

**UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE
DE L'ART FIGURATIF PRÉHISTORIQUE
D'AFRIQUE DU NORD**

Analyse d'une fresque de Tin Hanakaten (Tassili n Ajjer)

par

Slimane Hachi

Découvert, c'est-à-dire porté à la connaissance par la publication depuis le siècle dernier, l'art rupestre saharien a très tôt été reconnu dans sa haute antiquité. C'est bien pour cela qu'il sera intégré au champ scientifique de la Préhistoire qui lui réservera les méthodes d'études qu'elle applique aux autres vestiges des cultures du Passé, à savoir : la description, la typologie, la chronologie, les techniques de réalisation.

L'art est appréhendé dans sa réalité, plus dans ce qui le fait que dans ce qui l'a fait. Il est traité comme un vestige matériel, dans sa matérialité, alors même qu'il exprime l'immatérialité qui est par excellence la chose dont parle le moins le document parce qu'elle a disparu avec ceux qui l'ont portée.

Plus d'un siècle de recherches sur l'art rupestre préhistorique du Sahara s'est soldé par un travail appréciable d'archivage, d'accumulations documentaires, de descriptions formelles et techniques, de constitution de corpus d'inégales importances de toutes les provinces d'art pariétal du Sahara. C'est parce que ce travail important (mais qui demande à être poursuivi de manière plus systématique, et avec des moyens supplémentaires), a été fait, qu'il est possible aujourd'hui d'ouvrir de nouvelles voies de recherche.

Outre les problèmes ayant trait à son ancienneté, sa chronologie, sa plastique ou ses environnements et qui sont au cœur des préoccupations de la Préhistoire, il ne nous semble pas que cet art se refuse à d'autres types de questionnements, plus anthropologiques, tels ceux relatifs aux mobiles et aux sens, hors d'atteinte desquels il ne doit se maintenir plus longtemps.

I. MOBILES

Qu'il soit d'âge pléistocène ou d'époque néolithique, l'art figuratif saharien dont les vestiges encore considérables autorisent à penser qu'il fût plus important au moment de sa réalisation, est le fait d'une population réduite. La densité de peuplement actuelle dans ces régions est de moins de 1 habitant au km². Bien qu'il n'existe pas à notre connaissance de données paléodémographiques concernant le Sahara, une densité plusieurs fois inférieure à l'actuelle peut raisonnablement être envisagée pour ces différentes époques. Cet art a eu beau nécessiter plusieurs millénaires pour sa réalisation, les hommes avaient-ils de grandes capacités de déplacement, il reste que ces innombrables gravures et peintures, sont le fait de populations numériquement peu importantes. De plus, les fresques se donnent à voir, en tout cas pour nombre d'entre elles, comme des compositions à chaque fois achevées et non comme des œuvres ouvertes, extensibles. Ajoutons à cela les difficultés de réalisation, les nombreux et méticuleux soins apportés à ces figurations qui nous paraissent être, à cause de ce qu'elles semblent exprimer, des œuvres engageant la communauté (fussent-elles réalisées par des individus), pour mettre l'accent sur la quantité d'énergie et l'importance du temps que n'ont pas manqué de requérir ces réalisations auprès de populations peu nombreuses que seuls des motifs puissants, sans doute plus essentiels qu'existentiels, pouvaient mobiliser à un tel point.

L'art figuratif saharien n'a pas représenté le paysage. On ne connaît pas, en effet, de représentation de ligne de sol ou d'éléments du paysage, tels que montagnes, vallées, oueds, collines, rochers ou plans d'eau ; le monde minéral n'est pas du tout évoqué, comme si son immobilité et sa qualité de support de l'œuvre, en imposant l'évidence, rendaient redondante sa figuration. Il en est de même du monde végétal pour lequel on ne connaît pas de représentations explicites à l'exception des rares figures récentes de palmiers (les images de ce que A. Hampaté Bâ appelle des « portes végétales » au Bovidien, renvoient à des représentations de faits d'hommes et non de végétaux). Le monde végétal, sans doute en raison de son immobilité, semble être assimilé au monde minéral auquel il s'intègre pour former l'espace. Le monde figé, parce que immobile et peu muable, est comme exempté de la re-représentation, parce que tout simplement présent. Ne sont alors candidats à la figuration que les êtres mobiles et cela, sans relations topologiques explicites avec l'espace, faisant ainsi l'objet d'une intégration plutôt que d'une représentation ou d'une présentation. Tout se passe comme si l'*Immobile* avait pour rôle de recevoir l'image du *Mobile*, comme si l'univers était duel, partagé en deux : le monde mobile (hommes, choses humaines et animaux) pouvant prétendre à la représentation et le monde immobile (espace minéral et monde végétal) non susceptible d'être figuré.

À l'inverse de l'art paléolithique européen, l'art figuratif saharien est le plus

souvent, sur des supports morphologiques directement accessibles au regard. À peu près toutes les parois susceptibles de recevoir des images, ont été utilisées à cet effet sans choix particulier de formes topographiques : falaises, conques, rochers isolés, abris sous roche, grottes plus ou moins profondes... ont retenu l'attention des peintres et graveurs. La position et la forme de la paroi n'ont pas non plus fait l'objet de choix particuliers : parois planes, incurvées, horizontales, verticales, à inclinaisons diverses, planchers, voûtes d'abri portent des représentations. Tout comme on ne reconnaît pas de préférence pétrographique particulière ; qu'elles soient d'origine sédimentaire ou de nature éruptive, les roches ont été retenues comme parois dès lors qu'elles offraient suffisamment d'étendue (avec, en plus, l'éventualité de représentations éphémères sur roches meubles). Il n'y a pas non plus de recherche d'une luminosité particulière (grand éclairage, semi-obscurité voire même obscurité), tout comme il ne semble pas, dans l'état actuel des connaissances, que les parois utilisées aient des orientations préférentielles. La paroi ne semble avoir retenu l'attention des représentants (jusqu'à preuve du contraire), que pour sa seule qualité de surface pétrographique à ouvrir se donnant ainsi à voir comme l'unité élémentaire d'espace.

Les territoires de vie et de parcours des divers groupes touaregs actuels recoupent les grands domaines d'art figuratif préhistorique peint et/ou gravé. Les différents Tassili, l'Ahaggar, l'Aïr, l'Adrar... pour ne citer que les principaux massifs sont aussi bien pour les historiens, même des périodes anciennes, que pour les populations actuelles, les territoires historiques des Touaregs. Ainsi, à l'exception du grand domaine d'art figuratif que constitue l'Atlas saharien (que les Touaregs connaissent et ont dû fréquenter à diverses époques), on peut dire que partout où se trouvent les Touaregs, il existe de l'art rupestre préhistorique (le fait que la proposition inverse ne soit pas vraie, n'affecte pas la réalité de la remarque).

L'art préhistorique saharien est un art paradoxal, paradoxal dans ce qu'il présente et non dans ce qu'il représente. Il est par sa profusion, les difficultés liées à sa réalisation, les quantités biologiques et la diversité des espèces animales figurées, en contradiction avec les données générales de la Paléoclimatologie qui décrivent la grande ancienneté de la désertification de cette partie du monde engagée dans un climat globalement aride depuis plus de 20 millénaires, pour ne parler que des dernières phases. Les tentatives timides de retour d'une certaine humidité doivent être relativisées (sauf peut-être pour celle de l'Holocène ancien) car elles sont de faibles ampleurs et de courtes durées. De plus, quelle qu'ait pu être leur importance, elles interviennent dans un milieu naturellement engagé dans l'aridité et dans un contexte géographique constitué de massifs montagneux rocheux, de plateaux rocailleux et d'ensembles dunaires déjà installés. Le retour d'une certaine humidité peut changer les choses, encore faut-il du sol pour la recevoir ; encore faut-il qu'elle fût suffisamment importante pour inverser sensiblement et durablement le rapport Précipitation/Evaporation. La « biomasse » (si l'on peut oser ce terme

du vocabulaire des sciences de la nature) ainsi que la diversité biologique évoquées par l'art rupestre étonneront toujours dans le contexte globalement aride, même relativisé, du Sahara. C'est là que nous paraît résider le paradoxe de cet art.

