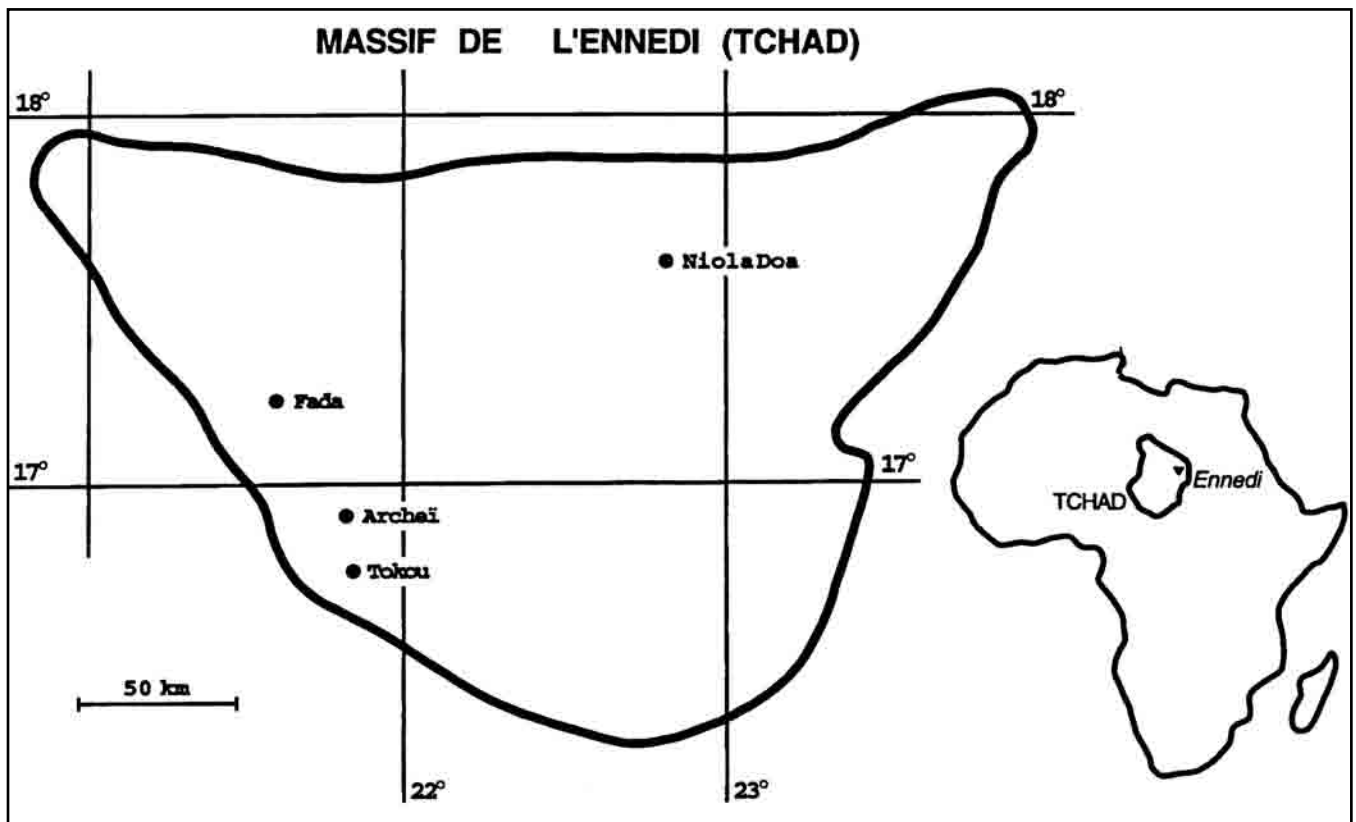


Fig. 1. Localisation de l'Ennedi (Tchad) et du massif de Tokou. Ont été indiqués Fada, seule agglomération de quelque importance dans le massif, et les deux sites majeurs d'art rupestre, Niola Doa et Archeï



Fig. 2. Le dolmen de la nécropole au nord du massif de Tokou.

vement proches ? Ont-ils servi de sépulture ? Sait-on à quelle civilisation ils correspondent ?

NOTE

(1) En séance, R. Joussaume précise : 1/ que le terme "Dolmen" ne peut s'appliquer à ce type de monuments; 2/ qu'il en connaît de très semblables en Ethiopie.

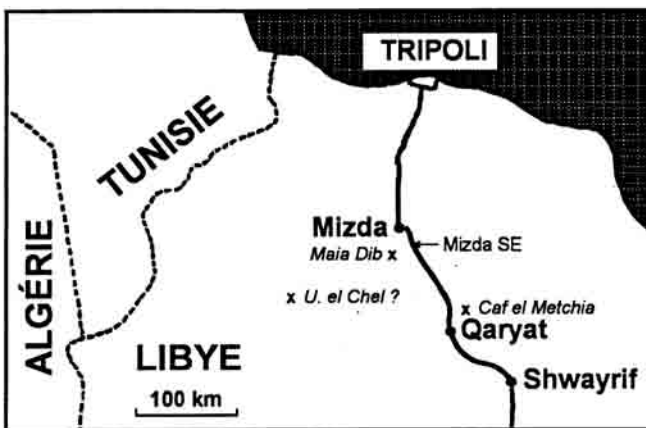
UNE GRAVURE AU SUD-EST DE MIZDA (LIBYE)

Jacques CHOPPY

Sur le sommet horizontal d'une guerra (relief résiduel en forme de tronc de cône), située quelque 30 kilomètres au sud-est de Mizda, à proximité immédiate de la route menant à Shwayrif, j'ai trouvé en 1980 une gravure; et, tout près,

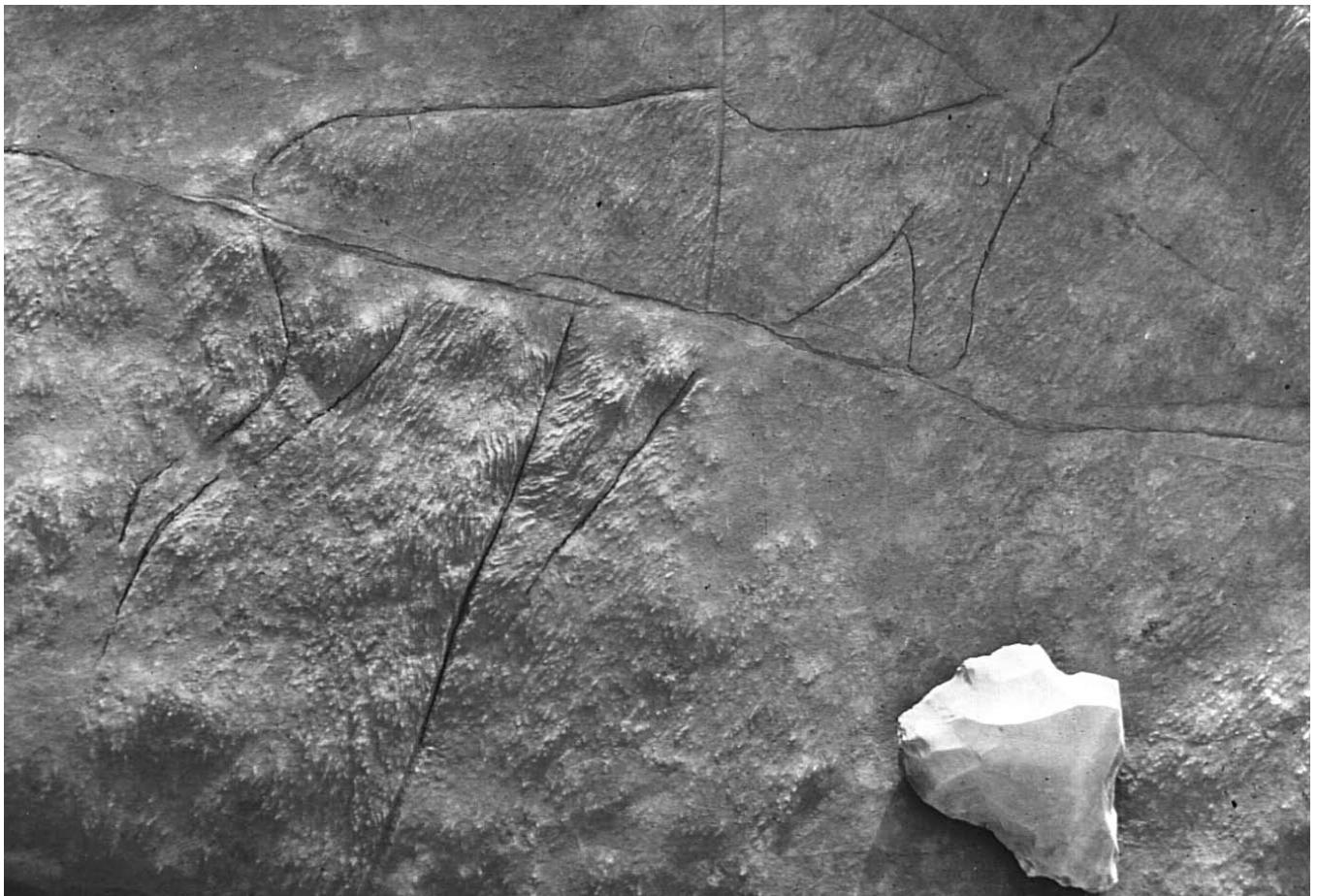
une pierre taillée. J'ai posé cette dernière près de la gravure et pris la photo ci-jointe, retouchée pour faire ressortir les traits gravés.

N'ayant pas fait de recherche complémentaire, cette très modeste découverte peut être isolée; elle confirme plutôt l'existence d'une zone d'intérêt dans la même région, puisque on y connaît d'autres sites (reportés en italique d'après la carte de GRAZIOSI 1942), dont celui de Maia Dib, à environ 40 kilomètres au sud de Mizda.



RÉFÉRENCES

GRAZIOSI P., 1942, *L'arte rupestre della Libia*; ed. della Mostra d'oltramare, Napoli, 326 p. + 160 pl.



Echelle 62 %.

REMARQUES ET QUESTIONS SUR QUELQUES ASPECTS DES GRAVURES RUPESTRES DU SUD MAROCAIN. LES "NASSES".

Dr. Philippe MASY*

Communication présentée lors de la réunion de l'AARS, Parthenay, 9-10 Mai 1997

Résumé

Les "nasses, figures énigmatiques en forme de gourde, sont nombreuses sur certains sites taziniens du sud marocain. Ces figures sont envisagées sous l'angle de leur morphologie, de leur groupement, de leur association avec des animaux ainsi que de leur contexte. L'étonnante dispersion géographique de cette figure, remarquable marqueur culturel, est étudiée sur la base d'un dépouillement bibliographique. Une approche statistique est tentée concernant la fréquence et la répartition géographique de quelques unes de ses variantes morphologiques.

Abstract

"Hoop nets", enigmatic gourd-shaped figures, are numerous on certain Tazinian sites in south Morocco. These engravings are considered from the point of view of their morphology, their grouping, their association with animals and their context. The astonishing geographical dispersion of this figure - a remarkable cultural marker - is examined on the basis of a bibliographical study. A statistical approach is attempted with regard to the frequency and geographical distribution of some of its morphological variations.

Notre attention a été attirée par cette figure énigmatique en forme de "gourde", "palette", "nasse" (Fig. 2), qu'on trouve en de nombreux exemplaires sur certains sites du sud marocain, mais qui a la remarquable particularité d'une étonnante diffusion saharienne.

Sur la base de documents photographiques partiellement inédits, nous vous ferons part de quelques remarques et réflexions suscitées par ce thème, réflexions d'ailleurs souvent en point d'interrogation.

DÉFINITION DU THÈME

La figure 2 en montre un exemple typique. Pour le désigner nous nous contenterons, à la suite de Le Quellec (1993, 531), d'employer, faute de mieux, le vocable de "nasse", désignation commode qui répond assez bien à sa forme générale, mais que nous mettrons entre guillemets pour ne pas préjuger de sa signification réelle.

Nous définirons de la façon suivante la forme complète de cette curieuse figure: un corps ovalaire allongé dont une extrémité est plus large et toujours arrondie, dont l'autre extrémité est plus étroite, parfois effilée. Le bout étroit de ce corps est muni d'un appendice perpendiculaire à l'axe du corps, appendice ayant plus ou moins la forme d'un croissant ou d'une queue de poisson bilobée, parfois d'une simple ligne arciforme. La présence à l'intérieur du contour d'une ou plusieurs lignes longitudinales est fréquente mais inconsistante. Beaucoup de "nasses" sont dépourvues de tout dessin intérieur mais, nous semble-t-il, continuent de faire partie du même thème, si particulier. La longueur de la figure est généralement comprise entre 20 et 40 cm.

La définition du thème et de ses limites est importante et délicate parce qu'il existe des associations et des formes de passage avec d'autres thèmes tels que les sandales, les ovales

et ovoïdes divers ou les signes vulvaires.

PROVENANCE DU MATÉRIEL PRÉSENTÉ

Les figures présentées proviennent de trois sites situés autour du village de Aït Ouazik, à 30 km au sud de Tazzarine, à l'est de l'Oued Draa: Aït Ouazik ouest, Aït Ouazik sud et un site à 15 km plus au sud, appelé par Simoneau Anou n'Ouarmerzemlal (puits où l'on casse les gazelles) (Simoneau

Fig. 1

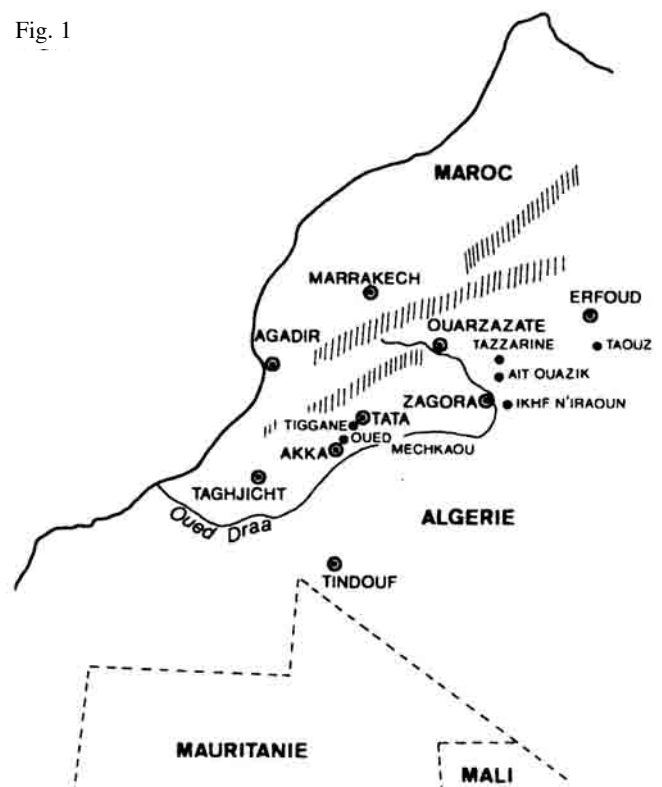




Fig. 2. Figure typique de "nasse" avec appendice en arc de cercle et plusieurs lignes longitudinales internes. Aït Ouazik Ouest.



Fig. 4. "Nasse" avec lignes internes. Anou n'Ouamerzemlal.



Fig. 3. "Nasse" avec division du corps par une ligne longitudinale centrale. Aït Ouazik Ouest .

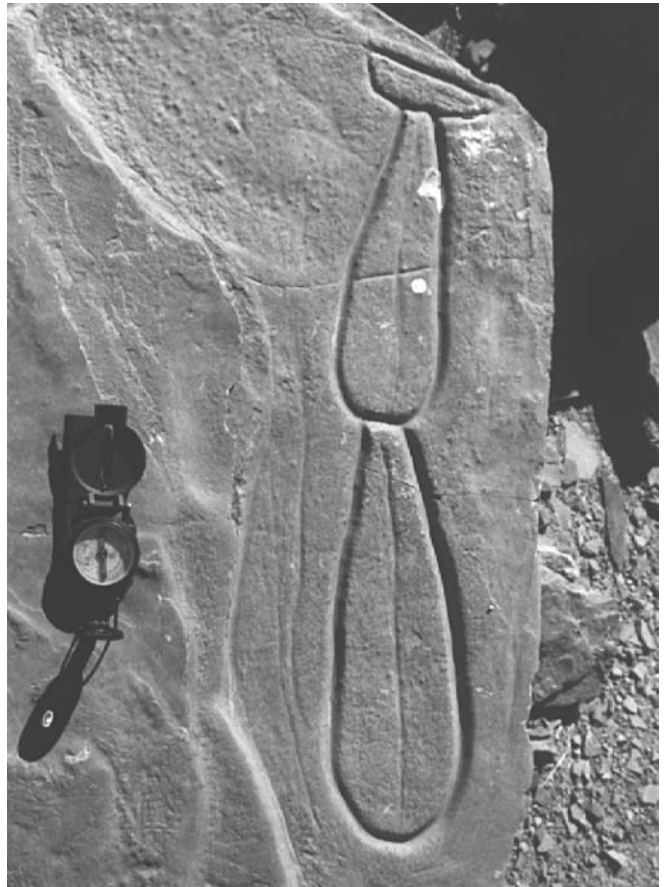


Fig. 5. Deux "nasses" en enfilade avec ligne centrale et petit appendice en segment de cercle. Anou n'Ouamerzemlal (photo de l'auteur, une photo a été publiée par G. Camps , 1975).

1971, 107) mais connu aussi sur place sous le nom de Bir Mohammed Ou Baha. Trois autres figures de "nasse" proviennent de deux sites de la région d'Akka-Tata (Fig. 1). Tous ces sites sont des sites à gravures incisées polies du style de Tazina.

QUELQUES CARACTÉRISTIQUES MORPHOLOGIQUES

La majorité des gravures de "nasse" de la région de Aït Ouazik présente un contour incisé poli, très profond et soigné (Fig. 3 et Fig. 4), plus rarement le trait incisé est plus fin et moins profond. C'est le cas des quelques exemplaires de la région de Akka-Tata (Fig. 8F et 8G).

Le corps de la "nasse" est parcouru de plusieurs lignes longitudinales parallèles (Fig. 2, 4, 7, 8A, 8C, 8E, 10,) ou d'une seule ligne centrale (Fig. 3, 5, 6, 8B, 8F). Les deux variantes sont parfois associées sur la même dalle (Fig. 7, 8A). Plus rarement, dans la zone visitée, le corps est dépourvu d'inclusion (Fig. 8G, 9, 11) .

