



## THESE DE DOCTORAT SCIENCES

Thèse présentée pour l'obtention du diplôme du Doctorat Sciences  
spécialité Préhistoire  
Sous le thème

« LA MIMÉISIS DANS L'ART »  
De l'Art Rupestre de l'Algérie à l'Histoire de l'Art du  
XX<sup>ème</sup> siècle.

Présentée par  
M<sup>lle</sup> DASSILE SADAOUI

Sous la Direction du Professeur  
Pr. TOUFIK HAMOUM

Devant le jury composé de

Nom et prénom	Grade	Institution	Rôle au sein du jury
Abdelkader DERRADJI	Professeur	Institut d'Archéologie- Alger 2 –Abou El Kacem Saad Allah	Président
Toufik HAMOUM	Professeur	Institut d'Archéologie- Alger 2 –Abou El Kacem Saad Allah	Encadrant et Rapporteur
Merouane RABHI	Professeur	Institut d'Archéologie- Alger 2 –Abou El Kacem Saad Allah	Examineur
Katia DJAMA	Maitre de conférences « A »	Institut d'Archéologie- Alger 2 –Abou El Kacem Saad Allah	Examinatrice
Hamza MOHAMED CHERIF	Professeur	Ecole Nationale de conservation et de restauration des biens culturels- Tipaza	Examineur
Zakia ZEROUAL	Maitre de conférences « A »	Ecole Nationale de conservation et de restauration des biens culturels- Tipaza	Examinatrice

Année universitaire  
2023/2024

## **Remerciements**

*Je tiens à remercier et à adresser toute ma gratitude à mon directeur de thèse  
Pr. TOUFIK HAMOUM, pour ses pertinentes recommandations, sa disponibilité et son  
accompagnement tout le long de ce travail de recherche.*

*Je remercie ma famille pour son soutien indéfectible et ses encouragements à aller toujours de  
l'avant, et tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'achèvement de cette étude.*

*Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury pour l'attention qu'ils porteront  
envers ce travail, sa lecture et les remarques qu'ils m'adresseront le jour de la soutenance.*

## Table des matières

---

INTRODUCTION .....	5
Problématique .....	8
Méthodologie de travail.....	11
CHAPITRE I : AUX PREMIERES TRACES DE L’HOMME .....	12
A- Le rupestre, une exposition à ciel ouvert à travers le monde.....	13
1. L’art rupestre américain .....	14
2. L’art rupestre Européen.....	22
3. L’art rupestre Africain.....	31
B- L’art rupestre de l’Algérie, un trésor inégalé ! .....	39
1. Le Sahara, une immensité autrefois habitée ! .....	41
2. L’Atlas, du naturalisme à l’abstraction .....	50
3. Les massifs sahariens, entre mythe et réalité.....	66
CHAPITRE 2 : LE MYSTÈRE DE LA MIMÉSIS AU CŒUR DU SAHARA .....	78
A- L’art du XX <sup>ème</sup> siècle, un dialogue avec le passée.....	80
1. Les premières inspirations venant d’ailleurs .....	82
2. Le primitivisme, le père de l’art moderne ?.....	86
3. La « techné » du futur antérieur .....	98
B- L’éternel recommencement dans les arts du XX <sup>ème</sup> siècle .....	116
1. Picasso au Sahara ?! .....	119
2. Le support de la toile au profit de la roche saharienne.....	133
3. La sculpture, une âme qui prend forme .....	148
CONCLUSION .....	158
BIBLIOGRAPHIE.....	163
BIOGRAPHIE DES ARTISTES .....	167
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	172
GLOSSAIRE.....	176
RÉSUMÉ.....	179
ملخص .....	182
ABSTRACT.....	185

*« Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances). Et tous les hommes prennent plaisir aux imitations »<sup>1</sup>.*

*Aristote, Poétique, 1448 b 6-19*

---

<sup>1</sup> <http://marvse-emel-blogphilo.over-blog.com/article-art-et-imitation-63932249.html>, mai 2023.

## INTRODUCTION

---

La notion d'art préhistorique tout comme l'art moderne ou contemporain, suscite encore aujourd'hui beaucoup de controverse chez les chercheurs, en termes de représentation, d'abstraction ou encore de conceptualité. En effet, l'image de toute forme artistique quelle que soit l'époque à laquelle elle appartient, est sujette aux changements, et a endossé à travers l'histoire de l'art différentes phases d'expressions stylistiques mais également différentes approches conceptuelles, retraçant un trait d'union entre un art antérieur celui de l'homme « l'artiste » préhistorique avec un art dit moderne voir contemporain celui de l'artiste d'aujourd'hui.

L'art préhistorique est l'expression artistique la plus ancienne de l'humanité ; simples signes gravés ou célèbres peintures dans des grottes, sur la roche ou encore sur le sol (dalles) aux représentations diverses : humaines, animales, fantastiques, abstraites, religieuses ou sexuelles ; de nombreuses traces de cette activité artistique essentielle demeurent sur la terre entière. Cet art considéré comme étant indispensable quant à la connaissance des populations qui ont défilé sur chaque continent, retrace donc, quelques millénaires de la vie de l'homme, traduisant ainsi, l'empreinte de ce dernier, par laquelle une pensée universelle semble se dégager ; comme le souligne les deux préhistoriens Jean-Michel Geneste et Boris Valentin, « *la préhistoire dans ses divers rythmes et trajectoires, l'immense histoire humaine forme un continuum* »<sup>1</sup>.

En effet, au-delà de l'éloignement spatial et temporel entre les différentes phases de la préhistoire, on peut observer des représentations graphiques communes entre les continents : telles que des spirales ou des traces de mains, retranscrites dans des gravures, mais surtout, des peintures, mettant en exergue cette matrice commune qui semble avoir enrichi l'esprit de l'homme préhistorique d'une exubérante imagination exprimant et racontant sa vie à travers le

---

<sup>1</sup> GENESTE (J.-M.), VALENTIN (B.), *Si loin, si près. Pour en finir avec la préhistoire*, Ed. Flammarion, Paris, 2019.

temps. Et pourtant, la « modernité » des représentations préhistoriques sur les parois de rochers et de dalles, ou encore d'abris sous roches et de grottes, semblent émaner d'un savoir-faire technique et esthétique impressionnant pour l'époque à laquelle il appartient ; ce qui semble être caractéristique de l'évolution technique et culturelle de l'homme préhistorique. Cette vaste exploration confirme le profond attachement de ce dernier au goût de la découverte qui anime son esprit, laissant sur son passage ses propres traditions et donc, son art.

Tout comme l'artiste préhistorique, l'artiste du XX<sup>ème</sup> siècle, par son geste technique et sa pensée tournée vers l'esthétique, a traduit à travers ses diverses productions artistiques l'expression de son époque, une époque qui semble pourtant rattachée à un art bien antérieur.

En effet, de nombreux artistes au courant de l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, ont révélés leurs liens et leur part d'inspiration avec l'art préhistorique dans leurs créations à l'instar d'Alberto Giacometti, d'Henri Matisse, d'Yves Klein ou encore, de Pablo Picasso pour qui la grotte de Lascaux en France a été une véritable source d'inspiration. Comme le souligne le philosophe Jean-Paul Jouary, *«pourquoi tant de peintres et sculpteurs se sont-ils tournés vers l'art paléolithique au XX<sup>ème</sup> siècle pour y puiser une part d'inspiration ?, il y a à cela bien sûr des motifs liés à leur démarche esthétique, mais on peut y voir d'autres raisons, qui renvoient plus généralement à leur conception du monde »*<sup>1</sup>.

Directement liées à l'homme, la nature et ses diverses composantes ont joué un rôle majeur dans le domaine de la création. En effet, l'environnement est souvent aussi important, et parfois davantage, que l'art lui-même. L'homme, l'artiste, a de tout temps voulu imiter la nature pour se rapprocher d'une certaine réalité, en essayant de représenter au mieux les êtres humains ou les animaux avec un certain respect de l'anatomie, des tentatives de perspectives, la beauté d'un mouvement ou d'une émotion.

---

<sup>1</sup> JOUARY (J.-P.L.), *l'art moderne face à l'art des cavernes le futur antérieur*, Ed. Beaux-arts, Dordogne, 2016, p. 10.

Véritable inspiration pour certains artistes ou mystère pour d'autres, cette façon de puiser dans la nature, une part de leur démarche artistique, a suscité l'intérêt et le désir chez nous de comprendre cette matrice commune qui éveille chez l'homme, l'artiste, cette liaison intemporelle à créer un art qui semble être en perpétuel renouvellement, s'inscrivant dans l'air du temps sans pour autant s'éloigner du temps auquel il a appartenu.

Il apparaît ainsi, évident, que chaque peuple, chaque civilisation a marqué de son empreinte une page de l'histoire de l'art et par là, l'histoire de l'homme ; cela, en projetant ses propres croyances, ses goûts dans un monde imaginaire ou réel en communiquant par le biais des formes et des couleurs une pensée qui a tendance à s'universaliser.

De là, la notion de « *mimésis* »<sup>1</sup> qui désigne d'une manière générale l'imitation de la nature, s'amorce. Cette dernière, action de copier ce que l'on voit, a suscité bon nombre de réflexion et d'oppositions chez de nombreux philosophes. Elle est d'abord abordée par le philosophe Platon dans sa *République*, ce dernier y voit en l'action d'imiter, une activité méprisante qui relève de l'incompétence ; contrairement à lui, le philosophe Aristote, associe la mimésis à l'invention, car imiter la nature c'est produire comme elle et cela invite au raisonnement et à l'élargissement des connaissances<sup>2</sup>.

