



**HAL**  
open science

## Perceptions et attentes dans les études d'art rupestre

Jean-Loïc Le Quellec

► **To cite this version:**

Jean-Loïc Le Quellec. Perceptions et attentes dans les études d'art rupestre. Les Cahiers de l'AARS, 2007, pp.113-124. halshs-00695316

**HAL Id: halshs-00695316**

**<https://shs.hal.science/halshs-00695316>**

Submitted on 7 May 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

## Perceptions et attentes dans les études d'art rupestre

Jean-Loïc Le Quellec (\*)

**Perceptions and expectations in rock art studies.** Cognitive studies have shown how much the visual perception is influenced by what one is expecting to see. Seven examples taken from rock art studies show that this process is often. Methodological conclusions are drawn from them.

*Les cognitivistes ont montré combien la perception visuelle est influencée par ce que l'on s'attend à voir. Sept exemples empruntés aux études d'art rupestre montrent que ce processus y est souvent à l'œuvre. Des conclusions méthodologiques en sont tirées.*

« Croit-on ce que l'on voit, ou voit-on ce que l'on croit ? »

(Joseph Jastrow)

---

Un remarquable article d'Amir Raz, Jin Fan et Michael Posner a montré combien la suggestion pouvait affecter la cognition en modifiant l'activité de certaines zones cérébrales (A. Raz *et al.* 2005). Ces auteurs utilisent le fameux test de Ridley Stroop, dans lequel on mesure les différences dans le temps de reconnaissance nécessaire aux sujets pour prononcer le nom de la couleur d'une séquence de lettres qui nomment cette couleur ou une autre, et ils montrent que ce temps est plus long quand le mot désigne une autre teinte que celle des lettres qui le composent. Par exemple, si c'est le mot « rouge » qui est écrit avec des lettres rouges, la couleur de ces dernières est reconnue plus vite que si c'est le mot « vert » qui est ainsi écrit. Comme cet effet n'existe pas chez les analphabètes, il en résulte qu'un processus apparemment aussi simple que la reconnaissance d'une couleur fondamentale est influencé par la lecture du mot qui désigne cette couleur ou en suggère une autre.

Cet « effet de Stroop » est connu et utilisé en psychologie depuis plus de soixante-dix ans (R.J. Stroop 1935), mais l'idée originale d'Amir Raz et de ses collaborateurs est d'avoir utilisé la suggestion post-hypnotique pour faire croire aux personnes testées que certains des mots qu'on allait leur présenter seraient incompréhensibles. La suggestion de l'expérimentateur était la suivante : « chaque fois que vous entendrez ma voix dans le haut-parleur, vous verrez que ce sont des signes sans signification qui apparaissent sur l'écran, et ils vous sembleront appartenir à une langue inconnue ». Cette seule suggestion a considérablement réduit l'effet de Stroop. Ainsi, lorsque, par exemple, des anglophones sachant parfaitement lire mais ayant

**« Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserve l'impérieuse prérogative du réel. Cette faculté se trouve si souvent prise en défaut qu'il semble raisonnable d'imaginer qu'elle n'implique pas la reconnaissance d'un droit imprescriptible, celui du réel, à être perçu, mais figure plutôt une sorte de tolérance conditionnelle et provisoire, tolérance que chacun peut suspendre à son gré sitôt que les circonstances l'exigent. Un peu comme les douanes, qui peuvent décider du jour au lendemain que la bouteille d'alcool ou les dix paquets de cigarettes, tolérés jusqu'alors, ne passeront plus. Si les voyageurs abusent de la complaisance des douanes, celles-ci font montre de fermeté, et annulent tout droit de passage. De même, le réel n'est admis que sous certaines conditions et seulement jusqu'à un certain point. S'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance est suspendue. Un arrêt de perception met alors la conscience à l'abri de tout spectacle indésirable. Quant au réel, s'il insiste et tient absolument à être perçu, il pourra toujours aller se faire voir ailleurs. »**

(Clément Rosset, *Le réel et son double*)

**“ Ce n'est qu'avec l'attention la plus grande, & après l'examen le plus scrupuleux, qu'on est en droit, dans les recherches physiques, de compter sur ce qu'on croit avoir vu. ”**

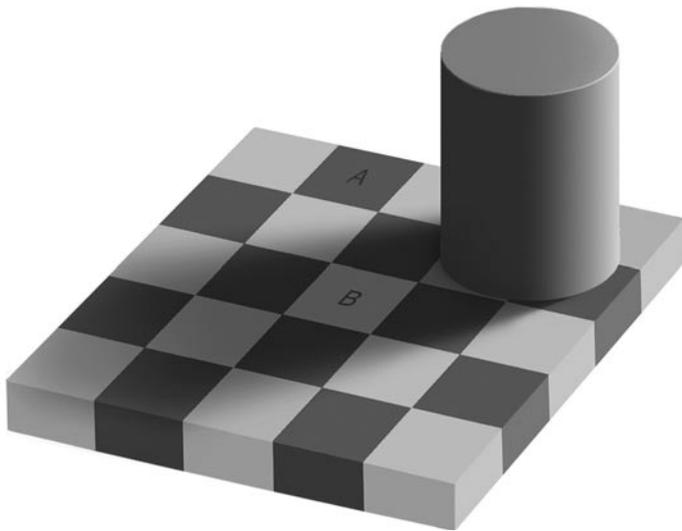
(Histoire de l'Académie Royale des Sciences pour l'année 1767 (1770): 43).

reçu cette injonction post-hypnotique voyaient le mot « red » écrit en vert tout en entendant la voix de l'expérimentateur, ils reconnaissaient la couleur de ce mot plus vite que ne le faisaient ceux qui n'avaient reçu aucune suggestion.

En d'autres termes : il est amplement prouvé que ce que l'on perçoit dépend en grande partie de ce que l'on s'attend à voir.

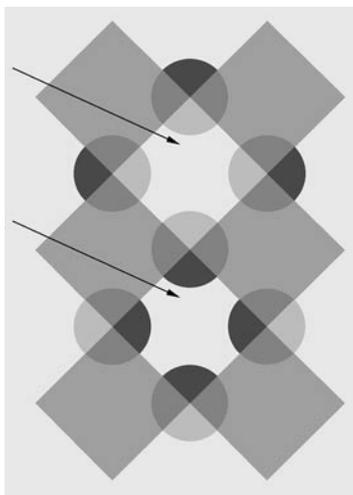
---

(\*) — Directeur de Recherches au CNRS (TRACES UMR 5608) — e-mail : rupestres@club.fr



**Fig. 1.** L'illusion d'Edward H. Adelson : quel différence de teinte y a-t-il entre le carré A et le carré B ?  
**Réponse :** strictement aucune ! (d'apr. Edward H. Adelson 2001; cf. <http://web.mit.edu/persci/people/adelson/index.html>).