À partir de ce qui précède, il nous semble possible d'avancer quelques hypothèses de travail.

Il paraît difficile de considérer que l'art saharien soit un art d'essence ou à destination documentaire¹, un compte-rendu fidèle de la réalité naturelle, mais bien une activité humaine, puissamment mobilisée, investie d'une pensée, d'un sens, d'un imaginaire, d'une vision. Si ce n'est pas un art du Rare, ce n'est sans doute pas un art de l'Omniprésent². Cet art nous apparaît comme un travail de domestication par l'image de l'imagination, d'un monde plutôt vide, ardu, trop étendu, en fait, *comme une stratégie de peuplement*. Il doit pouvoir être la représentation d'une cosmogonie pleine, l'écriture d'un monde pensé, imaginé, cru, dit, célébré. Mais, comme toute écriture, il ne serait que la partie visualisable d'un monde imaginé, que la partie lisible d'une pensée, que le cérémonial d'un rite, l'image d'un déroulement. L'immense vacuité n'a pu alors être peuplée que par des images investissant un paysage, de visions du monde, de vie ramenée, insufflées jusque dans le cœur du minéral, comme une mise au présent de l'absent (ou du rare), comme une mise en scène, une re-création.

L'art figuratif saharien semble avoir des caractères propres qui le distinguent de celui, paléolithique, d'Europe. Ce dernier occupe des lieux aux formes topographiques particulières. Ces lieux, sacralisés, sont destinés à porter des images exprimant des mythogrammes qu'eux seuls peuvent recevoir du fait de l'interprétation que les hommes avaient de leur nature et de leur configuration. C'est un art intimement lié au lieu. L'art saharien ne semble pas avoir choisi dans son paysage des lieux particuliers ; il prend en considération l'espace dans son ensemble, pour lui-même, dans son étendue, sa complexité et sa diversité morphologique, topographique et pétrographique. L'espace nous paraît être pris en considération surtout pour la nature qui le caractérise, c'est-à-dire son

1. Il n'est pas dans notre intention de mettre en cause la qualité documentaire de nombre de fresques rupestres, mais celle-ci nous paraît être de nature sous-jacente à l'œuvre. Notre propos investit l'essence et la destination de cet art, même si, toutes les figurations, loin s'en faut, ne transcendent visiblement pas le niveau de l'anecdote. À ce propos, citons de nouveau le plaisant exemple retenu par G. Camps (1986, p. 66) : « Faut-il trouver un sens caché à la scène de Kef Messouer où une famille de lions dévore un sanglier tandis que rodent, impatients, des chacals faméliques ? »

2. L'art figuratif pariétal qui se poursuit encore sous nos yeux, dans l'Atlas et plus au Sud, a pour support, les murs des cafés, des gargotes et des restaurants. En dehors des posters de stars, des publicités de cigarettes et des rares photographies érotiques placardées, les peintures murales, réalistes, parfois maladroitement, renvoient, elles, à des paysages luxuriants, des montagnes enneigées, des lacs infinis, des rivières écumantes ou des cascades chaotiques. L'eau, la Rare, est rendue omniprésente par la magie de la représentation. À l'inverse, dans les grands hôtels touristiques d'État, les décorations font référence à la nature du Sahara (dunes, caravanes, oasis, montagnes nues...), comme si la fonction de « cet art officiel » était simplement de présenter.

hostilité, son immobilité, sa fixité et, par dessus tout, comme le théâtre d'une opposition dans un couple : la prédominance minérale opposée à la rareté biologique. C'est un art sur un espace considéré comme donné, comme un vis à vis. Celui-ci n'est pas représenté parce que il n'a pas à l'être, étant seulement destiné à recevoir des images qui vont exprimer la relation de l'Homme à l'Espace, c'est-à-dire des visions du monde, des cosmogonies. Tout se passe, en fait, comme si cet art traduisait ce qui paraît être l'équation fondamentale du Sahara, et qui est une opposition, que l'on peut résumer ainsi :

Rareté biologique *versus* Profusion minérale

Étrangement, c'est, selon les anthropologues du domaine touareg (notamment M. Gast, 1974, D. Casajus, 1987, H. Claudot, 1993), une opposition binaire de nature conflictuelle qui structure la vision du monde dans la cosmogonie touarègue : Asouf *versus* Abawal, deux concepts opposés et indissociables dont les champs sémantiques recouvrent la totalité du monde (H. Claudot-Hawad, 1993, p. 68) : « *la vacuité et la plénitude, le terrifiant et le serein, ténèbres et lumière, la nostalgie et la présence, le domaine des morts et l'espace des vivants, le néfaste et le faste, le pointu et l'incurvé, les étendues dévastées et les lieux réceptacles de vie, le désertique et l'habité, le ténére et le campement, la solitude et le peuplé, l'extérieur et l'intérieur, le nord et le sud, le sec et l'humide, le masculin et le féminin, le malin et le bon, le démon et Dieu, le stérile et le fécond...* », pourquoi pas le minéral et le biologique, le rocher (*l'inerte*) et l'image (*du vivant*) ?

Cette stratégie de peuplement par l'image, ce rapport à l'espace n'a d'égal, dans le passé, que l'importance numérique des vestiges matériels préhistoriques et, surtout, l'imposance, l'abondance et la diversité des appareils funéraires. Sous forme d'amas de pierres ou de morphologies élaborées, les monuments funéraires sahariens occupant plateaux, sommets de reliefs, fonds de vallées, bas de pentes ou piémonts, frappent par la diversité de leurs aménagements, mais surtout par les grandes dimensions de nombre d'entre eux qui les rendent visibles de loin tout en leur conférant un impact certain sur le paysage. Certains d'entre eux finissent même par s'intégrer à l'espace en en complétant les formes, ou en les modifiant. Grandes dimensions, complexité des aménagements et diversité morphologique qui font dépasser à ces monuments parmi lesquels les cénotaphes ne sont pas rares, la simple fonction tombale.

Les chronologies généralement admises, attribuent à ces appareils un âge protohistorique ou de la fin du Néolithique. Ils apparaissent et se développent donc, quand l'art figuratif entre dans des phases de schématisation s'opérant aux dépens des aspects descriptif et réaliste, en fait, quand l'art figuratif se raréfie quantitativement et semble prendre des fonctions de plus en plus sémiologiques. Là aussi, c'est un type particulier de rapport à l'espace que nous paraît exprimer cette propension à ériger en nombre et en variété des monuments dont les fonctions tombales semblent passer au second plan. Un



rapport à l'espace fait d'empreintes, d'impacts, de marquages, en fait, de maîtrise intervenant quand l'art figuratif semble changer de fonction, comme pour en prendre le relais.