En structurant notre travail autour d'une pensée commune, comme on a pu le voir précédemment, la notion de *mimésis*, s'annonce donc au cœur de ce travail de recherche. En effet, Imiter la nature et par extension, les modes et les moyens d'imitation dans les arts, anime plusieurs réflexions dans notre travail, cette notion s'applique à l'image, puisque c'est de cela qu'il s'agisse dans notre étude : de l'image, et, de ses enjeux sémiologiques, à travers cette fascination de l'éternel recommencement ! Et c'est justement à travers, l'image mimée ?, copiée ?, transformée ?, et au final exposée, que portera ce travail de recherche.

---

<sup>1</sup> *Mimésis* – « imitation » en grec, concept clé chez Platon *République*, et chez Aristote *Poétique* et bien d'autres philosophes.

<sup>2</sup> [https://www.galerie-ksenia-milicevic.com/accueil/la-r%C3%A9silience-en-art/mimesis-r%C3%A9presentation-abstraction-anti-art-et-r%C3%A9silience/consulté le 27/10/2020](https://www.galerie-ksenia-milicevic.com/accueil/la-r%C3%A9silience-en-art/mimesis-r%C3%A9presentation-abstraction-anti-art-et-r%C3%A9silience/consulté%20le%2027%2F10%2F2020).

## Problématique

Faisant suite à une recherche entamée 2010, notre étude est à la fois analytique et comparative, mettant en exergue des similitudes et ressemblances frappantes, troublantes et parlantes qui jusque-là non jamais été révélés par d'autres chercheurs, à savoir comparer deux ponts de l'histoire que sont les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle avec l'art préhistorique, celui de l'Algérie. Amorcer une recherche pareille peut paraître abstrait, voir audacieux compte tenu de l'éloignement spatial et temporel entre ces deux ponts de l'histoire ; Ceci dit, de par notre parcours artistique, et notre large connaissance des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle ; cette étude s'est imposée à nous.

Comme on a pu le voir précédemment dans notre texte introductif, il y a eu des recherches qui ont révélés beaucoup de similitudes graphiques principalement abstraites entre les différents continents dans la préhistoire ; qui elle-même a été une source d'inspiration pour certains artistes du XX<sup>ème</sup> siècle principalement, l'art préhistorique européen, avec ces représentations animales dans les grottes notamment celle de Lascaux en France ou d'Altamira en Espagne. Il y a là bien sur une part de médiation incontestable de cet art, et donc une certaine accessibilité quant à la vue de ses œuvres sur le continent européen ; ce qui n'est pas forcément le cas pour l'art préhistorique de l'Algérie avec une exploration et une diffusion tardive, ce qui a doublement retenu notre attention.

En effet, en retraçant les différents courants artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle et à la vue de certaines œuvres d'artistes modernes, ces dernières semblaient d'une manière frappantes, remonter dans le temps pour s'insérer parfaitement dans un art bien antérieur celui de l'art préhistorique, rupestre de l'Algérie, pas seulement en terme de ressemblances graphiques, mais également en terme de thématique et du choix du sujet. A titre d'exemple, «le mythe de la femme ouverte » de l'art rupestre de l'Algérie, et de ce que l'on considère incontestablement, comme sa mimésis au XX<sup>ème</sup> siècle à savoir « La femme accroupie », œuvre de Pablo Picasso,

un artiste considéré comme le génie de son époque ; et ce ne fut pas le seul exemple troublant d'œuvres ou d'artistes dans cette étude.

Connu pour sa fascination pour l'art africain, et notamment les masques arrivés sur le sol européen par le biais d'explorateurs, Pablo Picasso a révolutionné son époque, avec son style et sa technique, qui de toute évidence ne sont pas si innovants que ça. En effet, ce qui est a été créé au XX<sup>ème</sup> siècle par ce dernier ou d'autres artistes de courants artistiques divers, semble être le fruit d'un recommencement de l'histoire d'un art bien antérieur appartenant aux premières traces de l'homme, que l'on exposera tout au long de cette étude.

Ce qui nous pousse à plusieurs réflexions et questionnements ;

- *L'artiste moderne n'est-il que la réincarnation d'un génie antérieur ?*
- *A quel degré, et à quelle limite pouvons-nous déclarer la mimésis ou l'inspiration d'une œuvre ?*
- *La mimésis de la nature ou mimésis de l'homme préhistorique ?*
- *L'image de l'œuvre mimée peut-elle avoir la même valeur que l'œuvre d'origine ?*

Cette recherche se manifeste comme étant une perspective et un nouveau champ d'action, elle aura donc, pour objectif majeur, d'aller au-delà de l'image transcrite, mais bien de remonter à ce que l'on appelle « *le point de départ* » ou « *Ansatzpunkt* »<sup>1</sup> notion du philosophe *Erich AUERBACH*<sup>2</sup>, qui révèle la valeurs attribuée à l'image mimée ; selon la société à laquelle elle appartient, mais aussi à celle qui l'observe. Ces tentatives de rapprochement auront non seulement à tenter de prouver que l'art n'est qu'un éternel recommencement, mais au-delà de l'aspect philosophique et métaphysique de la question, le

---

<sup>1</sup> KAHN (R.), *Philosophie et esthétique chez Erich Auerbach*, Actes du congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 29-31 octobre 2009

<https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/philologie-esthetique-chez-erich-auerbach>.

<sup>2</sup> Erich AUERBACH, (1892-1957) critique littéraire et philosophe allemand, connu universellement pour sa publication en 1946, de « *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* », Georges MOLINIÉ, « **AUERBACH ERICH** (1892-1957) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 juin 2023.  
URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/erich-auerbach/>

but ultime résidera dans la conceptualité, une image mimée resterait vraisemblablement la copie d'une autre dans l'histoire.

En conséquence, notre recherche fait office d'ouverture vers des débats et des réflexions sur l'art tentant de résoudre le mystère de la création, sur ses origines et sur l'impact de ce dernier sur l'homme, à savoir l'artiste ; mais également la notion de protection et de conservation de cet art antérieur qui reflète incontestablement le miroir d'une époque avec son génie et sa valeur en rendant à cet art ce qu'il lui appartient.

## Méthodologie de travail

Afin de tenter de répondre à nos interrogations, l'étude a été divisée en deux grands chapitres. Au sein du premier, la notion des premières traces de l'homme et son incursion dans différents continents sera survolée notamment européen qui ont inspirés beaucoup d'artistes, pour arriver ensuite, au continent africain et plus précisément, à étudier l'art rupestre de l'Algérie. Cette partie est importante, elle permettra de saisir l'esprit de l'homme préhistorique et de ce qu'il a animé dans ses diverses représentations, qu'elles soient gravées ou peintes, représentations issues du réel (imitation de la nature), de l'imaginaire, ou d'un esprit divin. C'est à travers ce constat, que nous tenterons d'extraire les notions de bases qu'il s'agisse de « *technè* »<sup>1</sup> ou d'esthétique, nécessaires à la seconde partie de notre recherche.

Le second chapitre quant à lui est réservé en premier lieu aux procédés techniques et l'aspect esthétiques dont les artistes du XX<sup>ème</sup> eurent à utiliser dans leurs diverses créations, des techniques qui ne semblent pas avoir échappées à l'artiste préhistorique. Par la suite, viendra la partie consacrée aux similitudes, à la notion de mimésis avec des analyses et des comparaisons esthétique et sémiologique entre des œuvres rupestres de l'Algérie et certains mouvements artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle suivant un large corpus iconographique selon l'ordre chronologique de leur apparition.

---

<sup>1</sup> « À l'origine des termes modernes de « technique » et de « technologie », la *technè* est une notion clé de la culture grecque antique qui fascine non seulement par la grande diversité des formes de savoir qu'elle rassemble, mais aussi par la richesse de sa polysémie » source : Isabelle Warin, « La notion de *technè* en Grèce ancienne », *Artefact* [En ligne], 15 | 2021, mis en ligne le 22 février 2022, consulté le 16 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/11251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.11251>.

## CHAPITRE I : AUX PREMIERES TRACES DE L'HOMME

---

Source authentique de connaissance sur l'origine de l'homme et de son évolution à travers le temps, la Préhistoire a révélé l'existence d'un véritable sens esthétique et créatif dans la production de l'homme ainsi que les différentes techniques et outils employés en ce sens. L'art a toujours constitué une valeur de connaissance et de compréhension de l'histoire de l'humanité à travers les différentes productions de l'homme. Ces dernières témoignent de son rapport avec la nature, de son souci existentiel de créer et de communiquer par le biais de son art, son expérience du monde qui l'entoure et son pouvoir croissant de traiter et de modifier son environnement ; il se distinguait ainsi, des animaux par sa faculté de fabriquer des outils et de ne pas se satisfaire de ce que pouvait lui apporter directement la nature.

« L'homme du Neandertal, qui apparaît en Europe et en Asie vers 120 000 av. J.-C., se servait d'outils en silex pour la chasse, la cueillette et la préparation de la nourriture. Il connaissait également l'usage du feu, et les vestiges qu'il a laissés témoignent pour la première fois de véritables rites funéraires. L'apparition de l'homme moderne, *Homo sapiens sapiens*, remonte à 40 000 av. J.-C. Les modalités précises de son évolution sont encore obscures, mais son arrivée coïncide avec des progrès substantiels dans la qualité et la variété des outils dont il dispose, parmi lesquels on trouve jusqu'à des hameçons et des aiguilles en os. »<sup>1</sup>.