**Fig. 2.** Illusion dite « de l'atmosphère et des X ». Les zones indiquées par les flèches sont absolument identiques, et pourtant celle du haut paraît brumeuse, alors que celle du bas semble nette (d'après E.H. Adelson 2000).



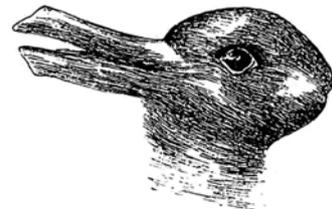
Afin de montrer à quel point nous pouvons être ainsi trompés, je ne résiste pas au plaisir de montrer ici une magnifique illusion d'optique basée sur les travaux d'Edward H. Adelson (2000). Si l'on demande à un observateur de comparer les teintes des cases A et B (Fig. 1), la réponse est très généralement qu'elles sont différentes, et que celle marquée A est la plus foncée. Et pourtant, il s'agit exactement de la même teinte, ainsi qu'on peut aisément le vérifier en découpant l'image pour rapprocher les carrés concernés (ou en utilisant un logiciel de traitement d'image permettant de mesurer l'intensité des teintes, par exemple Photoshop). L'illusion a trois causes : d'une part le carré B étant entouré de cases foncées, il paraît comparativement plus clair, alors que le carré A paraît plus foncé parce qu'il est entouré de carrés clairs (E.H. Adelson 1993) ; d'autre part l'ombre projetée par le cylindre est trompeuse car notre système visuel tend à négliger les ombres pour mieux identifier les teintes ; enfin, le fait qu'un damier soit concerné fait croire à des différences d'« atmosphères » — selon une autre illusion bien connue (Fig. 2). Au terme de sa démonstration, Adelson se veut rassurant, et rappelle que tout cela prouve davantage l'efficacité de notre vision que ses défauts, puisque le but de notre système visuel n'est pas d'effectuer des mesures précises d'intensité lumineuse, mais de ramener les informations extérieures à des constituants chargés de sens (E.H. Adelson 2001).

Ceci confirme à nouveau que notre façon de voir les choses dépend bien de ce que nous nous attendons à voir, et montre en plus qu'elle dépend de ce qui pour nous fait sens. Ainsi que l'exprime Pierre Buser en prolongement

des travaux conduits par Jerome Bruner avec Cecile Goodman (1947) puis avec Leo Postman (J. Bruner & L. Postman 1949), travaux validés par Anthony Greenwald (1992), la perception est « une activité largement gérée par les attentes et les motivations du sujet percevant » (P. Buser 2005 : 26).

Cela ne peut qu'intéresser ceux des chercheurs en art rupestre qui s'interrogent sur les raisons pour lesquelles des images ont été lues de façon erronée pendant des années, pourquoi d'autres sont encore aujourd'hui comprises de manière si surprenante, pourquoi certaines autres reçoivent des interprétations contradictoires selon les auteurs, et pourquoi enfin il est des observateurs qui voient des tambours de chamanes à la place de cercles. Il est vrai que cela ne saurait surprendre ceux qui savent qu'un canard peut très bien être un lapin, à moins ce ne soit le contraire (Fig. 3) — grâce en soient rendues au talmudiste-dessinateur d'illusions Joseph Jastrow !

J'ai déjà cité dans un précédent numéro des *Cahiers de l'AARS* l'exemple d'un relevé de Karin Hissink, surinterprété par le Général Huard en fonction de ses propres théories, alors que l'image originale n'avait aucun rapport avec elles (J.-L. Le Quellec 2005). Je vais maintenant présenter sept autres cas, en commençant par l'une des plus célèbres images de l'art des grottes paléolithiques, et en continuant avec des exemples sahariens.



**Fig. 3.** L'illusion du « canard-lapin » de Joseph Jastrow : ce dessin apparaît tantôt comme un lapin regardant à droite, et tantôt comme un canard tourné vers la gauche (d'après J. Jastrow 1899 : 312, et 1901 : 295).

### 1 – Le sorcier des Trois-Frères

Selon Henri Begouën et Henri Breuil (1958), cette célèbre gravure représenterait un « homme-bison jouant de l'arc musical » (Fig. 4), mais l'abbé Breuil avait d'abord pensé à une flûte (Breuil 1952 : 176-177). Près de trente ans plus tard, Denis Vialou fut le premier à remarquer que la queue de cet anthropomorphe, qui est celle d'un bison, n'est pas dans une position naturelle, qu'elle est au contraire « remarquablement inanimée et sans rapport avec la posture verticale, humaine, du personnage », et que son attache semble postiche (D. Vialou 1986 : 144 et fig. 98). Ceci a permis, encore dix ans après,

une nouvelle lecture de cette image, d'après laquelle cette position de la queue imposerait de lire ce personnage en le faisant pivoter à 90° vers la gauche, ce qui fait reprendre à sa queue une position conforme aux lois de la pesanteur (Fig. 5). Cette manipulation permet aussi de découvrir une figure très proche des gravures du XIX<sup>e</sup> siècle représentant des Amérindiens Lakota guisés pour approcher des Bisons jusqu'à s'en trouver à portée d'arc. Si cette lecture était correcte, l'objet tenu par le personnage serait alors un arc court (F. Demouche, L. Slimak & D. Deflandre 1996). L'interprétation est argumentée de façon logique, mais il est évident qu'accepter cette lecture, c'est admettre également la validité des hypothèses qui mettent une partie de l'art paléolithique en relation directe avec la chasse.

Or il se trouve que ce même «sorcier» a fait l'objet d'autres lectures, dont trois sont particulièrement significatives. La première mérite d'être citée *in extenso* : «Dans la grotte dite des "Trois Frères", une figure gravée et peinte de l'époque néolithique [*sic*] situe la première manifestation d'un homme, indiscutablement en action de danse, dont l'abbé Breuil, qui l'a découverte, a relevé les particularités suivantes : La position de cet homme prouve qu'il exécute un mouvement de giration sur lui-même, réalisé par un piétinement de plain-pied, or, la constitution anatomique des hommes de cette époque étant, selon les spécialistes, analogue à la nôtre, les effets psychosomatiques de ce tournoiement sont ceux que chacun peut expérimenter : la perte du sens de la localisation dans l'espace, le vertige, une sorte de dépossession de soi-même, une extase au sens étymologique du mot. Il faut remarquer, comme une analogie éloquent, que partout dans le monde et à toute époque, y compris la nôtre, les danses sacrées par lesquelles les exécutants veulent se mettre dans un état "second" où ils se croient en communion directe avec un esprit, se font par tournoiement. Les chamans, les lamas, les derviches tourneurs, les exorcistes musulmans, les sorciers africains, tournent sur eux-mêmes dans leurs exercices religieux qui les mènent à un état de transe provoquée par la danse, comme "tournoie" le danseur des Trois Frères» (G. Mayer 1997).