Les appendices sont souvent de longs prolongements corniformes, plus ou moins longs, plus ou moins épais, plus ou moins arqués, parfois asymétriques (Fig. 2, 3, 6, 7, 8A, 8E, 8F, 8G, 9, 11) . Mais on observe aussi des appendices plus courts et plus trapus évoquant une image en croissant ou en queue de poisson bilobée (Fig. 5, 7, 8G). Plus rarement,

l'appendice est constitué par un simple trait rectiligne (Fig. 7). Il faut noter l'association de plusieurs de ces formes non seulement sur les mêmes sites mais parfois sur la même dalle. Cela suppose, chez le graveur, une certaine liberté d'interprétation sur un motif de base, soit que l'objet représenté ait lui-même une morphologie variable, soit que le symbole utilisé soit susceptible de plusieurs traitements avec tantôt simplification, tantôt exagération ou emphatisation de certaines de ses parties.

La figure 8B montre une "nasse" dont l'appendice est constitué de deux prolongements linéaires, laissant la "nasse" ouverte, l'une des deux lignes se recourbant le long de la "nasse" en une sorte de long tentacule sinueux. Cette forme est, semble-t-il, exceptionnelle au Maroc mais 4 exemplaires assez similaires, c'est-à-dire à appendice ouvert, ont été décrits au Niger. Des figures apparentées avec de longs filaments tentaculaires ont été publiées récemment par R. et G. Lutz pour le Messak libyen. (Sahara 7, 1995 : 91).

Une des 6 "nasses" de la Fig. 7 (Aït Ouazik sud) et la "nasse" inférieure de la Fig. 8G (Oued Mechkaou entre Tata et Akka) montrent sur la base du corps une fine striation en "arête de poisson". Ce détail morphologique est rare mais pas entièrement isolé. Un autre exemplaire a été relevé en 1941 par Senones et du Puigadeau sur un site au sud du Draa: Hasi El Haweira (Fig. 8C). Ce détail pourrait plaider pour la représentation de la nervure d'une formation végétale ou

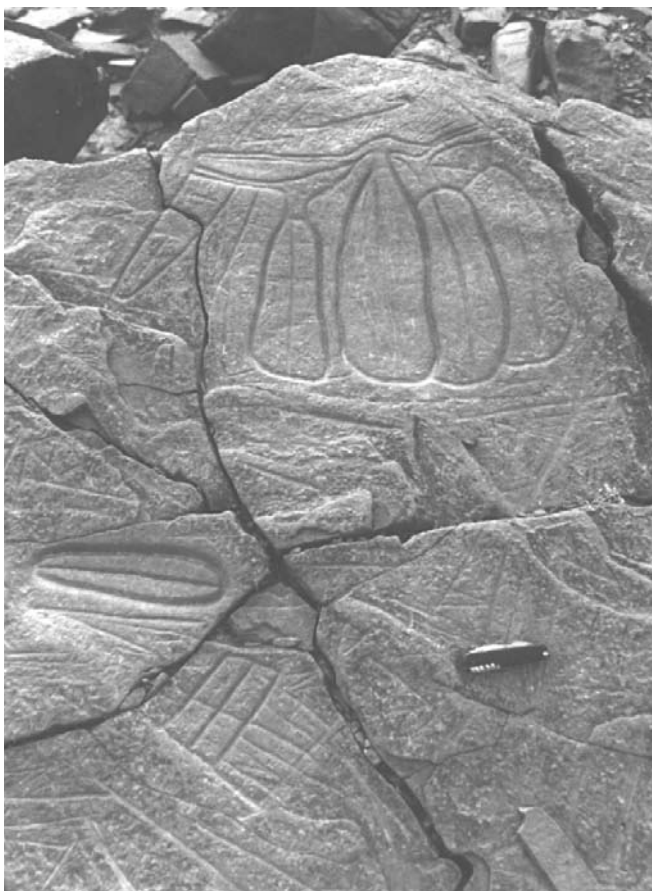


Fig. 6. Quatre "nasses" parallèles dont les appendices se chevauchent; en bas à gauche, une nasse incomplète (sans appendice). Aït Ouazik Sud.



Fig. 7. "Nasses" multiples. A noter plusieurs variantes de la forme des appendices sur la même dalle. La troisième "nasse" en partant du haut, montre une striation en arête de poisson sur la base du corps (dessin: Fig. 7 E) . Aït Ouazik Sud.

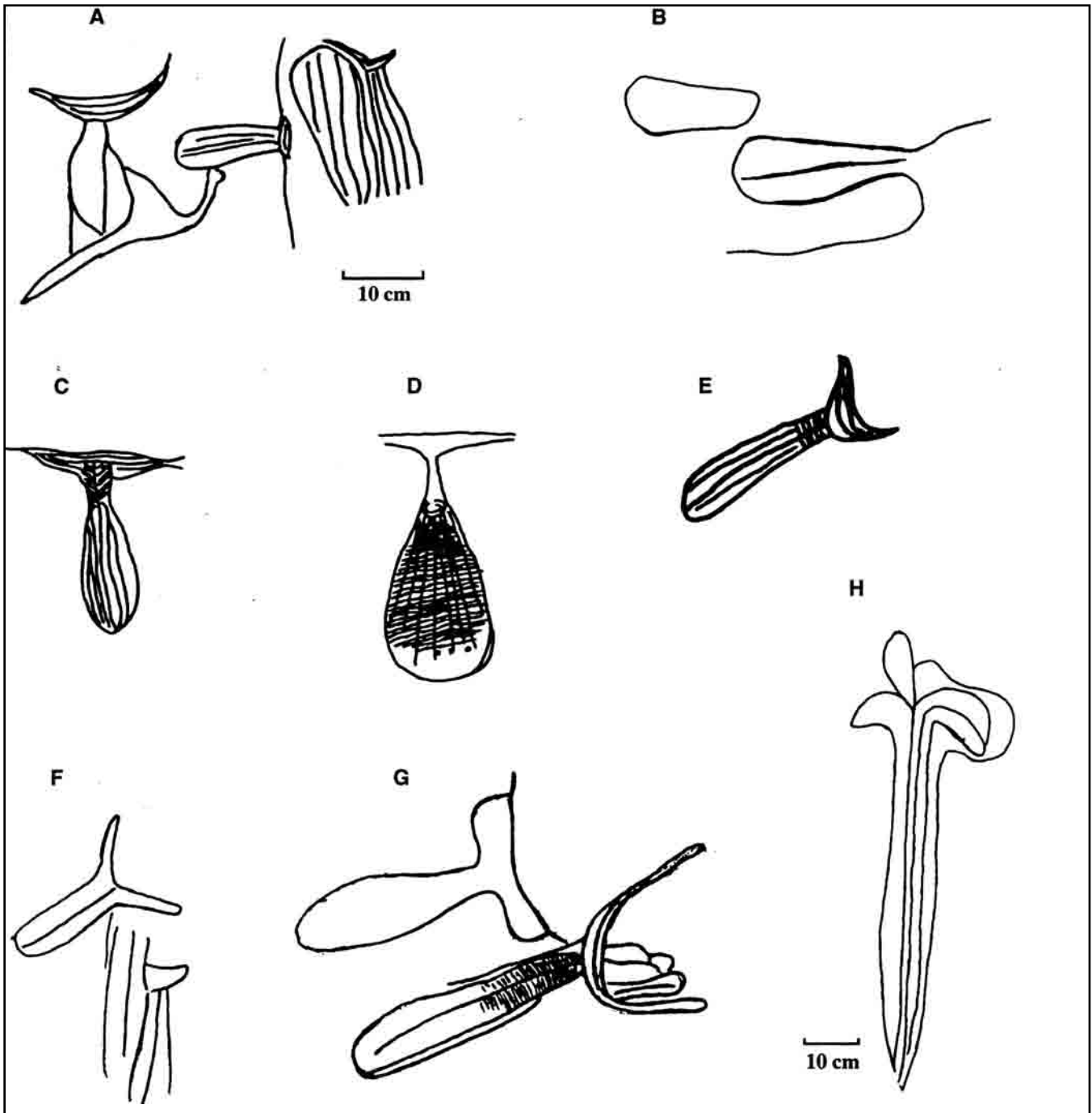


Fig. 8.

- A : quatre "nasses" sur une même dalle dont deux en tête-bêche et deux autres en contact avec une autruche. Aït Ouazik sud.
 B : "nasse" avec appendice linéaire "ouvert", l'un des traits se prolongeant en une sorte de tentacule. Au-dessus une image de type "sandale"? Aït Ouazik Sud (partie supérieure de la dalle de la fig. 11).
 C : "nasse" avec dessin en arête de poisson sur la base du corps . Hasi-El-Haweira, site au sud du Draa (d'après Senones et du Puigauveau 1941, Milburn 1972 et Le Quellec 1993).
 D : "nasse" avec un dessin réticulé évoquant une vannerie, Dao Timni, Niger (d'après Vedy 1962, Milburn 1972 et Le Quellec 1993).
 E : "nasse" portant sur la base du corps un dessin en arête de poisson. Aït Ouazik Sud (voir photo n° 7).
 F : groupe de "nasses", Tiggane au sud de Tata (Maroc).
 G : deux "nasses" de types différents sur la même dalle. Oued Mechkaou, au Nord de Tata (Maroc). Relevé de l'auteur, publié partiellement par Milburn 1972.
 H : curieuse figure, distincte du thème "nasse". Aït Ouazik Sud.

pour une structure en vannerie. Il existe quelques autres cas de motifs striés ou réticulés sur des "nasses" à vrai dire assez différents de ces trois exemplaires, l'un publié récemment pour le Messak par R. et G. Lutz (1995), et une figure très spéciale publiée par Vedy en 1962 pour le site de Dao Timni à l'est du Djado (Fig. 8D). Cette figure, avec des détails

extrêmement précis, évoque une structure en vannerie, mais c'est un exemplaire unique, géographiquement éloigné de la plupart des autres "nasses". On peut se demander s'il s'agit bien de la même chose.

Dans la région de Aït Ouazik, il existe fréquemment à côté

Relevé chronologique des publications signalant des "nasses"

1939. Vaufrey. Monts des Ksour (Atlas saharien) : 2 exemplaires atypiques.
 1941. Senones et du Puigauveau. Maroc au sud du Draa : 3 exemplaires.
 1962. Vedy. Dao-Timni (Niger) : 4 exemplaires.
 1962. Bouesnard et Mauny. Aïr : un exemplaire.
 1968. Souville. Taouz (Tafilalt, Maroc) : 2 exemplaires.
 1970. Lhote. Sud-Oranais : 2 exemplaires déjà publiés par Vaufrey.
 1971. Simoneau. Région du Draa moyen (Tazzarine). Mentionne l'existence d'une centaine d'exemplaires, publie une photo.
 1971. Simoneau. Région de Tazzarine. Reproduit 4 exemplaires.
 1972. Milburn recense une centaine d'exemplaires : Maroc, Sahara espagnol, Mauritanie, Sahara central, Tchad, Aïr, Niger et publie une trentaine de représentations.
 1972. Pellicer et Acosta. Sahara espagnol : 3 exemplaires.
 1972. Camps. Aït Ouazik : 3 photos.
 1973. Huard et Leclant. Relevé de 10 "nasses" du Maroc dont 9 de Aït Ouazik (d'après Simoneau).
 1975. Nowak et Ortnier. Sahara espagnol : 7 exemplaires sur 4 dalles.
 1975. Lhote. Oued Djerat : 8 dalles avec 16 "nasses".
 1975. Simoneau. Est du Draa, Ikfh n'Iraoun : reproduit 5 exemplaires sur 3 dalles.
 1976. Simoneau. Draa-Bani (rhinocéros) : 4 exemplaires.
 1979. Wolff. Oued Sayad (Maroc) : un exemplaire (?).
 1980. Leclant et Huard (Chasseurs du Nil et du Sahara) publient le relevé de 22 "nasses" dont 17 au Maroc d'après Simoneau, 3 au Sahara espagnol (d'après Pellicer et Acosta) et 2 au Djado d'après Penel).
 1981. Trost. Hoggar central : reproduit 12 ensembles totalisant 17 "nasses".
 1989. Rodrigue. Région de Zagora : un exemplaire.
 1993. Le Quellec : 32 figures comprenant 42 "nasses".
 1995. Lutz R. et G. Messak : 4 exemplaires atypiques.
 1995. Gauthier Y. et C. Messak : 8 figures comportant une dizaine d'exemplaires.

Tableau I

des "nasses" typiques, ce que nous appellerons des "nasses" incomplètes" parce que dépourvues d'appendice. Le corps présente la même technique de gravure et les mêmes caractéristiques morphologiques que les "nasses" à appendices des roches voisines (Fig. 6 et 10) ou de la même roche (Fig. 6). La question se pose de leur appartenance au même thème.

ORIENTATION DE LA FIGURE

La quasi-totalité des figures observées se trouve sur des dalles horizontales ou subhorizontales qui ne permettent pas de déterminer formellement le sens dans lequel il faut les regarder. Quand une "nasse" est associée à un animal, son orientation par rapport à l'animal est très variable, mais l'orientation vers le bas de la partie renflée du corps de la "nasse" est, semble-t-il, dominante. Ce serait là un point intéressant à préciser statistiquement quand on disposera d'un corpus plus fourni.

GROUPEMENT DE "NASSES"

Si certaines "nasses" sont isolées, la présence d'exemplaires multiples, jusqu'à 8, sur un même bloc avait déjà été signalée par Simoneau (1971) mais non reproduite. Les Fig. 6 et 7 montrent respectivement 5 et 6 "nasses" sur la même dalle. Les figures associées sur un même bloc peuvent dans quelques cas être orientées perpendiculairement (Fig. 7, 8A) ou même tête-bêche (Fig. 8A), mais dans la majorité des cas leur grand axe est plus ou moins parallèle.

ASSOCIATION AVEC DES ANIMAUX

L'association de "nasses" avec des animaux sauvages a été soulignée par Simoneau et par Leclant et Huard dans leurs

publications consacrées à la "culture des chasseurs" (1973 et 1980). On peut constater que la taille relative de la "nasse" par rapport à l'animal ainsi que son orientation sont des plus variables. Dans quelques cas, il y a contact entre les deux figures. Nos documents montrent une petite antilope associée à plusieurs "nasses" (Fig. 7), une autruche en contact avec une "nasse" (Fig. 8A et 9), 2 rhinocéros et une antilope associés à des "nasses" incomplètes (Fig. 10) et enfin une "nasse" superposée à un boviné (Fig. 11).

Leclant et Huard (1980 : 267) répertorient une vingtaine d'associations à Aït Ouazik : 24 antilopes, 4 éléphants, 2 autruches, 1 rhinocéros.

Le Quellec (1993 : 537), par pointage bibliographique, a relevé les associations suivantes: 24 antilopes, 5 bovinés, 3 éléphants, 2 rhinocéros, 2 autruches, 3 quadrupèdes indéterminés.

Il ne semble pas y avoir sélection d'une espèce animale particulière. Les antilopes sont les animaux les plus nombreux sur les sites dont proviennent la majorité des associations relevées.

Après la visite des sites de la région d'Aït Ouazik, la fréquence de cette association paraît surfaite. La majorité des "nasses" n'est pas associée à des animaux. Pour les reproductions publiées par Leclant et Huard, Simoneau a visiblement sélectionné préférentiellement cette association. Les "nasses" accompagnant des animaux, occupent des positions très variables par rapport à l'animal et leur lien est loin d'être évident.

DES ARMES MÉTALLIQUES DANS LES SITES TAZI- NIENS DU SUD-MAROCAIN

La figure 11 montre une belle "nasse" superposée à un animal, probablement un boviné (Aït Ouazik sud). Cette figure,

représentée schématiquement et isolée de son contexte, a été reproduite par Leclant et Huard (1973: Fig. 13-4 et 1980: Fig. 95-2, p 268) d'après des données inédites de Simoneau.

La photo fait apparaître que la gravure de la "nasse" a nettement été faite après celle de l'animal. L'appendice semble un peu différent de celui reproduit. Il comprend deux longues branches effilées. Au-dessus, il existe une autre "nasse" et une forme ovale qui pourrait être une sandale (Fig. 8B).

En bas à droite il faut noter deux poignards, dessinés par un trait incisé plus fin. Ils ont un manche large et trapu, une lame triangulaire large et pour l'une d'elle une nervure longitudinale. Des poignards de ce genre sont classiques dans les sites du Haut-Atlas où ils sont nombreux mais dans un contexte culturel nettement différent (Simoneau, 1972). Par contre, ils semblent exceptionnels dans le Maroc saharien et comme ici dans un contexte tazinien.

Rodrigue, dans un article récent, a souligné la présence de représentations de haches de type métallique dans les sites du sud marocain. Il en dénombre 39 dont 5 à Aït Ouazik (Rodrigue 1994). Parmi ces dernières, une paire de belles haches à tranchant en éventail se trouve pas loin de la gra-

vure précédente (Fig. 12). Elles sont gravées avec un trait poli assez profond, assez semblable à celui des gravures taziennes voisines.

LE CONTEXTE DES "NASSES" À AÏT OUAZIK

Le contexte général dans lequel se trouve ces "nasses" n'est pas indifférent. A Aït Ouazik, à côté de la faune tazinienne majoritaire, les "nasses" ne sont pas les seules figures un peu particulières.

Des figures évoquant des "sandales", peu nombreuses mais assez nettement caractérisées, sont présentes sur le site d'Aït Ouazik sud ainsi que sur quelques unes des dalles portant des "nasses" (Fig. 8B). Sur ce site quelques sandales sont en contexte tazinien et voisines des roches à "nasses". L'image géométrique de la figure 8H, bien particulière et unique, ne paraît pas faire partie du thème des "nasses" (Aït Ouazik sud).

D'autres figures remarquables, parfois classées "méandres", existent dans le même environnement et semblent faire partie du même contexte culturel. Nous reproduisons la photo de trois d'entre elles, très belles et très élaborées que Simoneau n'a pas manqué de relever. Fait remarquable, certaines de ces figures ont des correspondants dans le Sahara central.

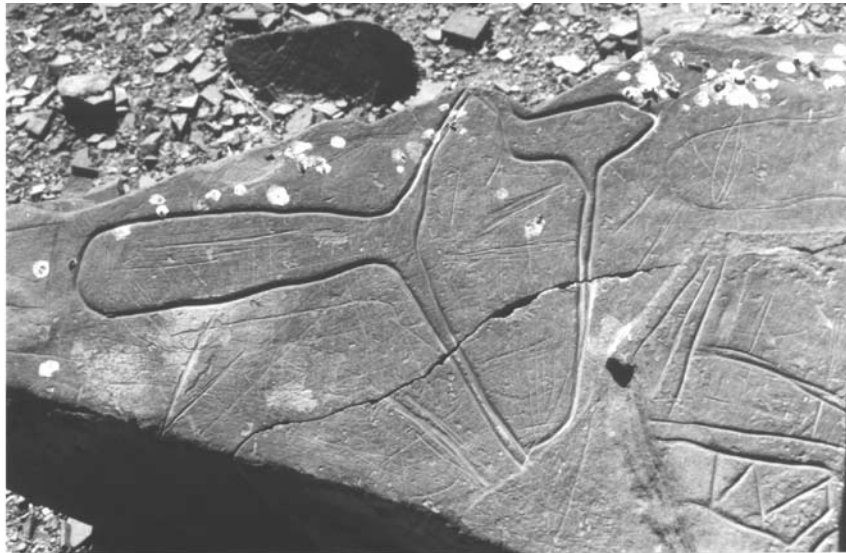


Fig. 9. Contact entre une autruche et une "nasse". Anou n'Ouamerzmlal.