Dans ses créations, l'homme préhistorique voulut à travers les divers motifs géométriques incisés sur ses outils, témoigner d'une fonction à la fois symbolique et décorative ; mais très vite, le sens artistique prit le dessus et vit le jour dans des objets qui n'ont pas pour ainsi dire, une fonction utilitaire. L'homme primitif a d'abord fabriqué des objets qu'il pouvait emporter avec lui, ces derniers consistaient essentiellement en des statuettes représentant des animaux, ainsi que des personnages féminins aux parties sexuelles accentuées, ne laissant aucun doute sur leur identité naturelle, interprétées généralement comme des

---

<sup>1</sup> HOLLINGSWORTH (M.), *L'homme et l'art*, Ed. Gründ, Paris, 2004, p. 21.

symboles de fécondité. Certaines de ces figurines présentent une vulve particulièrement mise en valeur, détail souvent illustré sous forme d'incisions sur les parois des grottes évoquant le plaisir amoureux ou la finalité de la reproduction. Les interprétations de l'art figuratif demeurent difficiles pour des périodes aussi reculées<sup>1</sup>.

Réalisées dans des matériaux localement disponibles tels que la pierre, la terre cuite, l'os ou encore l'ivoire, l'homme préhistorique à travers ses différentes productions a su tirer profit de la richesse de la nature qui l'entourait et fit preuve d'un réel sens artistique basé sur sa force de percevoir son environnement et de l'interpréter à sa guise selon bien évidemment, ses propres codes qui restent encore aujourd'hui non élucidés.

## **A- Le rupestre, une exposition à ciel ouvert à travers le monde**

Le phénomène artistique de l'art préhistorique à travers le monde, témoigne de l'universalité de la préhistoire depuis plus de 30 000 ans, avec certains décalages d'un continent à un autre. Toutefois, il subsiste des catégories de représentations que l'on retrouve dans le monde entier ; cinq types de figures trônent en permanence : « anthropomorphes, zoomorphes, topographiques, armes et outils, symboles et idéogrammes. »<sup>2</sup> ; Les paysages ainsi que la végétation sont assez rares, voire totalement absentes dans certains sites. Le choix de l'homme préhistorique s'est également porté sur la surface à décorer, qu'elle soit à l'intérieur des grottes, dans les abris en plein air, à l'horizontale, à la verticale ou encore au plafond.

Cet art qui s'est développé dans une seconde phase, témoigne de la stabilité grandissante des regroupements humains. Étonnamment, les découvertes des premières grottes eurent un accueil plus au moins sceptique et les spécialistes ne voulurent pas croire à leurs appartenances préhistoriques du point de vue esthétique et technique. Par ailleurs, plusieurs années avant la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>2</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 27.

naissance officielle de la préhistoire, d'autres découvertes datant du paléolithique\* furent d'abord attribuées, par erreur, à des civilisations plus récentes<sup>1</sup>.

Comme nous l'avons déjà cité précédemment, cette étude portera sur l'art rupestre d'Afrique du nord et plus précisément celui de l'Algérie. Cependant, d'autres continents ont fait l'objet de brèves incursions dans ce travail de recherche à savoir les Amériques et l'Europe ; ceci, en premier lieu, à titre informatif pour avoir une vision d'ensemble de ces continents et des œuvres préhistoriques qui ont inspirées certains artistes du XX<sup>ème</sup> siècle, et en second lieu, pour mieux appréhender le contexte et le cheminement de cette étude centrée sur l'art rupestre de l'Algérie.

## ***1. L'art rupestre américain***

L'art rupestre du continent américain, de par son éloignement en termes géographique, est le moins traité, avec un large éventail de sites qui nécessitent encore aujourd'hui des recherches plus approfondies.

L'art rupestre nord-américain, a suscité de nombreuses recherches de classification et de datation le faisant remonter tout au plus à 12 000 ans, ce qui le classe en deuxième position par rapport à l'Amérique du Sud qui se voit attribuer des dates plus anciennes. Réparti à travers tout le territoire, cet art rupestre nord-américain se manifeste exclusivement en l'art des chasseurs évolués et en ses différents styles ; l'art des chasseurs archaïques est rare, quant à l'art des pasteurs, il est tout simplement inexistant en Amérique du Nord, et même, d'ailleurs, dans le reste du territoire américain. Pour ce qui est de l'art des cueilleurs, ce dernier, investie le sud-ouest des Etats-Unis avec des caractéristiques similaires le rapprochant de l'Afrique : « figures anthropomorphes et zoomorphes monstrueuses, figurations de végétaux, dont des plantes hallucinogènes, ou d'autres éléments indiquant l'usage de stupéfiants. »<sup>2</sup>.

---

\*voir glossaire

<sup>1</sup> *Ibid.* p.27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 300.

L'art rupestre d'Amérique du Nord se voit subdivisé géographiquement en neuf grandes aires établies selon les différents styles et leurs principales caractéristiques. Dans certaines aires telles que la Colombie britannique, et les grandes plaines, les manifestations artistiques des périodes tardives semblent être l'œuvre d'ancêtres de groupes humains encore présents, aujourd'hui sur le territoire ; cet art récent apparaît selon le colonel George Mallery<sup>1</sup>, comme « une écriture idéographique ayant pour but de mémoriser les traditions, les mythes et les événements -réels ou imaginaires -transmis pendant des siècles grâce à la tradition orale.»<sup>2</sup>, voir fig. 1.

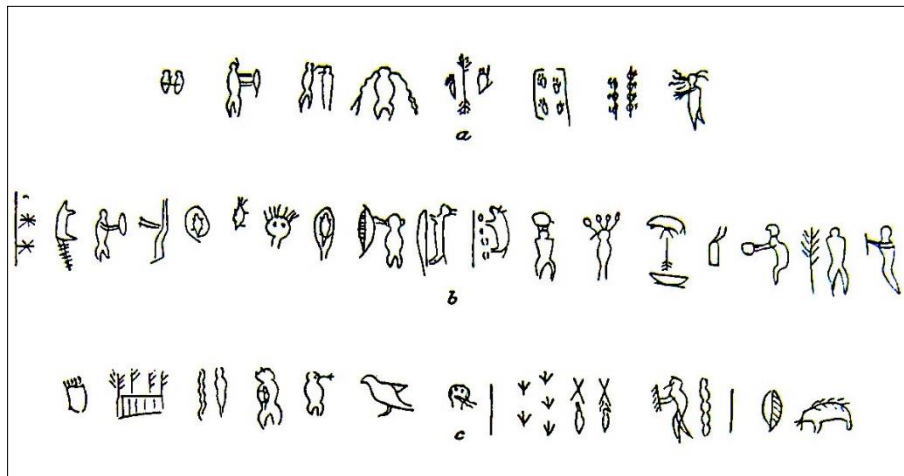


Figure 1 : Mémorisation graphique d'une histoire.

Source : ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p.303.

Au jour d'aujourd'hui, la plus grande concentration d'art rupestre en Amérique du Nord, du moins la plus complète et la plus étudiée, se trouve dans tous les états de l'Ouest nord-américain, de la Colombie britannique à l'état de Washington, ou encore plus au sud, dans l'Oregon, la Californie, le Nouveau-Mexique et le Texas<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> G. Mallery, le premier à avoir entrepris en 1886, une étude sur l'art rupestre américain, il publia un ouvrage général : MALLERY (G.), *Pictures writing of the américain indians*, Tenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, Washington, 1893.

<sup>2</sup> ANATI (E.), *op. cit.*, p. 302.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 300.

En Colombie britannique, on distingue deux styles d'art rupestre : l'un tardif, l'autre archaïque. Le style tardif se manifeste par des populations ayant une profonde connaissance pour les métaux et une passion pour le milieu marin qui se voit transcrite sur les roches en la représentation de figures de monstres marins et de dragons d'inspiration asiatique, voir fig. 2.



Figure 2: Figures de monstres marins, Nanaimo, Colombie britannique, Canada.  
Source : ANATI (E.), L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire, Ed. Larousse, Paris, 1997, p.303.

Pour ce qui est du style archaïque, ce dernier se manifeste par deux sortes de représentations, la première, des figures de poissons aux gravures profondes et la seconde allant plus vers l'abstraction des formes englobant des cercles et autres idéogrammes.

Dans l'état du Texas, environ deux cents grottes agrémentent les vallées du Pecos River, le Canyon Semenole, le Cow Creek et le Devils River, l'un des plus riches patrimoines de l'art rupestre d'Amérique du Nord, qui reste toutefois, encore méconnu malgré les nombreuses recherches. On distingue plusieurs phases qui se superposent dévoilant des modes de vie différents. Les plus anciennes semblent être le fruit de populations de chasseurs archaïques avec la représentation de figures animales associées à des signes ou à des idéogrammes. Ensuite viennent les populations basées sur la cueillette de fruit sauvage ; et le style des chasseurs évolués qui réalisent des œuvres en état d'hallucination. Enfin, le style de la population a

économie complexe avec la représentation de maïs dans leurs figures témoignent d'une autre activité celle de l'agriculture<sup>1</sup>.

Néanmoins, et malgré le fait que le continent nord-américain a été le relais principal de la pénétration des populations sur le continent, c'est bien au sud, au sein de l'Amérique latine que les œuvres les plus archaïques ont été relevées. Au Brésil, on a remonté certaines découvertes jusqu'à 43 000 ans<sup>2</sup>, mais ce chiffre ne fait pas l'unanimité auprès des chercheurs ; même si cet endroit représente le lieu de la plus grande concentration de peintures et de gravures rupestres.

De grands centres d'art rupestre en Amérique latine se sont développés tout au long d'une période allant de 10 000 ans av J.-C. à 1500, tels que ceux du Pérou, de l'Argentine ou encore du Brésil. Les peintures de Sao Raimundo Nonato du Piauí, sont peut-être les plus anciennes connues en Amérique avec plus de 15 000 ans, peintures et gravures des abris gréseux du plateau central dans les Etats de Goiás ou encore du Mato Grosso<sup>3</sup>.

La majorité de ces œuvres à la grande richesse et à la diversité de leurs représentations, renvoie à un mode de chasseurs-cueilleurs évolués bien qu'il renferme lui-même d'autres styles, tournés peu à peu vers des caractéristiques de chasseurs archaïques qui ont sans doute, existé bien avant. Ensuite, des groupes de pêcheurs-chasseurs-cueilleurs ont pris le relais ; tel a été le cas au Mexique ; pour finir par des groupes à économie mixte<sup>4</sup>.