La seconde interprétation est la suivante : «Le premier déguisement de carnaval serait celui d'un sorcier peint sur la grotte des trois frères à Montesquiou, dans l'Ariège. C'est un homme revêtu d'une peau d'animal qui exécute une danse mystico-religieuse. Il entre en communication avec les esprits pour faire cesser l'hiver, faire revenir les beaux jours qui permettront à l'agriculteur, à l'éleveur de nourrir sa famille et son bétail» (Ph. Jérôme 2005).

Une dernière lecture est celle-ci, qui associe cet être à d'autres «créatures composites» dans une même interprétation : «Il pourrait s'agir d'images de chamanes partiellement transformés en

animaux, au cours de leurs hallucinations du Stade 3 [...] Ce pourrait être aussi la représentation d'un Dieu des Animaux. Beaucoup de sociétés chamaniques croient en un Dieu des Animaux qui contrôle la faune [...]» (J. Clottes & D. Lewis-Williams 1996 : 94).

Si l'on veut bien pardonner à leurs auteurs les erreurs d'attribution chronologique des deux premiers textes, ce qui nous importe ici est que le fait marquant de cette image soit la danse pour le premier auteur, le rituel carnavalesque pour la seconde, et le chamanisme pour les derniers. Ces trois façons de voir un seul et même personnage correspondent en réalité à autant d'hypothèses, pas forcément contradictoires du reste, mais les deux premières sont chacune présentées comme si aucune autre possibilité de lecture n'existait, alors que nous en sommes déjà à quatre visions différentes.



**Fig. 4.** Le «sorcier des Trois-Frères», interprété par Henri Begouën et Henri Breuil comme un «homme-bison jouant de l'arc musical.» (d'après H. Breuil 1952)

**Fig. 5.** Le même, tourné à 90° de manière à ce que sa queue paraisse tomber naturellement. L'image peut alors être interprétée comme celle d'un chasseur armé d'un arc court et se déplaçant à quatre pattes sous une dépouille animale, pour approcher le gibier.

Or l'auteur du premier texte est Gilbert Mayer, qui fut premier danseur et Professeur à l'Opéra de Paris où il a fait toute sa carrière (de 1961 à 1973) et qui est depuis 1994 chargé de mission et conseiller technique auprès de l'Association Française d'Action Artistique (Ministère des Affaires Étrangères) pour le rayonnement de la danse classique dans le monde.

Le second texte est extrait d'un entretien avec Annie Sidro, historienne niçoise et présidente de l'association «Carnaval sans frontière» et qui a publié plusieurs ouvrages sur le carnaval (1979, 2000).

Le troisième est signé des plus récents promoteurs de la vieille interprétation chamannique de l'art rupestre, à savoir Jean Clottes et David Lewis-Williams, qu'il n'est nul besoin de présenter aux amateurs.

La comparaison des trois lectures indique que les auteurs de ces trois textes avaient manifestement des attentes dissemblables, et que c'est en fonction de celles-ci qu'ils ont lu la même image de trois façons différentes.



**Fig. 6.** Le « Signe en double arceau » d'I-n-Habeter au Messak (Libye) selon Jean Leclant, Paul Huard et Léone Allard-Huard (1986 : 345 et fig. 128, No. 14).

## 2 – Les arcs concentriques d'I-n-Habeter

Au Messak, en Libye, un « signe » formé de «deux arcs concentriques» a été signalé par Jean Leclant et Paul Huard (1986 : 345) à I-n-Habeter «sous un grand éléphant chargeant, avec lequel il paraît être en rapport». L'illustration accompagnant cette identification (Fig. 6), due à la plume de Léone Allard-Huard, montre effectivement un double arceau qui tangente un autre signe arrondi (*ibid.*, fig. 128, n° 14) et que les auteurs classent parmi les «signes» datant

«du niveau le plus ancien des Chasseurs du Nil et du Sahara Central» (*Ibid.* : 349). La source primaire de cette information est heureusement donnée, comme toujours dans cet ouvrage qui, à l'époque de sa parution, représentait un sommet d'érudition sur les arts rupestres de l'ensemble du Sahara. Il s'agit du grand livre de Leo Frobenius intitulé *Ekade Ektab*, et si l'on retourne à cette source (L. Frobenius 1937, pl. ix en bas), il apparaît immédiatement que ce prétendu «signe» n'est en fait que la tête relevée, et la corne recourbée en arrière, d'un boviné dont le corps est détruit (Fig. 7 et 8).

Or tout l'ouvrage de Paul Huard et Jean Leclant cherche à prouver l'existence d'une «Culture des Chasseurs» qui se serait étendue «du Nil à l'Atlantique», et qui serait reconnaissable en particulier grâce aux «signes» rupestres qu'elle aurait laissés sur l'ensemble de cette aire gigantesque. De plus, une autre thèse importante de ce livre est que le Messak aurait été l'un des «foyers» essentiels de cette «Culture des Chasseurs».

Les auteurs s'attendaient donc à trouver dans la région d'I-n-Habeter (pratiquement la seule connue d'eux pour le Messak, à cette époque) des «signes» accompagnant les gravures qu'ils jugeaient «archaïques», c'est-à-dire, en particulier, celles, de style bubalin, qui représentent la grande faune sauvage. Ils ont cherché partout ces signes, avec une détermination telle que leur attente leur a fait percevoir une série d'arceaux là où une tête de boviné se reconnaît pourtant aisément... à condition de n'y pas chercher autre chose.

**Fig. 7.** La photographie originale de Leo Frobenius d'après laquelle le croquis de la Fig. 6 a été exécuté, montrant bien que ce prétendu signe est en réalité une tête de boviné (d'après L. Frobenius 1937, pl. IX en bas).



**Fig. 8.** Détail de la tête de boviné.



### 3 – Pour un théranthrope de trop...

En 1994, Anne-Michelle et Axel Van Albada ont dirigé, à propos des « pasteurs-chasseurs du Messak libyen », un dossier dans lequel ils ont fait connaître de nombreux documents nouveaux. Parmi ceux-ci se trouvait un étonnant théranthrope de l'oued Alammàs (Fig. 9) accompagné d'une légende précisant que cet être « tire la langue et est courbé sous l'effort demandé par le portage d'une dépouille d'aurochs » (A.-M. & A. Van Albada 1994 : 68). Connaissant ce site, je m'étais ouvert à Axel de mon étonnement face à ce relevé car, sur place, je n'avais rien vu de semblable. Certes, cette gravure est difficile à lire, et l'endroit qui, sur le relevé en cause, correspond à la tête du théranthrope, est très souvent à l'ombre



**Fig. 9.** Dessin d'un théranthrope « tirant la langue » et « courbé sous l'effort demandé par le portage d'une dépouille d'aurochs », tel que publié par Anne-Michèle et Axel Van Albada (1994 : 68).

**Fig. 10.** Photographie de la dalle où se trouve la gravure correspondant au relevé de la figure précédente (photo JLLQ).