Fig. 10. Groupe de "nasses" sans appendice, associées à deux rhinocéros et à une antilope. Aït Ouazik Ouest.

La figure 13 montre une série de spirales étagées dans une sorte de "nasse", au dessus de deux antilopes (publiée par Simoneau, 1977, p. 20, reprise par Leclant et Huard 1980, Fig. 96-11). Pour Simoneau, c'est une combinaison de spirale et d'un "piège-nasse". Sur la figure 14, une antilope et un animal que Simoneau étiquette "félin?" sont associés à un motif particulier de lignes régulièrement entrelacées. (Aït Ouazik ouest; Simoneau 1971 : 113, pl 1, photo 2). Sur la photo 15, un éléphant (?) surmonte un entrelacement de lignes torsadées (Aït Ouazik ouest, Simoneau 1971 : 113 pl 1, photo 3 : "spirale, filet ?").

RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE

L'inventaire des publications signalant cette figure, fait par Milburn en 1972, refait par Le Quellec en 1993, comprend actuellement un peu plus de 25 titres (voir le tableau I). Il montre l'étonnante dispersion géographique de cette curieuse figure qui devient par là même un très intéressant marqueur culturel. Il faut noter cependant qu'en dehors du Maroc, les exemplaires, du moins les exemplaires publiés, restent peu nombreux. A part l'Oued Djerat avec 16 "nasses" (Lhote 1975) et le Hoggar central avec 17 "nasses" (Trost 1981), les autres régions n'en comportent apparemment que



Fig. 11. Une “nasse superposée à un boviné. Deux poignards à lame triangulaire dans le coin inférieur gauche de la photo; une autre nasse et une figure en forme de sandale sur le bord supérieur de la photo (voir dessin : fig. 8-B). Le motif central a été publié par Simoneau 1977, Huard et Leclant 1980.

quelques unités. C’est le cas du Fezzan, du Djado, du Tibesti et de l’Aïr. Il n’y en a pratiquement pas, semble-t-il, dans l’Atlas saharien hormis les 2 exemplaires atypiques relevés par Vaufrey (1939).

Le Sud-marocain apparaît donc de loin le mieux fourni . Au Maroc, le gros des figures de “nasses” se trouve dans quelques sites à l’est du Draa supérieur : région de Tazzarine et région à l’est de Zagora, avec en tête Aït Ouazik. Tous sont des sites de style tazinien. Quelques représentations disper-



Fig. 12. Deux haches à tranchant en éventail. Aït Ouazik Sud. Un relevé en a été publié par Simoneau 1971 et Rodrigue 1994, fig. 4-5.



Fig. 13. Série de cinq spirales dans une sorte de nasse, associée à deux antilopes qui se tournent le dos. Aït Ouazik Ouest (publié par Simoneau 1971 et 1997, par Huard et Leclant 1980).

sées sont pourtant signalées ailleurs au Maroc tant plus à l’est à Taouz (Tafilalt), que plus à l’ouest jusqu’à Taghjit. Il y en a aussi au sud du Draa et dans l’ancien Sahara espagnol. Par une coïncidence remarquable et non concertée, au cours de la même assemblée des AARS, deux autres auteurs MM. Martinet et Soleilhavoup ont montré d’intéressantes figures de “nasses” provenant pour l’un du site de Ikhf n’Ouraoun, à l’est de Zagora, pour l’autre d’un site de l’ex-Sahara espagnol.

Par contre ce type de figure n’est pas signalé dans le Haut-Atlas . Mais la chose n’étonne pas puisqu’on admet que les sites du Haut-Atlas ont une personnalité culturelle à part, en grande partie distincte de celle du monde saharien. Plus étonnante est la relative absence de “nasse” dans l’Atlas saharien algérien dont les sites taziens sont pourtant assez proches culturellement et géographiquement de ceux du sud marocain.

QUE REPRÉSENTENT CES FIGURES?

La plupart des auteurs qui ont signalé ces figures sont restés perplexes. Certains ont avancé l’une ou l’autre hypothèse souvent sans grande conviction.

Senones et du Puigadeau (1941) ont parlé de “curieuses représentations de feuilles ou de plantes “. Pour certaines figures, Vedy a pensé à des poissons (1962), idée développée

plus récemment par Faleschini (Pinerolo 1992). On a parlé d'étuis phalliques et de représentations sexuelles pour le Djado (Milburn 1972) ou de "nasses" pour la Mauritanie (Simoneau 1971).

Simoneau , dès 1971 , a pensé qu'il y avait de fortes chances pour qu'il s'agisse d'un piège. Cette idée est reprise en 1973 par Huard et Leclant et défendue dans leur monumental ouvrage de 1980. Outre la forme de l'image, ces auteurs étayaient leur hypothèse sur un faisceau d'associations. Ces figures sont dans un contexte culturel de chasseurs. Elles sont associées à des animaux sauvages , souvent en contact avec eux. Elles sont accompagnées de "signes des chasseurs" chers à ces auteurs ou d'autres pièges. Ils admettent cependant que le fonctionnement de ce piège reste énigmatique. Pour Le Quellec (1993), les "nasses" paraissent bien s'apparenter à une variété de rets". Son usage devait être probablement de nature propitiatoire.

Lhote parle simplement de "motif en forme de gourde" (1975).

Plus récemment, R. et G. Lutz (1995) à propos de sortes de "nasses" ayant de longs appendices tentaculaires, ont évoqué la possibilité d'animaux aquatiques (?) ou d'insectes mais ils ajoutent qu'il peut s'agir de tout autre chose, par exemple d'un récipient ou d'une denrée de consommation.

UNE CURIEUSE DÉRIVATION

A Aït Ouazik ouest, une élégante antilope (Fig. 16) dessine entre ses pattes effilées, allongées et convergentes, une sorte de "nasse", tout au moins ce que nous appelons la forme incomplète, c'est-à-dire sans appendice. Longtemps avant nous, G. Camps avait noté la singularité de cette image. A l'occasion d'un symposium au Val Camonica en 1972, il en a publié une photographie en l'intitulant: la naissance du "signe". L'allongement exagéré des pattes, écrit-il, donne naissance à un motif ovale en forme de feuilles. Une nervure axiale qui était peut-être à l'origine une indication du sexe, assure l'autonomie du motif qui se dégage progressivement de la figure animale. Ce "signe" isolé de toute figure animale deviendrait alors, pour lui, ce que nous avons appelé ici une "nasse".

Nous nous trouvons ici devant un jeu graphique qui, à partir d'une déformation de la silhouette animale, propre au style Tazina, aboutit à la production d'une figure symbolique venant enrichir la représentation animale. Nous penserions plus volontiers, ici, à un symbole vulvaire. Sur le même site, la figure 17, inédite, nous paraît répondre au même type de jeu graphique à visée symbolique. On peut interpréter cette image comme une antilope enroulée sur elle-même avec dédoublement des lignes du ventre et des pattes et adjonction d'une nervure centrale.

APPROCHE STATISTIQUE

Au risque de vous décevoir, nous n'avons nullement l'intention de vous proposer une nouvelle interprétation. Savoir ce que représente le motif paraît actuellement prématuré. Il semble plus important de cerner quelle est la figure de base



Fig. 14. Motif quadrangulaire de lignes entrelacées, associé à une antilope et à un animal indéterminé. Aït Ouazik Ouest (publié par Simoneau 1971 et 1977, par Huard et Leclant 1973 et 1980).



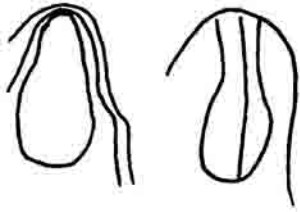
Fig. 15. Motif de lignes entrelacées associées à un éléphant (?). Aït Ouazik Ouest (publié par Simoneau 1971 et 1977, Huard et Leclant 1980).

de ce motif, de discerner ses variations, de tenter de définir les limites à partir desquelles il s'agit d'autre chose. Plus intéressante paraît la recherche d'une éventuelle répartition géographique de certaines variantes.

Nous avons tenté une approche statistique de quelques aspects de la morphologie des "nasses", tout en étant conscient de son caractère assez aléatoire en raison du trop petit nombre de cas répertoriés et du caractère encore bien lacunaire de notre information. Les décomptes sont basés sur un pointage bibliographique des figurations de "nasses"

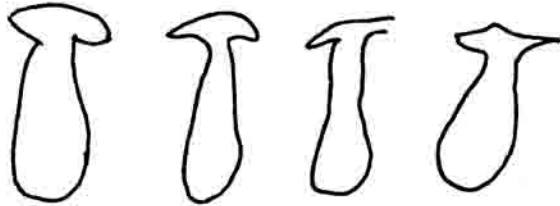
"Nasses" : forme des appendices

Nombre de figures prises en compte : 110



appendice tentaculaire

**4 soit 4% (2 au Fezzan)
(2 dans l'Atlas saharien)**



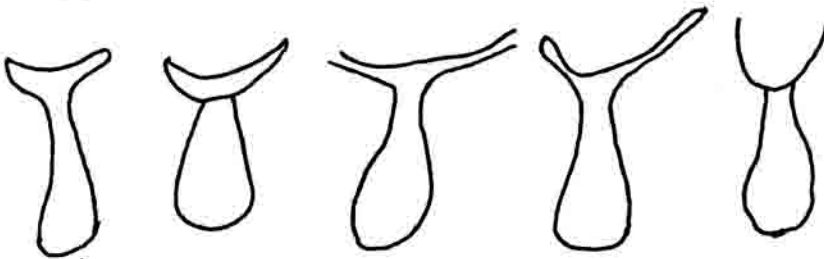
bord supérieur convexe

8 soit 7%



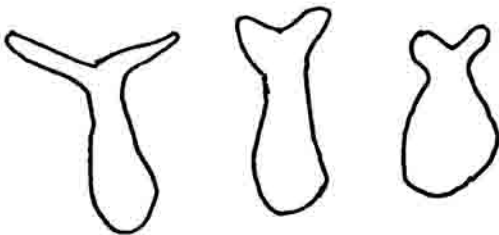
bord supérieur rectiligne

26 soit 24%



bord supérieur concave

57 soit 52%



bord supérieur anguleux

7 soit 6%



bord supérieur ouvert

5 soit 5% (4 sur 5 au Niger)

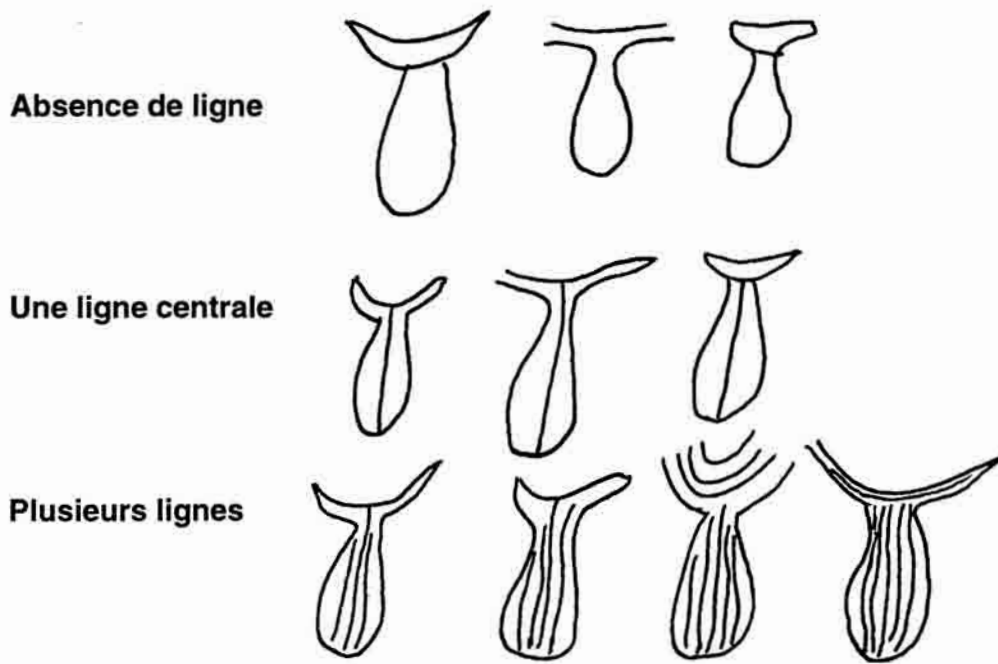


Hors classement

3 soit 3%

Tableau II

"Nasses" : les stries longitudinales



Nombre de figures prises en compte : 128

| | Ensemble du Sahara | Maroc Sahara occid. | Sahara central |
|--------------------------------|--------------------|---------------------|--------------------|
| sans ligne | 54 soit 42% | 18 soit 21% | 36 soit 90% |
| Une ligne centrale | 39 soit 30% | 35 soit 41% | 2 soit 5% |
| Plusieurs lignes | 30 soit 23% | 29 soit 34% | 1 soit 2% |
| Douteux hors classement | 5 soit 4% | 4 soit 5% | 1 soit 2% |

Tableau III

auxquelles s'ajoutent 37 exemplaires provenant de nos observations, soit en tout 140 "nasses", mais dans ce total un certain nombre de figures sont incomplètes ou atypiques. Chaque figure a été comptée individuellement même quand plusieurs figures sont groupées sur une même dalle.

Les chiffres proposés sont destinés à être modifiés si, comme on peut l'espérer, un regain d'intérêt pour le sujet amène la mise au jour de nouveaux documents.

Le tableau II classe les figures suivant la forme convexe, rectiligne, concave ou anguleuse du bord supérieur des appen-

dices. La forme la plus courante est la forme en croissant à bord supérieur concave. Ce croissant comporte de multiples variantes et des cornes plus ou moins étirées. La forme à bord rectiligne est assez bien représentée, tandis que le bord convexe est nettement minoritaire.

Les autres formes sont marginales et il n'est pas certain qu'elles fassent toutes vraiment partie du même thème. Elles sont pour la plupart beaucoup plus localisées géographiquement. La forme à filaments tentaculaires est limitée au Messak et à l'Atlas saharien. La forme en V se trouve surtout (5 fois sur 7) au Hoggar, la forme à appendice ouvert



Fig. 16. Antilope stylisée dont les pattes convergentes dessinent un écusson avec ligne centrale: "nasses" ou symbole vulvaire? Aït Ouazik Ouest (publié par Camps 1975 , mentionné par Le Quellec 1993).

se trouve au Niger (4 fois sur 5), mais nous en avons vu un exemple au Maroc, pourvu d'une sorte de tentacule.

Le tableau III reprend la fréquence des nervures longitudinales dans le corps de la "nasse". Pour l'ensemble du Sahara, 42 % des figures n'ont pas de nervure longitudinale tandis que 53 % présentent une ou plusieurs lignes longitudinales. Mais il existe une différence géographique significative. Au Maroc et au Sahara occidental, 75 % des "nasses" contiennent



Fig. 17 : antilope enroulée sur elle-même, dessinant entre ses pattes convergentes un écusson du même type que sur la fig. 16. Aït Ouazik Ouest (inédit).

ent une ou plusieurs lignes. Au Sahara central (Hoggar, Tassili, Fezzan, Niger) 90 % des "nasses" sont sans lignes incluses et seulement 2 "nasses" sur 40 ont une nervure centrale. (Dans le total des 128 figures reprises dans la première colonne, il y a deux figures de l'Atlas saharien algérien qui ne sont pas reprises dans les deux colonnes suivantes) .

Le tableau IV montre la répartition des figures dont le corps comporte des points pouvant évoquer des "yeux". Cette particularité est rare et complètement absente au Maroc et au Sahara occidental où se rencontre la majorité des "nasses".

| "Nasses" : présence d'"yeux" (?) | |
|--|--|
| Seulement 7 exemplaires sur 134 figures prises en compte, soit 5% | |
| 2 au Hoggar (Trost 1981) | |
| 2 à l'oued Djerat (Lhote 1975) | |
| 2 à Dao Timni (Vedy 1962) | |
| 1 au Djado (Huard et Leclant 1980) (d'après Penel) | |
| aucun exemplaire au Maroc ni au Sahara occidental | |

Tableau IV

CONCLUSION

Nous avons voulu attirer l'attention sur un motif énigmatique dont l'intérêt réside d'une part dans sa remarquable extension géographique à travers une grande partie du monde saharien, d'autre part dans sa spécificité. Peu importe sa signification qu'il s'agisse de la représentation d'un objet concret ou d'une classe d'objet ou plutôt d'une figure symbolique. Cette signification nous échappera probablement toujours.

Mais contrairement à d'autres figures géométriques, il s'agit d'un motif trop particulier, trop individualisé pour pouvoir résulter d'une simple convergence. Nous disposons donc là d'un marqueur culturel des plus intéressants.

Nous pensons qu'il y a encore pas mal de documents à découvrir ou à publier sur ce sujet et que la constitution d'un corpus plus exhaustif et plus étendu permettra de mieux cerner les problèmes que posent cette attachante figure.

Remerciements. Ceux-ci vont à mes guides: Monsieur Elhamoyi pour la région de Aït Ouazik et Monsieur Taarabet pour les régions de Akka-Tata et Fom El Hisn.

* 14, avenue du Luxembourg, B 4020 Liège, Belgique.