Il existe également, au sein de ce continent, un genre particulier d'art rupestre appelé alors « géoglyphs et Pebble Drawing »<sup>5</sup>, qui consiste en des figures de très grandes dimensions dessinées à même le sol. Par raclage ou par assemblage de petits cailloux sur les pentes des collines, ce genre n'est pas isolé et spécifique au continent sud-américain, mais c'est là qu'il

---

<sup>1</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 316.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>3</sup> GUFFROY (J.), *Actualité scientifique*, « Institut de Recherche pour le Développement », Fiche n°299, Paris, Juin 2008.

<sup>4</sup> ANATI (E.), *op. cit.*, p. 334.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 335.

s'y trouve le mieux et le plus abondamment représenté notamment au Chili, au Pérou, au nord-ouest de l'Argentine, et au Venezuela<sup>1</sup>.

Ce qui interpelle, dans cette façon de procéder, c'est la difficulté à voir ces figures dans leur totalité, à moins de les survoler. De ce fait, bon nombre de spéculations les ont rapprochées de la « science-fiction »<sup>2</sup>, laissant également, penser, qu'un mode de communication bien particulier leur permettait d'échanger avec les forces de l'au-delà. On peut voir au sein de la fig. 3, l'imposante figure dont la différence de taille entre elle et l'homme se trouvant debout juste à côté est spectaculaire, cela témoigne de bien de mystères quant à la création de ces œuvres en termes du choix du sujet et des techniques employées pour leurs réalisations.



Figure 3: Géoglyphe, Gigante de Atacama, Chili.  
Source : [www.stephanecompoint.com](http://www.stephanecompoint.com).

On trouve également des représentations d'animaux généralement représentées d'une manière « naturaliste » et les humains le plus souvent schématiques et stylisés en de petits personnages bâtonnets, animés de mouvements, rassemblés en scènes de vie quotidienne, sexuelles ou guerrières, voir fig. 4.

<sup>1</sup> CLOTTE (J.), *L'art rupestre en Amérique Latine et Caraïbes*, Ed. ICOMOS Expert, Paris, 2007, p. 167.

<sup>2</sup> ANATI (E.), *op. cit.*, p. 335.



Figure 4 : Personnages en train de danser, abri Toca da Entrada do Pajau, Piauí, Brésil.  
Source : GUILAINE (J.), *La préhistoire d'un continent à l'autre*, Ed. Larousse, Paris, 1986, p. 130.

Par ailleurs, on relève un nombre très important de signes géométriques (cercles, rectangles, spirales) ; ou encore, sur certains sites une accumulation de mains positives et négatives qui permettent de déterminer par leurs dimensions s'il s'agit d'adultes ou d'adolescents, la plus célèbre étant celle de la Cueva de las Manos en Patagonie argentine, où des dizaines de mains sont détournées en noir, rouge, jaune, violacé et blanc<sup>1</sup>, voir fig. 5.



Figure 5 : Paroi recouverte de mains en négatif, Cueva de las Manos Pintadas, Argentine.  
Source : GUILAINE (J.), *La préhistoire d'un continent à l'autre*, Ed. Larousse, Paris, 1986, p. 132.

---

<sup>1</sup> GUILAINE (J.), *La préhistoire d'un continent à l'autre*, Ed. Larousse, Paris, 1986, p. 131.

Véritables empreintes de l'homme dans la nature à travers des siècles, les mains, ont suscité chez bon nombres d'artistes modernes un intérêt particulier. Associé au sens du touché, les mains représentent le contact charnel du corps avec le reste du monde, c'est avec la main qu'on salut pour dire bonjour comme pour dire au revoir, c'est aussi la main qui donne et qui reçoit. Ce lien du corps à l'extérieur, les artistes modernes l'ont exprimé dans leur œuvres à l'instar de l'artiste Yves Klein, qui dans son body art<sup>1</sup> a donné vie au corps comme œuvre à contempler par le public. En effet, à travers ses anthropométries, l'artiste met en scène le corps, qui devient œuvre et support ; il révolutionne l'art conceptuel, mouvement d'art contemporain dans les années 1960 en mettant en avant l'idée et le concept des objets et des œuvres et non leur esthétique. Cette fascination lui vient de ses nombreux voyages notamment au Japon où il découvre une grande spiritualité qui s'est retranscrite dans ses œuvres. On peut voir au sein des fig. 6-7, lors d'un tournage documentaire « Heartbeat of France »<sup>2</sup> Yves Klein immortalisant une photo de sa main marquant par son empreinte coloré du bleu Klein, sa conception du corps à l'art.



*Figure 6 : Yves Klein, sur le tournage du documentaire The Heartbeat of France de Peter Morley, 1961, photo, Paul wilp. Source : JOUARY (J.-P.L.), l'art moderne face à l'art des cavernes le futur antérieur, Ed. Beaux-arts, Dordogne, 2016, p.125.*

<sup>1</sup> Art corporel : l'artiste fait du corps une œuvre d'art à part entière.

<sup>2</sup> JOUARY (J.-P.L.), *l'art moderne face à l'art des cavernes le futur antérieur*, Ed. Beaux-arts, Dordogne, 2016, p. 125.



Figure 7: Lot 7G, Yves Klein, Célèbres Galeries d'antiquités, Miami, Floride, Etats-Unis.  
Source : <https://oetang.be/decollectie/beeldendekunst/yves-klein/>

Au Mexique, ou sur bien d'autres sites, les gravures et les peintures témoignent d'un passage à la schématisation figurative pour les animaux et les humains, aboutissant parfois à une géométrisation quasi absolue, donnant un certain rythme et mouvement aux représentations, voir fig. 8.

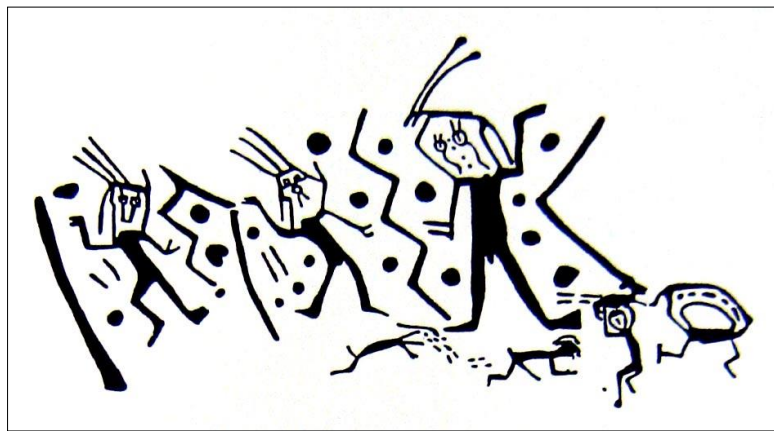


Figure 8: Gravure rupestre des premiers producteurs de nourriture, Toro Muerto, Pérou.  
Source : ANATI, (E.), op. cit., p. 335.

A noter, que l'art rupestre sud-américain recèle en lui encore une grande part de mystère dû au fait qu'il existe encore, aujourd'hui, un nombre indéfini de sites qui n'ont pas été étudiés et, malgré les multiples découvertes et recherches qui lui sont consacrées, les données ainsi que leurs conclusions restent fragmentaires par rapport à ceux de l'art européen ou à d'autres centres rupestres à travers le monde.

## 2. *L'art rupestre Européen*

L'art rupestre européen est considéré comme étant le plus ancien du monde, même si tout reste à prouver ; c'est aussi le plus proche de l'Afrique du nord et très riche en qualité graphique et esthétique. Il est dit que vers 1834, André Brouillet découvrit dans la grotte de Chaffaud, dans le département de la Vienne, un os portant deux biches gravées. Au même moment, un Genevois, François Major, découvrait à Veyrier, au pied du mont Salève, deux objets décorés magdaléniens\*. Ces découvertes ont déclenché une tendance irrépressible à fouiller les grottes, tendance qui, avant la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, allait donner des centaines d'œuvres à la chronologie encore imprécise<sup>1</sup>.

On décèle comme pour le reste de l'art rupestre mondial, les caractéristiques des quatre horizons fondamentaux : l'art des chasseurs archaïques ; le plus ancien qui remonterait au paléolithique supérieur avec quelques incursions au mésolithique\* ; l'art des chasseurs évolués principalement localisé dans les peintures du Levant espagnol ; l'art des pasteurs quant à lui, apparaît essentiellement dans les peintures schématiques de la péninsule Ibérique et dans quelques groupes de la France méridionale ; mais ce dernier ne constitue pas moins de grands complexes comme ceux de l'Afrique du Nord ; enfin les œuvres de populations à économie mixte, qui se traduisent en des scènes de vie quotidienne, l'évocation de mythes et de mondes surnaturels, constituent la majorité de l'art rupestre européen tardif qui débute au mésolithique pour subsister en certains endroits, jusqu'à l'âge historique<sup>2</sup>.

Avant la découverte des premières grottes, le seul témoignage auquel les spécialistes avaient recours concernant la production et le sens artistique de l'homme du paléolithique, était celui des œuvres portatives, communément répertoriées sous le vocable « d'art mobilier »<sup>3</sup>. Très vite, ce dernier fut complété avec la découverte des premiers sites rupestres et notamment,

---

<sup>1</sup> LEROI-GOURHAN (A.), *Préhistoire de l'art occidental*, Ed. Art Lucien Mazenod, Paris, 1971, p. 25.

<sup>2</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 261.