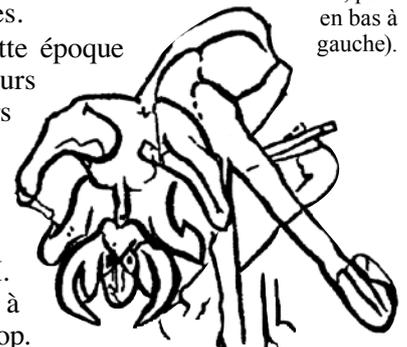
(Fig. 10). Mais une photo rapprochée permet de contourner la difficulté, et montre que ne se laisse voir là, en réalité, aucune tête de ce genre (Fig. 11). L'année suivante, dans un article de la revue *Anthropologie*, Axel corrigea son relevé (Fig. 12), en ne voyant plus, dans cette gravure, qu'une « dépouille d'aurochs avec tête en vue frontale réaliste » (A.-M. & M. Van Albada 1995, pl. 5 en bas à gauche).

Or la première publication était survenue à un moment où, chaque année, les découvertes se multipliaient au Messak, accomplies par une poignée d'amateurs qui consacraient à l'exploration du massif une grande partie de leurs loisirs et de leurs deniers personnels. Il en résulta une sorte d'émulation, accrue du fait que les gravures énigmatiques se multipliaient, et que seules des découvertes nouvelles pouvaient faire comprendre, de temps à autre, tel ou tel détail obscur apparu sur une trouvaille précédente. C'était particulièrement le cas pour les fameux « hommes-lycaons », dont il apparut rapidement qu'ils se comptaient par dizaines, et dont chaque nouvel exemplaire était attendu avec impatience par les chercheurs en quête de détails susceptibles d'éclairer ces étonnantes figures.

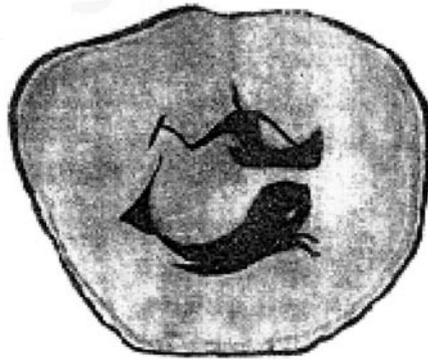
Il me semble donc qu'à cette époque au moins, tous les explorateurs du Messak appelaient de leurs vœux la découverte d'images éclairantes, et qu'ils attendaient en particulier de nouveaux théranthropes. Le théranthrope imaginé par A.-M. et A. Van Albada venait donc à point nommé, mais il était en trop.

**Fig. 11.** Autre photo de la même gravure, avec un éclairage différent, et montrant le détail de l'emplacement de la supposée tête du théranthrope vu par Axel van Albada sur cette dalle (photo JLLQ).

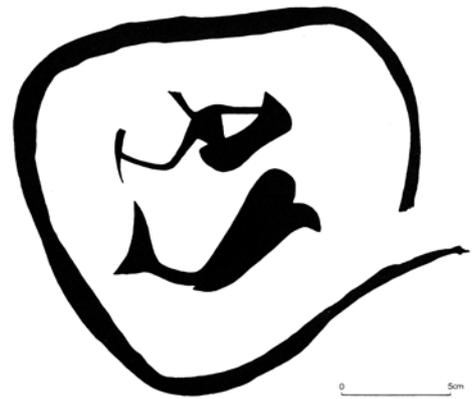
**Fig. 12.** Dessin corrigé de la même gravure, publié par A.-M. et A. Van Albada en 1995. Le théranthrope (qui était entièrement imaginaire) a disparu, mais il manque les traits parallèles visibles à l'emplacement de sa tête supposée, sur la photo de la Fig. 12. (d'apr. Van Albada 1995, pl. 5 en bas à gauche).



**Fig. 13.** Relevé effectué par H. Thiriet au début du xx<sup>e</sup> siècle d'une peinture de Tamadjert (Tassili-n-Azjer) considérée comme montrant une scène de pêche. On y voit nettement un homme dans un canoë court à proue redressée, s'apprêtant à harponner un animal marin à grosse tête.



**Fig. 14.** «Relevé manuel» de la même image, réalisé en 1948 par Jean Spruytte après «l'avoir contemplée pendant plus d'un an à Tamajert» (d'après J. Spruytte 1986 : 53, fig. 26).



#### 4 – «L'animal marin» de Tamadjert

Après que le site de Tamadjert (Tassili-n-Azjer) ait été signalé par le lieutenant Lanney, Maurice Reygasse en a commencé l'étude en 1932, et le lieutenant Brenans en a relevé les peintures en 1935. Henri Lhote, rendant compte du travail de ses prédécesseurs, a écrit en 1952 qu'il s'agit «de chars de style au galop volant, de Chevaux, de figurations humaines de style bitriangulaires, de poissons» (H. Lhote 1954 : 157). Les «poissons» auxquels il fait ici allusion correspondent à une «scène de pêche» souvent citée. Ainsi Henri-Jean Hugot en a republié en 1999 un ancien relevé dû à H. Thiriet, dans un livre préfacé par Théodore Monod. Ce dernier, pourtant ichthyologue de profession, faut-il le rappeler, ne semble pas avoir prêté une particulière attention à cet extraordinaire document (Fig. 13) (d'apr. H. Hugot & M. Bruggmann 1999 : 65).

En 1986, cette image a été considérée par Jean Spruytte comme «une scène de harponnage qui concerne indubitablement la zone littorale» (J. Spruytte 1986 : 50), selon une interprétation accompagnée d'un «relevé manuel» effectué sur place par les soins de l'auteur en 1948 (Fig. 14). Pour lui, cette image représenterait donc le «harponnage d'un animal marin, avec embarcation» (J. Spruytte 1996, fig. 3 et pl. VIII), et il en résulterait, logiquement, que «les personnages «à tête en bâtonnet» dis-

posaient d'embarcations» (J. Spruytte 1993 : 11). Cette affirmation fut ensuite reprise par Malika Hachid, qui donna son propre relevé de cette figure (Fig. 15), en la commentant ainsi : «Il existe une image, unique en son genre, et qui témoigne du fait que les Libyens sahariens puis les Garamantes n'ignoraient rien des mondes qui les entouraient, notamment les rives de la Méditerranée. Il s'agit d'une peinture exceptionnelle de Tamadjert figurant dans un ovale un personnage à tête en bâtonnet, peut-être assis dans une embarcation, en train d'harponner... un animal marin ! » (M. Hachid 2000 : 197 et fig. 284). Et l'auteur de conclure : «Il est incontestable que les populations du Sahara central se déplaçaient vers le nord ; mieux encore, nos Sahariens semblaient apprécier la pêche».