RÉFÉRENCES

- BOUESNARD L., (Cap.) et MAUNY R., 1962, Gravures rupestres et sites néolithiques des abords de l'Air, *I.F.A.N.*, T XXIV, série B, n°1-2, p1-11. Dakar.
- CAMPS G., 1975 (1972). Symboles religieux dans l'art rupestre du nord de l'Afrique, *Actes du Symposium International sur les religions de la préhistoire*, Capo Di Ponte, p323-333.
- HUARD P. & LECLANT J., 1973, Figurations de pièges des chasseurs anciens du Nil et du Sahara. *Revue d'Égyptologie*, Paris, T 25, p136-177.
- GAUTHIER Y. et C., 1995, Nouveaux documents rupestres du Wadi In-Hagarîn et leur implication sur la classification de l'art pariétal du Messak (Fezzan, Libye), *Bull. de la Soc. Préhistorique de l'Ariège*. T L, p165-202.
- LECLANT J & HUARD P., avec la collaboration de ALLARD-HUARD, L., 1980, *La culture des chasseurs du Nil et du Sahara*, Mémoires du CRAPE, n° XXIX. Alger. 2 tomes, 563 p.
- LE QUELLEC J-L., 1993, *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, L'Harmattan, Paris. 638p.
- LHOTE H., 1970, Les gravures rupestres du sud oranais, *Mémoires du CRAPE*, n° XVI, 210 p.
- LHOTE H., 1976. Les gravures rupestres de l'Oued Djerat., *Mémoires du CRAPE*, n°XXV, Alger, 2 vol .
- LUTZ R. & G., 1995, Spears and ovoids in the rock art of Messak Sattafet and Mellet, *Sahara*, 7, p89-93.
- MILBURN M., 1972, Felsbilder und Steinbauten in der östlichen Saguia el Hamra, Spanische Sahara, *Almogaren*, T III, p197-205.
- MILBURN M., 1972, Apuntes sobre ciertos símbolos enigmáticos del arte rupestre del Sahara central y occidental., *Boletino de la Real Sociedad Geografica*, T. CVIII, n° 1-12, p399-409.
- MILBURN M. & NOWAK, H., 1979, On the study of libyan and saharan stones structures as possible means of researching early desert trade and contact, *Almogaren*, T IX-X, p135-154.
- NOWAK H., 1975. Neue Felsbilderstationen in der Spanischen Sahara, *Almogaren*, T V-VI : 143-164.
- NOWAK H. & ORTNER D., 1975, *Felsbilder der Spanischen Sahara*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz.
- PELLICER M. & ACOSTA P., 1972, Aportaciones al estudio de los grabados rupestres del Sahara español, *Tabona*, 1, p5-26.
- PUIGAUDEAU O. (du) & SENONES, M., 1941. Gravures rupestres de la montagne d'Icht (sud marocain) (p147-151); Gravures rupestres de la moyenne vallée du Drâa (p157-167), *Journal de la Soc. des Africanistes*, T XI, p147-167.
- RODRIGUE A., 1989, Nouvelles gravures rupestres dans la région de Zagora. *Soc. d'Etudes et de Recherches Préhistoriques les Eyzies*, Travaux de 1988, n°38, p43-47
- RODRIGUE A., 1994, Les représentations de haches dans l'art rupestre du Maroc méridional. *Soc. d'Etudes et de Recherches Préhistoriques les Eyzies*, travaux de 1993, n°43, p27-36.
- SENONES, M et PUIGAUDEAU, O. (du), 1941, Gravures rupestres de la moyenne vallée du Draa (Sud Marocain), *Journal de la Soc. des Africanistes*, t XI, p147-155.
- SIMONEAU A., 1971, Images inédites du Draa moyen (Maroc du sud), *Bolletino del centro Camuno di studi preistorici*, VII, p87-96.
- SIMONEAU A., 1971. La région rupestre de Tazzarine. Documents nouveaux sur les chasseurs-pasteurs, *Revue de géographie du Maroc*, n° 20, p107-118.
- SIMONEAU A., 1968-72, Nouvelles recherches sur les gravures rupestres du Haut-Atlas et du Drâa. I Les poignards gravés du haut-Atlas. II Les cavaliers du Haut-Draa (secteur de Tinzouline), *Bull. d'archéol. marocaine*, T VIII p15-36.
- SIMONEAU A., 1972, Les prospections rupestres dans la région du Draa, extrême sud-marocain: avril 1971, avril 1972, *Almogaren* T III.
- SIMONEAU A., 1975, Nouvelles stations rupestres entre Tata et Tissint (avril 1974), *Almogaren*, T V-VI, p313-320.
- SIMONEAU A., 1976, Les rhinocéros dans les gravures du Draa-Bani, *Antiquités africaines*, T 1, CNRS, Paris, p7-31, 29 fig..
- SIMONEAU A., 1977, *Catalogue des sites rupestres du sud marocain*, Ministère d'Etat chargé des Affaires Culturelles, Rabat, 117 p, 102 illustrations.
- SOUVILLE G., 1968, Gravures rupestres inédites du Tafilalet (Maroc), in " *La préhistoire, problèmes et tendances*, CNRS, Paris, 546p, p421-426.
- TROST F., 1981, *Die Felsbilder des Zentralen Ahaggar (Algerische Sahara)*, Akademisch Druck-u. Verlagsanstalt, Graz. 251p, 779 fig.
- VAUFREY R., 1939, *L'art rupestre nord-africain*, Archives de l'institut de paléontologie humaine (fondation Albert Ier, Prince de Monaco), mémoire n°20. Paris, Masson, 127 p.
- VEDY G., 1962, Contribution à l'inventaire de la station rupestre de Dao Timni-Woro-Yat (Niger), *B.I.F.A.N.*, T XXIV, série B, n°3-4, p325-382.
- WOLFF R., 1979. Rock engraving of the upper Wadi Eç Cayyad (Southern Morocco), *Almogaren*, IX-X, p183-202.

MAIS JUSQU'OU VONT DONC LES « RADNETZE » ?

Jean Loïc LE QUELLEC

Résumé

On rappelle la répartition du motif en Radnetz avant de décrire de nouvelles gravures d'Arabie qui ressemblent aux Radnetze du Fezzân – mais dans un contexte différent –, et l'on termine par l'évocation de quelques problèmes méthodologiques, débouchant sur de possibles recherches comparatives.

Abstract

Reviews Saharan repartition of the Radnetz motif, describes new engravings from Saudi Arabia, looks at similarities between these drawings and the Fezzanese « Radnetze », outlines the different contexts, and looks at methodological problems and possible future research.

On se souvient que Radnetze est le nom que Leo Frobenius avait donné à une série de gravures qu'il avait découvertes dans la région du Matkhendûsh au Fezzân (Libye), et dans lesquelles il voyait la manifestation d'un culte solaire (Frobenius 1937). Ce type de gravures se présente généralement comme une construction géométrique formée de deux cercles concentriques, un grand et un petit, que relie des segments radiaires (Fig. 1). Plutôt que de répéter à chaque fois cette lourde description ou des traductions trompeuses comme « réseau radiaire » ou « roue à rayons » (qui, bien qu'ayant été déjà utilisées par les auteurs, ne rendent pas vraiment compte de l'aspect particulier de ces figures), je suggère que soit conventionnellement employé, pour les désigner, le terme allemand de Radnetz (pl. Radnetze), utilisé par leur inventeur et consacré par l'usage.

En 1993, une trentaine de ces figures étaient connues (Le Quellec 1993:449-461), mais depuis cette date, j'ai pu en observer personnellement 78, et il y en a certainement plus. Il n'est pas dans mon intention de revenir sur la lecture de ces images comme symbolisations de pièges radiaires, qui a déjà été largement débattue ailleurs, car je souhaiterais uniquement examiner ici leur répartition.

Pour ne pas m'égarer parmi tous les dispositifs rupestres que les auteurs ont considérés – à juste titre ou non – comme des figurations de pièges, je précise que je me limiterai strictement aux Radnetze, donc, conventionnellement, aux figures composées de deux cercles concentriques de diamètre très inégal, que relie des tracés rayonnants.

Outre les gravures du Messak, le Professeur Jean Leclant et le Général Paul Huard (1980) ont regroupé sous l'appellation collective de « pièges circulaires », un certain nombre d'œuvres qui répondent parfaitement à la définition purement morphologique qui vient d'être donnée.

Il s'agit de gravures de l'aire nubienne, de l'Atlas saharien et du Sud Marocain. Pour la première zone, ces auteurs citent deux œuvres d'Abka (Fig. 1, n° 4, 5), et pour chacune des deux autres provinces, ils ne peuvent mentionner qu'une seule image répondant à la définition : une à Taghit, (Fig. 1, n° 3), et une à Aguiet Abderrahmane (Fig. 1, n° 8). A chaque fois, il s'agit de figures isolées, que rien ne permet localement de « lire » comme des schématisations de pièges, une telle interprétation ne s'appuyant que sur le rapprochement morphologique avec des motifs provenant du Messak et qui, eux, ont quelque

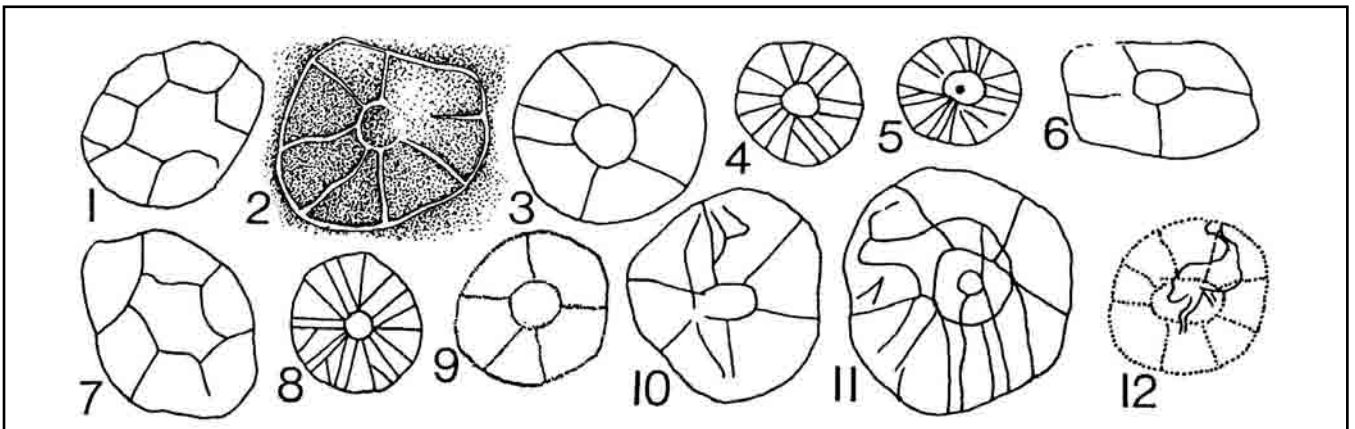


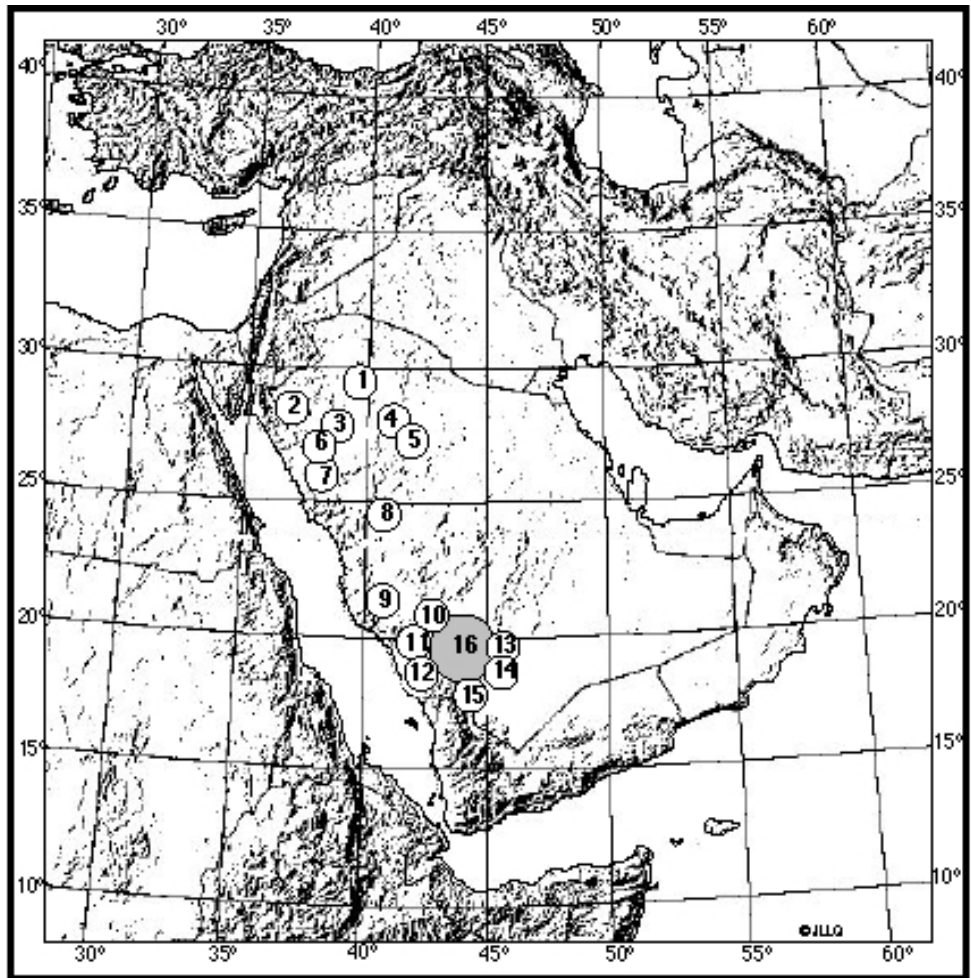
Fig. 1. Exemples de Radnetze. Au Messak (Fezzan, Libye): 1, 2, 6, 7, 9-12. Dans l'aire du Nil: 4, 5. Abka. Dans l'Atlas saharien: 3. Taghit. Dans le Sud marocain: 8. Aguiet Abd er-Rahmane.

raison d'être ainsi compris. Ce bref inventaire est peut-être à compléter par une des gravures de Si Lahcen dans le Grand Atlas (Malhomme 1961, p. 37, n° 599), mais cette dernière image est plutôt à compter au nombre de celles qu'Alain Rodrigue a fort justement proposé d'interpréter comme des figurations de boucliers ornés (Rodrigue 1988).

Pour le Professeur Jean Leclant et le Général Paul Huard, les images du type Radnetz seraient à compter au nombre des traits culturels propres à la «Culture des Chasseurs», et dont la répartition permettrait de restituer l'aire d'expansion ou d'influence de celle-ci. Et en effet, les gravures qui nous intéressent ici se trouvent bien disséminées «du Nil à l'Atlantique», pour reprendre la forte expression des auteurs. Quant au centre de gravité de leur aire de répartition, il se situe manifestement au Messak, considéré par eux-mêmes comme un «foyer» de cette culture.

Or il semble permis de s'interroger sur la validité d'une telle carte regroupant, à l'échelle du sub-continent, près de 80 figures du Messak, mais... seulement deux pour toute la partie orientale du Sahara, et deux ou trois autres pour toute la partie occidentale. Une telle carte ne risque-t-elle pas de refléter un regroupement artificiel?

Pour répondre par la négative, il conviendrait de pouvoir s'appuyer sur un plus grand nombre de documents, ou sur des associations non banales de Radnetze avec d'autres éléments,



Principaux sites à gravures et inscriptions rupestres d'Arabie. 1 Al-Jaw; 2 : Tâbûk; 3 : Tayna; 4 : Jubah; 5 : Hâil; 6 Madâin Sâlih; 7 : Al-'Ulâ; 8 : Al-Hanâkîya; 9 : Al-Tâid; 10 Bîsha; 11 : Al Bâhah; 12 Abhâ; 13 : Al-Fâw; 14 : Hîma; 15 : Najrân; 16 : zone prospectée par Georges E. Lombry : al-Gararah, al-MAhallah, al-MARak, el-Semiyen, a--Sharaf, Umm al-Waal

ments, ce qui n'est pas le cas pour l'instant.

Or, grâce à l'obligeance de Monsieur Georges E. Lombry, qui a eu l'amabilité de porter à ma connaissance une série de ses clichés, plusieurs documents inédits intéressants ce problème sont maintenant connus dans la région de Khamis, province d'Asir, en Arabie sud-occidentale (voir carte, n° 16). Je remercie vivement Monsieur Lombry de m'avoir communiqué ces images, prises dans des conditions difficiles, ce qui explique qu'elles ne portent généralement aucune indication d'échelle.

Dans cette série, on remarque tout d'abord un motif isolé gravé sur un rocher de l'oued al-Mahallah (Fig. 2). Doté de dix rayons, il est tout à fait semblable à ceux que l'on connaît dans le Messak libyen.

A Umm al-Waal, deux motifs similaires, à six rayons, sont gravés l'un au-dessus de l'autre sur une paroi où se trouvent aussi de petites gravures de quadrupèdes apparemment plus récents (Fig. 3), l'ensemble évoquant un type de site qui ne déparerait aucunement ceux du Messak.

A al-Marak (Fig. 4), un bloc porte deux de ces figures côte à côte, situation qui, une fois de plus, se rencontre aussi au Messak.

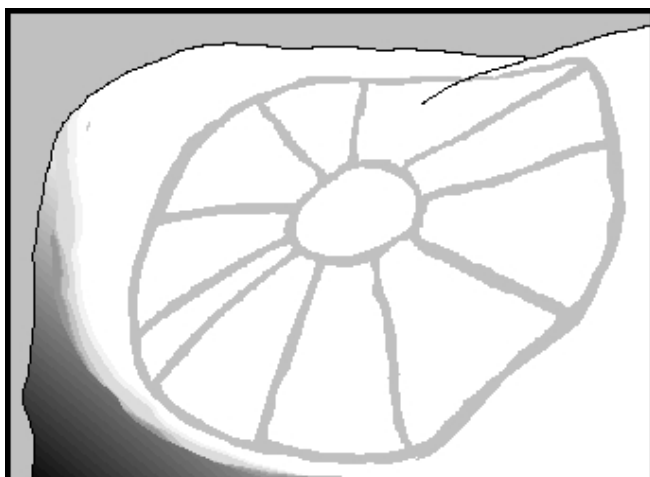


Fig. 2 : Motif isolé gravé sur un rocher de l'oued al-Mahallah, province d'Asir, Arabie.

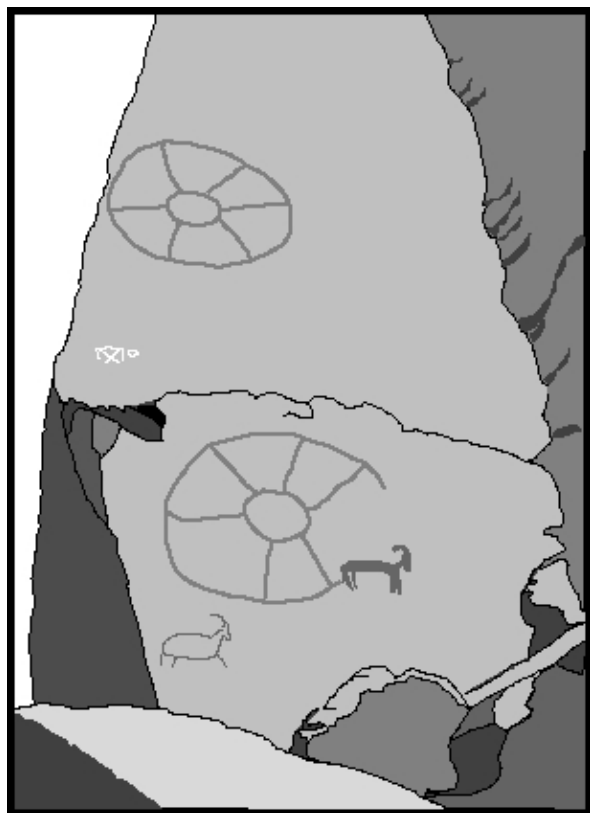


Fig. 3. Paroi d'Umm al-Waal, province d'Asir, Arabie.

