

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

### Imaginaire et espace

L'utilisation de l'espace de la paroi dépend étroitement de la conception élaborée par l'imagination en fonction de l'objet à représenter, mais aussi de la finalité de la représentation. L'attitude mentale initiale produit une vision qui n'existe que dans l'esprit ; l'espace imaginé est le résultat de cette action <sup>111</sup>.

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

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

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

<sup>111</sup>.Vialou, 1991.

que ces aspects conventionnels ne reflète nulle inaptitude ou gaucherie : « C'était qu'on ne voulait pas, habituellement, les préciser, ou qu'un code l'interdisait <sup>112</sup>. »

Plutôt que d'y reconnaître les effets d'un interdit quelconque dûment formalisé et exprimé, ces particularités semblent en effet davantage correspondre à une manière de concevoir et donc de voir l'univers mental que l'artiste souhaitait représenter. Il n'y a pas à proprement parler un « code » édicté par le groupe mais un cadre idéologique général qui détermine la manière de penser, donc de représenter. Selon Henri Focillon, « l'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire <sup>113</sup>. »

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

François Soleilhavoup <sup>114</sup>, dans son travail sur les « Têtes Rondes », reprend et cite Alfred Muzzolini. Il perçoit l'importance du traitement de l'espace et notamment de la prise en compte de la perspective lorsque, très rarement, elle se manifeste, en particulier dans un panneau peint très connu de Jabbaren, dit *La Procession au poisson*. Sauf erreur ou oubli involontaire, les autres travaux abordant de près ou de loin cette

<sup>112</sup>.Muzzolini, 1995a, p. 121.

<sup>113</sup>.Focillon, 1947 (1re éd. 1934), p. 30.

<sup>114</sup>.Soleilhavoup, 2007.



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

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

Reprenant des idées développées dans sa thèse à l'occasion d'une note très perspicace sur le traitement de l'espace, Michel Tauveron<sup>116</sup> – qui associe d'ailleurs une partie importante de l'art de la Tefedest à l'univers des « Têtes Rondes » –, parce que les œuvres considérées ne s'y prêtent pas et parce qu'il traite essentiellement de la structuration des panneaux, ne s'attarde pas sur cette dimension fondamentale de la représentation.

Les « grands dieux », souvent réalisés dans de vastes abris qui s'ouvrent sur des espaces dégagés formant des sortes d'esplanades, sont intégrés dans de véritables compositions montrant une structuration volontaire de l'œuvre selon deux axes privilégiés. Le premier est celui de la surface du plan rocheux sur lequel la distribution des éléments graphiques s'organise en frise, avec une polarité médiane autour d'un centre de gravité. Cet élément prépondérant n'exclut pas toutefois un déséquilibre à gauche contrariant, avec l'orientation presque systématique à droite des figures, la symétrie globale du panneau. L'abri du Grand Dieu cornu à Séfar est le modèle de cette organisation (fig. 8) ; d'autres ensembles se rapprochent de cette construction, souvent avec moins de rigueur. Dans ce vaste abri, près de 30 m<sup>2</sup> de paroi ont été ornés : une grande frise animalière de mouflons et d'antilopes – galopant vers la droite – parcourt la partie supérieure de l'espace graphique sur l'étendue de son développement. Le second axe reconnu par Michel Tauveron est déterminé par la profondeur créée par la superposition systématique d'au moins un élément. Si le fait qui

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

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

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

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

115. Focillon, 1947 (1re éd. 1934).

116. Tauveron, 1992, 1993 et 1996.

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

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

### Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Le panneau du *Grand Dieu*<sup>117</sup>

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

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

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

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

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

Comme dans tous les autres abris décorés au cours de cet ensemble chrono-stylistique, des précautions semblables ont été prises dans un autre abri de Séfar, sur le panneau dit du *Dieu pêcheur*, composition développée sur une vingtaine de mètres. Les « orantes » comme les antilopes rappellent les caractéristiques du grand panneau précédent, malgré des différences de détails évidentes dans l'organisation de la composition. Un grand boviné, vraisemblablement un aurochs, se tient dans la partie gauche du panneau ; alors qu'il est figuré de profil, ses quatre pattes, parallèles deux à deux, ont été représentées ainsi que ses deux yeux, côte à côte et vus de face. Ici encore, aucune infraction à la règle, si ce n'est l'objet en forme de croissant placé comme s'il flottait devant le flanc droit du « dieu pêcheur », l'occultant partiellement<sup>118</sup>.