Intervenu et ayant pris de l'ampleur, sans doute historiquement, un autre fait notable qui semble caractériser le rapport à l'espace des populations sahariennes en général, et touarègues en particulier, est celui du développement de la toponymie. L'émergence de ce processus de « toponymisation » ne peut évidemment être datée, mais sa densité plaide pour une certaine ancienneté. La totalité de l'espace est maîtrisée par un puissant réseau toponymique³, dense, serré et quasiment ininterrompu de toponymes. La maîtrise de l'espace par le moyen de la dénomination est une donnée de premier plan dans la culture touarègue en ce sens qu'elle constitue un savoir, un savoir structuré, canonisé et transmis méthodiquement. Ce savoir s'étend à la connaissance du ciel, des astres et des étoiles, de leurs mouvements et positions par rapport aux cycles, de leurs rapports au sol... Tout se passe, là aussi, comme si l'espace se donnait à voir comme propre à la connaissance partout où il peut se trouver, au-delà du visible, par le moyen de la toponymie, c'est-à-dire par le moyen de la parole des hommes. L'espace est encore et toujours marqué, maîtrisé, domestiqué.

L'Image, le Monument, la Parole semblent tous trois exprimer une même tradition de rapport à l'espace. Image, Monument, Parole, qui, tous trois investissent le même support : l'espace et qui, tous trois ont le même auteur : l'Homme rare. Tous trois semblent procéder de mises en scène de la même opposition à l'œuvre. Le dénouement de cette opposition nous semble se présenter comme l'un des mobiles possibles de la venue à l'art figuratif comme la formule du Monde tel que l'homme l'a transformé.

Espace-Homme : ASOUF-ABAWAL.

II. SENS

Il ne nous paraît pas, dès lors, conjectural de postuler que la tradition entre l'architecture générale de la vision du monde des populations actuelles et les principes qui ont été à l'œuvre dans la réalisation de certaines fresques rupestres significatives, n'est pas rompue. Prétendre cela, n'est pas dire que la culture touarègue s'est formée dans sa quasi totalité à un moment donné, dans la

3. À l'inverse, en Kabylie, par exemple, la maîtrise du paysage par le groupe, par le moyen de la dénomination, dépasse rarement les limites du pays visible. Le reste, le pays invisible est dénommé *timura* (les pays) et ses habitants *At-timura* (ceux des pays). Le réseau toponymique se desserre brusquement à la limite de la visibilité comme si l'espace n'était propre à la connaissance que dans ce *qui est contrôlable par la vue*.



Fig. 1 : Photographies de la fresque de Tin Hanakaten montrant les deux panneaux A et B.

lointaine préhistoire, pour se figer définitivement en se répétant égale à elle-même, sans changements, mutations, évolutions, altérations, renouveau, comme hors d'atteinte de l'Histoire. Postuler que la tradition n'est peut-être pas rompue, c'est proposer que les Touaregs qui occupent actuellement ces territoires d'art figuratif, ont conservé dans leur culture, dans leur vision du monde, dans leur cosmogonie des éléments de structure, dont la stabilisation et la cohésion ont requis profondeur historique et unité anthropologique (au sens culturel) et dont on peut raisonnablement espérer retrouver la mise en image dans certaines fresques majeures.

À l'inverse des interprétations fournies, il y a quelques décennies par A. Hampaté Bâ et G. Dieterlen (1966) qui ont cru pouvoir reconnaître, quasiment inchangées, sur certaines fresques du Tassili, des scènes rituelles telles que pratiquées à l'époque actuelle par les pasteurs peuls, nous expérimentons une démarche qui ne cherche pas à dégager des ressemblances ou des similitudes factuelles entre figurations rupestres et cérémoniels actuels, mais qui se propose de tenter de retrouver dans les figurations des éléments de la cosmogonie auxquels les anthropologues reconnaissent des pouvoirs structurant. Il n'est évidemment pas possible de donner une liste exhaustive de ces éléments, comme d'un *vade mecum*. Il s'agit d'une voie de recherche nécessairement longue, nécessairement interdisciplinaire (entre Préhistoire et Anthropologie), devant dégager une grille d'approche non univoque, ne prétendant pas à la lecture de fresques à partir de la cosmogonie actuelle ou à l'éclairage de la cosmogonie à partir des fresques rupestres. On ne sait pas comment cette dernière s'est constituée dans la diachronie, tout comme on ne connaît pas les états dans lesquels elle a pu se trouver au moment de l'élaboration de telle ou telle fresque. Cependant, il ne nous paraît pas téméraire de penser que des fresques puissent porter certains des états de développement de la cosmogonie actuelle qui est, certes, un aboutissement élaboré dans la durée, mais dont les éléments de stabilité ont nécessité de la continuité. En d'autres termes, les fresques rupestres doivent pouvoir être des expressions cosmogoniques datées et la cosmogonie actuelle l'état de développement le plus récent d'une vision du monde élaborée anciennement, de manière non chaotique, pour tout dire, ordonnée et dont, après tout, on ne connaît pas le moment du commencement.

À titre exploratoire, nous soumettons à la confrontation avec des éléments de la cosmogonie et des pratiques des Touaregs une fresque majeure du Tassili, la fresque de « l'abri du taureau » publiée par G. Aumassip et *alii* (1976). La démarche consistera à rechercher dans la fresque, des informations qui nous paraissent avoir du sens pour les mettre en rapport avec des éléments structurants de la cosmogonie et des pratiques des Touaregs tels que dégagés par les anthropologues du domaine. Il ne s'agira pas de tirer de cet examen un récit plus ou moins détaillé par le procédé du calquage, si souvent usité, avec tout ce qu'il a de conjectural, par le comparatisme ethnographique, mais de chercher à dégager des éléments de syntaxe, des idées, des reconstitutions plausibles, en

