



HAL
open science

Les peintures rupestres de l'abri de Tin Taharin (Tassili Edjerit, Algérie)

Christian Dupuy, Bernard Fouilleux

► **To cite this version:**

Christian Dupuy, Bernard Fouilleux. Les peintures rupestres de l'abri de Tin Taharin (Tassili Edjerit, Algérie). Bulletin : Société d'études et de recherches préhistoriques Les Eyzies, 2007, 56, pp.42-65. halshs-00724056

HAL Id: halshs-00724056

<https://shs.hal.science/halshs-00724056>

Submitted on 23 Aug 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.

Christian DUPUY
Archéologue, chargé de cours
en Universités Tous Ages
14 rue Pierre Corneille
69006 Lyon

Bulletin n° 56 (2007) de la Société d'études
et de recherches préhistoriques des Eyzies
(pages 42 - 60)

Bernard FOUILLEUX
Accompagnateur de voyages,
spécialisé en Art rupestre du Sahara
Chemin du Cuchet
Le Villard
38320 Herbeys

Les peintures rupestres de l'abri de Tin Taharin (Tassili Edjerit, Algérie)

1. Introduction

L'abri orné faisant l'objet de cette étude se situe sur le plateau gréseux de la Tassili Edjerit à trois kilomètres de Jabbaren (fig. 1). Sa découverte remonte à 1961. Elle est due au photographe Jean-Dominique Lajoux et à son guide Matal qui ignorait alors le nom du lieu. C'est pourquoi J.-D. Lajoux s'autorisa à baptiser l'endroit « Matalen-Amazar » : « Matalen » pour rendre hommage à Matal, et « Amazar » pour signaler la proximité de l'oued Amazar en contrebas. On sait aujourd'hui que les Touaregs appellent cet endroit Tin Taharin, site que l'on atteint après avoir traversé des couloirs rocheux plus ou moins étroits. L'abri peint se présente sous la forme d'un porche peu profond, ouvert à l'est, large d'une vingtaine de mètres, sous lequel on peut se tenir debout, le buste droit ou légèrement incliné (fig. 2). Son sol est constitué d'un entablement gréseux qui se prolonge devant la cavité sur une centaine de mètres carrés et qui s'interrompt au nord sur un à-pic d'une trentaine de mètres. Les peintures apparaissent sur la paroi du fond. Elles se scindent en deux ensembles. Les plus nombreuses se situent au voisinage du précipice, à droite de l'abri lorsqu'on est face à celui-ci. L'autre ensemble se trouve à l'extrémité opposée. Des traces éparées de peinture s'observent dans la zone médiane au relief accidenté peu propice au dessin.

J. D. Lajoux était en fin de mission et manquait de films lorsqu'il arriva devant l'abri. Aussi ne put-il photographier qu'un nombre limité de peintures. Deux clichés sont publiés dans son ouvrage de 1962 : les fameux insectes blancs figurant probablement des sauterelles en grandeur naturelle (p. 54) et le remarquable personnage masqué semblable en de nombreux points à celui d'In Aouanghad peint à quatre kilomètres de là (p. 67). Les renseignements fournis par J. D. Lajoux à B. Fouilleux ont permis de retrouver l'abri de Tin Taharin en 2004 et de constater qu'il recelait 81 motifs figuratifs et abstraits aux côtés de quelques peintures presque totalement effacées. B. Fouilleux a photographié la totalité de la paroi ornée au cours de deux visites. Ses photos argentiques ont été numérisées pour les besoins de l'étude. Les contrastes ont pu être ainsi optimisés et les couleurs modifiées grâce aux multiples possibilités de filtrage intégrées dans deux logiciels : l'analyseur

« ImageJ/DStretch plugin » récemment mis au point par John Harman et Alvin McLane⁸ et l'éditeur d'images « Adobe photoshop » connu de plus longue date. Cela nous a permis, d'une part, de mieux discerner certaines figures à peine visibles à l'œil nu et, d'autre part, de retrouver l'ordre de réalisation de la plupart des peintures en recouvrement en examinant les oblitérations sous fort grossissement.

2. Des peintures chargées de religiosité

Les peintures présentes à droite de l'abri rassemblent 53 motifs figuratifs aux côtés de 5 motifs abstraits alors que l'ensemble de gauche, lui, ne comporte que 22 figures humaines et animales et 1 signe curviligne (fig. 3 et fig. 4). Les personnages - 21 sujets dont deux masqués - et les éléments anthropomorphes - 25 empreintes de mains et 1 masque isolé - représentent à eux seuls 58% des figures. Viennent ensuite les animaux - 19 quadrupèdes et 9 insectes - à hauteur de 35% et, pour finir, les motifs curvilignes, les frises de festons et les signes digités à hauteur de 7%. L'ornementation à Tin Taharin est donc à prédominance anthropomorphe. Cette remarque, si elle est globalement valable, ne s'applique en réalité qu'à la partie droite de l'abri, où trois figures sur quatre sont de nature humaine contre un peu moins d'une sur cinq dans le dispositif de gauche.

Indépendamment de l'ensemble considéré, les motifs sont disposés à différents niveaux. Aucune ligne de sol n'est figurée. Plusieurs sujets sont liés par superposition à d'autres sujets. Les oblitérations à certains endroits sont si nombreuses qu'il est difficile de discerner à l'œil nu les peintures en recouvrement. Les traitements d'images permettent alors souvent d'y voir plus clair (fig. 5). Les figures suivent des échelles variées. Ainsi le buste d'un personnage rendu en grandeur naturelle côtoie des silhouettes humaines mesurant entre 1,2 mètre et quelques centimètres de hauteur. Le rapport des tailles entre espèces est rarement respecté. Les peintures n'évoquent aucune scène de la vie quotidienne. Que penser, par exemple, de cet humain miniaturisé au corps basculé derrière un ongulé de grande taille (fig. 6) ? L'étrangeté des thèmes développés nous incline à identifier les peintures de Tin Taharin aux fragments de mythes et de croyances que la force du verbe des officiants avait pouvoir d'inscrire dans une trame et d'animer. Les humains y étaient prégnants et assignés à des rôles variés, à en juger simplement par leur prédominance numérique, la variété de leur taille et le caractère chaque fois unique de leur représentation.

L'absence du rendu des perspectives est généralisée : les cornes, les oreilles, les pattes avant et arrière droites et gauches des animaux, de même que les bras et les jambes des personnages, apparaissent en des plans indifférenciés. Tous les quadrupèdes sont figurés debout et de profil. Il s'agit d'ongulés, à l'exception d'un sujet aux oreilles dressées au-dessus de la tête et à queue de grande taille, identifiable à un canidé (chacal ou fennec ?). L'allure figée de ces animaux et le schématisme de leur représentation contrastent, d'une part, avec les attitudes dynamiques des insectes volants et, d'autre part, avec les postures variées des humains aux corps tantôt vus de face, tantôt vus de profil, ou bien traités suivant ces deux angles de vue, à savoir la tête et le buste en vue frontale et les jambes en vue latérale ou bien le buste de face et la tête et les jambes de profil. Ni les yeux des animaux ni ceux des humains ne furent représentés. La communication entre les

⁸ Une présentation de ce logiciel a été faite par J.L. Le Quellec à Joigny lors de la rencontre de l'AARS en 2006 ; l'adresse du logiciel est : <http://www.dstretch.com/>

peintres et leur(s) sujet(s) se jouait donc essentiellement sur les silhouettes, jamais au niveau des regards.