<sup>3</sup> HOLLINGSWORTH (M.), *L'homme et l'art*, Ed. Gründ, Paris, 2004, p. 23.

celui de la grotte d'Altamira au nord de l'Espagne qui témoignait d'une faculté artistique inégalée. La découverte de cette grotte est due à l'aventure d'un chasseur vers 1869, qui tomba par hasard à l'intérieur d'un ensemble extraordinaire de grottes, mais le fait, passa inaperçu. C'est en effet, six ans plus tard, seulement, qu'un archéologue amateur, Marcelino de Sautuola, ayant appris par un paysan, la découverte de l'immense grotte, décida de commencer à fouiller les dépôts accumulés à l'intérieur de celle-ci<sup>1</sup>. Quelques années plus tard, en continuant ses recherches, Marcelino de Sautuola amena un jour avec lui sa fille Maria alors, âgée de cinq ans. Ce fut la première à entrevoir dans l'obscurité de la grotte des animaux peints au plafond en noir et rouge représentant essentiellement des grands bisons, voir fig. 9.



Figure 9 : Bisons bichromes du plafond de la grotte d'Altamira, Espagne.  
Source : GUILAINE (J.), La préhistoire d'un continent à l'autre, Ed. Larousse, Paris, 1986, p. 62.

Cependant, malgré l'importance de la découverte, Marcelino de Sautuola, se heurta vite au scepticisme du monde scientifique qui ne pouvait admettre que ces œuvres à l'exécution aussi parfaite puissent appartenir à un passé aussi lointain.

Néanmoins, il fallut se rendre à l'évidence, car Altamira n'était qu'une des plus belles et authentiques éclosions de l'art pariétal paléolithique ; les découvertes se multiplièrent entre 1883 et 1901, du Rhône à l'Atlantique ; la grotte Chabot, Pair-non-Pair, la Mouthe, Marsoulas,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

les Combarelles et Fonts-de-Gaume livrèrent leurs centaines de représentations. Rajoutant à celles-là, la découverte de Niaux, Lascaux, Chauvet, Addaura et d'autres qui vinrent témoigner de l'extraordinaire maîtrise des peintres et des graveurs paléolithiques de 30 000 à 10 000 ans environ<sup>1</sup>.

Les peintures sont principalement localisées dans les replis intérieurs les plus profonds. Il est intéressant de noter que la conformation naturelle de la surface des grottes, semble avoir parfois suggéré à l'artiste la forme de l'animal représenté, et des irrégularités de surface furent aussi utilisées visuellement pour délimiter par exemple la tête d'un cheval sur un bord rocheux<sup>2</sup>, de là, on peut voir, l'agilité et la technicité par laquelle l'homme, l'artiste préhistorique était doté, en s'adaptant à son support pour mieux représenter son art, voir fig. 10.

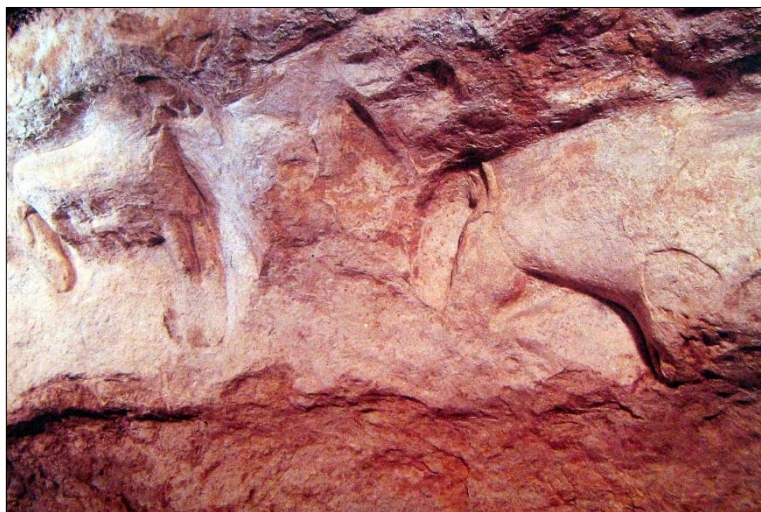


Figure 10 : Représentation de chevaux ou ébauches de bisons et de cervidés, Dordogne.  
Source : MOHEN (J.P.), Arts et préhistoire, Ed. Finest SA, Paris, 2002, p. 65.

La beauté des représentations ne résidait pas seulement dans la projection du support, mais également dans l'utilisation de la couleur dans leurs créations. En parlant de cette dernière, les artistes préhistoriques exécutaient leurs œuvres avec des pigments minéraux naturels de couleurs rouge, jaune et brun, ou encore des extraits de l'ocre et de l'hématite noire, brun foncé et violet. Ces substances étaient réduites en poudre afin d'être utilisées ; mais en réalité, la

<sup>1</sup> GUILAINE (J.), *op. cit.*, p. 63.

<sup>2</sup> HONOUR (H.), FLEMING (J.), *Histoire mondiale de l'art*, Ed. Bordas, Bruxelles, 1984, p. 16.

coloration naturelle du support rocheux était choisie de sorte qu'une impression de polychromie surgit très souvent. Les contours étaient d'abord peints, ensuite remplis par pulvérisation des poudres à travers des tubes d'os<sup>1</sup>.

Les peintures rupestres en Europe, ne dévoilent que très peu de représentations d'hommes et aucune de femmes. Elles représentent presque exclusivement des animaux : chevaux, bisons, bovidés sauvages, cerfs, ours et même des poissons (ces derniers beaucoup plus rares)<sup>2</sup>. Les représentations d'animaux sont dotées d'un tel naturalisme qu'elles suggèrent, avec une étonnante économie de moyens, non seulement les formes, la texture, l'allure des animaux mais également une réelle présence<sup>3</sup>.

Les caractéristiques stylistiques et typologiques sont plus au moins identiques en différentes parties de l'Europe, même si on y voit une variété dans leurs interprétations. On relève cependant, comme dans d'autres continents, l'absence quasi totale de végétation au profit de la représentation anthropomorphe, zoomorphe, topographique, objets et idéogrammes.

Les spécialistes ont travaillé longuement afin de relever et de publier le maximum d'œuvres. Ceci étant dit, les relevés rendaient difficile le contact du lecteur avec l'œuvre d'art, contrairement à la photographie qui a joué un rôle important. Certaines œuvres de l'art pariétal européen sont inédites, relevées grâce à J. Vertut, ingénieur et passionné de recherches préhistoriques et remarquable photographe. Ce dernier a dû créer un matériel spécialisé lui permettant de réaliser des clichés en couleur et en noir dans les passages les plus délicats ; il réussit ainsi, au cours de ces dernières années, à capturer de remarquables photographies sans déformations, restituant aux œuvres leurs véritables significations<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>2</sup> HOLLINGSMORTH (M.), *op. cit.*, p. 24.

<sup>3</sup> HONOUR (H.), FLEMING (J.), *op. cit.*, p. 15.

<sup>4</sup> LEROI-GOURHAN (A.), *Préhistoire de l'art occidental*, Ed. Art Lucien Mazenod, Paris, 1971, p. 89.

Ce passé encre au fin fond des grottes et dévoilé au grand jour par bon nombre de spécialistes ; a suscité chez les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle, un véritable engouement à vouloir reproduire au mieux ces représentations dans leurs créations. En effet, durant leurs visites dans plusieurs grottes, certains artistes à l'instar de Gérard Gasiorowski, Pablo Picasso, Henri Cueco ou encore Nicolas de Staël, ont été frappés par le dynamisme et le mouvement des peintures paléolithiques, et ont pu témoigner de leurs fascinations pour ce bestiaire à l'exécution artistique inégalée à travers leurs œuvres. En effet, on peut voir à travers leurs créations, la tentative d'imitation du geste de l'artiste préhistorique que ce soit en rapport avec le sujet pour la plupart animal, ou encore, du trait, qu'il soit spontané ou précis, ou d'autre part, par l'imitation du support rocheux avec l'utilisation des tons ocre sur la toile, pour se rapprocher de la nature.

On peut voir ci-dessous au sein des fig.11-12, la notion d'imitation de deux œuvres, l'une représentant un taureau au sein de la grotte de Lascaux en France et l'autre créée par l'artiste Gérard Gasiorowski, *Hommage à manet*, peinte en 1983 représentant également un taureau dont la représentation est similaire.



Figure 11: Grand taureau noir, grotte Lascaux, France.  
source (GUILAINE (J.), op. cit., p. 62.



Figure 12 : Gérard Gasiorowski, *Hommage à Manet (détail)*, 1983.  
Technique : Acrylique sur toile. Dim. 150x1000 cm, coll. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-vente.

On ne peut parler d'inspiration mais bien d'imitation recherchée par l'artiste, allant du support de la toile en ocre orangé symbolisant la roche, aux proportions et dispositions quasi exactes de l'emplacement des différents éléments du corps de l'animal à savoir la représentation de profil, les cornes, disposition et détail du sabot avec un aspect plus abstrait que l'originale, donnant par la fluidité du geste, l'illusion de dynamisme et de mouvement.

Toujours avec le même artiste et une autre de ses créations, qui reproduit cette fois non pas un taureau, mais un bison, à l'allure abstraite, avec des traits et une posture relativement similaires à celle de la grotte de Pech Merie en France, notamment, en matière de contour et de la forme triangulaire de la tête orientée vers le bas, voir fig.13-14.



Figure 13 : Grotte de Pech Merie, France, *Frise noire : Aurochs*  
Source : JOUARY, *OP.cit.*, p.23.



Figure 14: Gérard Gasiorowski, *Lascaux-L'art*, 1984.  
Technique : Acrylique sur toile. Dim. 195x195cm, Coll. Galerie Maeght, Paris.  
Source : JOUARY, *OP.cit.* , p.24.