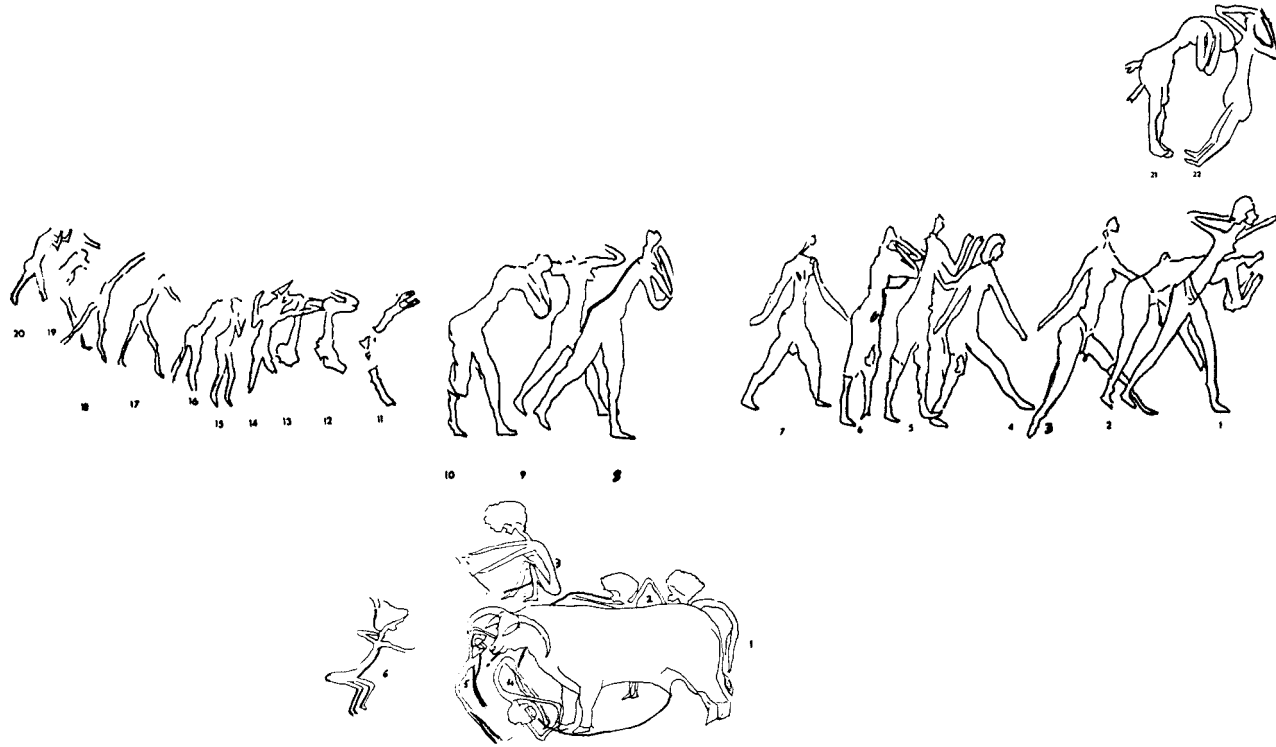


Fig. 2: Relevé graphique du panneau A (scène de la procession) et du panneau B (scène du taureau) de la fresque de «l'abri du taureau» de Tin Hanakaten, Tassili n Ajjer. On notera bien que sur le terrain, les deux panneaux sont sur la même horizontale et se font face ; les impératifs de la mise en page ne nous ont pas permis de les disposer tels qu'ils sont représentés sur la paroi de l'abri.

un mot, une intelligibilité possible par des recouplements en nombre et en fréquence suffisants pour tendre à disqualifier le hasard.

On se rapportera utilement à G. Aumassip et *alii* (1976) pour les descriptions détaillées de la fresque de « l'abri du taureau » qui, du point de vue des significations a fait l'objet de deux études, l'une par G. Aumassip et *alii* (1976), l'autre par G. Camps (1986). Nous donnons en illustration (fig. 1 et 2) les photographies de la fresque et les relevés graphiques avec le même système de numérotation des personnages que celui retenu par G. Aumassip et *alii* (1976).

Les peintures de « l'abri du taureau » occupent une paroi d'un petit abri sous roche, ouvert à l'Est, proche de l'important établissement préhistorique (Néolithique et antérieur à lui) de Tin Hanakaten à une centaine de kilomètres au sud-est de Djanet. La fresque se présente sous forme de deux panneaux mettant en scène un cortège de plusieurs personnages pour le panneau sud-ouest (panneau A) et un taureau entouré de personnages pour le panneau nord-est (panneau B). Pour les auteurs, les deux tableaux ne sont pas contemporains ; celui du taureau étant le plus ancien, d'une phase évoluée des « Têtes rondes » (pour G. Camps) et le cortège, du Bovidien (pour G. Aumassip) et du Bovidien ancien-moyen (pour G. Camps). Tous deux excluent, quoique de manière nuancée, l'idée d'une composition entre les deux panneaux. Pour G. Aumassip, les deux panneaux sont étrangers l'un à l'autre ; pour G. Camps, le tableau du cortège a été ajouté à la scène initiale du taureau pour réaliser dans la diachronie, une composition. Nous verrons ce qu'il faut penser de ces interprétations.

Au plan sémantique, après avoir considéré que les deux tableaux sont étrangers l'un à l'autre, qu'ils n'ont jamais constitué une composition, pas même comme un palimpseste après la réalisation du second panneau, G. Aumassip et *alii* concluent que pour le cortège, il s'agit d'une scène magico-religieuse en position d'imploration dont « la signification profonde nous échappe » (1976, p. 63) et, pour la scène du taureau, de la représentation « d'un animal mythique qui a joué un rôle très important parmi les populations préhistoriques du Tassili » (1976, p. 64). G. Camps, quant à lui, pense que bien qu'élaborées à des moments différents, les deux scènes ont fini par constituer une composition à caractère cérémoniel, montrant des personnages exécutant des acrobaties, rappelant les jeux minoens, autour d'un taureau pour acquérir de la vigueur sexuelle face à une procession féminine craintive, en imploration.

Au plan chronologique, le fait que certains personnages du cortège se superposent à un bovidé au trait, effacé, présentant des indices de domestication (ablation des cornes), a permis à G. Aumassip et *alii* (1976), d'attribuer le tableau au Bovidien. La différence de style entre les deux panneaux a été à l'origine de la recherche de la part des auteurs d'un certain décalage chronologique entre les deux scènes (pourtant le personnage n° 1 de la scène du cortège est lui, au trait, comme la scène du taureau). G. Camps, pour sa part, réduit au

maximum ce décalage (Têtes rondes – Bovidien ancien) pour conclure que du fait de la composition, «les croyances n'ont pas fondamentalement changé entre les deux styles» (G. Camps, 1986, p. 81). Nous verrons plus loin ce qu'il faut penser de ces différences de style dans lesquelles nous préférons voir des oppositions de styles graphiques à signification thématique. G. Aumassip et *alii* avancent pour la scène du taureau un âge plus ancien que pour celle du cortège du fait que, parmi d'autres documents rupestres, en d'autres lieux, les représentations d'animaux à robe en tiretés (comme le taureau) sont toujours plus détériorées que celles qui les entourent. Or, dans le présent abri, le panneau du taureau est plus frais et nettement moins effacé que le bovidé écorné qui a permis de dater du Bovidien la scène du cortège. Cette dernière, admirablement traitée, fait appel à une technique plastique exceptionnelle au Tassili, l'effet de perspective. Nous ferons remarquer que cet effet de perspective est présent sur les deux panneaux et appliqué dans deux directions de l'espace : d'avant en arrière pour la scène du cortège et d'avant plan en arrière plan sur le panneau du cortège (personnage n° 1 et reste de la file) et pour la scène du taureau (personnages n°s 1 et 2 et taureau). Qu'une technique rare soit appliquée, dans deux directions de l'espace, en un même lieu, à deux panneaux non contemporains, nous paraît difficile à soutenir. Ce qui a été perçu comme une différence de couleur entre les deux panneaux (10 R 5/4 à 3/4 pour le cortège et 10 R 5/6 pour le taureau), nous paraît être une simple nuance, une différence de degré de dilution des ocres. Enfin, on a voulu voir des différences ethniques entre les personnages des deux tableaux sans préciser comment il est possible de distinguer ce type de caractères sur des images traitées en caricature quand l'exercice est déjà mal aisé sur des images réalistes.

Il ne nous paraît pas faire de doute que les deux tableaux font partie d'une même composition, composition que devrait logiquement accompagner l'idée de synchronie (vraisemblablement d'une phase ancienne du Bovidien) en faveur de laquelle plaident les arguments chronologiques développés plus haut et ceux, sémantiques, dont il sera question. Si ces arguments n'emportent pas la conviction, si les derniers artistes à intervenir n'ont pas voulu accomplir une composition dans une espèce de palimpseste (ce qui nous paraît difficile à soutenir ne serait-ce que parce que n'étant jamais inévitables, la proximité et la superposition ont forcément du sens), il ne sera pas inutile d'examiner cette fresque comme une composition.

Le panneau de la partie sud-ouest de la paroi montre un cortège de 20 personnages traités en perspective avec une grande maestria graphique, en ocre rouge sombre appliquée à la totalité du corps, sauf pour le personnage n° 1 traité au trait rouge. Les personnages semblent être tous des femmes, sur une douzaine d'entre eux (n°s 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10, 13, 17, 19, 20, 21, 22) on reconnaît des caractères anatomiques féminins (seins, cambrures, fesses, largeur des cuisses); on ne peut dire d'aucun d'entre eux qu'il présente des caractères masculins. Il se dégage de ce cortège traité avec grande maîtrise,

une impression d'animation parfaitement organisée à laquelle le respect des proportions anatomiques, les détails corporels, les différentes positions des membres et l'effet de perspective donnent vie, allant et solennité.