De trois humains ne sont figurés que les bustes. Le plus imposant d'entre eux mérite une attention particulière. Privé de bras, de ventre et de jambes, il se compose d'un torse athlétique surmonté d'une tête à coiffe hémisphérique sous-tendue d'un cou puissant à la nuque bien dégagée (fig. 7). Le front, le nez, la bouche et le menton sont rendus de profil par une série de creux et de bosses à fortes courbures conférant à cet humain un visage caricatural qui tranche avec la précision du rendu de ses bretelles, fixées à une étroite lanière pectorale remplie de fines hachures représentant probablement la partie supérieure d'un bustier, d'un tablier ou d'une robe en tissu ou en cuir. De fortes disharmonies anatomiques s'observent sur deux autres personnages. Le premier, féminin, à tête discoïde, affiche une lourde corpulence dépassant le stade de l'obésité (fig. 8). D'un côté, la nuque s'inscrit dans le prolongement d'un dos voûté se terminant par trois courbes parallèles identifiables aux franges d'un mini pagne fessier, le galbe des fesses n'étant pas dessiné. De l'autre côté, deux bras robustes recourbés vers le sol abritent deux seins superposés se greffant en partie haute d'un ventre arrondi sous-tendu d'une protubérance bilobée représentant soit les lèvres hypertrophiées de la vulve, soit l'ombilic proéminent. L'autre personnage à morphologie aberrante est pourvu d'une tête carrée de petite taille sans cou, d'un torse surdimensionné et de jambes musclées projetées vers l'avant, constituées de segments inégaux autour desquels sont attachés, semble-t-il, d'étroites lanières (fig. 9). Les pieds sont absents. Le bras gauche tendu horizontalement est orné de bracelets. Un motif à larges mailles, figurant peut-être une pièce de vêtement, marque le départ du bras droit, non dessiné ou totalement effacé. L'habillement consiste en un short moulant. Il est difficile d'expliquer les déformations et abstractions anatomiques sur les figures humaines dont il vient d'être question par de la maladresse ou de la négligence, étant donné que leurs auteurs ont su, dans un même élan, traiter fidèlement le vêtement selon des techniques picturales élaborées sans repentir apparent. Ces peintures particulières représentent vraisemblablement des êtres surréels aux corps amputés et déformés à dessein.

Un autre fait curieux retient l'attention : aucun des quatre grands ongulés peints en partie basse de la paroi de Tin Taharin, n'apparaît en entier (fig. 10). De deux d'entre eux ne se perçoivent que les arrière-trains, et des deux autres qu'une partie des corps. Les effets d'estompe visibles par endroit donnent à penser, en première observation, à des peintures au départ complètes que la circulation de l'air chargé en poussières contre la paroi aurait progressivement effacées. Toutefois, les données de l'ethnologie font envisager une seconde explication qui n'exclut pas pour autant l'hypothèse de corrosion différentielle, à savoir l'intervention de guérisseurs venus gratter ou laver des peintures anciennes qu'ils supposaient chargées de pouvoir. Dans diverses régions d'Afrique (Gast 2003, Le Quellec 2004), le pigment et la poussière de roche ainsi récupérés sont utilisés dans un but thérapeutique sous forme de poudre pour des applications cutanées ou dans la préparation de potions magiques à avaler. Mais on peut aussi considérer que ces quatre peintures d'ongulés ont été intentionnellement privées d'une partie de leur corps dès leur conception. Cet artifice figuratif permettait-il aux peintres de contrôler la force de ces puissants mammifères, de les rendre moins dangereux pour les vivants, ou de conférer un caractère inoffensif à leurs images ? A moins qu'il n'ait visé à signifier le caractère perméable de la paroi, laquelle, suivant les circonstances, était supposée absorber certains ongulés et/ou les régurgiter. D'autres explications pourraient certainement être avancées par référence aux mythes et aux croyances connues de par le monde faisant intervenir des

individus aux images évanescentes. Aussi large que soit l'éventail des possibilités, il sera sans doute à jamais impossible de trancher, à défaut de disposer du moindre élément d'information sur la tradition orale des peintres. Tout au plus peut-on affirmer que les gestes de ceux qui s'exprimèrent à Tin Taharin, étaient chargés de religiosité.

3. Des techniques picturales diversifiées

Plusieurs sous-ensembles bien caractérisés sur le plan des styles et des techniques picturales suggèrent que des peintres aux savoir-faire différents se sont exprimés en ce sanctuaire.

A gauche de l'abri, les neufs insectes volants et les cinq personnages gesticulant à leur voisinage combinent astucieusement traits fins et à-plats de peinture blanche (fig. 4). Ces similitudes de rendu plaident en faveur de réalisations relevant d'une même tradition, voire d'un même épisode de peinture, sinon de la même main pour certaines d'entre elles. Cette remarque s'applique également aux quatre taurins suivis par un personnage, tous peints en blanc dans la partie la plus élevée de l'abri (fig. 3). Elle vaut aussi pour les deux porteurs de masque figurés au bord du précipice, debout, de face, dans la même attitude (fig. 11). Ces deux peintures, malgré leur conservation différente, ont en commun de marier le blanc au rouge, le brun au jaune et d'être recouvertes d'un fin quadrillage. Certes, le sujet figuré le plus à droite présente deux particularités : son corps est hérissé de motifs fongiformes blancs et son masque supporte plusieurs appendices rayonnants de grande longueur, faisant penser à des plumes. Mais ces différences peuvent être considérées comme mineures au regard des savoir-faire élaborés qu'impliquent ces deux réalisations tant dans la préparation de la palette des teintes utilisées que dans le maniement des divers instruments employés pour leur application sur la paroi (pinceaux, spatules, peignes...). La même dextérité a présidé à la figuration du masque traité à leur côté ; ce qui donne à penser qu'un seul et même artiste est l'auteur de ces trois œuvres (fig. 11). Suivant un raisonnement analogue, on est conduit à attribuer à un même exécutant les motifs digités polychromes délimités par un trait fin pectiné, et à trois personnes distinctes les frises de festons monochromes (fig. 12).

Aux côtés de ces productions se trouvent quelques figures qui furent probablement réalisées isolément, eu égard à leur originalité (fig. 13). Celles à base de traits blancs, rouges ou marron s'apparentent plus à du dessin qu'à de la peinture. Les autres réalisations consistent en des plages de couleur blanche, jaune ou rouge, cernées par un trait de teinte différente et d'épaisseur constante qui était exécuté en dernier. Le corps d'un personnage rempli de bandes blanches et brunes suggère qu'un code symbolique conditionnait le choix des colorants. Le fait que les sauterelles, les personnages, le canidé à gauche de l'abri et les grands ongulés aient été entièrement peints en blanc alimente cette hypothèse.