Pourtant, une voix moins enthousiaste s'était fait entendre dès 1983 : celle d'Alfred Muzzolini, qui avait en vain tenté de modérer ces ardeurs interprétatives. «Nous signalerons seulement — écrivait-il en commentant les clichés pris à Tamadjert par Jürgen Kunz — que nous n'avons retrouvé, sur les photos, ni l'embarcation ni le dauphin énigmatique parfois décrits sur le plafond de la grotte. Il ne s'agit, bien confirmé par le contexte, que d'un banal «enclos» de la période du cheval, vaguement rectangulaire à angles arrondis... où des taches signalent, à l'intérieur, des restes de personnages, très détériorés, non «lisibles». Les «relevés» se prêtent trop

**Fig. 15.** Dessin de la même peinture par Malika Hachid qui y a vu «un personnage [...] peut-être assis dans une embarcation, en train d'harponner... un animal marin ! » (M. Hachid 2000 : 197 et fig. 284).



**Fig. 16.** Relevé de la même peinture par Christine Gauthier (2001) : c'est un banal personnage assis dans un enclos.





Fig. 17. Relevé, par Barbara Barich (2001) de la «barque» gravée à el-Obeyd en Égypte.

Fig. 18. Relevé de la même gravure par Alec Campbell (2005), qui y voit un nuage déversant la pluie.

aux visions personnelles » (A. Muzzolini 1983 : 19). Ces remarques de bon sens n'eurent pas eu l'heur de plaire à Jean Spruytte qui crut bon de réagir de façon assez hautaine : « Connaissant cette représentation pour l'avoir contemplée pendant plus d'un an à Tamajert — répondit-il à Alfred Muzzolini — nous laisserons à l'auteur la responsabilité d'une opinion aussi péremptoire qu'inexacte » (J. Spruytte 1986 : 50, n. 28). Le même Jean Spruytte ajoutait que la peinture en question était « très bien conservée », et qu'elle « mériterait d'être étudiée d'une manière plus scientifique » (sous-entendu : que celle de Muzzolini). Dix ans plus tard, sûr de son fait, il répéta mot pour mot sa lecture de cette image comme « scène de harponnage qui concerne indubitablement la zone littorale » (J. Spruytte 1996 : 118).

Or on doit à la sagacité d'Yves Gauthier (2001) une autre lecture et à Christine Gauthier un nouveau relevé (Fig. 16) de l'excellente photographie de Jürgen Kunz utilisée par Jean Spruytte : celle-ci représente — sans aucun doute possible — un « personnage dans l'enclos » comme il y en a tant au Sahara central, et comme il en existe du reste aussi dans le même abri de Tamadjert (J. Spruytte 1996, pl. ix).

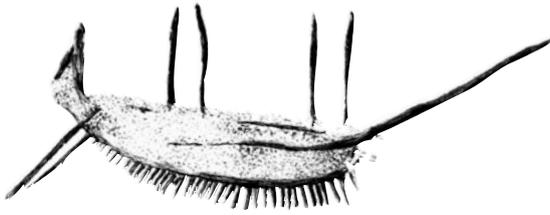
Comment une peinture aussi banale a-t-elle pu être « vue » sous la forme extraordinaire d'un homme harponnant un « animal marin » — y compris par un observateur qui affirme l'avoir examinée sur place « pendant plus d'un an » ? Dans son livre, Jean Spruytte soutient que les personnages à « tête en bâtonnet » se trouvaient en relation avec des Phéniciens qui les auraient employés au dressage de leurs chevaux. Il s'attendait donc à trouver quelque preuve de ce que cette population saharienne connaissait bien la côte méditerranéenne, et cette attente a « mis en forme » sa perception de la peinture. Laquelle fut ensuite utilisée par d'autres auteurs qui souhaitaient « prouver » l'existence de relations entre les habitants du Sahara central et ceux de la côte, à haute époque. Alors quoi de plus plus persuasif, à ce propos, qu'une scène de pêche au marsouin ? Malheureusement, elle aussi était imaginaire.

## 5 – Deux « bateaux » du désert

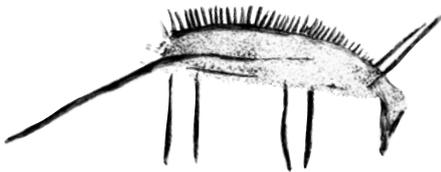
Une gravure énigmatique située sur la paroi ouest de la grotte d'el-Obeyd, près de l'oasis de Farafra en Égypte, et composée d'une ligne courbe de laquelle semblent « tomber » de nombreux traits obliques, a été interprétée par Barbara Barich comme la représentation d'une barque dont la ligne courbe figurerait la coque supposée, la série de traits obliques formant les rames, un peu dans le style des bateaux égyptiens de Nagada II (B. Barich 2001). Cette hypothèse a laissé un peu dubitatifs d'autres visiteurs (J.-L. Le Quellec & P. et P. de Flers 2005 : 49) en particulier Alec Campbell (2005), qui propose une autre interprétation. Ce dernier note à juste titre que les gravures égyptiennes de bateau sont généralement plus soignées, avec des rames toutes de même longueur et rigoureusement parallèles entre elles, ce qui n'est pas du tout le cas à el-Obeyd. De plus, ces embarcations sont très généralement dotées d'une superstructure et transportent des animaux ou des personnages, ce qui n'apparaît pas non plus à el-Obeyd. Pour Alec Campbell donc, il ne peut s'agir d'un bateau ; la ligne courbe lui rappelle le ciel, et les lignes obliques seraient la pluie. Il est alors intéressant de comparer les relevés de ces deux auteurs : dans celui que publie Barbara Barich (Fig. 17), l'image a été redressée pour la rendre horizontale et la faire mieux ressembler à un bateau, tandis que, si le relevé d'Alec Campbell (Fig. 18) conserve bien l'obliquité originale de l'ensemble, il y ajoute de très fines lignes verticales parallèles supposées représenter la pluie, et qui sont d'une tout autre facture que les « rames » de Barbara Barich. Il ne manque pas non plus d'y porter nombre des stries fines effectivement visibles sur la paroi, et qui donnent un caractère quelque peu « orangeux » à l'ensemble.

Comment deux lectures aussi différentes d'une même gravure sont-elles possibles ? Sans doute parce qu'il s'agit d'une image fort simple, laissant la porte ouverte à bien des interprétations en fonction des attentes personnelles des herméneutes. Barbara Barich s'intéresse aux relations entre Chasseurs-pasteurs sahariens

**Fig. 19.** Le prétendu «bateau» du Jebel el-'Uweynât dessiné par Alec Campbell (2005) pour asseoir son argumentation sans s'inquiéter de la nature doublement surprenante de cette embarcation : par son prodigieux éloignement de l'aire du Nil, et par son type unique.



et Nilotiques, et pour elle, une barque tombe donc à point nommé pour constituer ce qu'elle appelle «un témoignage ponctuel de contacts entre les derniers habitants du Sahara et les sociétés prédynastiques de la vallée du Nil» (B. Barich 2001). Alec Campbell, quand à lui, compte au nombre des auteurs qui tendent à transposer au Sahara les schémas interprétatifs imaginés par David Lewis-Williams pour l'art rupestre d'Afrique du Sud, et il suppose que les trois espèces animales présentes à el-Obeyd — girafe, antilope, chèvre — auraient pu «comme l'éland de l'art rupestre d'Afrique australe, avoir le pouvoir de faciliter le fait de provoquer la pluie» (A. Campbell 2005 : 142). Dans cette optique, l'image du ciel ou d'un nuage déversant une averse est bien sûr on ne peut plus bienvenue.