Au-dessus du personnage n° 1, traités de la même manière que ceux du cortège, sont peints deux sujets féminins, debout, se faisant face, avec des positions différentes des membres supérieurs. Celui de gauche est penché vers l'avant et touche de la tête la poitrine de celui de droite qui est dans une posture à peu près droite et dépasse de la tête et des membres supérieurs le précédent. À l'inverse de la scène du cortège, il se dégage de cette image une impression d'immobilité, comme d'attente. La position de cette figure au-dessus topographiquement du cortège et au-dessus du personnage semblant le conduire ne nous paraît pas neutre, il est tentant de supposer que l'une est l'objet de l'autre.

Retenons pour l'instant pour la totalité du panneau qu'il s'agit d'une représentation traitée de la même couleur, en plein (sauf pour le personnage n° 1), mettant en scène exclusivement des personnages féminins en deux parties distinctes l'une de l'autre, la première, la procession, mobile et la seconde, les deux corps féminins accolés, immobile.

Le second panneau, celui de la partie nord-est de la paroi figure un taureau dessiné au trait rouge, immobile, entouré de six personnages filiformes, à la chevelure abondante, traités au trait rouge, sur le mode caricatural et dans des positions pour le moins acrobatiques. Le taureau qui regarde vers la procession, d'un dessin très sûr, riche en détails anatomiques, est d'un beau style naturaliste. Les oreilles, les cornes, l'œil, les sabots, la queue, la robe comme les organes génitaux sont représentés avec grand souci du détail. De même qu'on a voulu insister sur le caractère imposant et massif de l'animal, il paraît tout aussi évident qu'on l'a campé dans une frappante immobilité, confinant au figement, à la placidité, à une certaine chosification comme s'il ne valait que comme objet autour duquel s'agitent les 6 personnages traités de manière caricaturale, peu soucieuse de la vraisemblance anatomique, insistant sur des chevelures hirsutes, des proportions de membres irréalistes, des capacités de flexion et de contorsion peu compatibles avec l'anatomie humaine.

De ce panneau nous retiendrons pour l'instant, qu'il s'agit d'une figuration au trait, mettant en scène des personnages masculins et un bovidé mâle avec un registre central immobile représenté par le taureau et des personnages, en périphérie, en mouvement.

Il nous paraît tomber sous le sens que les deux panneaux s'opposent avec pour l'un (celui du cortège), situé dans la partie sud de la paroi, une valence féminine et pour l'autre (celui du taureau), situé dans la partie nord de la paroi, une valence masculine. Une seconde opposition peut être dégagée, elle concerne le trait : le panneau féminin est tout entier en plein (à l'exception du personnage n° 1 pour des raisons particulières que nous examinerons plus loin), le panneau à valence mâle est tout entier au trait avec des corps de la couleur de

la paroi. Trois associations peuvent d'ores et déjà être envisagées: Sud, féminin, plein pour le panneau A, Nord, masculin, vide pour le panneau B.

Sur chacun des panneaux, nous avons reconnu une partie immobile avec des positions topographiques sur la paroi, particulières: les deux personnages féminins au-dessus de la procession, le taureau au milieu de l'agitation. Postures et positions qui nous paraissent de nature à désigner ces objets graphiques comme les centres des sens. Nous verrons plus loin lesquels. Les parties mobiles des deux panneaux s'opposent par la qualité du mouvement; une procession structurée, ordonnée, conduite, grave et traitée de manière réaliste, face à une agitation désarticulée, sans retenue, hilare et traitée de manière caricaturale. C'est à ce système d'oppositions sémantiques que nous préférons attribuer les différences de style entre les deux panneaux, différences qui prennent alors valeur d'oppositions de style exprimées, en l'occurrence par le fait qu'un panneau soit en trait et l'autre en plein.

Nous avons déjà parlé de la présence sur le panneau A d'une figuration de deux personnages aux caractères nettement féminins, au-dessus du cortège; cette image n'a pas, pensons-nous, suffisamment attiré l'attention des auteurs. Le personnage de gauche a les jambes parallèles et droites, le buste et la tête penchés vers l'avant, les avant-bras fléchis sur les bras et les mains derrière la nuque. La femme de droite est elle aussi debout, mais son corps est à peu près droit dans sa totalité; les bras sont horizontaux et les avant-bras fléchis avec les mains se rejoignant au-dessus de la tête. Ses jambes sont plus ouvertes que celles de la précédente, de même que son ventre est plus galbé. Les deux corps se font face et se touchent en un point particulier: la tête penchée de la femme de gauche est en contact avec la poitrine, si ce n'est avec le sein, de celle de droite. Comment alors ne pas voir dans cette scène montrant deux femmes liées par le sein, une relation filiale, de mère à fille? Les deux corps sont organisés de telle sorte que leurs tracés dessinent un espace clos sur la quasi totalité du contour, ouvert seulement du côté des pieds. Les personnages se faisant face, l'espace intérieur ainsi déterminé par l'assemblage, l'accolade, dirons-nous, des corps, est constitué centralement par le tracé des ventres. De plus, cet espace s'ouvre du côté des pieds, c'est-à-dire par la partie inférieure du corps, par-là où s'ouvre l'utérus. L'espace fondé par l'accolade de deux corps féminins, de la mère et de la fille ou de l'idée de mère et de l'idée de fille, dessiné par l'assemblage des ventres, s'ouvrant du côté des membres inférieurs, du côté par où le ventre se féconde, nous paraît symboliser l'espace matriciel de la vie en attente de la puissance génésique. Cette unité d'espace, dans ses prolongements domestique et social est chez les populations actuelles du Sahara, en général et chez les Touaregs, en particulier, la tente. Cette dernière constitue dans la cosmogonie un élément central sur lequel de passionnantes recherches ont été menées par les anthropologues du domaine.

Dans la cosmogonie des différents groupes berbères, le cosmos chez les uns, la terre ou le monde chez les autres, est comparable à un disque (à une galette

chez les Kabyles) reposant sur les cornes d'un bœuf ou d'un taureau. La terre tremble quand le bovidé change le cosmos de corne. Chez les Touareg, la tente est à l'image du cosmos, elle en incarne l'identité sur terre, elle en a la forme arrondie, son toit est la réplique de la voûte céleste, les quatre piliers qui la soutiennent sont conformes aux quatre piliers du ciel, les quatre étoiles du Carré de Pégase (D. Casajus, 1987, p. 57).

En même temps qu'elle est la réplique formelle du cosmos, la tente a des attributs féminins, elle est belle, spacieuse et accueillante comme la femme qu'elle abritera et dont les caractères anatomiques sont volontiers mis en rapport avec les éléments structureaux de la tente (toit, ruelle, arceaux, traverses de lit...). Chez les Touareg, la tente est un bien féminin, elle est constituée par la mère lors du mariage de sa fille, tout comme elle-même, l'a reçue de la sienne. Il est impératif que chaque nouvelle tente du campement comprenne, quand elle n'est pas entièrement confectionnée par la mère, quelques éléments de la tente maternelle (H. Claudot-Hawad, 1993, p. 46). Le fait que la mère fonde l'abri renvoie à une réalité plus générale qui fait de la femme, la fondatrice de l'espace domestique, espace qu'elle refonde perpétuellement par le don d'une tente que fait la mère à sa fille, comme le prolongement symbolique de l'abri originel. Une femme ne cesse jamais d'avoir une tente, celle de sa mère qui est déjà la sienne, puis la sienne qu'elle reçoit de sa mère et qu'elle destine à sa fille. Tandis que le destin de l'homme est d'aller d'une tente (celle de sa mère) à une autre (celle de son épouse), celui de la femme est d'habiter deux tentes qui ne sont en fait qu'une et dont elle réalise l'unité et la permanence. Plus que de proximité, c'est d'identité qu'il s'agit entre femme et tente, et dans le couple cosmogonique *Asouf/Abawal*, la tente et la femme sont *Abawal* comme le sont le pays de la mère et la parenté matrilineaire.