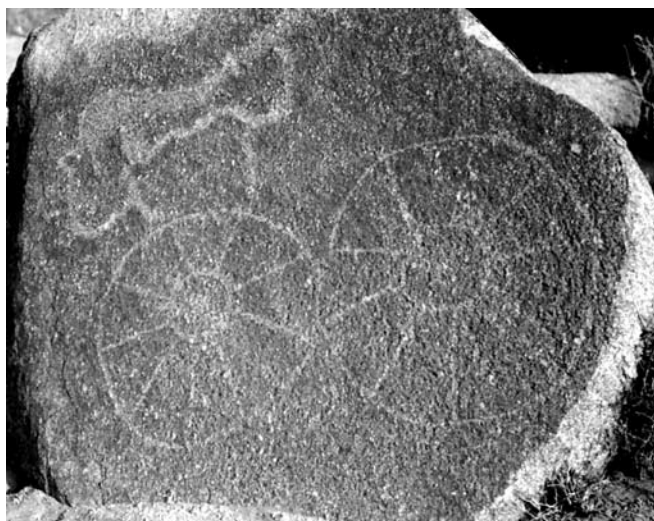


Fig. 4. Bloc portant deux Radnetze à al-Marak, province d'Asir, Arabie.

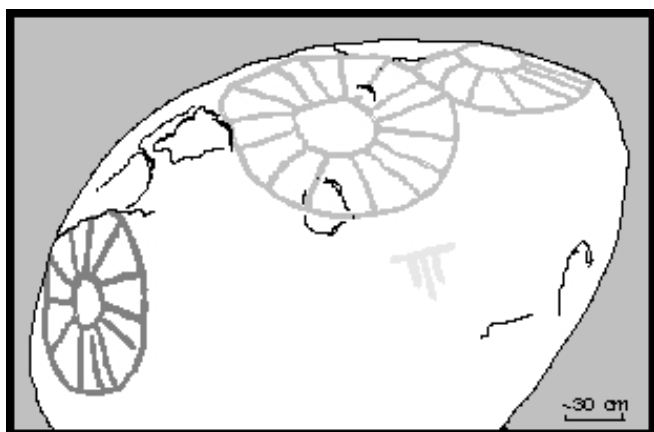


Fig. 5. Bloc orné d'al-Samiyen, province d'Asir, Arabie.

A al-Samiyen, un gros rocher sphérique porte trois motifs du même type, un à douze rayons, un autre à quinze, et un troisième où ils sont en nombre indéterminé, la desquamation de la roche ayant fait disparaître une partie de la gravure sommitale (Fig. 5).

A ma connaissance, la seule gravure de ce type connue auparavant pour l'Arabie avait été signalée dans la même région que les précédentes, à al-Faya près d'Abha (Zarins & al. 1981, pl. 38-B).

Mais on ne saurait s'arrêter à ces rapprochements sans s'intéresser aussi aux associations susceptibles de nous éclairer sur les figures en cause. Car de telles associations existent. A al-Marak, notre motif, muni de huit rayons, côtoie la représentation d'un bras que termine une main aux doigts écartés, et d'un motif du type « mutawah » (Fig. 6). Ce dernier terme est celui qu'emploient les bédouins Shahrân d'Asir pour désigner ces gravures, dans lesquelles ils disent reconnaître un « personnage religieux » (en arabe : mutawah) muni d'une barbe pointue, et à côté duquel le bras levé serait une invite à la prière. Ici, le mutawah est difficilement reconnaissable, dans la mesure où il semble avoir été oblitéré ou modifié par la représentation d'un poignard, mais il en existe d'autres ailleurs, qui portent effectivement, en plus de la barbe triangulaire, l'indication très nette des yeux, des sourcils et du nez. Quant au motif du « bras à la main ouverte », il est déjà connu en Arabie, par exemple au Jebel al-Kawkab dans la région de Najrân, près de la frontière yéménite (Bakar-Kabawi, Khan et al 1996, pl. 24-c), et il paraît attribué par Emmanuel Anati à ses « Oval-Headed People » (Anati 1968, fig. 64 et pl. XXXIII).

Quoi qu'il en soit, à al-Gararah, notre motif, cette fois à douze rayons, se trouve de nouveau à côté d'un bras entier à main ouverte, ainsi que d'un autre dessin, géométrique, qui résiste à l'interprétation, et qu'on peut convenir ici d'appeler « motif cruciforme », sans chercher à échafauder des hypothèses sur sa signification (Fig. 7).

Enfin, deux blocs voisins d'un chaos d'al-Sharaf, portent : l'un le même motif géométrique énigmatique que ci-dessus, et l'autre une gravure qui évoque les cercles rayonnés déjà mentionnés, mais muni dans ce cas plus de d'une vingtaine de rayons, et avec un cercle intérieur relativement grand. Si l'on ne voyait que ce dernier document, il ne viendrait aucunement à l'idée de le comparer aux Radnetze fezzanais (Fig. 8).

Il apparaît donc qu'en Arabie, toutes ces gravures, qui se trouvent en des lieux situés dans un rayon d'une vingtaine de kilomètres, sont nettement apparentées entre elles. Lorsqu'elles ne sont pas isolées, elles sont associées : soit entre elles, soit à trois autres motifs qui sont : le mutawah, le bras à main ouverte, ou le motif cruciforme.

Si l'on applique la méthode utilisée par le Professeur Jean Leclant et le Général Paul Huard à l'ensemble du Sahara – méthode qui consiste à rapprocher des éléments morphologiquement comparables pour en faire des « traits culturels de la Culture des Chasseurs » – il n'y a aucune raison de

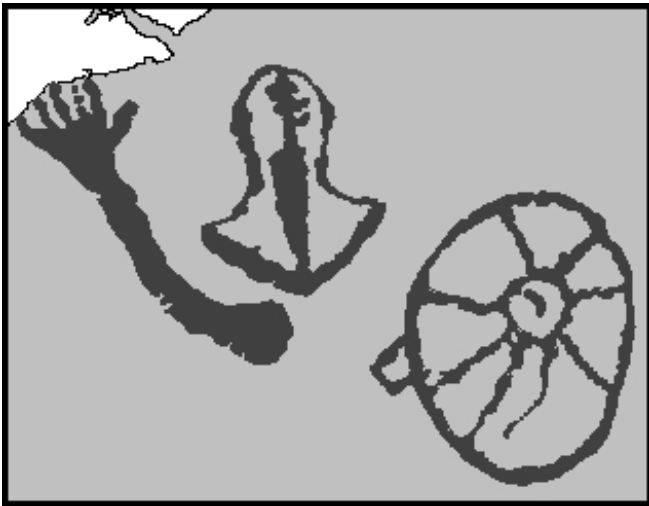


Fig. 6. Association d'un Radnetz, d'un bras que termine une main aux doigts écartés, et d'un motif du type « mutawah », à al-Marak, province d'Asir, Arabie.

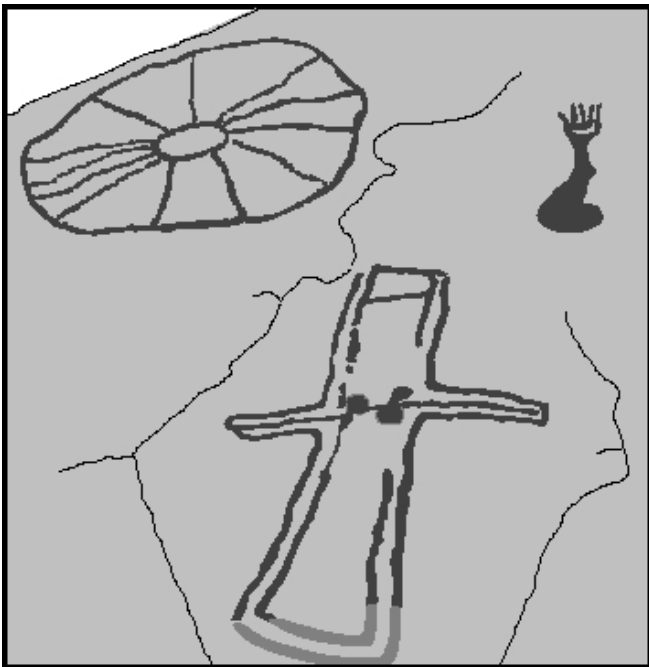


Fig. 7. Association d'un Radnetz, d'un bras entier à main ouverte, et d'un « motif cruciforme » à al-Garah, province d'Asir, Arabie.

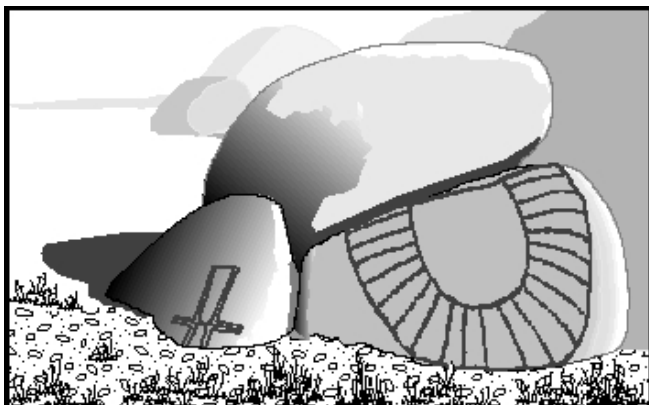


Fig. 8. Ensemble de blocs ornés d'un « motif cruciforme » et d'un dessin rappelant le type des Radnetze, à al-Sharaf, province d'Asir, Arabie.

ne pas élargir la carte de répartition des Radnetze de manière à y englober les documents d'Arabie qui viennent d'être mentionnés.

Pour refuser de le faire, il faudrait faire appel à des arguments culturels ou chronologiques que n'utilisent pas ces auteurs dans leur travail :

=> Du point de vue culturel, ils considèrent comme *a priori* typique de leur « Culture des Chasseurs » tout Radnetz découvert entre le Nil et l'Atlantique, sans autre argument. Alors pourquoi refuser cela à des gravures tout à fait semblables, mais situées plus à l'est de cette zone? Surtout lorsque lesdites gravures sont morphologiquement bien plus proches de celles du « foyer » fezzanais que la grande majorité de celles qui en sont usuellement rapprochées (Leclant & Huard 1980, fig. 77 à 98).

=> Et du point de vue chronologique, c'est aussi *a priori* que les gravures citées sont attribuées à une période ancienne. Ou tout du moins, les auteurs ne nous font pas partager l'argumentation utilisée pour cette attribution. On ose simplement espérer qu'elle ne se résume pas – comme trop souvent – à un raisonnement du type : « si c'est une gravure de piège, c'est une œuvre attribuable à la Culture des Chasseurs, et si c'est une production de cette culture, alors elle est ancienne »...

Il me semble que, pour qui s'intéresse à la méthodologie de l'étude des arts rupestres, il y a déjà là matière à réflexion. Mais que penser de l'élargissement imprévu de la carte de répartition des Radnetze, en direction de l'Arabie?

Une première remarque est qu'aucun des trois autres motifs (« mutawah », « bras à la main ouverte » et « motif cruciforme ») associés aux Radnetze d'Arabie n'apparaît en Libye, ni du reste nulle part ailleurs au Sahara. En outre, aucune des associations récurrentes au Messak n'apparaît en Arabie, où l'on ne trouve jamais de Radnetz associé à un ovoïde, à une femme ouverte, ou à un bovin qui le traverse, par exemple. Ces deux constatations pourraient suffire à discréditer l'idée même d'un regroupement culturel entre les deux ensembles. Et du point de vue de la chronologie, bien que la question soit délicate et sujette à controverses, on s'accorde généralement à considérer les Radnetze du Messak comme âgés d'au moins cinq ou six millénaires, tandis que les figures correspondantes d'Arabie ne sont pas supposées remonter avant le second millénaire BC.

Donc, un hiatus chronologique important semble s'ajouter aux différences culturelles pour inciter au rejet d'un regroupement des deux ensembles : le saharien et le saoudien.

Et pourtant, comme souvent en ce qui concerne les questions de répartition de certains thèmes à l'échelle du sub-continent, il est difficile d'avoir un avis bien tranché. Le problème peut être ainsi posé : soit la ressemblance morphologique des images est significative et alors elle correspond à un apparemment culturel d'un type à déterminer (héritage, migration, influence, emprunt, peu importe ici), soit il ne s'agit que d'une coïncidence et alors elle est sans conséquence de ce point de vue.

En règle générale, plus les images étudiées sont simples, plus la thèse de la coïncidence est probable. Ainsi, les rapprochements culturels qu'on serait tenté d'opérer entre deux zones éloignées sur la simple base de la présence des mêmes signes géométriques simples (cupules, cercles, spirales, croix...), ou des mêmes figures naturellement motivées (empreintes animales, marques de mains ou de pieds...), ces rapprochements donc, seraient sans valeur (Le Quellec 1997).

La thèse de la coïncidence est plus difficile à mettre en évidence ou à contredire, lorsqu'il s'agit de signes d'un degré de complexité un peu plus élevé, comme c'est justement le cas des Radnetze. Pourtant, si l'on prend le recul géographique nécessaire, on s'aperçoit que la répartition des Radnetze semble différer de celle des signes simples.

Autant ces derniers (cupules, cercles, spirales, croix, etc.) se trouvent sur tous les continents, autant les Radnetze ne semblent être bien attestés qu'au Sahara et en Arabie... Ainsi, autant l'universalité des premiers résulte évidemment d'un fait de convergence, autant la localisation des seconds pourrait avoir quelque chance de traduire un apparentement culturel. Mais pour conforter cette hypothèse, il conviendrait de procéder à des dépouillements documentaires en ce sens, et je remercie à l'avance les collègues qui voudront bien m'indiquer l'existence de signes similaires en d'autres endroits du monde.

Enquête à suivre, donc !

RÉFÉRENCES

- ANATI E., 1968, *Rock-Art in Central Arabia*, vol. I : The «Oval-Headed» People of Arabia. Louvain, Bibliothèque du Muséon 50, 196 p.
- BAKAR-KABAWI, M. KHAN, A. A. AL-ZAHRANI, A.Y. AL-MUBARAK, M. H. AL-SAMIR & M.A. AL-SHAWATI, 1996, *Comprehensive Rock Art and Epigraphic Survey*. *Atlat* 14, p55-72, et pl. 24-32.
- FROBENIUS L., 1937, *Ekade Ektab*. Leipzig, Otto Harrassowitz, 79 p., XCI pl.
- LECLANT J., & P. HUARD, 1980, *La Culture des Chasseurs du Nil et du Sahara*. Alger, Mém. du C.R.A.P.E. XXIX, 2 vol., 560 p.
- LE QUELLEC J.-L., 1986, *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. Paris, L'Harmattan, 638 p.
- LE QUELLEC J.-L., 1997, Comparatisme et horizon archaïque des gravures, du Nil au Sahara central, *Lettre d'information d'ArchéoNil* 9, p43-48.
- MALHOMME J., 1961, *Les gravures rupestres du Grand Atlas*, 2ème partie. Rabat, P.S.A.M. 14, 156 p.
- RODRIGUE A., 1988, A propos des disques gravés de l'Atlas marocain. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 85(3), p83-85.
- ZARINS J., ABD AL-JAWAD MURAD & KHALID S. AL-YISH, 1981, The Comprehensive Archaeological Survey Program. *Atlat* 5, p9-42.

LO STILE TAZINA : OSSERVAZIONI E IPOTESI

Guido FALESCHINI

Résumé

Dans cette courte note, on cherche à identifier dans les traits schématiques et déformés de l'art pariétal du "style Tazina" l'expression d'un changement environnemental, qui a évidemment entraîné un changement des conditions de la vie humaine. A notre avis, ce changement est à la base d'une nouvelle "idéologie", dans laquelle on perçoit la volonté de se détacher des expressions artistiques contemporaines. Il s'agit d'un vrai "saut qualitatif" de l'art rupestre saharien, aboutissant à une synthèse fonctionnelle liée aux nouvelles exigences d'une société qui ne fonde plus son mode de vie sur la chasse aux grands animaux. On cherche à interpréter ce nouveau style par des comparaisons avec le contenu idéologique de l'art figuratif moderne, sans toutefois confondre les caractères de ces deux manifestations artistiques. Par des analyses et des comparaisons entre des différents exemples du style Tazina, on arrive à suggérer une chronologie relative et un classement par catégories.

Abstract

In this short note, we seek to identify in the schematic and deformed lines of the "Tazina style" rock art the expression of an environmental change, which obviously led to a change in the conditions of life for human beings. In our opinion, this change is at the root of a new "ideology", in which one can detect the intention of breaking away from the contemporary artistic modes of expression. We have here an authentic "transformational leap" in Saharan rock art, resulting in a functional synthesis linked to the new demands of a society no longer basing its life-style on big game hunting. We seek to interpret this new style by comparison with the ideological content of modern figurative art, without however mixing up the characteristics of these two artistic manifestations. By analysing and comparing different examples of the Tazina style, we can suggest a relative chronology and a classification by categories.

Innanzitutto cercherei di individuare i suoi caratteri peculiari.

ATTRIBUTI CARATTERISTICI DELLO STILE TAZINA

- 1 - Dimensioni dell'animale generalmente ridotte
- 2 - Capo dell'animale di piccole dimensioni rispetto al corpo
- 3 - Solco sottile
- 4 - Solco profondo con linea "tagliante" anche sul corpo
- 5 - Assenza degli zoccoli al termine degli arti
- 6 - Gli arti terminano a punta o con tratto aperto
- 7 - Gli arti terminano a forma arrotondata
- 8 - Assenza degli organi sessuali
- 9 - Linea del sottopancia fortemente arcuata o squadrata
- 10 - Esaltazione smisurata delle corna o degli arti

Questi attributi possono essere presenti con diverse combinazioni ma sempre rispondenti ad un generale concetto di stilizzazione. È questa l'ideologia di fondo dello stile Tazina. Appare evidente che all'interno dello stile vi sono delle varianti, a volte notevolmente diverse, ma che rispondono a una medesima matrice quale comune denominatore. Non vi sono quindi diversi stili, ma un solo stile unitario. Più innanzi riprenderemo più ampiamente questo concetto, ma per ora vediamo di riconoscere gli attributi dello stile Tazina nelle immagini quale esempio dimostrativo.