Déterminer le nombre et le sexe des personnes à l'origine des 25 empreintes de mains est pour le moment risqué à partir de nos clichés d'ensemble, qui ne permettent pas des mesures précises au niveau de chaque empreinte. En revanche, il est possible de dresser une typologie de ces figures particulières ; celles-ci se décomposent en une empreinte positive blanche à trois doigts, en quatre empreintes positives rouges à cinq doigts et en vingt empreintes « positivo-négatives » de trois, quatre ou cinq doigts aux tons ocrés entourés d'un halo plus ou moins diffus de peinture blanche (fig. 14). L'opacité et l'étendue variables du voile blanchâtre n'ont pu être obtenues que

par soufflage d'une peinture liquide sur les mains utilisées comme pochoirs. Dans tous les cas de figures, les doigts manquants sont le pouce et/ou l'auriculaire. Leur absence reçoit deux explications : ou bien ces doigts étaient en retrait de la paroi et/ou repliés au moment des prises d'empreinte, ou bien certaines mains étaient mutilées.

4. Plusieurs séquences picturales discernables

Les superpositions attestent l'existence de plusieurs phases de peinture. Trois d'entre elles sont discernables à gauche de l'abri (fig. 15). Ici, le grand ongulé fut réalisé en premier. Les motifs recoupant sa silhouette ou surchargeant son corps – insectes, personnages, quadrupèdes – relèvent d'une ou plusieurs séquence(s) picturale(s) ultérieure(s). Dans une dernière étape furent réalisés, en partie haute de la paroi, le mouflon aux traits ocrés épais oblitérant les deux humains en position rampante et, probablement dans un même élan, les cercles concentriques aux tracés identiques à ceux de cet animal.

La chronologie des peintures au voisinage immédiat de l'unique personnage féminin représenté à Tin Taharin est plus délicate à établir (fig. 16). Il est impossible de déterminer, notamment, lequel, du taurin à corne en avant et du personnage en plan frontal qui lui est imbriqué, a été traité en premier. En revanche, l'extrémité de la corne de cet ongulé est sous-jacente à la robe du personnage bicolore le devançant, de même que le sont ses pattes avant vis-à-vis de l'archer se déplaçant vers la droite. Il semblerait, d'autre part, que le haut du corps d'un petit personnage marron oblitère le cerne délimitant la jambe avant du personnage féminin. Sur cette partie de la paroi, les humains de petite taille aux attitudes dynamiques paraissent donc postérieurs aux représentations schématiques de plus grandes dimensions.

Plus à la droite, des festons blancs surchargent le bas des pattes d'un ongulé dont seul est visible l'arrière-train, alors que plus loin des festons de la même frise sont recouverts par les mollets du personnage au torse surdimensionné. L'ordre des réalisations à cet endroit s'établit donc comme suit : 1. Ongulé ; 2. Frises de festons ; 3. Personnage.

Toujours plus à droite, à proximité de la fissure entaillant profondément la paroi ornée, une empreinte de main positive rouge oblitère les motifs digités polychromes. Plus haut, cinq empreintes de mains « positivo-négatives » apparaissent sous-jacentes au buste du personnage traité en grandeur naturelle (fig. 17).

Enfin, au voisinage du précipice, les superpositions présentées sur la figure 18 montrent que les empreintes de mains « positivo-négatives » furent réalisées en premier, à la suite de quoi le furent les porteurs de masque, la silhouette miniaturisée aux traits bruns d'un humain, le buste du personnage rendu en à-plat ocre, puis les frises de festons et, dans une dernière étape, deux quadrupèdes indéterminables peints en jaune et un buste humain traité en blanc.

L'antériorité des empreintes de mains « positivo-négatives » dans cette partie de l'abri et leur répartition autour d'une profonde fissure, elle-même proche du précipice, méritent réflexion. Témoignent-elles d'une volonté d'appropriation de la paroi par contact direct avant le passage à l'acte figuratif et, simultanément, d'un désir de captation des forces surnaturelles issues des profondeurs de la terre dont les accidents de la roche –

fissure et à-pic - étaient supposés favoriser l'émergence ? Les observations qui précèdent, appellent d'autres questions. Parmi les réalisations les plus anciennes, lesquelles, des grands ongulés, des grandes figures schématiques, des empreintes de mains « positivo-négatives », furent réalisées en premier ? Aucun indice ne permet de se prononcer, de même qu'aucun élément ne permet d'estimer les laps de temps ayant séparé les unes des autres des séquences identifiées, ni de déterminer le nombre des peintres ayant participé à chacune d'elles. La chronologie relative des peintures isolées échappe aussi totalement à l'analyse. A un niveau plus général, on peut se demander si l'ornementation de l'abri de Tin Taharin s'est faite rapidement ou lentement, au cours d'un même épisode culturel ou bien à l'occasion de plusieurs phases de peuplement. Le comparatisme aide à se prononcer sur ce dernier point.

5. L'art peint du style des « Têtes rondes »

Les peintures de Tin Taharin présentent des caractéristiques qui se trouvent réunies sous d'autres abris ornés de la Tassili Edjerit et que l'on peut résumer ainsi :

- figures anthropomorphes prédominantes,
- personnages à tête discoïde à l'image de celui de Tin Taharin,
- humains masqués et masques figurés isolément,
- coiffures, parures et vêtements diversifiés,
- armement limité à l'arc et à des bâtons droits ou coudés,
- humains traités dans des attitudes plus diversifiées que les animaux,
- éventail faunique restreint, largement dominé par les ongulés, et plus particulièrement par les mouflons et les antilopes,
- représentations de bonne précision anatomique aux côtés de figures soumises à de nombreuses stylisations coupant court à toute animation,
- sujets dessinés dans des dimensions très variées, parfois plus grandes que nature,
- absence généralisée du rendu des perspectives,
- expressions ne nous révélant rien des travaux et des jours,
- thèmes de l'affrontement, de la chasse et de la prédation exclus du registre des peintres, celui de la procréation étant marginal,
- corps basculés par rapport à d'autres,
- imbrications des peintures, inextricables par endroits,
- figures animales et humaines distordues,
- sujets limités à quelques parties anatomiques (bustes, arrière-train) ou à des segments corporels (mains, avant-bras, jambe),
- motifs figuratifs mêlés à des signes abstraits,
- techniques picturales et combinaisons chromatiques extrêmement variées.