Si *éhen* (la tente) désigne métaphoriquement l'épouse, tout comme *axxam* (la maison) en Kabyle et *ed-dar* en arabe, il désigne aussi l'utérus qu'on appelle également *éhen n barar*, « la tente des enfants ». Dans la cosmogonie touarègue, il y a nettement identité entre le cosmos et la tente, entre la tente et la femme, entre la femme et l'utérus. Si l'utérus, comme matrice est la niche spatiale de la vie, la détentric, la femme, est celle qui fonde l'unité d'espace social, la tente à laquelle elle est identifiée ; mais, au-delà, la perpétuation de la vie, la multiplication des espaces domestiques est le fait de la multiplication des matrices assurée par la division de la tente, reproduite égale à elle-même, transmise par la mère à sa fille qui en assure le prolongement. Si bien que l'on peut dire que si l'espace fondé par la mère est refondé par la fille, c'est parce que la matrice de la première a mis à la disposition de la continuité un autre ventre fécond, tout comme elle fait don d'une tente à sa fille. La tente peut venir à disparaître si un ventre fécond ne la continue.

Comme réplique du cosmos, la tente des Touaregs a également des orientations préférentielles par rapport aux points cardinaux. La tente des *Kel Ahaggar* s'ouvre au sud, le lit est orienté dans l'axe nord-sud avec la tête

au nord et les pieds au sud. Chez les *Kel Ferwan*, (D. Casajus, 1987), la tente s'ouvre toujours à l'ouest et le lit est orienté selon l'axe est-ouest, la tête à l'est et les pieds à l'ouest, vers l'ouverture, la femme se tenant du côté sud et l'homme du côté nord. Ainsi, quelle que soit son orientation, la tente se pénètre toujours du côté des pieds. Les femmes accouchent dans la partie sud de la tente, parce que le nord et le sud s'opposent comme masculin et féminin, comme néfaste et faste et associés au couple cosmogonique *Asouff/Abawal*.

G. Aumassip et *alii* ont fort justement insisté dans les descriptions du panneau A sur les différentes positions des membres supérieurs des personnages ; ils en ont distingué trois : 1) P1. position liée à la marche, un bras en avant, l'autre en arrière ; 2) P2. bras horizontaux perpendiculaires à l'axe du corps et avant-bras ramenés sur le cou ou la nuque ; 3) P3. avant-bras fléchis sur les bras et projetés en avant du corps.

La tête du cortège est tenue par le personnage n° 1, le seul de la procession à être traité au trait, comme pour le distinguer (plutôt que pour le caractériser ethniquement), comme paraît le suggérer sa position en avant de la file et en premier plan par rapport à celle-ci. Il semble bien conduire la marche et peut-être, détenir des rôles d'officiant. Mais au-delà, ce qui est frappant, c'est la position de ses membres supérieurs (P2) qui est conforme à celle du personnage n° 22, au-dessus de la file et qui est pour nous, la mère ou l'idée de mère. Nous noterons également que le personnage n° 2, le suivant immédiat de la conductrice du cortège, présente une position des membres supérieurs (P3) comparable à celle du personnage n° 21, au-dessus de la file et qui est pour nous, la fille ou l'idée de fille. De plus, la position des membres supérieurs du personnage n° 22 (P2), se présente par trois fois dans la file, aux n°s 1, 9, 14 et est à chaque fois suivie immédiatement par un personnage ayant la position du n° 21 (P3), tel est le cas des n°s 2, 10 et 15. Cependant, il en est un, le n° 8, avec une position des bras semblable à celle du n° 21 (P3) qui n'est pas précédé par un personnage en position P2 ; mais nous noterons bien qu'à cet endroit de la file, il y a une interruption du cortège avec des dimensions propres à recevoir le dessin d'un personnage.

La répétition des positions des membres supérieurs des personnages n°s 21 et 22 à plusieurs reprises dans le cortège nous paraît indiquer que l'objet de la procession se confond avec le sujet de l'attente. Rappelons que les autres personnages de la file sont dans des positions normales de marche. Seules donc les deux positions évoquées par les personnages de l'image immobile, se retrouvent dans la file, en association, dans le même ordre. Que le personnage n° 1 emprunte la même gestuelle que celle du n° 22 nous semble exprimer l'idée de délégation à conduire la procession. Nous avons déjà dit que le personnage n° 22 nous paraît représenter l'idée de mère et le n° 21, l'idée de fille dont nous retrouvons des alter ego dans la file sans doute, croyons-nous, pour suggérer l'idée de nubilité ou quelque chose d'approchant.

Dans les cérémonies de mariage touareg, le marié est le premier à être introduit dans la tente nuptiale. Tard dans la nuit, ou à l'aube arrive la mariée qui ne peut y entrer comme épouse que parce qu'un homme s'y trouve déjà. Elle est accompagnée de ses jeunes amies et de quelques vieilles qui font cortège. Avant d'introduire la mariée dans la tente, le cortège conduit par une vieille qui a expressément reçu délégation de la mère, fait trois fois le tour de la tente. La mariée suit l'officiante du cortège, appuyée sur son dos, dans une position de crainte et d'imploration mêlées.

Le panneau B, comme nous l'avons déjà dit, présente en partie centrale, un taureau et en périphérie, des personnages filiformes. Le taureau est d'un beau style naturaliste traité avec grand souci du détail et des proportions anatomiques. Œil, cornes, oreilles, bouche, naseaux, robe, épaules, croupe, sabots, poils de la queue, organes génitaux sont représentés avec une grande fidélité. Même les fanons sont mentionnés. Il est clair que l'objectif est de ne laisser aucun doute sur la nature de l'animal, comme pour l'identifier de la manière la plus nette. C'est Lui. Ce luxe de détails contraste singulièrement avec l'absence d'animation, de mouvement, presque de vie, qui se dégage de ce taureau massif, placide, réifié quasiment, auquel son imposance et sa position centrale confèrent un rôle et une place dépassant sa simple nature. Il est comme statufié. De fait, les auteurs ont souvent souligné le caractère mythique que n'ont pas manqué de prêter au bovidé mâle, les populations préhistoriques.

Dans les cérémonies de mariage actuelles chez les *Kel Ferwan* (rapportées par D. Casajus), un taureau est sacrifié selon un rituel qui mérite que l'on s'y arrête. Le taureau est offert par le marié au campement de sa future épouse. Avant d'être sacrifié, il est attaché à bonne distance du lieu de la cérémonie, puis introduit dans le campement par les jeunes amis du marié, chevauchant des montures en poussant et attaquant l'animal avec lames et épées, dans une espèce de corrida. Une fois sur les lieux de la fête, il est enfin frappé pour tomber sur les genoux avant qu'on ne lui tranche le jarret. Alors, seulement il est égorgé et dépecé. Dans ce rituel, le taureau voit en quelques instants les hommes se comporter avec lui de deux manières différentes : comme avec un animal sauvage que l'on poursuit sur des montures et qu'on attaque avec des engins de chasse, puis comme avec un animal domestique qu'on égorge. Quand il va rejoindre la tente nuptiale, le mari va emprunter le même chemin que celui par lequel on a poussé le taureau. Il y a de toute évidence, au moins de la proximité entre le marié et le taureau qu'il a offert pour le sacrifice des épousailles : tous deux sont introduits brusquement dans le campement, tous deux viennent de l'extérieur et par le même chemin. La proximité entre eux, à cause de la circonstance dans laquelle elle est évoquée – ici, les épousailles – nous paraît se situer au niveau de ce que la circonstance met en jeu, la capacité à féconder, car dans tous sacrifices, l'animal détruit rapproche le sacrifiant de la divinité. M. Ghabdaouane (1997) insiste lui aussi, sur l'importance du taureau et de son sacrifice lors des cérémonies de mariage chez les Touaregs. Le récit qu'il fait de ce rituel (p. 311) est en tous points comparable à la

description qu'en donne D. Casajus. De fait, dans de nombreux poèmes et chants liés aux cérémonies de mariage, le taureau est évoqué comme celui qui va rendre fécondes les tentes : « ... *vaches et taurillons sont mêlés...* », ou encore :