Vi possono essere dei dubbi sul riconoscimento dello stile Tazina per i graffiti a solco profondo (vedi punto 4), ma sembra questo l'unico interrogativo. L'individuazione dello stile Tazina non presenta particolari difficoltà per un occhio attento ed esperto. A parte il riconoscimento oggettivo con l'individuazione degli attributi particolari, vi è un riconoscimento che potremmo dire sensitivo che si avverte osservando l'opera nella sua globalità. Qualsiasi realizzazione figurativa umana, dalla preistoria, all'arte classica, all'umanesimo, al Rinascimento, al Barocco, all'arte contemporanea (Impressionismo, Cubismo, Astrattismo, Pop Art, ecc.), possiede in corpus la sua identità. Se ci si attiene a queste semplici norme si evitano facilmente confusioni e sterili polemiche.

Permane un interrogativo del perché non si riscontrano delle pitture in stile Tazina, quasi vi fosse stata una separazione totale fra le due espressioni figurative. Altresì permane l'incognita sulla sua collocazione temporale. È esso precedente alla pittura o ne è contemporaneo? Ovvero è anche contemporaneo allo stile naturalista? Per quest'ultimo sembrerebbe di no, ma per le rappresentazioni bovidiane-naturaliste ne constatiamo la presenza sulla medesima parete e con la medesima patina, che potrebbe indicare un medesimo tempo cronologico.

Nella successione delle varie culture non vi è mai, nella storia dell'uomo, un netto distacco. Sussistono contemporaneamente e convivono culture con ideologie, tecniche, fina-

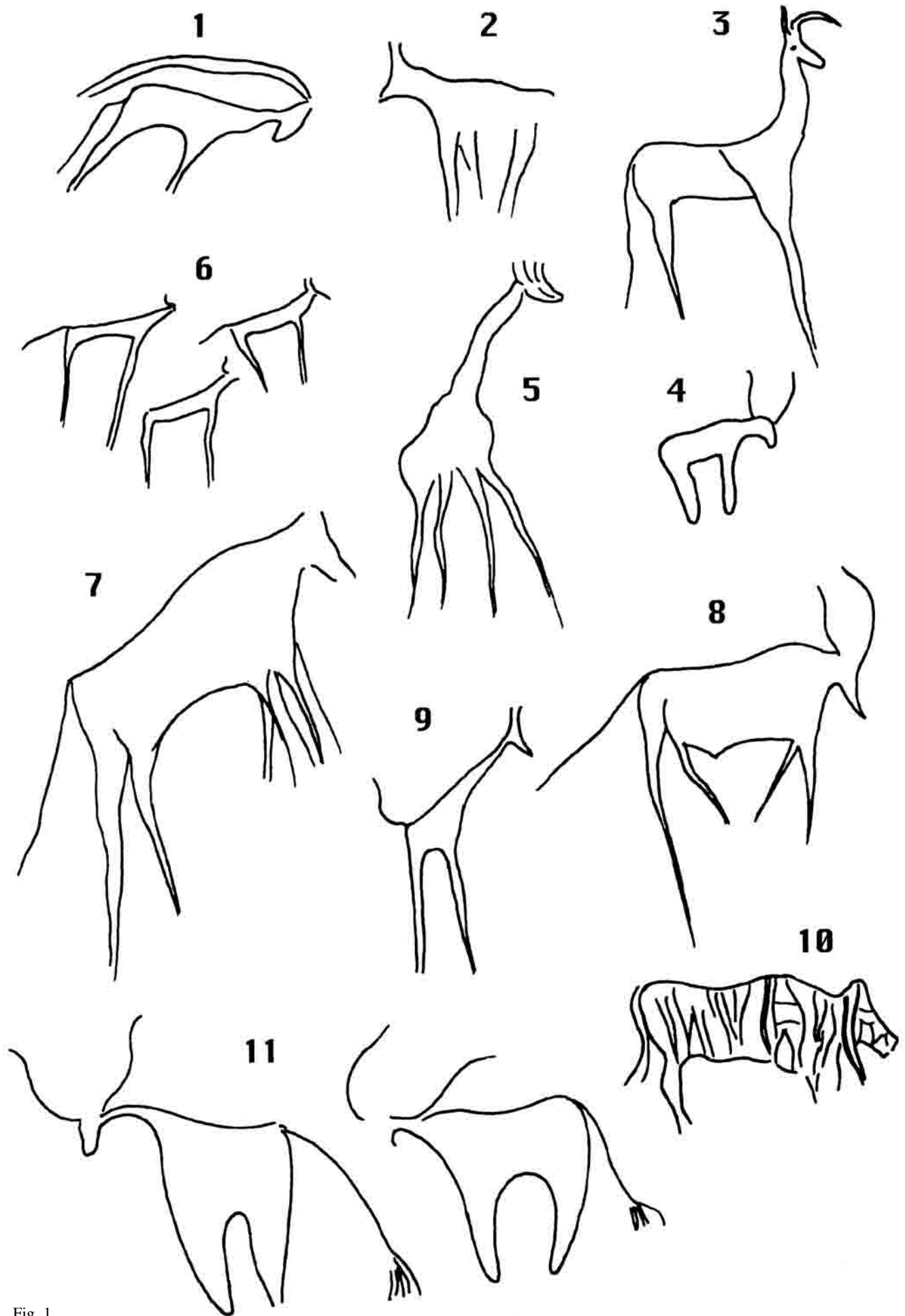


Fig. 1

lità diverse accavallandosi e slittando fra loro nello scorrere del tempo. Nel Sahara anche in periodi di forte aridità, sono certamente sopravvissute in nicchie ambientali favorevoli (tassili, hammada, ecc..) delle culture arcaiche magari in deperimento ma mai scomparse. Ciò può aver permesso una ripresa alla comparsa di condizioni più favorevoli, magari con un contenuto estetico ridotto, ma non cancellato, di un nuovo sviluppo.

Ad un certo momento della storia dello stile Naturalista, o realista che dir si voglia, esprimendo essi il medesimo concetto, la figura dell'animale subisce un'elaborazione mediante la sua deformazione. L'animale è descritto in una sintesi grafica, talora a solco profondo, oppure a linea continua con solco sottile e di piccole dimensioni. Il gigantismo delle figure naturalistiche dei cacciatori scompare e la rappresentazione assume altri caratteri peculiari. Il capo dell'animale è ridotto ai minimi termini, il corpo è amplificato a dismisura, la linea ventrale è fortemente arcuata (alcune volte squadrata), gli arti sfuggono in appendici acuminata prive di zampe, oppure arrotondate, e scompaiono gli attributi sessuali. Il tutto è ridotto ad una sintesi stilizzata. Nello stile Naturalista l'animale aveva una qualche parvenza di espressione personale. Nello stile Tazina esso è spersonalizzato e si riduce ad una pura rappresentazione ideografica. Ciò risponde perfettamente ad una ideologia, ed è il momento del salto di qualità. Vi è una sola costante che unisce i due stili, e cioè la dominanza della figura dell'animale a fronte della quasi assenza della figura umana.

Quale la causa di una così diversa espressione figurativa, e qual è il rapporto temporale fra il Tazina e il Naturalismo? Anche l'arte Maddaleniana misteriosamente dipinta nelle caverne, forse il ventre della madre terra Gea primigenia, esce al cospetto della luce (Nougier, 1976) per chissà quale recondito motivo. Se consideriamo valido il presupposto secondo il quale la raffigurazione naturalistica dell'animale

era una proiezione "pura" a causa della mancanza del "diagramma culturale" (1), ne consegue che l'operazione artistica è carente di qualsiasi ideologia. Vi è quindi una maggior probabilità che l'elaborazione ideologica sia avvenuta solo dopo il completo sviluppo dello stile naturalista e come antitesi ad esso, determinando uno strappo, il primo nell'arte parietale Sahariana.

Ciò rappresenta una notevole avanzata verso un significato astratto del pensiero, capace di piegare le forme ad una nuova concezione del vedere. In questo senso anche certe forme d'arte contemporanea, come il Cubismo, l'Astrattismo, il Surrealismo e l'Espressionismo, rifuggono dalla riproduzione della realtà in chiave verista, e impongono una ideologia che prima dell'azione del dipingere viene assunta come guida. Questo complesso fenomeno artistico è senz'altro un'azione di rivolta al verismo dei secoli precedenti. Potremmo dire che è una svolta squisitamente culturale, certamente non determinata da mutate condizioni ambientali, ma conseguenti ad una diversa società nel suo complesso. In un certo senso si potrebbe trarre un parallelo per il Naturalismo - Tazina, sebbene di diversa natura, e si possono fare due supposizioni. O l'affievolimento delle capacità di espressione (degrado), oppure più materialisticamente la mutazione radicale dell'ambiente Sahariano (aridità) può aver innescato uno sconvolgimento totale con la riduzione drastica della fauna selvaggia (specialmente quella di grandi dimensioni) e quindi una più stentata continuità della cultura dei cacciatori, sopravvissuta dopo la grande aridità del 5° millennio, nei luoghi montani ancora a clima umido. L'elefante, il rinoceronte, il gran bue (Bubalus), il leone diventano rari. Giraffe, gazzelle, struzzi e oryx, tipici animali delle steppe, popoleranno il Sahara inaridito (Muzzolini, 1995). L'arte graffita si esprimerà ad un diverso livello, espressione di una società diversa ormai basata su di una economia, nella quale la caccia è divenuta più ardua. La grande diffusione dello stile Tazina, dall'Atlas alle propaggini dell'Ennedi per tutto il Sahara centrale, sino alla Nubia (Cervicek, 1922) può essere stata causata proprio da questo sconvolgimento ambientale verso l'aridità.

In condizioni ideali di umidità (vedi flora e animali) non vi sono motivi plausibili per grandi spostamenti oltre il territorio, nel quale il clan ricava agevolmente il cibo per la sua sussistenza. Infatti la grande concentrazione di graffiti di stile Naturalista particolarmente omogenei, come nel Messak Settafet, identifica chiaramente la stanzialità dei gruppi umani per lunghi periodi e quindi la stanzialità delle loro espressioni artistiche. Altresì per una situazione ambientale ostile possono esistere molteplici ragioni, di spostamenti anche a lunga gittata in perenne ricerca di ambienti più favorevoli. In altre parole non vi è alcuna spinta oggettiva all'emigrazione se non scatta la molla della sopravvivenza. Con ogni probabilità la diffusione dello stile Tazina è dovuta proprio a questo fattore primordiale. Lo stile Tazina assume

| n° | sogetto | sito | autore | fig. |
|----|--------------|---------------------|------------|---------|
| 1 | oryx | El Krime-Atlas | Muzzolini | 149 |
| 2 | antilope | In Habeter | Muzzolini | 392 |
| 3 | gazzella | Mts Ouled Nail | Muzzolini | 456 |
| 4 | bovide (?) | Bou - Sekkin, Ouled | Muzzolini | 455 |
| 5 | giraffa | Mathendush | Cast. | 108 |
| 6 | gazzelle | Tiggane-Marocco | Negro | 466 |
| 7 | antilope (?) | Tin Iblal | Muzzolini | 55 |
| 8 | antilope | Aramas | Lutz | 95 |
| 9 | giraffa | Geddis | Lutz | 79 |
| 10 | bovide | Mathendush | Lutz | 93 |
| 11 | bovidi | Niola Doa | Cast. | inedito |
| 12 | bovide | Koubiké | Negro | inedito |
| 13 | bovide | Geddis | Faleschini | 22 |
| 14 | antilope (?) | El Aurer | Faleschini | 349 |
| 15 | giraffa | Mathendush | Cast. | 108 |
| 16 | giraffe | Mathendush | Negro | 106 |
| 17 | Umano | Takabar | Cast. | 97 |
| 18 | gazzelle | Tiggane-Marocco | Negro | 465 |
| 19 | giraffa | El Aurer | Cast. | 368 |

Elenco delle immagini delle fig. 1 e 2

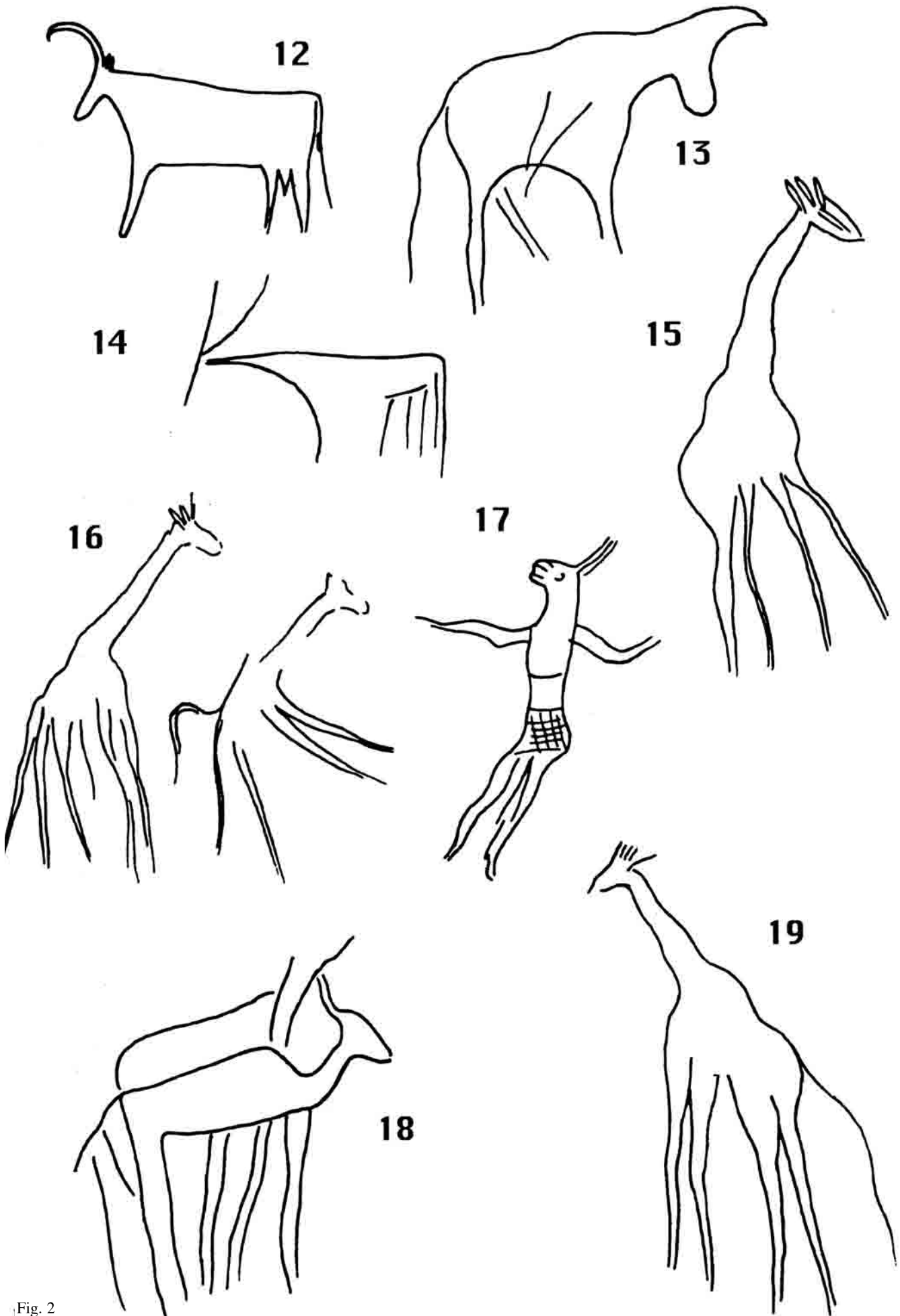


Fig. 2

ora un livello che è l'espressione mediata di una diversa società che ha la necessità di evocare l'animale operando su di esso una vistosa deformazione delle forme, come a dimostrare per se medesimo l'azione di dominio. I nuovi canoni estetici s'impongono quindi come una necessità, a dimostrazione che sono le condizioni oggettive a determinare l'insorgere di nuove idee, e non viceversa, a conferma che l'uomo si muove verso il soddisfacimento dei bisogni fondamentali rivestendoli poi dell'ideologia proiettata a salvaguardia del contemporaneo e del trascendentale.

Abbiamo parlato di emigrazioni di popoli che avrebbero portato con sé e comunicato ad altri questo nuovo stile. Ciò è possibile, come è altresì possibile, senza che sia una contraddizione, che la comunicazione possa essere avvenuta per contatti successivi da luogo a luogo e così via. L'una cosa non esclude l'altra. Il Tazina può aver incontrato i favori anche in virtù della sua semplicità che poteva supplire alle carenze di una diminuita capacità espressiva. Se lo scopo è sempre stato quello di evocare (esorcizzare) l'animale, è quindi più facile la sua rappresentazione con una semplice sintesi grafica piuttosto che con una complessa elaborazione figurativa in chiave naturalista.

Il confronto con l'arte moderna qui non può calzare. L'artista moderno rinuncia al realismo attraverso un travaglio estetico che ha ben altre finalità e risponde a ben altra ideologia. La grande diffusione dello stile Tazina fa pensare più che ad una scuola, che scaturisce da una cultura, ad un movimento estetico che viene acquisito con tutto il bagaglio dei suoi canoni, da popoli e culture diverse, in un momento storico che diffusamente si prestava alla sua assimilazione nel comune denominatore dell'aridità. Un processo simile è accaduto molte volte nella storia dell'uomo. Ad esempio il Barocco con una incredibile rapidità si espande in tutto il mondo conosciuto fra popoli e culture diverse. Con la differenza che se per lo stile Barocco conosciamo l'origine, così non è per lo stile Tazina. Nonostante ciò siamo tentati di ipotizzare una cronologia delle fasi ispirandoci alle caratteristiche peculiari (vedi Fig. 1 e 2).

- 1^A FASE

Più antica - Solco fortemente inciso con linea "tagliante" che si estende anche sul corpo. Propongo ciò perché l'insieme grafico delle opere richiama in qualche modo le immagini dello stile Naturalista. Si veda ad esempio il bovide domestico del Mathendush (fig. 10) oppure il bovide del Geddis (fig. 13). In questa fase non si ha ancora una forte stilizzazione e le immagini conservano ancora dei tratti naturalistici.