**Fig. 20.** Le relevé d'Alec Campbell, retourné à 180° (ce qui est légitime, la gravure originale se trouvant sur une surface horizontale).

Mais il y a mieux. Dans le cours de son argumentation, et pour montrer que la prétendue embarcation de Barbara Barich n'en était pas une, Alec Campbell a souhaité produire l'image

d'un vrai bateau, très différent de la gravure de el-Obeyd. Plutôt que de montrer l'un de ceux, très nombreux, qui sont bien connus des égyptologues, il a préféré présenter une gravure inédite (Fig. 19), en provenance du Jebel el-'Uweynât (A. Campbell 2005, fig. 10). C'est là une sur-

prise de taille, puisque ce massif est bien plus éloigné du Nil que ne l'est la région d'el-Obeyd, et que le lecteur s'attend encore moins à y trouver des embarcations comparables à celles du fleuve. Pourtant, l'auteur y insiste : «bien que plus loin encore du Nil que Farafra, le bateau d'el-'Uweynât ressemble toujours à une embarcation nilotique» (A. Campbell 2005 : 141).

Or le moins que l'on puisse dire, c'est que ce bateau-là détone quelque peu dans la série des embarcations égyptiennes que l'on connaît : il semble avoir deux longues rames de gouverne et tout une série de petites rames qui, curieusement, ne montent pas jusqu'à la ligne de bord, mais semblent sortir du fond du navire. Quatre traits verticaux rassemblés deux par deux le font ressembler à un quatre-mâts, ce qui est assez incongru, et surtout, il est doté d'un très long beaupré tout à fait invraisemblable ici ! Si c'est bien là l'image d'un bateau, elle est donc doublement stupéfiante — non seulement de par sa situation géographique et chronologique, mais encore de par son type, tout à fait unique en son genre. Un document aussi extraordinaire aurait bien mérité la publication d'une photographie, et non d'un tracé d'après photo... car les exemples précédents ne nous encouragent guère à faire confiance *a priori* de tels relevés, ni aux lectures présentées comme évidentes.

Sachant que ledit bateau est gravé sur une surface horizontale, et qu'il est donc impossible de donner à cette gravure une orientation préférentielle, contrairement à celles qui furent réalisées sur des parois verticales, il est tout à fait possible de «tourner autour» pour l'examiner.

Même sans se trouver sur le site lui-même, l'observateur peut se livrer à cet exercice virtuellement, tout simplement en tournant la revue dans laquelle ce document fut publié. Une rota-



**Fig. 21.** Photographie de la gravure correspondant au relevé précédent : on peut y voir un quadrupède à longue queue, à crinière fournie, et à la tête penchée vers le sol (cliché de Wally Lama, transmis par Pauline et Philippe de Flers, que je remercie).

tion à 180° fait alors apparaître... un magnifique quadrupède dans lequel le «beaupré» devient une longue queue, les quatre «mâts» se changent en autant de pattes, les «rames de gouverne» font d'honorables cornes, et les petites «rames» parallèles figurent une abondante crinière (Fig. 20, 21) !

Un tel quadrupède, gravé sur une dalle horizontale du massif d'el-'Uweynât, ne surprendra personne, et jusqu'à plus ample informé, c'est donc la lecture que nous en ferons.



## 6 - L'hymne pastoral d'Iheren

En 2004, Augustin F. Holl a consacré tout un livre au décor de l'abri dit « du Dr. Khen » à Iheren (Tassili-n-Azjer). C'est un livre-manifeste, qui se présente comme une leçon de méthode et qui entend présenter une « nouvelle approche de l'art rupestre saharien », ainsi que l'indique le titre du chapitre introductif. Le principal problème est que cette intention, évidemment louable, s'accorde fort mal de la démarche de l'auteur, qui a choisi d'étudier cet abri sans le visiter lui-même. Au lieu de cela, il s'appuie sur une copie de copie, à savoir un dessin à la plume effectué d'après le relevé réalisé par Pierre Colombel sous la direction d'Henri Lhote, et publié dans le catalogue de l'exposition de Cologne (R. Küper 1978). Or ce dessin n'est pas exempt d'erreurs, qui remettent fondamentalement en cause la lecture d'Augustin Holl. Pour m'en tenir à un seul exemple, il est ainsi amusant de constater que cet auteur décrit l'un des bergers d'Iheren (Fig. 22) en ces termes : « Il semble jouer d'un instrument de musique. Il est difficile de spécifier la nature de cet instrument. Il pourrait s'agir d'une flûte, bien qu'il soit plus probable qu'il s'agisse d'une viole dont l'archet serait tenu de la main droite » (A.F. Holl, 1978: 47). Et Augustin Holl de conclure que cette partie de la scène « représente un berger jouant un "hymne pastoral" à des moutons intéressés » (A.F. Holl, 1978: 49). Or l'examen attentif de la paroi, *sur place*, ne montre rien de cela. Le tracé rouge du relevé de Pierre Colombel (Fig. 23), et interprété comme une flûte ou une viole par Augustin Holl, n'est qu'une tache

naturelle de la paroi : il n'y a pas la moindre trace de peinture à cet endroit. Et l'objet que le berger tient dans sa main droite ne ressemble pas le moins du monde à l'archet d'un instrument à corde (Fig. 24).

Si les deux moutons de cette petite scène paraissent effectivement « intéressés » par l'objet tenu par le berger ce n'est pas qu'ils soient particulièrement mélomanes, c'est tout simplement que leur maître leur tend une friandise — probablement un pain de sel.



**Fig. 22.** Berger jouant de la viole à ses moutons, selon la lecture faite par Augustin Holl des peintures de l'abri du Dr. Khen à Iheren (Tassili-n-Azjer) (d'apr. A.F. Holl, 2004, fig. 4.2)

**Fig. 23.** Détail du relevé de Pierre Colombel ayant servi à réaliser le dessin de la fig.21 (d'apr. R. Küper 1978: 431).

Dans sa volonté de lire l'ensemble de la scène comme un « hymne pastoral », c'est-à-dire un récit de la vie et de l'initiation d'un jeune berger — intention qui sous-tend tout son livre — Augustin Holl a donc fait jouer à ce personnage une partition imaginaire, avec des instruments inexistant.