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

118. Lajoux, 2012.

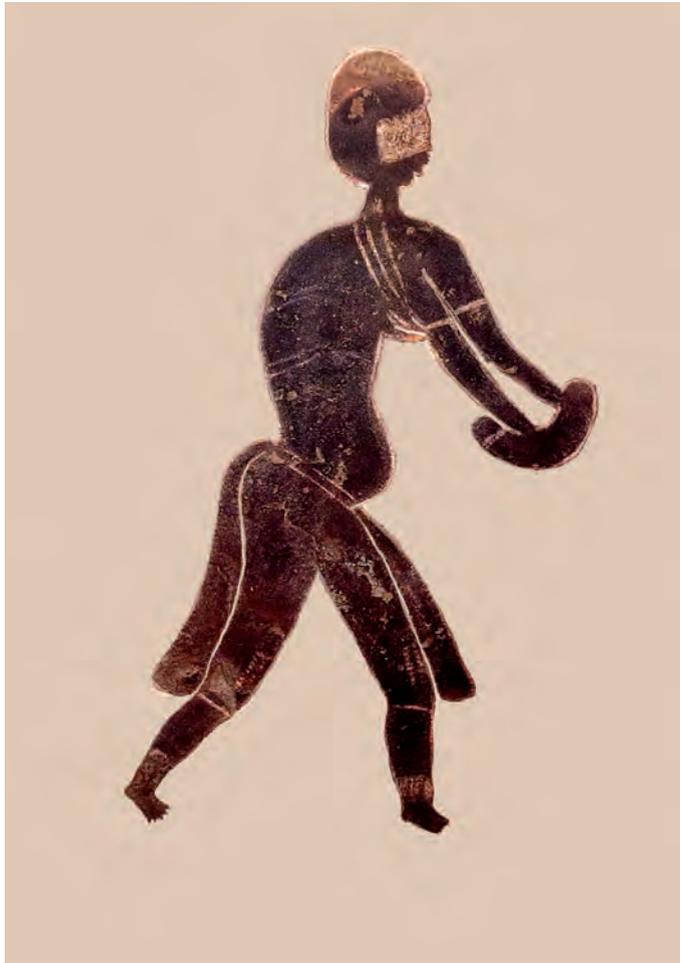


Figure 9 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). La Dame noire.



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

Jamais le rejet de toute forme de perspective n'a été aussi magnifiquement illustré qu'au travers du grand bovin de l'abri de Tiaranéen, situé sur le plateau de Tadjelamine<sup>120</sup>.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## Style, animation et chronologie. Le triomphe progressif du mouvement

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

Dans les études récentes, les styles des petits personnages cornus à tête ronde et des « diabolotins » chers à Henri Lhote<sup>121</sup> ne correspondent plus aux créations les plus anciennes ; elles se placeraient à une phase moyenne<sup>122</sup> plus ou moins évoluée. Un accord semble reconnaître dans certains « grands dieux » et dans les personnages qui les accompagnent les modèles formels qui déterminent une part importante de la production postérieure. Des différences, qui ne sont pas toutes fondées sur la chronologie, existent ; elles peuvent correspondre au traitement de thèmes différents selon les lieux et les artistes. Toutes font du respect, absolu ou presque, de l'aplatissement total des figures – anthropomorphes ou zoomorphes – la règle à laquelle aucune figure ne déroge, soit imposée par l'essence même de l'œuvre soit, par la suite, par habitude et soumission plus ou moins consciente à ce qui est devenu une convention. L'évolution interne existe. Pour Umberto Sansoni, qui identifie trois phases principales successives – archaïque, moyenne et finale –, à leur tour subdivisées en de nombreux sous-stades transitionnels, l'évolution apparaît au travers de la complexité croissante du dessin ; celui-ci intègre de plus en plus de détails tout en laissant subsister des traits traditionnels ménageant autant de formes de transition. Nullement contradictoires avec cette lecture, les