- 2^A FASE

L'immagine dell'animale è improntata ad una forte stilizzazione. Scomparsa degli organi sessuali, degli zoccoli. Terminali degli arti a punta o indefiniti. Il solco si fa più sottile. Ad esempio le gazzelle di Tiggane (fig. 18), le giraffe del Mathendusch (fig. 16), l'antilope dell'Aramas (fig.8).

- 3^A FASE

L'immagine subisce una ulteriore semplificazione. La linea del sottopancia si fa fortemente arcuata, gli arti inferiori si arrotondano con una unica linea a contornare tutto il corpo.

Il capo si riduce di dimensioni. Ad esempio i Bovidi di Niola Doa (Fig.11) e di Bou-Sekkin (Fig. 4). A questa fase si può assimilare una ulteriore esasperata stilizzazione delle forme in una linea essenziale, come magistralmente dimostra l'antilope (?) di El Aurer (Fig. 14). A completare il quadro dello stile Tazina si propone una suddivisione in categorie comprensive delle sue varianti.

CATEGORIE DELLE VARIANTI STILE TAZINA

- A - Bovide del Mathendusch (Fig. 10); Cast. Negro : fig. 93
Gazzelle del Tiggane (Fig. 18); Muzzolini: fig 465
Solco profondo, zampe a punta.
- B - Giraffa El Aurer (Fig. 19); Cast. Negro : fig.368; Giraffa del Mathendusch (Fig. 15); Cast. Negro : fig. 108
Zampe a punta.
- C - Oryx di El Krima, Atlas (Fig. 1); Muzzolini : fig.149
Giraffa del Geddis (fig. 9); Lutz fig. 79
zampe a punta, sottopancia ad arco.
- D - Bovidi di Niola Doa (Fig. 11); Faleschini, Bovide di Bou Sekkin (Fig. 4); Muzzolini fig. 455
Zampe arrotondate, sottopancia diritto e ad arco.
- E - Umano (mascherato) di Takabar (Fig. 17); Lutz : fig. 97

NOTE

(1) Per "diaframma culturale" s'intende quello schermo che si frappone fra l'immagine reale e la sua riproduzione grafica. Esso diaframma è determinato dalla sedimentazione plurimillennaria della nostra civiltà. Deriva dalla concezione dell'arte classica Greco-Romana, alla Medioevale, all'Umanesimo, al Rinascimento, ecc. sino alla nostra attuale concezione artistica, estetica ed etica che racchiude la storia dell'uomo occidentale. Ciò determina un archetipo culturale dal quale è quasi impossibile sottrarsi. È questo l'ostacolo alla comprensione dell'arte preistorica, che è l'espressione di una società basata su ben altri pilastri. Là, è l'animale indispensabile riferimento di una società statica, a confronto con la nostra scientifica-tecnologica in perenne movimento dinamico. Per l'uomo preistorico l'immagine reale alla immagine riprodotta, corrispondeva perfettamente in una visione unitaria che si potrebbe definire "pura".

* Via Cavallotti, 136, 20052 Monza (Italia)

BIBLIOGRAFIA

- Castiglioni A. & A. e G. Negro, 1986. *Fiumi di pietra*, Lativa, Varese: fig.22, 93, 106, 108, 349, 368.
- Cervicèk P., 1992, *Chorology and Chronology of Upper Egyptian and Nubian Rock Art up to 1400 B.C.*, Sahara 5, Pyramids, Milano, p45-46.
- Lutz R. & G., 1995, *The secret of the desert*, Fotolito Congo, Bolzano: fig. 55, 79, 95.
- Muzzolini A., 1995, *Les images rupestres du Sahara*, Muzzolini, Toulouse, fig. 149, 392, 455, 456, 465, 466
- Nougier L.R., 1976, *L'avventura umana della preistoria*, Ed. Riuniti, Roma, pagg. 84, 85, 110.

LE PITTURE DEL TIBESTI ORIENTALE

Adriana RAVENNA, Sergio SCARPA FALCE, Donatella e Aldo BOCCAZZI

Communication présentée lors de la réunion de l'AARS, Parthenay, 9-10 Mai 1997

Con la considerevole documentazione che abbiamo raccolto nelle ormai numerose ricognizioni nel Tibesti orientale, che in realtà amministrativamente fa parte del Borkou (Fig. 1), ci siamo sforzati di organizzare un quadro d'assieme dei 128 siti individuati. Nel fare questo ci siamo trovati di fronte a difficoltà che non prevedevamo e ci siamo convinti dell'impossibilità di realizzare una classificazione pansahariana.

Finora ci siamo limitati ad analizzare solo le pitture, trascurando le incisioni, che abbiamo suddiviso in tre gruppi principali in base agli animali rappresentati, o assenti, e alle differenti caratteristiche stilistiche: gruppo camelino, gruppo pastorale e gruppo a-pastorale. Li abbiamo chiamati gruppi invece che periodi perché non siamo ancora in grado di stabilire uno schema di cronologia relativa che risulta complicato anche per l'assenza di raffigurazioni di cavalli.

Per il gruppo Camelino, abbiamo mutuato il nome dalle cronologie classiche sahariane perché riteniamo che su questo

gruppo non esistano contestazioni apprezzabili fra i vari autori; il gruppo Pastorale, invece, non ha niente a che fare con la definizione di Mori per l'Acacus ma riguarda solo le pitture del Tibesti orientale nelle quali sono rappresentati gli animali domestici; nel gruppo a-Pastorale abbiamo riunito diversi insieme di pitture stilisticamente omogenee nelle quali non compaiono animali domestici.

GRUPPO CAMELINO

Anche in questa regione le pitture del gruppo Camelino diventano tanto più rozze quanto più sono recenti: il confronto delle patine, sulla medesima parete, mostra che le pitture più schematiche hanno sempre colori più brillanti (Fig. 2). I personaggi sono quasi sempre bi-triangolari, rappresentati in vista frontale, con la testa a bastoncino o rotonda senza lineamenti; le armi correnti sono la lancia, spropositatamente lunga quando il personaggio è in sella al cammello, la spada e lo scudo. In un unico riparo personaggi sicuramente camelini sono rappresentati di profilo con tronco frontale ed armati di arco (Fig. 3). Abbiamo attribuito a questo gruppo anche alcuni personaggi dipinti un po' rozamente, anche se non direttamente associati a raffigurazioni di cammelli (Fig. 4), perché l'abbigliamento della figura femminile si ritrova anche in scene sicuramente cameline.

La massima concentrazione di pitture di questo gruppo si trova nell'enneri Korossom: infatti, sui 12 siti che presentano queste pitture ben 8 si trovano in questo enneri. Questo gruppo ha notevoli somiglianze con quelli analoghi del Borkou meridionale e dell'Ennedi e sembra differenziarsi dalle pitture cameline del Sahara algerino e del Fezzan.

GRUPPO PASTORALE

Abbiamo suddiviso questo gruppo, il più diffuso del Tibesti orientale, in tre sottogruppi che evidenziano caratteristiche stilistiche differenti: Pastorale rozzo, Pastorale naturalistico, Grandi bovini Isolati.

Pastorale Rozzo

Questo sottogruppo presenta personaggi armati di lancia (Fig. 5), ma più frequentemente di arco, rappresentati normalmente in vista frontale con associati bovini un po' rozzi con zampe troppo corte

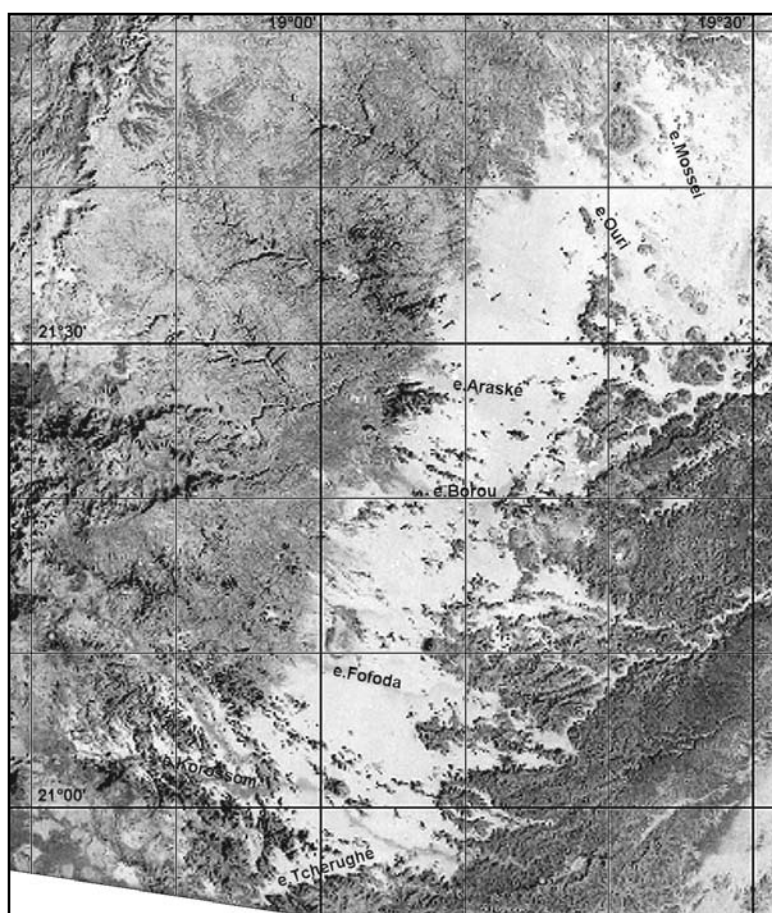


Fig. 1. Foto satellite della piana di Ouri con l'indicazione degli enneri principali.

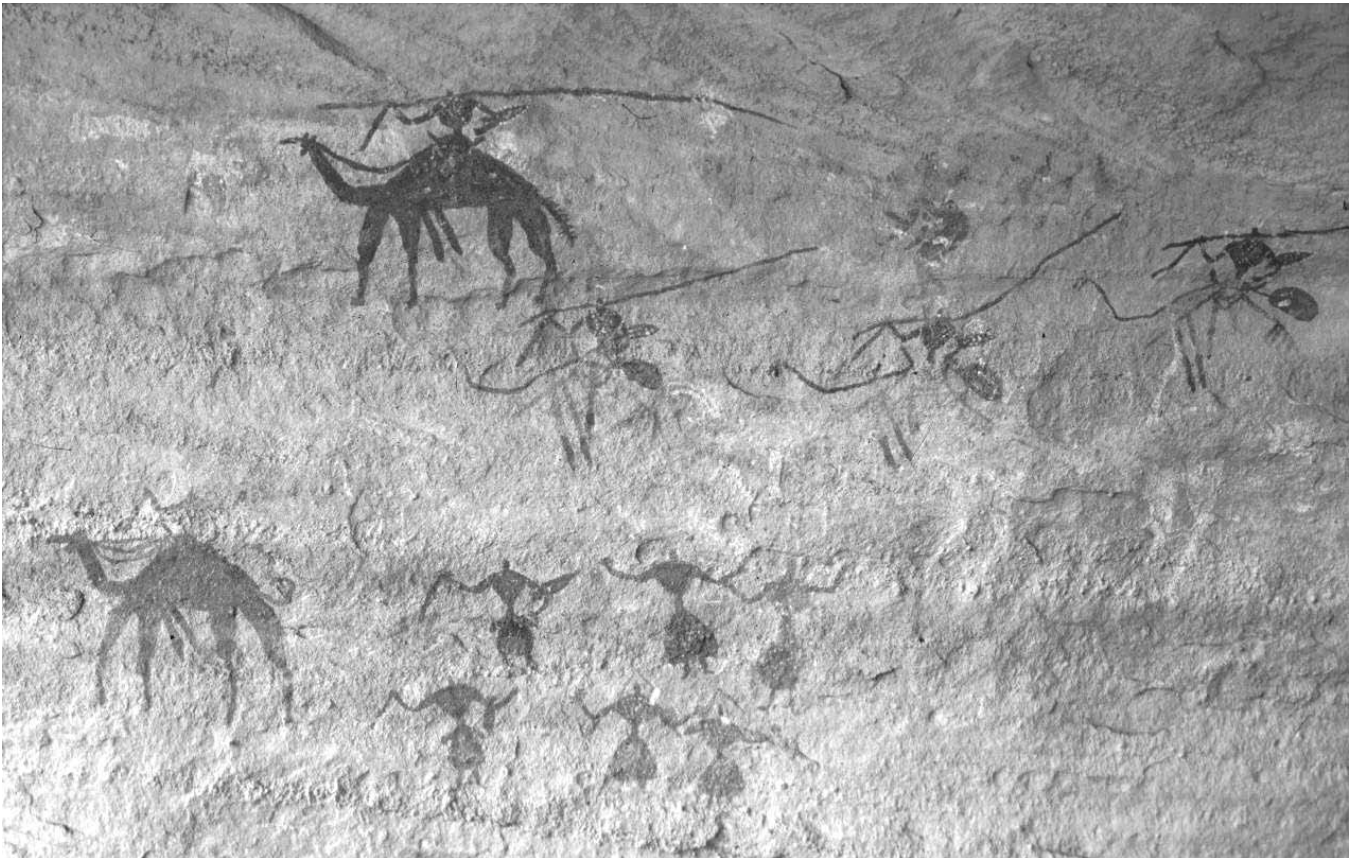


Fig. 2. E. Korossom (sito di Farouanama) : le pitture più schematiche hanno colori più brillanti.

(Fig. 6); le donne indossano lunghe vesti con cinture alla vita. Le greggi di ovicaprini sono rare e, fra gli animali selvatici si trovano solo delle giraffe bianche a puntini rossi un po' goffe. La distinzione fra queste pitture e quelle cameline è piuttosto problematica e probabilmente rispecchia il fatto che i due insiemi sono stati rappresentati dalla medesima etnia anche se in periodi differenti; d'altra parte ci sembra importante differenziarli perché sembrano rappresentare due diversi sistemi di sussistenza. Nella regione di Ouri questo



Fig. 3. E. Korossom (sito KN04) : personaggi camelini sovrapposti ad altri del Pastorale Naturalistico.

sottogruppo si trova in almeno 47 siti ma la sua area di distribuzione risulta molto più vasta e si estende fino alle pendici meridionali dell'Emi Koussi e all'Ennedi.

Pastorale Naturalistico

Questo sottogruppo pastorale è quello che Huard (Huard e Le Masson, 1964) ha definito "stile Karnasahi". La rappresentazione dei personaggi rispetta uno stereotipo molto vincolante con teste senza dettagli esageratamente prognate (Fig. 7); le scene corali sono frequenti. Saltuariamente sono rappresentati degli archi ma non abbiamo trovato scene di caccia salvo la cattura di vitelli con una fune legata a delle pietre. Normalmente viene utilizzata l'ocra, con tonalità violacea, ed



Fig. 4. E. Tcherughé (sito TC01) : personaggi camelini.



Fig. 5. E. Borou (sito BN04) : personaggi del Pastorale Rozzo.



Fig. 6. E. Korossom (sito di Farouanama) : personaggi e bovini del Pastorale Rozzo.

il bianco per sottolineare le decorazioni corporali dei personaggi o il mantello o la pezzatura del manto degli animali; in rari casi le pitture sono realizzate interamente in bianco (Fig. 8). Alcune di queste pitture sono straordinarie per l'eleganza dei personaggi o per la policromia delle scene (Fig. 9). Le

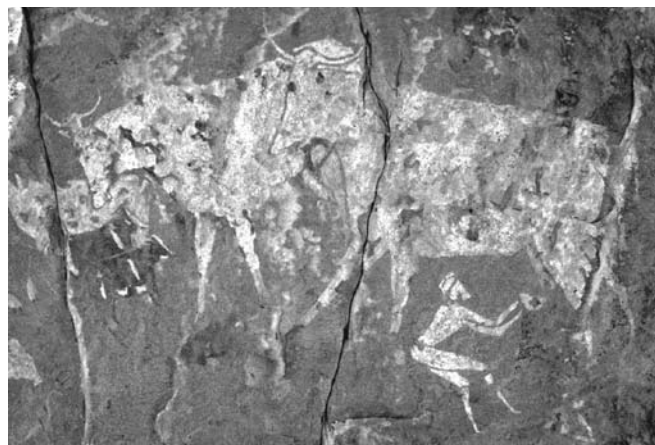


Fig. 8. E. Tcherughé (sito TC01) : scena del Pastorale Naturalistico dipinta in bianco.

mandrie di bovini e le greggi di ovicaprini sono altrettanto frequenti. Fra gli animali selvatici si trovano antilopi, elefanti e rari babuini e giraffe. Alcune volte sono presenti particolari che suggeriscono analogie con le popolazioni nilotiche attuali: il poggiatesta (Fig. 10), le collane (Fig.11) e il particolare rapporto di questi personaggi con i bovini; le scene di Fig. 12, dove un personaggio regge la zampa anteriore di un bue potrebbe essere messa in relazione con un'usanza dei Masai che consiste nell'estrarre il sangue da incisioni sulle zampe anteriori dei bovini per libagioni rituali.

Non abbiamo trovato alcuna sovrapposizione tra questi due sottogruppi pastorali ma riteniamo che quello rozzo sia più recente di quello naturalistico perché in quest'ultimo manca la lancia e ha colori meno vivaci e più patinati; un'unica sovrapposizione, ma con il gruppo camelino, mostra un'ossidazione della patina molto più sviluppata (Fig. 3). Questo sottogruppo è il più diffuso del Tibesti orientale e lo si ritrova in almeno 65 siti; la sua area di distribuzione è comunque più ampia e si estende dalle pendici meridionali

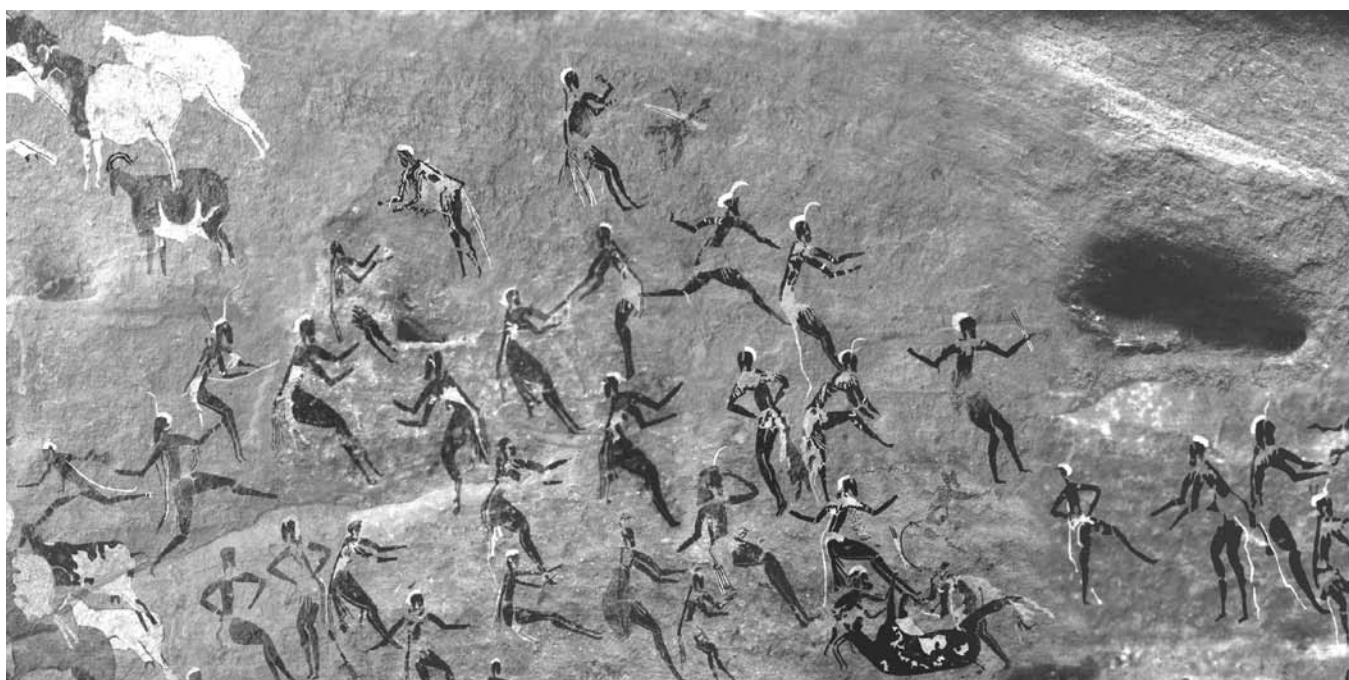


Fig. 7. E. Fofoda (sito FN01) : elaborazione digitale di una scena corale del Pastorale Naturalistico.