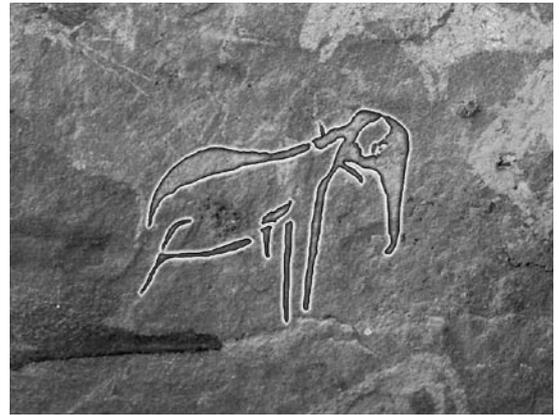
**Fig. 24.** Détail de la paroi, photographié sur place, et montrant que l'objet tenu par le berger ne peut être ni une flûte ni une viole (cliché JLLQ).



**Fig. 25.** Peinture rupestre du Karkûr Murr (cliché András Zboray).



**Fig. 26.** Lecture de la Fig. 25 comme représentation d'un éléphant schématique (d'apr. J.-L. Le Quellec & P. et P. de Flers, 2005, fig. 848).

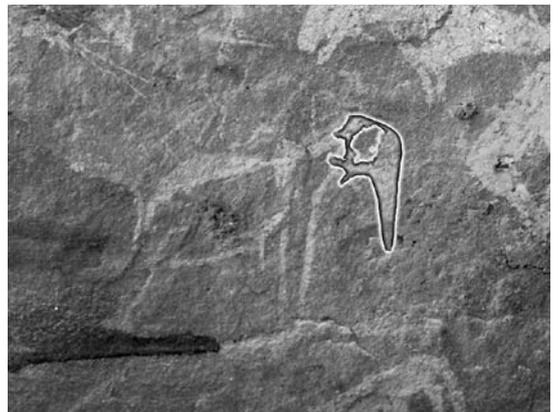


### 7 - Un éléphant élusif

Comme on pourrait m'accuser d'avoir consacré tout un article à critiquer des publications de collègues, je vais le clore en me critiquant moi-même. Dans un livre consacré aux images rupestres du Désert libyque, j'ai interprété une photo d'András Zboray (Fig. 25) comme un éléphant schématique peint en blanc (J.-L. Le Quellec & P. et P. de Flers, 2005, fig. 848). Certes l'animal est quelque peu schématique, mais cela n'a rien de surprenant dans le contexte régional (Fig. 26). Au cours d'une discussion sur cette image, András Zboray m'a dit n'avoir jamais réussi à y voir « mon » éléphant, car lui n'y reconnaît que le mélange de deux quadrupèdes : l'un, tourné à droite, forme le corps et les pattes de « mon » éléphant, et l'autre serait tourné à gauche mais on ne verrait plus que son arrière-train, qui en formerait la tête et la trompe (Fig. 27). J'avoue n'être pas très convaincu de l'existence de ce second quadrupède, à cause de plusieurs anomalies, notamment l'absence de queue et le fait que les pattes postérieures seraient réunies en un seul tracé, ce qui ne répond pas aux canons régionaux. Il me paraît donc difficile d'accepter cette lecture, mais j'admets que la mienne soit tout aussi discutable. En particulier, ce qui m'avait semblé être l'extrémité recourbée de la trompe semble dû à défaut du rocher.

L'éléphant fut longtemps considérée comme absent du bestiaire rupestre du Désert libyque, et ce n'est qu'en 1996 que j'ai découvert au Djebel aş-Şubā' la première gravure le représentant avec certitude. La deuxième représentation était encore une gravure, qui se trouve dans la Grotte des Bêtes découverte en 2002 (J.-L. Le Quellec & P. et P. de Flers, 2005, fig. 756). Dans le débat opposant les tenants des chronologies dites « longues » et ceux qui (comme moi) tiennent pour une chronologie « courte », ces découvertes n'étaient pas sans importance. Non plus que la question du rapport entre peintures et gravures. C'est pourquoi je fus certainement trop prompt à vouloir identifier la première peinture d'éléphant de cette région.

**Fig. 27.** La même peinture, vue par András Zboray. La partie mise ici en valeur serait l'arrière-train d'un boviné tourné vers la gauche, mais dont la partie antérieure serait indéchiffrable (cliché András Zboray).



### Conclusion

Le but des pages qui précèdent est d'autant moins de vouloir pointer du doigt les erreurs d'autres chercheurs que ceux-ci, en retour, pourraient sans doute trouver dans mes propres travaux d'autres erreurs comparables. S'agissant d'images sur lesquelles il est si facile de projeter nos propres théories, quelles qu'elles soient, ce travers semble pratiquement inévitable.

Plusieurs auteurs ayant réfléchi sur la pratique du relevé ont souligné le caractère éminemment personnel de celui-ci, et la notion de « restitution parfaite » est désormais abandonnée des pariétalistes actuels, car « les relevés des œuvres par le dessin [...] ne rendent compte de la réalité qu'à travers le filtre d'une main étrangère » (A. Leroi-Gourhan 1965 : 240). Pourtant, ce défaut inévitable est justement ce qui fait toute la valeur du relevé, qui se distingue de la simple copie par son caractère analytique et interprétatif (M. Lorblanchet 1993 : 336). S'il demeure un préalable indispensable à toute étude des dispositifs rupestres, en ce qu'il permet de donner « les moyens d'une meilleure compréhension » (D. Vialou 1986 : 21-22), les exemples qui précèdent illustrent la facilité avec laquelle ce travail peut être trompeur, et finalement fausser l'interprétation, au lieu de la soutenir. Ce qu'il faut donc éviter à tout prix, c'est que le relevé se substitue finalement au document original,

ainsi qu'il arrive hélas trop souvent au Sahara : innombrables sont les œuvres que nous ne connaissons que par des relevés ! Dans les publications, il importe donc d'associer systématiquement les deux.

Ceci dit, il ne servirait à rien de vouer aux gémonies les auteurs que nous avons cités plus haut (et bien d'autres !), puisque nous savons maintenant, grâce aux neuropsychologues, que le type d'erreurs dont ils se sont rendus coupables est essentiellement dû au fonctionnement de notre cerveau, et que nous en sommes tous victimes.

Face à cette difficulté, je ne vois nulle parade, sinon en la multiplication des lectures d'une même image par plusieurs chercheurs ne partageant pas les mêmes attentes.