*« ... les taureaux sont mis à mort
je te salue, toi le procréateur
qui fécondes le sein de la mère... »*

(D. CASAJUS, 1987, pp. 244 et 245)

Nous avons fait appel à ce rituel pour aborder l'autre élément qui nous paraît important sur le panneau B, « le trait sexuel ». En effet, G. Aumassip et *alii* comme G. Camps évoquent l'existence d'une ligne tracée en rouge, partant du sexe de l'animal, passant sous ses sabots avant, effleurant le visage du personnage n° 4, pour disparaître derrière le garrot et enfin, réapparaître pour s'arrêter dans la bouche du personnage n° 2. Il faut ajouter à cela la présence d'un trait rouge aussi, qui sort de la bouche du taureau (nous excluons toute possibilité qu'il puisse s'agir de la représentation de la langue de l'animal, car ce serait alors le seul élément anatomique à être figuré schématiquement sur cette image réaliste) et qui paraît se diriger vers le personnage n° 5. Sauf erreur d'interprétation sur la photographie, de notre part, il nous semble qu'un autre trait butant sur le chanfrein de l'animal, paraît se diriger vers le personnage n° 6. Un autre trait émerge d'entre les jambes, dans la région du sexe, du personnage n° 3. En fait, il ne serait pas à exclure que tous les personnages et le taureau soient liés entre eux par un système de traits se bifurquant, menant aux sexes et aux bouches.

Ce trait appelé par les auteurs « trait sexuel », évoque par ce qu'il met en relation, le sexe et la bouche, deux organes que rien ne semble lier, sinon leur capacité à tous deux, à sécréter des liquides (le sperme, l'urine et la salive). Dans les nombreuses descriptions du célèbre voile touareg et de son port, les anthropologues (notamment H. Claudot-Hawad, 1993 et D. Casajus, 1987) signalent que celui-ci commence à être porté par les jeunes garçons à l'âge de la puberté, quand ils commencent à avoir leurs premières pollutions nocturnes. Il y a donc un lien très net entre virilité et voilement, lien exprimé par l'assimilation entre le sexe et la bouche, tous deux producteurs de liquides. Un homme ne peut prendre femme que si il est voilé. En se cachant la bouche, le jeune targui exhibe en fait, son sexe. Chez de nombreux groupes du Maghreb-nord, quand un jeune homme veut exprimer son désir de prendre épouse, il se laisse pousser la moustache. Au premier degré, le système pileux symbolisant la virilité, on peut dire que faisant ceci, il fait montre de cela. Mais au-delà, c'est sur la bouche – c'est-à-dire sur le sexe maintenant producteur –, que ce trait de poil veut attirer l'attention. Chez les Touaregs, c'est par le port du voile que le jeune homme entre dans la vie, comme la femme par la possession d'une tente. Dans le prolongement de l'opposition semence virile/utérus, les hommes sont des voiles comme les femmes sont des tentes.

C'est bien de semence virile dont le taureau est dispensateur, qu'il semble

être question dans le panneau B. Mais cette semence paraît comme dispersée et surtout, comme retenue, ainsi que veulent l'indiquer les nombreux traits en circulation entre les sexes et les bouches ; elle est véritablement mise en jeu entre des personnages pour le moins inhabituels. En effet, autour du taureau, 6 individus, tous masculins, déploient une activité qui est toute entière liée à l'animal et à son sexe et qui paraissent n'avoir d'autre centre d'intérêt que celui-là. Ils sont traités avec le même type de trait et de la même couleur que l'animal, mais dans un style graphique schématique qu'on a voulu en contraste avec le beau réalisme du taureau, comme si il s'agissait d'accompagner leur représentation de l'idée d'une certaine irréalité. Après avoir été caractérisés par un minimum de traits anatomiques humains (bras, jambes, tête...) et de la manière la plus économe, l'accent semble être mis sur des caractères et des capacités à peine humains comme ces membres disproportionnés, ces chevelures exagérées, ces flexions et contorsions difficilement compatibles avec des structures de vertébrés. Ces personnages qui ont quelque chose de supra- (ou infra-) humain sont en plus d'une grande ressemblance entre eux, comme privés de toute individualité, à la manière d'êtres indistincts.

Se tenant à différents endroits par rapport au taureau (croupe, flanc, museau, devant, au-dessus), les sujets exécutent des mouvements acrobatiques, empruntant des attitudes caractérisées par un manque de retenue. La représentation insiste également sur des chevelures similaires qui toutes sont volumineuses et en nette contraste avec le caractère frêle des corps.

D. Casajus rapporte que lors des cérémonies de mariage chez les *Kel Ferwan*, le sacrifice du taureau est précédé et suivi de chants et danses orchestrées par le groupe des forgerons. Au moins trois types de danses sont exécutées dans un ordre bien précis et impliquant chacune un groupe social bien défini. La dernière, celle des forgerons eux-mêmes, est une danse bouffonne, acrobatique et bruyante, à la gestuelle sans réserves, les cheveux au vent, à contretemps des convenances et surtout, des qualités qui font l'idéal des autres groupes touaregs, l'élégance, la pudeur et la retenue. Dans cette danse il est attendu des forgerons des attitudes exprimant par le mépris d'eux-mêmes, leur extériorité par rapport aux autres groupes touaregs. Les forgerons constituent un groupe particulier ; comme leur nom l'indique, ils ouvragent aujourd'hui les métaux (fer, argent, cuivre), mais on les retrouve au travail du bois, à la fabrication de divers outils et ustensiles, des selles de *méharis*, des sacs en peau, à l'animation des cérémonies et à l'exercice de la musique... Ils ne participent que comme auxiliaires à la guerre et sont vécus comme extérieurs à la communauté auprès de laquelle ils ont un statut de clients attachés à tel ou tel groupe. C'est sans doute à cause de cette extériorité, qu'ils sont tenus d'exprimer avec emphase lors de diverses cérémonies, qu'ils inspirent mépris, mais aussi crainte aux autres groupes touaregs, mépris, à cause du rang social qu'ils tiennent et crainte, à cause de leur proximité avec les *Kel Asouf*.

Nous avons déjà parlé de *l'Asouf*, l'extérieur, les terribles étendues inhabi-

tées hantées par les *Kel Asouf* (ceux de *l'Asouf*) que la culture touarègue évoque à diverses occasions et manifestations, sous forme explicite, mais le plus souvent par allégorie, paraboles et métaphores tant il n'est pas aisé de cerner ces êtres invisibles, indistincts. Ils peuvent prendre apparence humaine mais une certaine lividité accompagne ces formes de la nuit et de l'étrange. Ces êtres malfaisants ont la réputation d'être hirsutes, avec des chevelures lourdes, désordonnées, broussailleuses. Sans doute cela est-il à mettre en relation avec les soins particuliers qui entourent la cérémonie de la nomination de l'enfant intervenant au septième jour de sa naissance et qui coïncide chez les Touaregs, avec la première coupe de cheveux. En recevant un nom, donc en acquérant une individualité, l'enfant subit sa première coupe de cheveux qui vont maintenant être peignés et ordonnés. Il ne peut plus être la proie des *Kel Asouf*. Ce rituel de la première coupe des cheveux a été décrit chez de nombreux groupes berbères et, chez les Touaregs, on lui attribue volontiers le pouvoir de priver les *Kel Asouf* d'avoir emprise sur l'enfant car c'est par la chevelure que les démons prennent les hommes. Que de femmes kabyles, j'ai personnellement vu dissimuler dans un trou du mur, des cheveux restés accrochés aux dents du peigne. En toutes circonstances, il est recommandé de toujours mettre à l'abri les poils humains.