Depuis les années 1950, nombre d'auteurs, à la suite d'Henri Lhote, s'accordent pour intégrer ces expressions dans l'art peint du style des « Têtes rondes ». Cette appellation commode fait référence à la présence en leur sein de personnages à tête discoïde. Composé de plus de deux mille peintures, cet art est le plus ancien de la Tassili Edjerit, à en juger par les superpositions. Quelques figures de taurins (*Bos taurus*) isolées ou groupées par paires, exceptionnellement par trois, sont intégrées dans ces expressions. Les animaux dépeints montrent des robes et des cornes variées qui témoignent d'un stade de domestication avancé. Cette indication fournit un précieux repère chronologique. Les plus anciens restes osseux de taurins connus au Sahara sont datés des VI^e-V^e millénaires av. J.-C. ou ont été exhumés de couches archéologiques se rapportant à cette époque. Notons, d'autre part, que de récentes datations C¹⁴ obtenues sur des peintures considérées

comme de facture « Têtes rondes » relevées dans la Tadrart Akakous (Libye), à l'est de la Tassili Edjerit, se placent dans cette fourchette chronologique (Ponti 1996, Ponti et Sinibaldi 2005). A cela il faut ajouter les résultats des fouilles menées par Fabrizio Mori (1965) dans cette même région, sous l'abri de l'Uan Muhuggiag. Ces fouilles ont permis la mise au jour d'un bloc rocheux tombé du plafond. Des charbons intégrés dans le sédiment sus-jacent, ont été datés des IV^e-III^e millénaires av. J.-C. Par chance, la face inférieure de ce bloc était décorée de peintures naturalistes de taurins que l'on retrouve superposées par ailleurs aux œuvres « Têtes rondes », œuvres dont la réalisation se situe de ce fait au-delà des IV^e-III^e millénaires av. J.-C. Ainsi, ces diverses données, par leur cohérence, invitent à situer l'âge de pleine expression de l'art « Têtes rondes » dans les VI^e-V^e millénaires av. J.-C. Les peintures de Tin Taharin, à tout le moins un certain nombre d'entre elles, pourraient donc avoir été réalisées à cette époque au cours d'un seul et même épisode culturel.

Si la chronologie de l'art « Têtes rondes » se précise peu à peu, en revanche, son évolution interne reste mal cernée. La multiplication des études détaillées d'abris ornés devrait permettre à terme, sur recoupements d'observations, de faire progresser nos connaissances en ce domaine. La révolution numérique en matière de photographie et les traitements d'image qui l'accompagnent, facilitent aujourd'hui grandement ce travail. Notre étude participe de cette nouvelle approche : puisse-t-elle contribuer à court terme à une définition plus précise de l'art « Têtes rondes » et, par là même, à une meilleure connaissance de ses auteurs, dont l'identité et le mode de subsistance restent mystérieux.

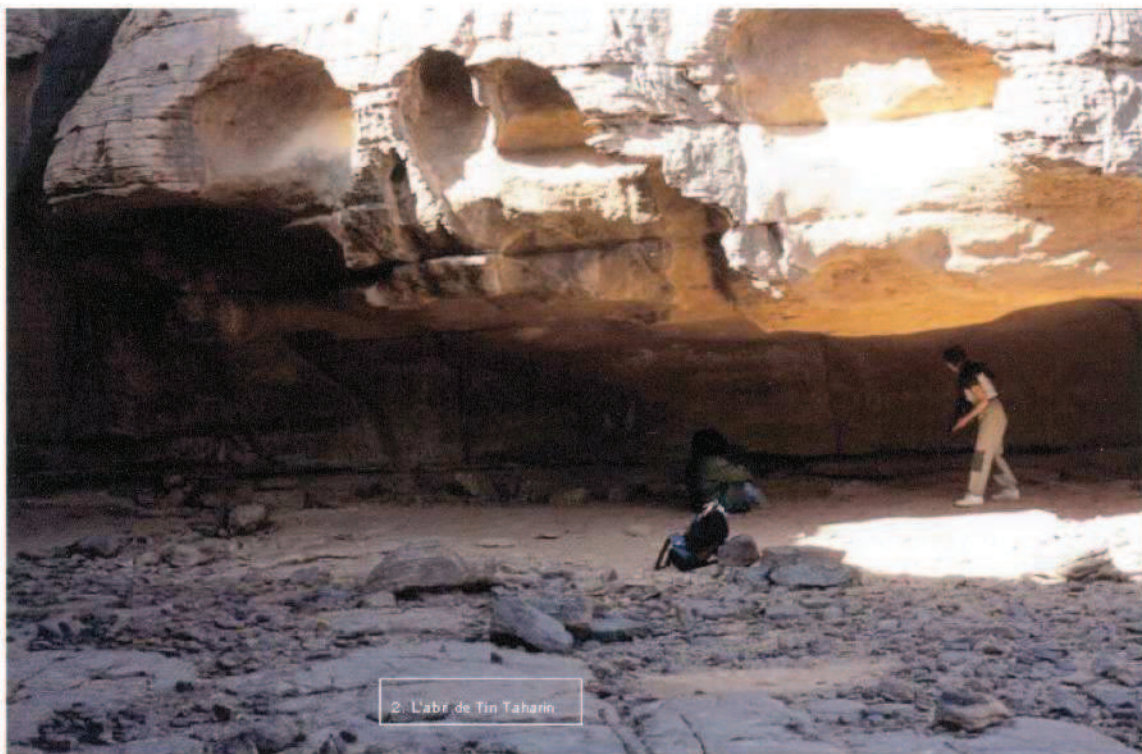
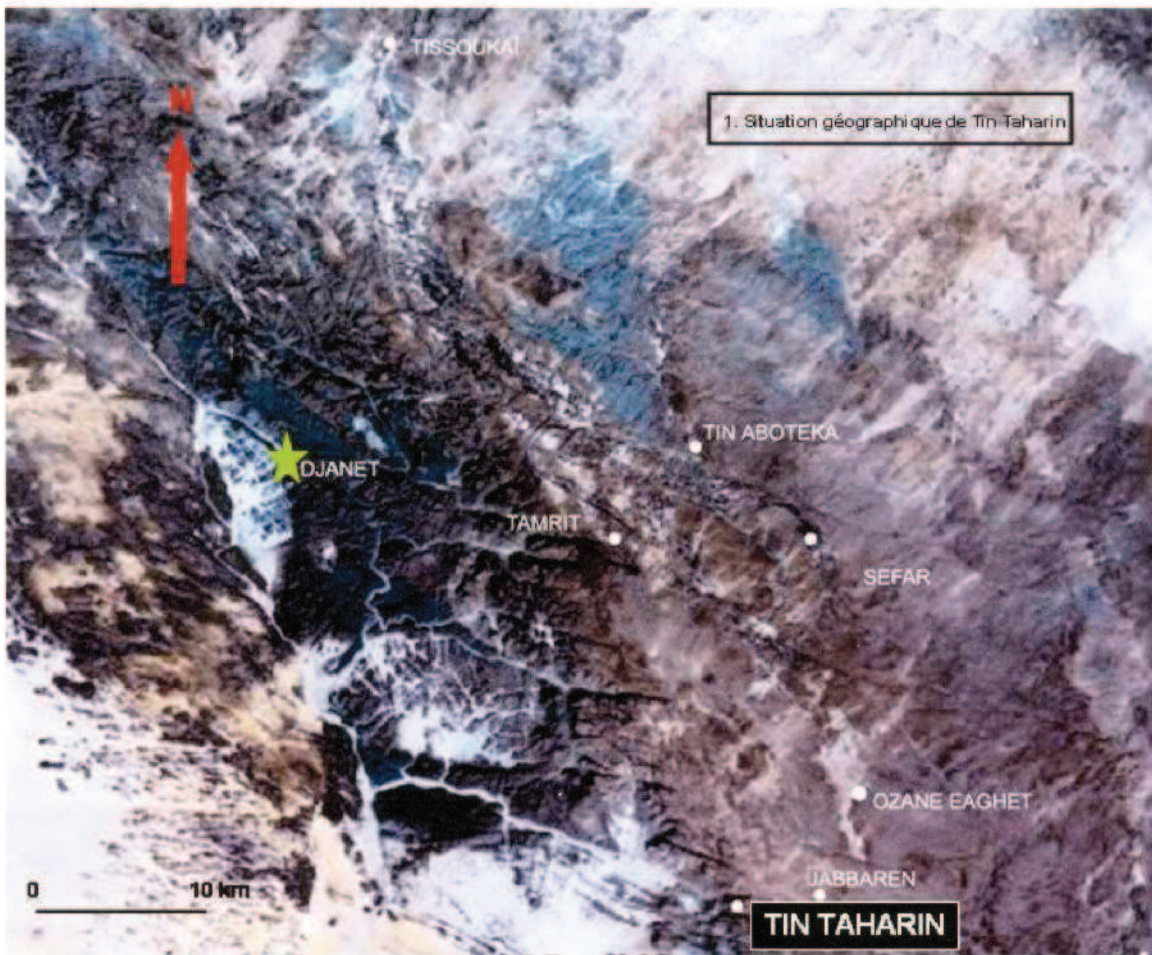
Légende des figures