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

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

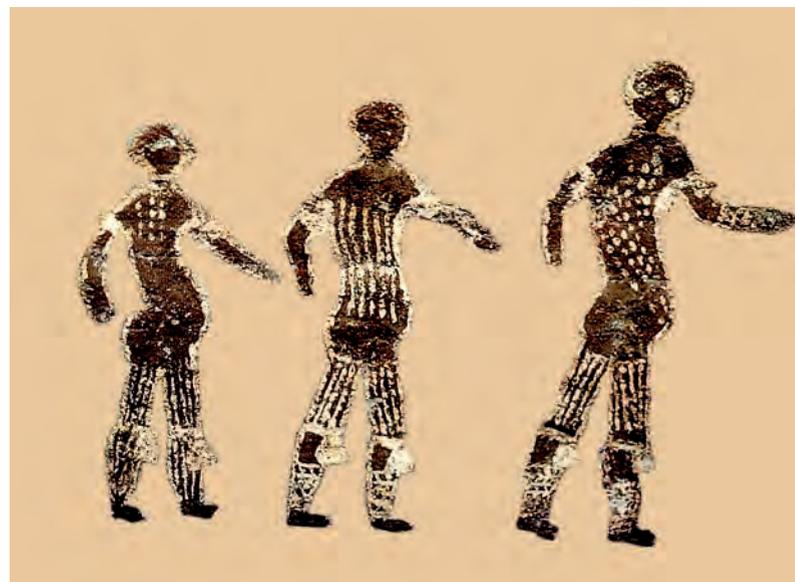


Figure 14 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). « Danseuses » (ou marcheuses) « Têtes Rondes ».

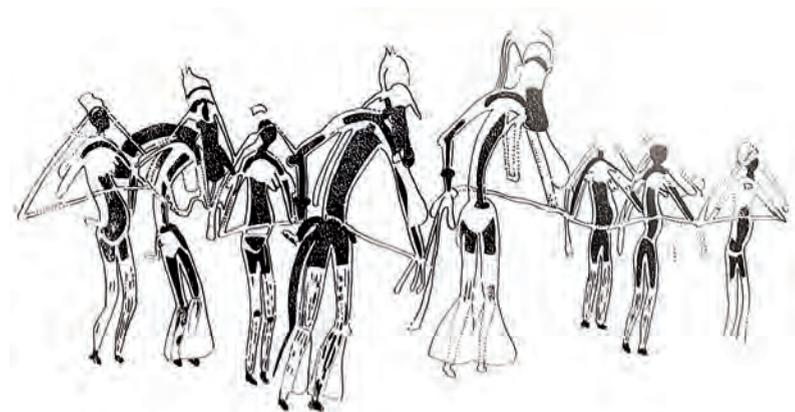


Figure 15 – Séfar (Tassili-n-Ajjer, Algérie). « Danseurs » et « danseuses » (Relevé : F. Soleilhavoup)

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

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

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

Les trois femmes peintes sur une autre paroi de Séfar<sup>123</sup>, dont les corps sont ornés de motifs punctiformes ou linéaires et le corps cerné de blanc, expriment la même disposition. Ces petites silhouettes, pourtant sommaires et maladroitement, joignent au balancier des bras le mouvement des jambes (fig. 14), rappelant la grande composition de Tan Zoumaïtak.

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

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

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



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

123. Soleilhavoup, 2007, p. 89.

124. Tschudi, 1956, planche VI.