Nous avons déjà insisté sur le fait que, dans bien des cérémonies actuelles, les forgerons, à cause de leur qualité de clients, ont des fonctions d'officiants en même temps qu'il est attendu d'eux de marquer, avec emphase, leur extériorité. Nous voulons maintenant rappeler le fait que dans tous les partages de viandes sacrificielles, aux cérémonies de mariage ou de nomination, comme en d'autres occasions, les organes génitaux, en plus d'autres parties, leur reviennent de droit (D. Casajus, 1987, p. 353).

Il est remarquable qu'un groupe particulier (ici et maintenant, celui des forgerons) que son statut situe à la périphérie dans l'organisation sociale générale, assure par sa position aux marges, la relation et le contact avec l'extérieur et l'idée que l'on s'en fait. Tout en étant attaché à la communauté, le groupe peut s'approprier les pouvoirs malfaisants de l'extérieur et en revêtir les formes et les attributs. Cela, il l'exprime à la communauté (et avec emphase) lors de diverses cérémonies, de retour, la communauté lui voue mépris et crainte.

Les personnages du panneau B, indifférenciés, chevelus, filiformes, aux formes les situant aux lisières humaines, acrobatiques, sans retenue nous paraissent exprimer cette idée. Et ce d'autant plus que l'enjeu est de taille, il s'agit de rien moins que de la puissance génésique qu'ils semblent s'accaparer, faisant planer sur la permanence de la vie, la menace suprême : l'infécondité. Les parties immobiles des deux panneaux, l'image des deux femmes accolées et celle du taureau nous paraissent être l'une à l'autre ce qu'est l'attente à l'attendu. Les parties mobiles, elles, la procession féminine et l'agitation

masculine sont mobilisées, chacune dans un sens opposé à l'autre, au dénouement de l'enjeu.

À travers cette analyse de la fresque de «l'abri du taureau», nous n'avons pas été animé par le souci de tirer une narration plus ou moins détaillée, un récit plus ou moins précis, cela nous ayant paru à vrai dire, bien qu'il y ait matière, de peu d'intérêt et par trop aventuré. Il peut paraître trivial de dire que les enjeux de cette fresque sont la puissance génésique et son corollaire, la fécondité. Il est cependant frappant, voire troublant, de constater que des éléments de cosmogonie, de pratiques, de rituels et de cérémonies actuels de divers groupes touaregs se laissent retrouver, ouverts ou couverts, dans cette mise en scène picturale plurimillénaire.

SLIMANE HACHI

RÉFÉRENCES

- AUMASSIP G., JACOB J.-P., MARMIER F., TRECALLE G., Les fresques de l'abri du taureau de Ti-n-Hanakaten. *Libyca*, XXIV, 1976, pp. 55-65, 1976.
- AUMASSIP G. & TAVERON M., Le Sahara central à l'Holocène. *Memorie della Societa Italiana di Scienze naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano*, XXVI, fasc. II, 1993, pp. 63-80, 1993.
- CAMPS G., Scènes de caractère religieux dans l'art rupestre de l'Afrique du Nord et du Sahara. *Mélanges à P. Lévêque*, pp. 65-82, 1986.
- CAMPS G., : *Les civilisations préhistoriques de l'Afrique du Nord et du Sahara*. Paris, Doin-Édition, 1974.
- CAMPS G., Bélier à sphéroïde. *Encyclopédie berbère* (édit. prov.), 26. Aix-en-Provence, 1980.
- CAMPS-FABRER H., *Matière et art mobilier dans la Préhistoire nord-africaine et saharienne*. Mémoires du CRAPE n° 5, Alger, 1966.
- CASAJUS D., *La tente dans la solitude, la société et les morts chez les Touaregs Kel Ferwan*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 390 p., 1987.
- CLAUDOT-HAWAD H., *Les Touaregs, portraits en fragments*. Édisud, 213 p., 1993.
- DIETERLEN G. & HAMPATÉ BÂ A., *Koumen, texte initiatique des pasteurs peul*. Cahiers de l'Homme, Paris, 1961.
- DIETERLEN G. et HAMPATÉ BÂ A., Les fresques d'époque bovidienne du Tassili-n-Ajjer et les traditions des peuls: hypothèse d'interprétation. *Journal de la Société des Africanistes*, t. 36, pp. 151-157, 1966.
- DUTOUR O., Extension saharienne du type anthropologique Mechta-Afalou. *Cahiers de l'ORSTOM*, 14/2, pp. 209-211, 1984.
- GAST, M., Matériaux pour une étude de l'organisation sociale chez les Kel Ahaggar. *Libyca*, XXII, pp. 177-210, 1974.
- GHABDAOUANE M., *Elqissat en-temeddurt-in; Le récit de ma vie*. Révision, traduction

- et édition K-G Prasse. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 1997.
- HACHI S., Afalou Bou Rhummel: Manifestations artistiques ibéromaurusiennes. *Encyclopédie berbère II*, Édisud, Aix-en-Provence, 1985.
- HACHI S., Découvertes de figurines en terre cuite dans le gisement ibéromaurusien d'Afalou Bou Rmel. *Travaux du LAPMO*, 9, Aix-en-Provence, 1985.
- HACHI S., *Les industries d'Afalou Bou Rhummel dans leurs relations avec l'Ibéromaurusien*. Thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de Provence, Aix-Marseille, 1987.
- HACHI S., L'Ibéromaurusien, découvertes des fouilles d'Afalou. *L'Anthropologie*, t. 100, pp. 55-76, 1996.
- HACHID M., La chronologie relative des gravures rupestres de l'Atlas saharien (Algérie) et la région de Djelfa. *Libyca*, XXX/XXXI, pp. 143-164, 1983.
- HUARD P. et LECLANT J., *La culture des chasseurs du Nil et du Sahara*. Mémoires du CRAPE, n° 29, Alger, 1980.
- LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes*. Édition Albin Michel, Paris, 1965.
- LHOTE H., *Les gravures rupestres du sud-oranais*. Mémoires du CRAPE, n° 16, Alger, 1970.
- LHOTE H., *Les gravures rupestres de l'Oued Djerat*. Mémoires du CRAPE, n° 25, Alger, 1976.
- MAÎTRE J.-P., *Contribution à la Préhistoire de l'Ahaggar, I. Tefedest Centrale*. Mémoire du CRAPE n° 17, Alger, 1971.
- MORI F., Proposition d'une chronologie absolue de l'art rupestre du Sahara d'après les fouilles du Tadrart Acacus (Sahara libyen). *Valcamonica symposium*, UISPP, 1968.
- SAVARY J.-P., *Monuments en pierres sèches du Fagnoun (Tassili n Ajjer)*. Mémoires du CRAPE, n° 6, Alger, 1968.
- VAUFREY R., *Préhistoire de l'Afrique, t. I, Le Maghreb*. Publications de l'Institut des hautes études tunisiennes, Paris, Masson, 1955.