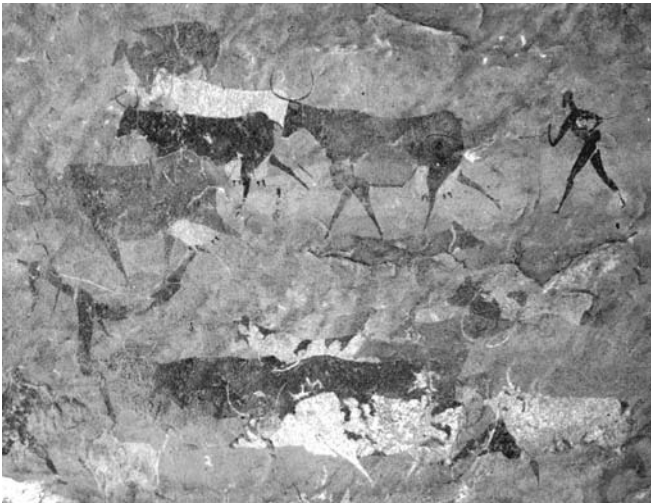


Fig. 9. E. Tcherughé (sito TC01) : scena policroma del Pastorale Naturalistico.



Fig. 10. E. Fofoda (sito FN01) : Pastorale Naturalistico. Notate il poggiatesta sulla spalla del personaggio.

dell'Emi Koussi fino al Dohone ma è assente sia nel Tibesti occidentale che nell'Ennedi.

Grandi Bovini Isolati

Un terzo sottogruppo l'abbiamo costituito con i bovini non associati a personaggi: in realtà questo sottogruppo non ha un'unità stilistica ed è costituito sia da grandi bovini (Fig. 13) che da numerose corna bianche che affiorano accanto a personaggi del pastorale naturalistico (Fig. 14): in alcuni casi sono rimaste tracce di ocre fortemente ossidate e molto labili della pittura dei bovini alla quale appartenevano queste corna. In tutti i casi abbiamo trovato sovrapposizioni con personaggi di stile Karnasahi che sembrerebbero più recenti. Abbiamo individuato questo sottogruppo in 10 differenti siti.

GRUPPO A-PASTORALE

Dal momento che nelle pitture di questo gruppo non compaiono assolutamente animali domestici si può ipotizzare che l'economia della società, alla quale appartenevano gli autori di queste raffigurazioni, a differenza di quelli del gruppo pastorale, non fosse basata sulla pastorizia e che la domesticazione degli animali non rappresentasse quindi un mezzo importante di sussistenza. Questo gruppo l'abbiamo suddiviso in quattro sottogruppi che, imitando Huard che aveva definito lo stile Karnasahi dal riparo eponimo, abbiamo definito con il nome degli enneri lungo i quali abbiamo trovato la maggiore concentrazione di pitture.



Fig. 11. E. Fofoda (sito FN09) : Pastorale Naturalistico. Notate le collane ed il mantello sul braccio del personaggio di destra.

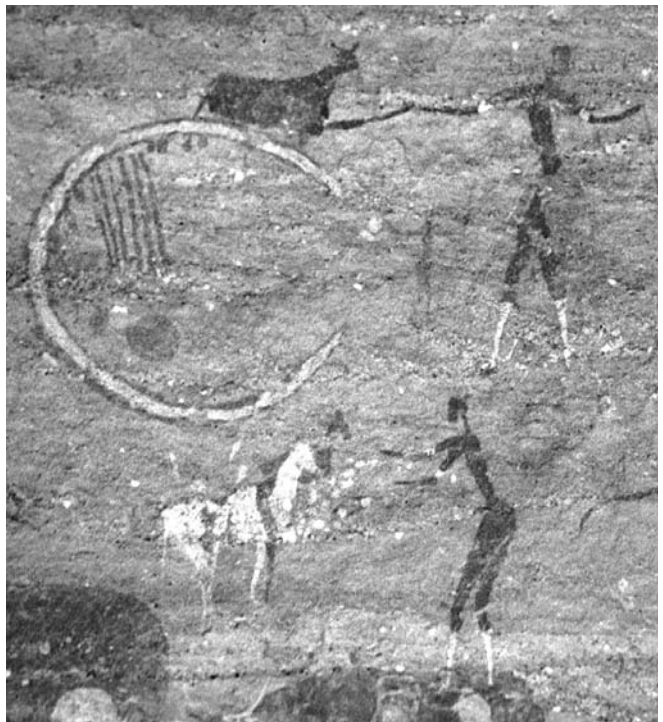


Fig. 12. E. Korossom (sito di Tiezi) : scena tipica del Pastorale Naturalistico.



Fig. 13. E. Ouri Sao (sito SK01) : gruppo dei Grandi Bovini



Fig. 14. E. Korossom (sito di Tiezi) : tipiche corna dei Grandi Bovini Isolati.

Borou Schematico

Questo gruppo risulta in realtà abbastanza eterogeneo con piccoli personaggi schematici filiformi (Fig.15) e personaggi schematici più grandi che sovente si avvicinano al metro di altezza; tutti però sono accomunati dall'assenza di fauna domestica. L'unica arma rappresentata è l'arco e l'unica scena di caccia rappresenta, secondo Huard e Le Masson, un rinoceronte che però non è utilizzabile come indicatore climatico sia perché è l'unico esemplare ritrovato sia perché è un po' dubbio (potrebbe forse anche essere un facocero).

In uno schema di cronologia relativa tenderemmo a posizionarli in un'epoca precedente al Gruppo Pastorale ma la patina delle pitture è molto differente da scena a scena e non



Fig. 16. E. Borou (sito BS06) : personaggi del Borou Seminaturalistico.

permette di interpretare alcune sovrapposizioni del Pastorale Naturalistico. Abbiamo individuato questo sottogruppo in almeno 9 siti differenti.

Borou Seminaturalistico

Questi grandi personaggi hanno sempre una patina molto antica e sono difficilmente visibili (Fig. 16). Negli unici tre



Fig. 15. E. Borou (sito BS06) : a-Pastorale Schematico, caccia al rinoceronte.



Fig. 17. E. Fofoda (sito FS03) : Korossom Fantastico.

ripari in cui li abbiamo individuati non sono presenti i Grandi Bovini Isolati del Gruppo Pastorale.

Korossom Fantastico

La rappresentazione di questi personaggi è particolarmente suggestiva (Fig. 17) e, di fronte a queste pitture, ci siamo accorti di provare le stesse emozioni suscitate dal mistero e dalla sacralità delle pitture delle Teste Rotonde del Tassili. In questo gruppo non compaiono né armi né animali domestici; ricorre invece abbastanza spesso un animale fantastico (Fig. 18) che, in una pittura, assume le sembianze di un rinoceronte in carica che travolge dei piccoli personaggi (Fig. 19). Associati a dei personaggi tipici di questo gruppo, ma stranamente dipinti in bianco invece che in ocra, due antilopi stilizzate sono l'unico esempio di animali differenti.

Anche per questo gruppo abbiamo scelto il nome dell'enneri lungo le cui rive c'è la massima concentrazione di queste pitture; l'area di distribuzione (almeno 18 siti differenti) è comunque molto ristretta e limitata all'estremità meridionale della piana di Ouri tra gli enneri Fofoda e Binem.

Korossom Seminaturalistico

Abbiamo costituito un sottogruppo a sé stante con questi strani personaggi (Fig. 20) perché sono completamente diversi da quelli fantastici precedenti nonostante li si ritrovi abbastanza spesso associati sulla stessa parete e con patina molto simile. Anche in questo sottogruppo non ci sono né armi né animali domestici e gli animali selvatici sono rari. L'area di distribuzione (11 siti differenti) è la medesima di quella del sottogruppo Korossom Fantastico.

NOTE CONCLUSIVE

Riteniamo che questa classificazione sia ancora provvisoria e che molto debba ancora essere chiarito specialmente per

quanto riguarda un quadro globale di cronologia relativa; azzardiamo comunque alcune note e conclusioni.

Per quanto riguarda i gruppi Camelino e Pastorale :

- Gli autori delle pitture del gruppo Pastorale Rozzo appartengono alla medesima cultura di quelli del gruppo Camelino



Fig. 18. E. Korossom (sito KN07) : tipico animale del Korossom Fantastico.



Fig. 19. E. Korossom (sito KA07) : i "rinoceronti" del Korossom Fantastico.



Fig. 20. E. Borou (sito BS06) : tipico personaggio del Korossom Naturalistico.

o, per lo meno, a una evoluzione della medesima cultura.

- Tra il Pastorale Rozzo e quello Naturalistico esiste una frattura culturale che suggerisce che gli autori di quest'ultimo sottogruppo appartenessero o ad un'epoca molto più antica o a una etnia differente.

- Il termine naturalistico attribuito al pastorale deriva dall'uso comune nelle classificazioni del Tassili e del Fezzan ma riteniamo che simbolico sarebbe più appropriato perché la ripetizione di numerose scene induce a ritenere che il loro significato originale trascenda l'immagine rappresentata.

- Una ulteriore cesura temporale e/o culturale esiste con il sottogruppo dei Grandi Bovini Isolati che sono certamente precedenti al Pastorale Naturalistico.

Per quanto riguarda il gruppo a-Pastorale :

- Il sottogruppo Borou Schematico andrebbe rianalizzato e probabilmente suddiviso in due sottogruppi differenti.

- I due sottogruppi Korossom sembrano contemporanei anche se quello Fantastico risulta molto più suggestivo.

- A questo gruppo si dovrebbero aggiungere alcune rappresentazioni di mani che sono state individuate in 7 siti e sono sempre risultate di patina più opaca e, in caso di sovrapposizioni, sempre sottoposte, anche alle pitture del Korossom Fantastico.

BIBLIOGRAFIA

Huard P. et Ch Le Masson, 1964. Peintures rupestres de Tibesti oriental et méridional. Objets et Mondes, IV, 4, p237-262

WADI MATHRNDUSH, FEZZAN, LIBYA 1967 - 1977 - 1997

Friedrich BERGER

On the basis of photographs taken at visits in 1967, 1977, and 1997, and taking into account the publication from the Frobenius expedition of 1932 (first published 1937, reprint 1963) changes at some petroglyphs in Wadi Mathrndush can be observed.

The changes include natural destruction by weathering (thermal/mechanical forces), chalking, and destruction by graffiti and shooting.

The Frobenius expedition recorded the most important petroglyphs in 1932 by tracing and, after enhancing the contours with chalk, by photographs. The chalk was not visible any more in 1967. In 1977, however, a number of petroglyphs was found chalked again. By 1997 the chalk had disappeared.

As an example, in Fig.1 a part had fallen off between 1932 (Frobenius, 1963:Tafel LVIII) and 1967.

Figure 2 shows a rhinoceros in 1967. In 1977, it had been chalked (Fig. 3).

Figure 4 demonstrates the traces of shooting.

In Fig. 5, an Arabic inscription has damaged some giraffes.

All photos by the author.

REFERENCES

Frobenius Leo, 1963,. Ekade Ektab. Die Felsbilder Fezzans. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.



Fig. 1



Fig. 2

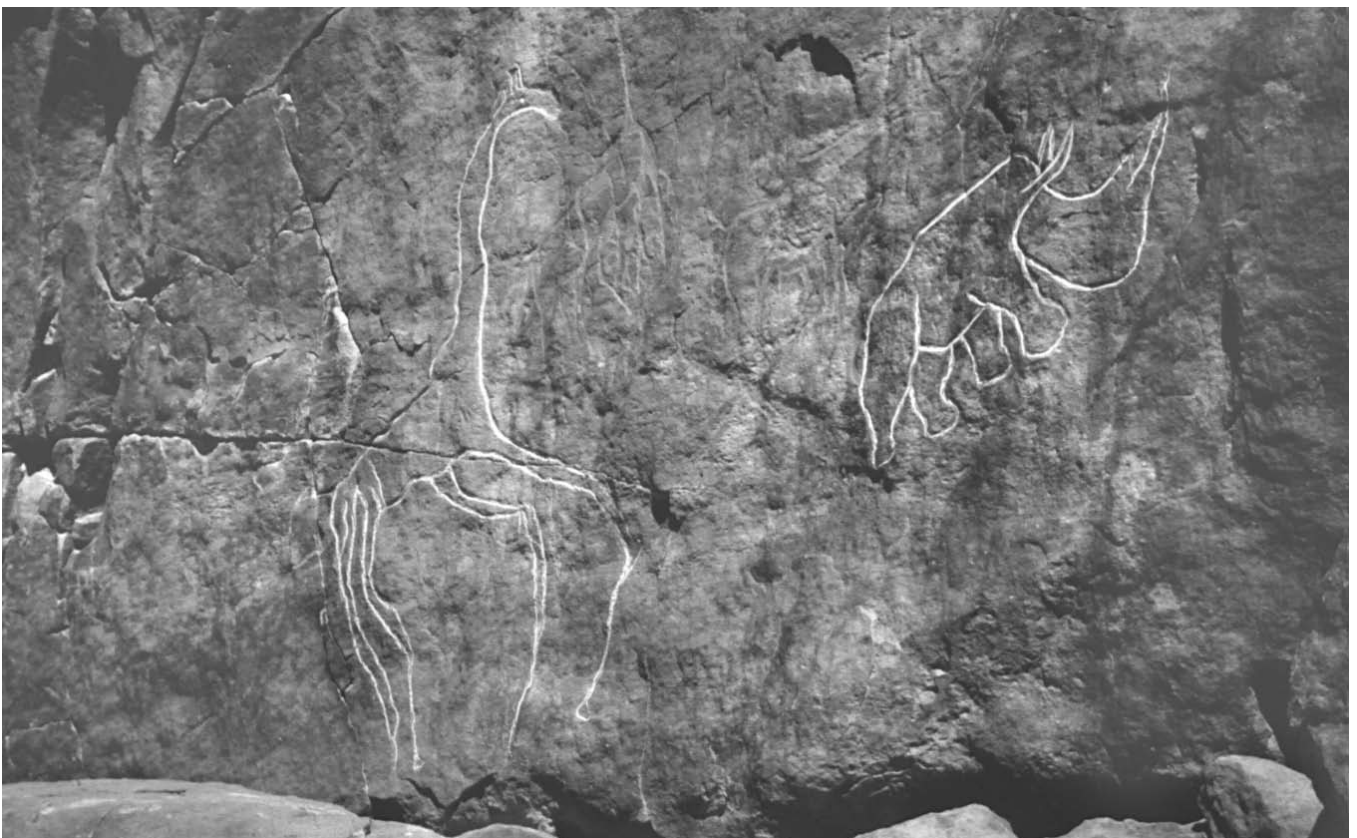


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

ASSOCIATION DES AMIS DE L'ART RUPESTRE SAHARIEN

Association loi 1901 fondée en 1991, et dont le but social est de: « promouvoir les études sur l'art rupestre saharien, faire connaître les documents s'y rapportant, et toutes les opérations liées directement et indirectement à cet objet. L'Association se propose en particulier de réunir périodiquement les personnes, amateurs et/ou professionnels de la recherche, intéressés a des titres divers par l'art rupestre saharien; communiquer tous renseignements utiles, par échange d'information et d'opinions, au sein de l'Association ou par des publications; publier une Lettre de l'Association informant les membres de tous les événements, scientifiques ou autres, liés à cet objet ».

Siège social et adresse postale : Chez F. & F. POTTIER,
17 rue de la Beauté,
F- 11400-Castelnaudary.

CONSEIL D'ADMINISTRATION :

Président Honoraire: Alfred MUZZOLINI

Président : Jean-Loic LE QUELLEC

Trésorier : Jorg W. HANSEN

Secrétaire : poste vacant

Gestion fichier des adhérents : Jean-Claude FRIQUET

Autres membres du bureau : Guido FALESCHINI, Gabriele LUTZ, Susan SEARIGHT

Tarifs 1998 : La cotisation annuelle est de 150 FF.

Les chèques sont à libeller exclusivement à l'ordre de :

Association des Amis de l'Art Rupestre Saharien

et doivent être adressés au trésorier :

Jorg W. HANSEN, 5 rue des Nobles, F - 09190 - St-Lizier

L'AARS publie comme Auteur-Éditeur.

(Directeur de la publication : Yves GAUTHIER)

Les articles adressés pour publication doivent nécessairement être tapés à la machine ou de préférence saisis sur un traitement de texte usuel. Ils peuvent être accompagnés de cartes, dessins au trait et photographies (imprimés en noir et blanc). Les illustrations seront de préférence envoyées sous forme de fichier image. Dans tous les cas, joindre un tirage papier de l'article (texte et illustrations).

Tout membre de l'AARS à *jour de sa cotisation* peut publier dans les publications de l'association.

Le contenu des articles publiés reste sous l'entière responsabilité de leurs auteurs.

Les articles sont à adresser à : Yves GAUTHIER,
264 rue de la Balme,
F- 38950 St Martin le Vinoux.
e-mail: gauthier@labs.polycnrs-gre.fr