### Bibliographie

- ADELSON (Edward H.) 1993. «Perceptual Organization and the Judgment of Brightness.» *Science* 262: 2042-2044.
- 2000. «Lightness Perception and Lightness Illusions.» In : M. Gazzaniga [ed.], *The New Cognitive Neurosciences*, 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge, MA: MIT Press, p. 339-351.
- 2001. «On Seeing Stuff: the Perception of Materials by Humans and Machines.» *Proceedings of the International Society for Optical Engineering* 4299: 1-12.
- BARICH (Barbara) 2001. Prima di faraoni: la ricerca preistorica alle radici dello stato dinastico. In: Maria Casini [ed.] *Cento anni in Egitto. Percorsi dell'archeologia italiana*, Milano, Electa, pp. 23-33.
- BEGOUËN (Henri) et Henri BREUIL 1958. *Les cavernes du Volp, Trois-Frères — Tuc d'Audoubert*. Paris : Arts et Métiers Graphiques (Travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine), 123 p.
- BREUIL (Henri) 1952. *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Âge du Renne*. Montignac: Centre d'Études et de Documentation Préhistorique, 413 p., 531 fig.
- BRUNER (Jerome S.) & Cecile C. GOODMAN 1947. «Value and need as organizing factors in perception.» *Journal of Abnormal Social Psychology*, 42 : 33-44.
- BRUNER (Jerome S.) & Leo POSTMAN 1949. «On the Perception of Incongruity: A Paradigm.» *Journal of Personality* 18: 206-223.
- BUSER (Pierre) 2005. *L'inconscient aux mille visages*. Paris : Odile Jacob, 283 p.
- CAMPBELL (Alec) 2005. «The cave above Wadi el-Obeiyd (Farafra, Egypt).» *Sahara* 16: 138-142.
- CLOTTES (Jean) & J. David LEWIS-WILLIAMS 1996. *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: Seuil, 119 p., 114 fig.
- DEMOUCHE (Frédéric), Ludovic SLIMAK & Daniel DEFLANDRE 1996. «Nouvelle approche de la gravure du « Petit sorcier à l'arc musical » de la grotte des Trois-Frères (Ariège).» *Préhistoire et Anthropologie Méditerranéennes* 5: 35-37.
- FROBENIUS (Leo) 1937. *Ekade Ektab, die Felsbilder Fezzans ; Ergebnisse der Diafe X (X. Deutsch-Innerafrikanische Forschungs Expedition) nach Tripolitanien und Ost-Algier, mit Ergänzungen der Diafe XII aus Zentral-Algier*. Leipzig: Otto Harrassowitz, 79 p., 141 fig., XCI pl.
- GAUTHIER (Yves) 2001. «Quelques réflexions sur deux motifs de l'art rupestre du Sahara central.» *Lettre de l'AARS* 20: 39-40.
- GREENWALD (Anthony) 1992. «New Look 3; Unconscious Cognition Reclaimed.» *American Psychologist* 47: 766-779.
- HACHID (Malika) 2000. *Les Premiers Berbères. Entre Méditerranée, Tassili et Nil*. Alger / Aix-en-Provence: Ina-Yas / Édisud, 316 p., 472 fig.
- HOLL (Augustin F.C.) 2004. *Saharan Rock Art. Archaeology of Tassilian Pastoralist Iconography (African archaeology series 5)*. Walnut Creek / Lanham / New York / Toronto / Oxford: Altamira Press, xvi-156 p., 8 fig. tabl.
- LECLANT (Jean), Paul HUARD & Léone ALLARD-HUARD 1980. *La culture des chasseurs du Nil et du Sahara*. Alger: CRAPE, 2 vol., 560 p., 202 fig.
- HUGOT (Henri-Jean) & Maximilien BRUGGMANN 1999. *Sahara, art rupestre* (préface de Théodore Monod). Les éditions de l'amateur, 591 p., 660 fig.
- JASTROW (Joseph) 1899. «The mind's eye.» *Popular Science Monthly*, 54 : 299-312.
- 1901. *Fact and Fable in Psychology*. Londres: Macmillan and co, 375 p.
- JÉRÔME (Philippe) 1999. «Une interview d'Annie Sidro.» *L'Humanité*, 24 février 1999.
- KUPER (Rudolph) 1978. *Sahara: 10.000 Jahre zwischen Weide und Wüste. Handbuch zur Ausstellung des Rautenstrauch-Joest für Völkerkunde*. Köln: Museen der Stadt, 470 p.
- LE QUELLEC (Jean-Loïc) & Pauline et Philippe DE FLERS 2005. *Du Sahara au Nil. Peintures et gravures d'avant les Pharaons*. Paris: Collège de France / Fayard / Soleb, 384 p., 902 fig.
- LEROI-GOURHAN (André) 1965. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod (2<sup>e</sup> édition augmentée), 482 p., 804 fig.,
- LHOTE (Henri) 1954. «Inventaire et références bibliographiques des peintures rupestres de l'Afrique nord-équatoriale.» Dans: *Actes du Congrès Panafricain de Préhistoire, II<sup>e</sup> session, Alger 1952*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, p. 153-162.
- LORBLANCHET (Michel) 1993. «Finalité du relevé.» Dans : *L'art pariétal paléolithique, techniques et méthodes d'étude, textes réunis par le Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, p. 329-337.
- MAYER (Gilbert) 1997. «Danse et initiation.» *Cosmos*, No. 2, Mai 1997 (accessible à : <http://www.cgagne.org/danse.htm>).
- MUZZOLINI (Alfred) 1983. «Nouvelles peintures et gravures au Tassili du N.-O. — Le quadrigé "grec" (Découvertes Kunz).» *Nyame Akuma* : 18-22.
- RAZ (Amir), Jin FAN & Michael I. POSNER 2005. «Hypnotic suggestion reduces conflict in the human brain.» *Proceedings of the National Academy of Sciences* 102 (28): 9978-9983.

- REYGASSE (Maurice) 1932. «Contribution à l'étude des gravures rupestres et inscriptions tiffinagh du Sahara Central.» *Cinquantenaire de la Faculté des Lettres d'Alger*, p. 437-534.
- ROSSET (Clément). 1976. *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard.
- SIDRO (Annie) 1979. *Le Carnaval de Nice et ses fous: Paillassou, Polichinelle et triboulet*. Nice: Serre, 158 p.
- 2000. *Carnaval à Nice*. Nice: Serre, 63 p. (réédition en 2001: Nice: Ville de Nice/Régie des Musées, 2001).
- SPRUYTTE (Jean) 1986. «Figurations rupestres sahariennes de chars à chevaux. Recherches expérimentales sur les véhicules à timons multiples.» *Antiquités africaines* 22: 29-55.
- 1996. *Attelages antiques libyens. Archéologie saharienne expérimentale*. Paris: Éditions de la maison des Sciences de l'Homme, 146 p., XVII pl., 112 fig.
- STROOP (Ridley J.) 1935. «Studies of interferences in serial verbal reactions.» *Journal of Experimental Psychology* 18: 643-661.
- VAN ALBADA (Anne-Michelle et Axel) 1994. «Art rupestre du Sahara.» *Les Dossiers d'Archéologie* 197, 85 p.
- 1995. «La femme, le chat, l'aurochs et le rhinocéros dans le Néolithique saharien.» *Anthropologie* XXXIII (3): 145-170.
- VIALOU (Denis) 1986. *L'art des grottes en Ariège madgalénienne*. Paris: CNRS (XXII<sup>e</sup> supplément à « Gallia Préhistoire »), 425 p., 245 fig., XXVIII pl.