- Fig. 1 : Situation géographique de Tin Taharin.
 Fig. 2 : L'abri de Tin Taharin.
 Fig. 3 : Relevé synthétique des peintures réalisées à droite de l'abri.
 Fig. 4 : Relevé synthétique des peintures réalisées à gauche de l'abri et photo de l'ensemble.
 Fig. 5 : Imbrications des peintures : a - Couleurs naturelles ; b - Même cliché soumis au traitement d'image « DStretch plugin » ; le buste rouge d'un personnage se dégage nettement de l'ensemble peint.
 Fig. 6 : Humain miniaturisé au corps basculé derrière un ongulé de grande taille.
 Fig. 7 : Buste traité grandeur nature.
 Fig. 8 : Personnage féminin à tête discoïde et à lourde corpulence.
 Fig. 9 : Personnage au corps athlétique présentant de nombreuses disharmonies anatomiques.
 Fig. 10 : Les quatre grands ongulés dépeints en partie basse de la paroi de Tin Taharin.
 Fig. 11 : Les deux personnages masqués et le masque figuré isolément : assemblage peint recomposé (couleurs filtrées par le traitement d'image « DStretch plugin »).
 Fig. 12 : Motifs digités et frises de festons.
 Fig. 13 : Dessins et peintures particulières réalisées à l'unité.
 Fig. 14 : Partie de l'abri où sont rassemblées les empreintes de mains.
 Fig. 15 : Les superpositions à gauche de l'abri après traitement d'image.
 Fig. 16 : Les superpositions au voisinage immédiat de l'unique personnage féminin représenté à Tin Taharin.
 Fig. 17 : Les mains « positivo-négatives » en premier (flèches blanches), la main positive rouge en dernier (cadre blanc).
 Fig. 18 : Les superpositions entre la profonde fissure et le précipice.

Pour en savoir plus sur l'art peint du style des « têtes rondes »