Après deux séjours au sein de la grotte de Lascaux, Henri Cueco fasciné par cette dernière dira : « A Lascaux, les animaux galopent. La vitesse de la course se redouble de celle de l'exécution. ...»<sup>1</sup>. On peut voir au sein des fig. 15-16, que ce dernier a dessiné un chien à l'intérieur d'un chien en souvenir de ce qu'il a pu observer au sein de la grotte Lascaux, un Cheval dans le cheval.



Figure 15: Grotte de Lascaux, France. Net. paroi gauche ; panneau de la grande vache noire. frise de chevaux.  
Source JOUARY, *OP.cit.* , p.70.

---

<sup>1</sup> JOUARY (J.-P.L.), *l'art moderne face à l'art des cavernes le futur antérieur*, Ed. Beaux-arts, Dordogne, 2016, p. 71.



Figure 16: Henri Cueco, chiens bleus de Saqqarah (détail), 1990.  
Technique : Acrylique sur papier vézère. Dim. 218x320cm.  
Source JOUARY, OP.cit. , p.71.

Considéré comme le génie de son époque, Pablo Picasso, dont on aura l'occasion de le présenter avec de plus amples détails dans le prochain chapitre consacré à la Mimésis, est avant tout un artiste qui a su s'imprégner et s'inspirer de ce qui l'entoure. Ce dernier, tout comme les artistes cités précédemment, a été bouleversé par ce qu'il a pu observer au sein des grottes que ce soit celle d'Altamira en Espagne ou celle de Lascaux en France ; à l'image de cette étude de la tête d'un cheval pour son œuvre Guernica, qu'on peut assimiler parfaitement à une gravure de cheval au sein de la grotte Lascaux, voir fig. 17-18.



Figure 17: Grotte Lascaux, France, Le Cheval barbu.  
Source, JOUARY, OP.cit. , p.77.



Figure 18: Pablo Picasso Etude pour Guernica, Tête de Cheval II, 2 Mai 1937. Technique : Dessin au crayon sur papier bleu. Dim. 26,6x21cm. Coll. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia, Madrid.  
Source : JOUARY, OP.cit. , p.76.

L'art rupestre de l'Europe étant un art concentré essentiellement dans des grottes, et même si pour certaines, l'accès aux œuvres demeure facile, comme, Lascaux, Cougnac, Pech-Merle ; d'autres par contre, considérées parmi les plus belles sont difficiles d'accès. On peut citer la grotte Cosquer en France, une grotte qui a la particularité de se trouver en dessous du niveau de la mer. Ces peintures et gravures se sont conservées car la galerie d'accès remonte, et la moitié supérieure de la salle est restée en dessous du niveau de l'eau.

C'est en 1985, qu'un étroit boyau au pied d'une falaise du Cap Morgiou à 37 mètres sous le niveau de la mer, fut découvert par un scaphandrier professionnel Henri Cosquer. Mais ce n'est qu'en juillet 1991 qu'il remarqua la présence de peintures préhistoriques dans une salle émergée à 150 mètres de l'entrée ; « *Il y a 20 000 ans, au plus froid de la dernière glaciation, la mer était à 120 mètres plus bas qu'actuellement et le rivage se situait alors à une dizaine de kilomètres, la fonte des glaces, 9000 ans plus tard a provoqué une remontée spectaculaire du*

*niveau* »<sup>1</sup>. D'autres grottes ont été par la suite, découvertes également en dessous du niveau de la mer, mais les recherches ne sont qu'à leur début.

Les différentes études menées sur la grotte Cosquer entre 1991 et 1992, par Jean Clottes et Jean Courtin, ont permis d'établir l'authenticité des dessins et leurs dates ainsi que la nature des activités humaines dans la grotte où les hommes préhistoriques n'ont pas habité, mais où il se sont contentés d'incursions brèves, pour effectuer leurs dessins et sans doute, pour se livrer à des cérémonies<sup>2</sup>.

De ce fait, la présence des hommes préhistoriques au fin fond des grottes, dans des passages obscurs, témoigne probablement de pratiques de rituels, dans ces lieux magiques, qui leur permettaient d'accéder au monde des esprits de leurs ancêtres.

Outre la difficulté à atteindre certaines œuvres dans l'art rupestre européen, dû à son enfouissement dans des grottes, pour les photographier, le rendu des œuvres devait se soumettre à certaines règles notamment, le renoncement des photographes aux flashes considérés trop agressifs, pouvant nuire au sujet et surtout, priver l'œuvre de cette ambiance qui est l'une des principales caractéristiques de cet art secret caché à l'abri de la lumière<sup>3</sup>.

### **3. *L'art rupestre Africain***

A la différence de l'art rupestre européen, les œuvres rupestres de l'Afrique sont en plein air, accessibles aux lecteurs de passage ou aux chercheurs confirmés. Elles offrent un véritable trésor qui nous renseigne sur les différents peuplements à travers sa richesse iconographique ainsi que sur l'évolution du climat, de la faune et de la flore.

---

<sup>1</sup> CLOTTE (J.), COURTIN (J.), *La grotte Cosquer peintures et gravure de la caverne engloutie*, Ed. Seuil, Paris, 1994. p. 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> LEROI-GOURHAN (A.), *op. cit.*, p. 10.

Le continent africain revêt des caractères fondamentaux constants dans les deux grandes zones séparées par l'équateur, l'Afrique septentrionale, entre le Nil et l'Atlantique, la Méditerranée et le sud saharien ; et l'Afrique australe, de la province du Cap au Zimbabwe<sup>1</sup>. Ce continent offre par milliers, des fresques et des gravures sur rochers, de l'Atlas au Hoggar, du Hoggar au Soudan à la Rhodésie, ou au Cap, conservant de fascinants défilés d'éléphants, de girafes, de chasseurs et de danseuses<sup>2</sup>.

L'Afrique septentrionale a fait l'objet de nombreuses études qui ont révélé d'importantes concentrations de gravures et de peintures, pour la plupart situées dans le désert saharien qui couvre une large majorité du sous-continent nord-africain. Considéré, comme étant le plus grand musée d'art préhistorique existant au monde, le Sahara par l'abondance et la qualité de ces œuvres tant sur le plan esthétique, que graphique, offre des images extraordinaires, en particulier ces femmes de Jabbaren ou de Sefar, que les plus belles écoles artistiques de tous les temps ne renieraient pas. « On distingue deux styles principaux qui se dégagent de l'ensemble : l'un symbolique, le plus ancien d'origine noire probable, l'autre plus récent, franchement naturaliste, dans lequel on décèle des influences nilotiques.»<sup>3</sup>.

L'art rupestre du Sahara central se concentre dans « l'Atlas algérien et marocain, dans les massifs du Hoggar et de l'Adrar en Algérie, au Mali, dans le Tassili algérien et l'Aïr nigérien, dans les vastes aires montagneuses de la Libye, le Fezzan et l'Akakous, dans le Tibesti, dans l'Ennedi au Tchad et jusqu'au Djebel Uwaynat, dans la haute Égypte à la frontière avec le Soudan.»<sup>4</sup>. Nous illustrerons dans cette partie, quelques exemples d'œuvres rupestres du Sahara, en laissant de côté l'art rupestre de l'Algérie à savoir, l'Atlas, le Tassili et le Hoggar

---

<sup>1</sup> GUILAINE (J.), *La préhistoire d'un continent à l'autre*, Ed. Larousse, Paris, 1986, p. 72.

<sup>2</sup> LEROI-GOURHAN (A.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> LHOTE (H.), *A la découverte des fresques du Tassili*, Ed. Arthaud, Paris, 1973, p. 15.

<sup>4</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 16.

sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans une étude plus détaillée dans la partie qu'il lui est consacrée, voir titre : *B- L'art rupestre de l'Algérie, un trésor inégalé !<sup>1</sup>*.

La deuxième grande partie du continent africain se situe au sud du Sahara, aux vestiges exceptionnels, étudiés depuis plus d'un siècle. Ces importantes concentrations d'œuvres rupestres se rassemblent de la vallée du Rift, du Kenya à la Tanzanie et au Natal, jusqu'à la région du Cap. L'Afrique subsaharienne comprend également, des sites tout aussi importants comme ceux de la Zambie, du Zimbabwe, du Mozambique, de la Namibie, du Botswana et du Lesotho<sup>2</sup>.

L'Afrique conserve en elle de véritables archives historiques en matière d'art rupestre. L'art des chasseurs est très élaboré, comme l'art paléolithique européen, mais n'est pas, ou fort peu narratif : les animaux sont placés de façon aléatoire ou associés symboliquement. La grande faune africaine est largement représentée : tout d'abord, le bubale, présent dans l'Atlas, au Fezzan et au Tassili.

Ensuite, et sur tout le continent africain, on trouve dans l'ensemble naturaliste, les éléphants, les girafes, les hippopotames, les rhinocéros, les antilopinéés, les cervidés et caprinés en abondance. Il existe fréquemment des félins, des équidés sauvages, des autruches et d'autres volatiles (hiboux, pélican), des poissons, des singes et des bœufs<sup>3</sup>, aux représentations techniques relevant d'un savoir-faire exceptionnel compte tenue du support, la rudesse de roche, et esthétiques avec un souci du détail prononcé, on peut ainsi admirer cette représentation graphique de deux girafes au Niger, mettant ainsi en valeur les traits de leur robe, voir fig. 19.

---

<sup>1</sup> Voir sommaire.

<sup>2</sup> ANATI (E.), *op. cit.*, 186.

<sup>3</sup> GUILAINE (J.), *op. cit.*, p. 73.

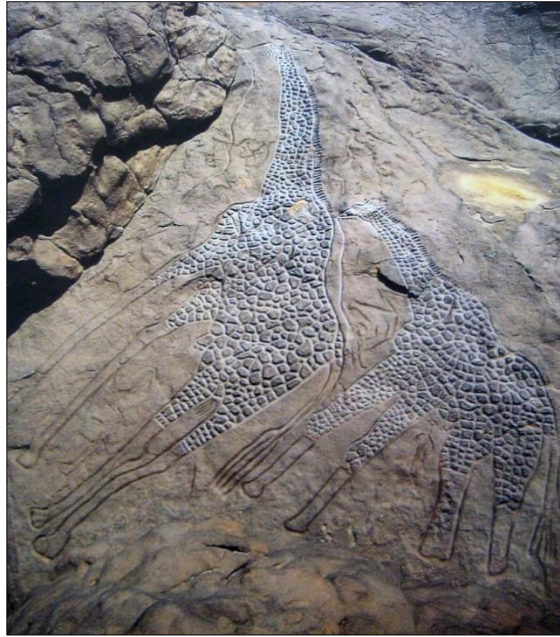


Figure 19: Deux Girafes géantes, Niger.

Source : MOHEN (J.P.), Arts et préhistoire, Ed. Finest SA, Paris, 2002, p.36.

L'art pastoral, quant à lui, inaugure l'art rupestre de quelques régions dans l'est africain (Somalie, Ethiopie) ; il est parfois plus tardif (province du Cap), montrant des troupeaux domestiqués de plusieurs dizaines de bœufs, des moutons, des ânes, des chèvres et bien entendu des chiens.

En Afrique australe, l'art pariétal se trouve dans des abris gréseux autour des hauts plateaux centraux, parsemés de blocs souvent gravés. On y trouve un style naturaliste très ancien qui pourrait remonter à 10 000 ans, pour des animaux finement gravés. On distingue également, des représentations d'animaux sauvages comme l'élan (animal sacré) dans le Cap, des rhinocéros et des autruches (Afrique du Sud), des éléphants dans le centre de la Tanzanie, ainsi que des animaux en bichromie dans la région du Cap, formant de grandes compositions, sans doute plus tardives. Les figures zoomorphes et les idéogrammes dominent l'art des chasseurs archaïques où la figure humaine est rarement représentée. L'art des chasseurs évolués qui touche toutes les peintures de l'Afrique du Sud, du Lesotho, de la Namibie, du Zimbabwe, ou encore du Malawi ou de la Tanzanie, se caractérise par la représentation de figures anthropomorphes aux formes stylisées et animées qui offrent des spectacles pour la plupart de

danse, se transformant en état de transe, voir fig. 20. Cette figure très intéressante en termes de composition, nous rappelle étrangement une œuvre issue des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, celle de l'artiste Henri Matisse, dans son œuvre, Danse II, voir fig. 21. Ces deux œuvres se distinguent par leur similitudes en termes de thème, en l'occurrence, celui de la danse, mais aussi, dans la représentation des successions de plans en spirale, suggérant le rythme, et la sensation de mouvement.



Figure 20: Danse médiumnique, Barkly East, Afrique du Sud.  
Source : ANATI, (E.), op. cit., p.186.



Figure 21: Henri Matisse, Danse II.  
Technique : Le beurre sur toile. Dim. 1910, 260x391 cm.  
Source : <https://www.beauxarts.com/grand-format/la-danse-dhenri-matisse-un-hymne-a-la-joie/>  
Publié le 12 décembre 2020 à 09h12, mis à jour le 21 mars 2023 à 14h03

La musique, quant à elle, se voit représentée d'une manière très subtile tout comme les instruments, par petites touches graphiques, rendant les scènes à la fois agréables visuellement et tout aussi, communicantes en termes de signification. L'art pastoral est consacré aux animaux élevés dans les clans, représentés en monochromie en noir, marron ou blanc. Enfin l'art des populations à économie mixte, s'adonnant à l'agriculture, se localise principalement, en Afrique orientale, le Kenya, le Soudan, la Tanzanie, le Mozambique, le Malawi ou encore, le Zimbabwe, représentant des figures schématiques associées symboliquement pour représenter des mythes ou des scènes en relation sans doute avec des cérémonies d'initiation<sup>1</sup>, voir fig. 22.



Figure 22: Personnages masqués avec des ornements de cérémonies, Zimbabwe.  
Source : ANATI, (E.), op. cit., p. 191.

En termes d'ancienneté, Il est très difficile de donner une classification officielle des origines de l'art sur les différents continents. Certains ont attribué l'ancienneté de l'art préhistorique à l'Australie<sup>2</sup>. L'Europe arriverait en deuxième position compte tenu des récentes et stupéfiantes découvertes de grottes ornées en France, celles de Cosquer et de Chauvet, permettant de faire remonter l'art des cavernes à plus de 30 000 ans. Ceci étant dit, ce

---

<sup>1</sup> ANATI (E.), *op. cit.*, p. 190-191.

<sup>2</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 166.

classement n'est que provisoire, puisqu'il semblerait, d'après l'état actuel des connaissances, que les origines de l'art soient à rechercher en Afrique<sup>1</sup>.

En effet, la fouille de l'abri Appolo dans les montagnes Huns, au sud de la Namibie, a mis au jour des plaquettes en pierres ornées de peintures d'animaux parfois polychromes qui se rattachent d'un point de vue stylistique, à l'art rupestre. Ces œuvres ont révélé des datations correspondant à 30 000 voire 35 000 ans<sup>2</sup>, sans doute les plus anciennes au monde. Cette ancienneté se voit, bien sûr, contestée parce que cet art est mobilier et non pas rupestre, que la découverte est isolée, ou encore, d'autres arguments du monde scientifique viennent rejeter ces datations, qui feraient de l'Afrique le berceau de l'art mondial. Ce qui est surprenant, c'est bien souvent, le recoupement entre l'art pariétal et l'art mobilier qui, en Europe, a permis de vérifier et d'ajuster la chronologie : « alors pourquoi ce qui serait valable pour ce continent ne le serait-il pas pour l'Afrique ? »<sup>3</sup>. C'est une question qui reste pour l'instant, en suspens, en attendant de nouvelles recherches qui amèneront sans doute plus de clarté à un art qui n'a pas cessé de nous interpeller.

Néanmoins, personne ne pourrait contester l'originalité du continent africain dans son aspect de continuité de ces peuplements qui se sont succédé sur le territoire sans jamais y avoir de rupture entre les différentes phases et cela, depuis plus de 100 siècles. Passant ainsi de cultures en cultures aux cours de plusieurs millénaires dans de mêmes sites et régions, certains groupes vivant de chasse et de cueillette tels que les Bochimans ont été identifiés grâce à une tradition qui s'est poursuivie jusqu'à l'époque moderne portant, selon les préhistoriens, des caractéristiques des rituels chamaniques<sup>4</sup>.

En Tanzanie, les peintures rupestres qui ont été retrouvées, dévoilent une histoire culturelle et spirituelle de populations ayant fréquenté la région il y a plus de 40 000 ans. C'est

---

<sup>1</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 243.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>3</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 167.

<sup>4</sup> MOHEN (J.P.), *Arts et préhistoire*, Ed. Finest SA, Paris, 2002, p. 24.

en effet, au cœur de cette région, et particulièrement, dans la vallée du Rift, que les plus anciennes traces humaines ont été relevées, témoignant là, du plus long parcours artistique encore vivant aujourd'hui, mené par l'homme et cela, dans le monde. De plus, les multiples recherches et explorations de cette région mèneront les spécialistes à conclure de l'âge des peintures de Tanzanie, « un âge de pierre moyen »<sup>1</sup>, équivalent au paléolithique moyen en Europe, ce qui semble faire de la Tanzanie le berceau de l'art.

En Afrique du Nord, plusieurs vestiges témoignent de la présence humaine au Sahara, au cours des 7000 dernières années. Ainsi, des pierres à meule servant à moudre les céréales en époque précéramique, des instruments lithiques, notamment, en silex, et bien d'autres objets encore, parsèment le désert dans toute sa splendeur. Ces outils retrouvés sur place sont « bien antérieurs à l'apparition de l'Homo sapiens et attribués à l'Homo erectus, il y a plus d'un million d'années. »<sup>2</sup>. Cependant, attribuer un âge aux périodes durant lesquelles les différents peuples du Sahara se sont succédés, est sujet à bon nombre d'hypothèses.

Deux se dégagent du lot : l'une attribuerait l'ensemble des périodes à l'Holocène (c'est-à-dire 12 000 dernières années), la seconde les ferait remonter à une époque antérieure. En effet, c'est par l'étude des différents vestiges et objets laissés sur place qu'on a pu identifier la nature des peuples qui se sont déployés et par la suite, proposer des dates qui rattacheraient les gravures de l'Atlas au néolithique de tradition capsienne<sup>3</sup>. Ceci dit, avec le progrès des connaissances, d'autres vestiges retrouvés également dans l'Atlas attestent d'un épipaléolithique<sup>4</sup> (qui peuvent remonter à plus de 10 000 ans), ce qui est non négligeable du point de vue de leurs relations avec l'art rupestre. « On ne peut donc plus rattacher avec la même conviction, l'ensemble gravé

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>3</sup> *Nom vient de Capsa, nom antique de Gafsa (Tunisie) ; c'est une culture qui occupe les plaines steppiques du Maghreb, notamment de l'Est, avec des habitats très particuliers, les escargotières (amas constitué d'un grand nombre de coquilles d'escargots mêlées à des pierres brûlées et des cendres de foyer contenant également des ossements animaux, des outils en pierre et en os, des objets de parure, plus rarement des inhumations) remontant dans l'Atlas à la fin du X<sup>e</sup> millénaire.*

<sup>4</sup> *Civilisation du Paléolithique terminal remontant à un peu plus de 20 000 ans. Elle regroupe plusieurs cultures dont les plus importantes sont l'Ibéromaurisien daté de 22 000 ans puis, le Capsien qui peut atteindre la fin du Xe millénaire. Si le Capsien est plus continental, l'Ibéromaurisien est plutôt littoral et tellien quoique reconnu dans les hautes plaines et l'Atlas saharien.*

au seul Néolithique\* de tradition capsienne\*. Les lambeaux de gisements archéologiques qui subsistent encore à proximité de certaines gravures ne pourront être pris en compte avec certitude que lorsque seront retrouvées, diverses fois renouvelées, les mêmes associations culturelles et graphiques. C'est dire combien ces lambeaux sont précieux et demandent à être protégés tant des intempéries que des interventions humaines intempestives.»<sup>1</sup> .