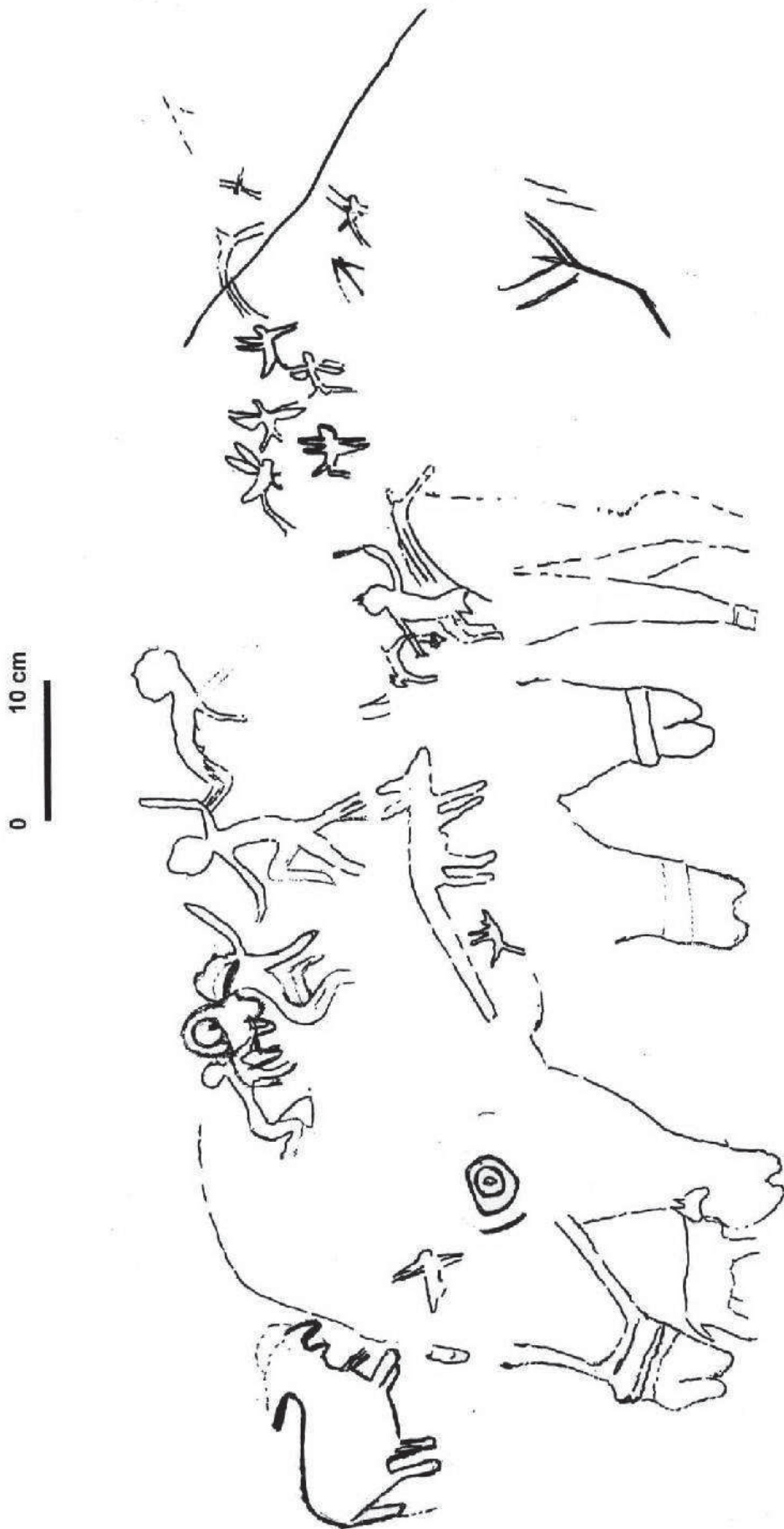
- AUMASSIP G., DELIBRIAS G., 1985 - Age des dépôts néolithiques du gisement de Tin Hanakaten (Tassili N'Ajjer). *Libyca*, t. XXX-XXXI: 207-211
- BAILLOUD G., 1997 - *Art rupestre en Ennedi*. Paris : Edit. Sépia, 154 p.
- BARICH B. A. (Ed.), 1987 - *Archaeology and Environment in the Libyan Sahara. The excavations in the Tadrart Acacus 1978-1983*. Cambridge : Monographs in African Archaeology 23, 347 p.
- BARTH H., 1857 - *Reisen und Entdeckungen in Nord und Central Afrika*. Edit. Perthes
- BERNEZAT J.-L., 2004 – Préhistoire en Immidir. *Le Saharien*, N° 168 : 27-35
- BREUIL H., 1954 - *Les roches peintes du Tassili-N-Ajjer*. Paris : Art et Métiers graphiques, 159 p.
- CAMPS G., 1974 - *Les civilisations préhistoriques de l'Afrique du Nord et du Sahara*. Paris : Edit. Doin, 366 p.
- CREMASCHI M. et DI LERNIA S. (Dir.), 1998 - *Wadi Teshuinat. Palaeoenvironment and Prehistory in South-Western Fezzan (Libyan Sahara)*. Milano, C.N.R. : 350 p.
- DI LERNIA S. (Dir.) , 1999 - *The Uan Afuda Cave. Hunter-Gatherer Societies of Central Sahara*. Roma, Arid Zone Archaeology, 1 : 280 p.
- DUPUY C., 2006 - Les plus anciennes peintures du Sahara. *In: Le Sahara et l'Homme, un savoir pour un savoir-faire*. Actes du Colloque organisé à Douz en 2003, La Chaire Ben Ali pour le Dialogue des Civilisations et des Religions, Univ. de Tunis El Manar : 85-98
- FALESCHINI G. et PALMENTOLA G., 1993 - Su alcune opere parietali della fase delle teste rotonde nella regione del Takarkori, nella Libia sud-occidentale. *In : L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico : dati e interpretazioni*. Memorie delle Società italiana di Scienze naturali e del Museo civico di Storia naturale di Milano, Vol. 25, f.II : 199-208
- FOUILLEUX B. avec la collaboration de C. GUICHARD et de J.-D. LAJOUX, 2005 – Contribution à la clarification du problème des Faux du Tassili. *Sahara*, 16 : 143-148
- FOUILLEUX B., 2006 – Suite aux « Faux du Tassili » et intérêt des relevés des missions Lhote. *Sahara*, 17 : 173-176
- FOUILLEUX B., 2007 – A la redécouverte des fresques du Tassili : le crocodile, le rhinocéros et le lotori. *Sahara*, 18 : sous-presse
- FOUILLEUX B. et MOUCHET A., 2006 – Deux abris inédits du Tassili de Tamrit (Algérie). *Sahara*, 17 : 149-151
- GAST M., 2003 – Traces d'usure, frottis rituels et pseudo-meules au Sahara. *Les cahiers de l'AARS*, N°8 : 25-32
- GAUTHIER Y. et GAUTHIER C., 2003 - Eléments remarquables de l'art pariétal de l'Immidir (Algérie). *Sahara*, 14 : 135-144
- HACHID M., 1998 - *Le Tassili des Ajjers. Aux sources de l'Afrique, 50 siècles avant les pyramides*. Paris : EDIF 2000, 310 p.
- HALLIER U. W. et HALLIER B. C., 2000 - Nouvelles peintures Têtes Rondes (Tassili-n-Ajjer, Algérie). *Sahara*, 12 : 154-158
- HUGOT H. J. et BRUGGMANN M., 1999 - *Sahara. Art rupestre*. Paris : Editions de l'Amateur, 590 p.
- LAJOUX J. D., 1962 - *Les Merveilles du Tassili n'Ajjer*. Paris : Edit. du Chêne, 197 p.
- LAJOUX J. D., 1977 - *Tassili n'Ajjer*. Paris : Edit. du Chêne, 184 p.
- LE QUELLEC J.-L., 1993 - *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. L'Harmattan, 638 p.
- LE QUELLEC J.-L., 2004 - *Arts rupestres et mythologies en Afrique*. Paris : Edit. Flammarion, 212 p.

- LEWIS-WILLIAMS D., 2003 - *L'art rupestre en Afrique du Sud. Mystérieuses images du Drakensberg*. Paris : Edit. du Seuil, 128 p.
- LHOTE H., 1957 - *Peintures préhistoriques du Sahara. Mission H. Lhote au Tassili*. Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre
- LHOTE H., 1958 - *A la découverte des fresques du Tassili*. Paris : Arthaud (réed. 1973, puis 1988), 267 p.
- MORI F., 1965 - *Tadrart Acacus. Arte rupestre e cultura del Sahara preistorico*. Turin : Einaudi, 256 p.
- MUZZOLINI A., 1989 - Les peintures rupestres de Ti-n-Moussa (Tassili-n-Ajjer, Algérie). Têtes Rondes tardifs, groupe d'Iheren-Tahilahi, groupe d'Abaniora. *Sahara*, 2 : 31-48
- MUZZOLINI A., 1995 - *Les images rupestres du Sahara*. Toulouse : A. Muzzolini (édit.), 447 p.
- PERRET R., 1936 - Recherches archéologiques et ethnographiques au Tassili des Ajjers (Sahara central). *Journal de la Société des Africanistes*, t. VI : 42-64
- PONTI R., 1996 - Datation de l'art rupestre préhistorique : problèmes et premières expériences sur les peintures du Sahara libyen. *Actes du XIII^e International Congress of Prehistoric and Protohistoric Science*, Forlì : 71-79
- PONTI R. et SINIBALDI M., 2005 - Direct dating of painted rock art in the Libyan Sahara. *Sahara*, 16 : 162-165
- REYGASSE M., 1935 - Gravures et peintures rupestres du Tassili des Ajjers. *L'Anthropologie*, t. XLV, n°5-6 : 553-571
- ROGNON P., 1989 - *Biographie d'un désert*. Paris : Plon, 347 p.
- SANSONI U., 1993 - Peculiarità e ruoli scenici delle figure maschili e femminili nell'arte delle Teste Rotonde. In : *L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico : dati e interpretazioni*. Memorie delle Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano, Vol. XXV, fasc. II : 453-466
- SANSONI U., 1994 - *Le più antiche pitture del Sahara. L'arte delle Teste Rotonde*. Milano : Jaca Book, 325 p.
- SCARPA FALCE A. et SCARPA FALCE E., 2001-2002 - Uadi Sakallem (Tadrart Acacous) : il "sito del dragone". *Sahara*, 13 : 91-102
- SCARPA FALCE A. et SCARPA FALCE E., 2003 - Il riparo "Uan Afaris" nell'uadi Sakallem (Tadrart Acacous). *Sahara*, 14 : 107-110
- SEBE A., 1991 - *Tikatoutine, 6 000 ans d'art rupestre saharien*. Vidauban : A. Sèbe édit.
- SERPION J., 1994 - Ouan Serchamar, station à peintures du Tassili de Tamrit (Tassili n'Ajjer). *Sahara*, 6 : 88-89
- SOLEILHAVOUP F., 2000 - Art rupestre dans les confins nord-orientaux du Tassili-n-Ajjer (région de l'Aramat, Libye). *Sahara*, 12 : 45-82
- SOLEILHAVOUP F., 2006 - Sahara préhistorique. Les peintures Têtes rondes. *Archeologia*, N°431 : 64-73
- STRIEDTER K. H. et TAUVERON M., 1994 - L'art rupestre saharien et ses problèmes. In : *Milieus, hommes et techniques du Sahara préhistorique. Problèmes actuels*. Paris, L'Harmattan : 105-126
- TAUVERON M., 1992 - *Les peintures rupestres des têtes rondes au Tassili N'Ajjer (Sahara central). Approche globale de la question*. Thèse de l'Univ. de Paris I Panthéon-Sorbonne : 515 p.
- VERNET R., 1995 - *Climats anciens du Nord de l'Afrique*. Paris : L'Harmattan, 180 p.
- ZBORAY A., 2004 - New rock art findings at Jebel Uweinat and the Gilf Kebir. *Sahara*, 14 : 111-127

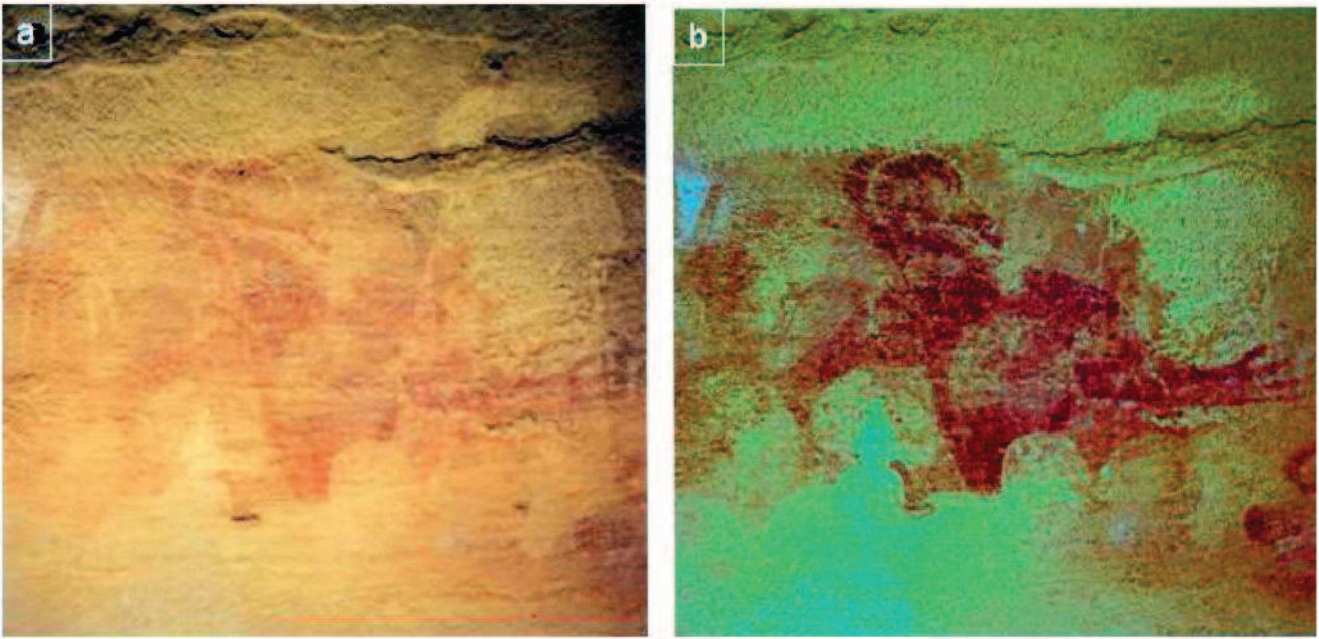




3. Relevé synthétique des peintures réalisées à droite de l'abri



4. Relevé synthétique des peintures réalisées à gauche de l'abri
(se reporter à la figure 15 pour plus de détails)



5. Imbrication des peintures : a- Couleurs naturelles ; b- Même cliché soumis au traitement d'image « Dstretch plugin » : le buste rouge d'un personnage se dégage nettement de l'ensemble peint



c. Human miniaturisé au corps bascule derrière un onguent de grande taille



7. Buste traité grandeur nature



8. Personnage féminin à tête discoïde et à lourde corpulence



9. Personnage au corps athlétique présentant de nombreuses disharmonies anatomiques

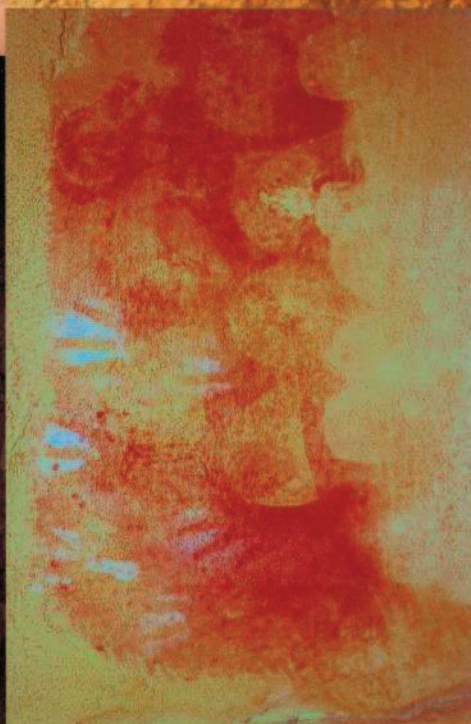
10. Les quatre grands bouquies dépeints en partie basse de la paroi de Tin Taharim

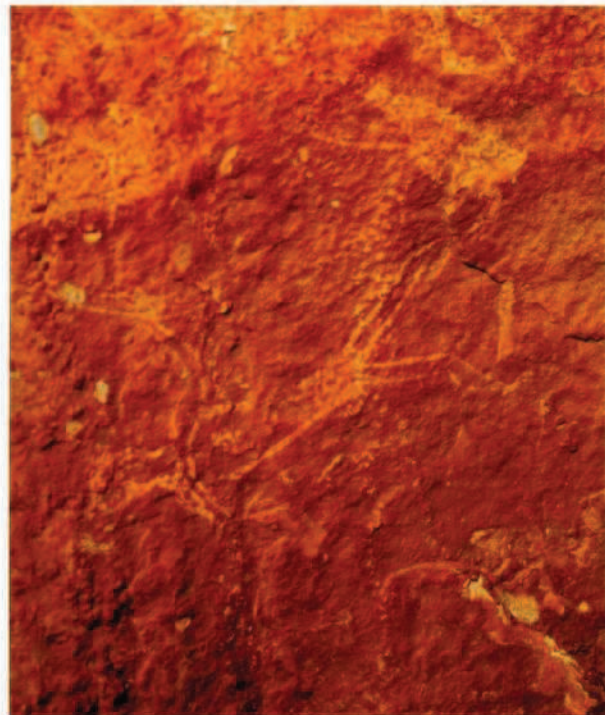


11. Les deux personnages masqués et le masque figuré isolément :
assemblage peint recomposé (couleurs filtrées par le traitement d'image « DStretch plugin »)

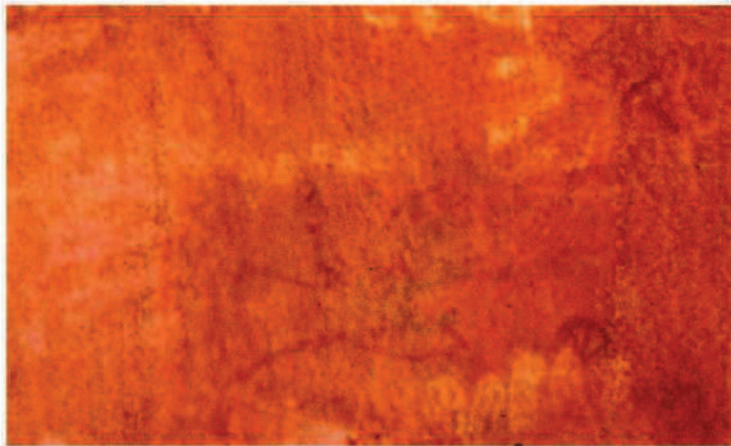


12. Motifs digités et frises de festons





13. Dessins et peintures particulières réalisées à l'unité



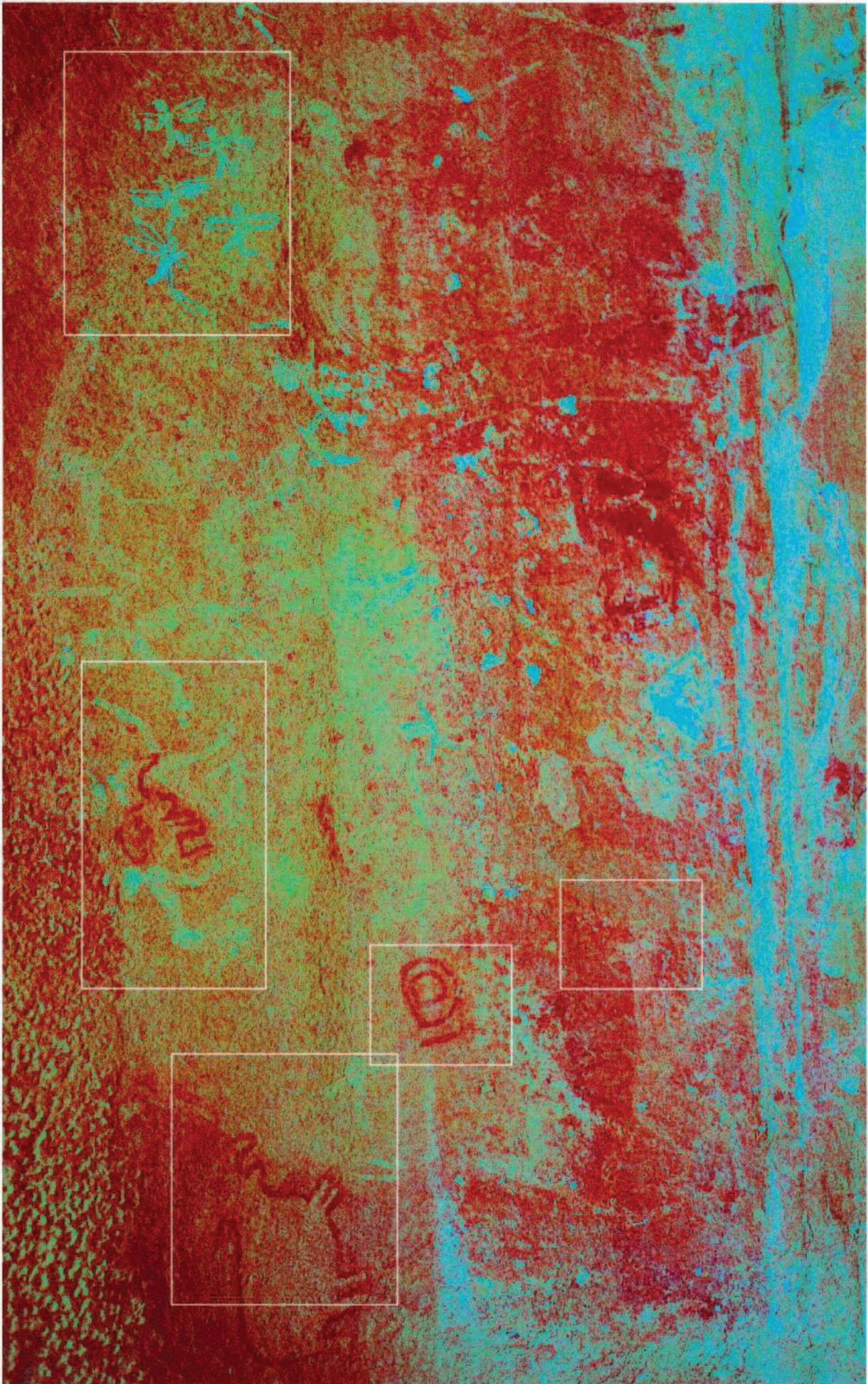
14. Partie de l'abri où sont rassemblées les empreintes de mains

Empreinte positive
blanche à trois doigts

Empreinte positivo-négative
à quatre doigts

Empreinte positive
rouge à cinq doigts





15. Les superpositions à gauche de l'abri après traitement d'image



16. Les superpositions au voisinage immédiat de l'unique personnage féminin représenté à Tin Taharin.



17. Les mains « positivo-négatives » en premier (flèches blanches),
la main positive rouge en dernier (cadre blanc)



18. Les superpositions entre la profonde fissure et le précipice