En d'autres termes, L'artiste préhistorique ne cessera de nous étonner et de nous émerveiller par sa « Techné » et son habileté à retranscrire sa pensée. Ce qui est encore plus étonnant c'est que, malgré les distances géographiques, d'un continent à l'autre, les différences de contextes, les périodes et l'absence totale de communication entre ces populations préhistoriques, ces dernières aboutissaient à des conclusions très proches en termes de représentation basées sûrement sur des influences et un état d'esprit inexpliqué à ce jour.

## **B- L'art rupestre de l'Algérie, un trésor inégalé !**

L'Algérie est dépositaire d'un des plus riches patrimoines rupestres du monde ; elle le doit à sa sécheresse saharienne de ces derniers millénaires qui a permis la conservation de milliers de gravures, et surtout, de peintures, mais aussi, à la richesse iconographique des civilisations qui s'y sont déployées auparavant. Ces représentations nous plongent tantôt dans un monde de chasseurs où l'animal est le sujet principal rendu avec un remarquable talent du graveur, tandis que les œuvres peintes nous font pénétrer dans un monde où l'homme est omniprésent, témoignant d'une prise de possession de la nature par ce dernier. Cet art préhistorique très impressionnant et émouvant est présent en abondance dans les régions de l'Atlas et des massifs centraux sahariens.

---

<sup>1</sup> AUMASSIP (G.), *Trésor de l'Atlas*, Ed. Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1986, p. 17.

Au V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, Hérodote, historien grec décrit le Sahara comme étant un désert aride où nul ne pouvait s'installer et vivre. Cette théorie fut balayée par les différentes découvertes de l'art saharien, notamment celles du Tassili où des milliers de fresques gravées ou peintes ont révélé que cette immensité désertique avait bel et bien été autrefois, fertile, traversée de part en part par des hommes et des bêtes, mieux encore, que le désert a été le foyer rayonnant d'une grande diversité de cultures annonçant celles des peuples de l'Afrique actuelle<sup>1</sup>.

Les images rupestres étaient connues très tôt, et avant même, la colonisation du Sahara, puisque Heinrich Barth, explorateur, ethnologue et anthropologue allemand les avait croisées dès 1849, puis, en 1855, ainsi qu'Henri Duveyrier plus tard, en 1861 et 1864, explorateur et géographe français. Ceci dit, c'est bien « en 1847, au cours de l'expédition que le général L. E. Cavaignac dirigea contre les Ksour, ou villages berbères fortifiés du Sud Oranais, que le Dr F. Jacquat aide major au 5<sup>e</sup> régiment de la ligne et le capitaine Koch des voltigeurs de la légion étrangère, relevaient les gravures de Thiout et de Moghar-et-Tathani »<sup>2</sup>. Deux de ces gravures rupestres, d'après les croquis, furent reproduites, elles représentaient, d'après les inventeurs : « une famille à la chasse », voir fig. 23 et « leçon d'un guerrier à son fils »<sup>3</sup>, voir fig.24.



Figure 23 : Une famille à la chasse, monts des Ksour, Tiout.  
Source : FLAMAND (G.B.M.), *Les pierres écrites*, Ed. Masson, Paris, 1921, p. 11.

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 169.

<sup>2</sup> FLAMAND (G.B.M.), *Les pierres écrites*, Ed. Masson, Paris, 1921, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.*



Figure 24: Leçon d'un guerrier à son fils, monts des Ksour, Tiout.  
Source : FLAMAND (G.B.M.), *Les pierres écrites*, Ed. Masson, Paris, 1921, p. 14.

Ces images avaient passionné de nombreux chercheurs, parmi lesquels figurent le géologue Georges-Barthélemy-Médéric Flamand, l'abbé Henri Breuil, mais, c'est incontestablement Henri Lhote, auquel furent présentées les fresques du Tassili, dès 1933<sup>1</sup>, qui tomba sous leur charme et leur consacra sa vie entière en faisant connaître l'évolution de cet art au reste du monde.

## ***1. Le Sahara, une immensité autrefois habitée !***

C'est au cours du Néolithique que le Sahara a été submergé par les immenses progrès réalisés successivement par l'homme et qui constituent une véritable révolution. C'est également, à cette période que le paysage saharien s'est transformé laissant place à un climat sec et une faune complètement modifiée avec la disparition de certains animaux comme l'éléphant et l'hippopotame et l'apparition d'animaux domestiques, à savoir, le cheval et le chien. L'apogée du Néolithique au Sahara a révélé sur place des outils d'un remarquable perfectionnement et un art inestimable, celui des gravures et peintures rupestres qui, outre le

---

<sup>1</sup> FERRAH (A.), *L'Algérie civilisations anciennes du Sahara*, Ed. ANEP, Alger, 2005, p. 17.

génie de leur création et leur sens esthétique inégalé, nous renseignent sur la faune, les costumes, les bijoux et les armes utilisés par l'homme, témoignant par leurs présences d'une grande épopée rupestre qui retrace les scènes d'une vie quotidienne.

On constate ainsi, dans les différentes gravures et peintures rupestres du Sahara, l'évolution des civilisations allant de la période du Bubalin au Camelin dans laquelle l'accroissement des caractères alphabétiques caractérise le début de l'histoire. Les différentes périodes que nous citerons ci-dessous, se sont déployées au cours de plusieurs millénaires. Chacune d'elles témoigne d'une maîtrise et d'un désir de représenter les pensées et les préoccupations de nos ancêtres, avec des styles différents, des techniques différentes et un symbolisme qui fait débat, aujourd'hui encore.

*L'art Bubalin*, selon de nouvelles études, pourrait remonter à 20 000 ans avant le présent, il met en évidence la faune sauvage africaine avec pour animal de file, l'éléphant. Les girafes, les rhinocéros, les antilopes ont été abondamment reproduites en particulier dans l'Oued Djerat, dans le Tassili. Le bubale antique (*Pelorovis Antiquus*) espèce disparue au cours du néolithique s'est vu représenté de manière plus systématique dans l'Atlas que dans le Tassili. Quant à la représentation humaine, dans le Tassili, elle nous révèle des hommes qui semblent masqués de têtes d'animaux : chacals, antilopes, oiseaux. Cet art essentiellement tourné vers la représentation du monde animal est nommé également « art des chasseurs »<sup>1</sup>. Il se caractérise par son naturalisme, ses grandes dimensions, parfois, et sa technique de gravure, celle du trait poli, profond et régulier.

*Les Kel Essuf*, concernent une période qui reste en marge des autres phases, n'ayant été retrouvée que dans certains secteurs, la Tadrart, tout particulièrement. Ce sont des figures ichtyomorphes (reptiles ou poissons) ou anthropomorphes. Les Kel Essuf, ont été assimilés à des gens venus d'ailleurs, gens du vide ou encore, « génie ».

---

<sup>1</sup> *Algérie deux millions d'années d'histoire*, « l'art des origines », Musée de préhistoire d'Ile-de-France, « année de l'Algérie en France », Nemours, 2003, p. 17.

*L'art des têtes rondes* sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir avec plus ample détail<sup>1</sup>, comprend, surtout des peintures, cet art serait apparu depuis plus de 10 000 ans. Considéré comme étant le plus ancien qui s'intéresse à l'homme, cet art tire son nom de la forme sphérique des têtes des personnages, ces derniers sont représentés soit petits, comme des « diabolins », soit très grands, ce qui leur a valu le nom de « Grand Dieu » donné par les européens.

*L'art bovidien* datant de 7000-2000 ans avant J.-C., s'étend sur une phase qui couvre tout le Sahara central agrémentant ainsi, de nombreuses parois à découvert ou sous abri du Tassili et du Hoggar, avec des peintures représentant de grandes fresques où figurent des troupeaux entiers de bovins portant des attributs divers qui ne laissent aucun doute sur leur domestication. C'est là, *l'art des pasteurs* au travers duquel la vie quotidienne de ces artistes est représentée à travers des troupeaux qui symbolisent leur richesse et leur vie haute en couleurs : vêtements, parures, attitudes, scènes de danse, de chasse et de combat, campement ou tente. Des représentations où chaque détail est minutieusement travaillé, plongeant ainsi, celui qui les contemple, dans un moment de pur plaisir.

*L'art caballin* remonterait au milieu du 2<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., Il se caractérise par l'apparition du char et du cheval, représentations dites du « Galop volant ». Les personnages portent des boucliers ronds, des javelots et des plumes sur la tête, ils s'accompagnent des premiers caractères alphabétiques qui caractérisent le début de l'histoire.

*L'art camelin* se caractérise par l'apparition du chameau qui, peu à peu, se substitue au cheval, témoignant de l'aridification générale du climat et d'un environnement proche du désert actuel déjà pressenti dans la phase précédente. Cette période se voit représentée par un style de

---

<sup>1</sup> Voir sous chapitre : 3. Les massifs sahariens, entre mythe et réalité.

plus en plus schématique et une technique plus incertaine appelée également, libyco berbère, qui voit la prolifération des caractères alphabétiques<sup>1</sup>.

Les multiples changements atmosphériques qui se sont abattus sur le Sahara, ont métamorphosé cet art pour chacune des périodes que nous avons cités précédemment avec des touches personnelles de chaque peuple qui a frôlé son désert, laissant derrière lui, le mystère de son empreinte. Toute cette diversité artistique, mais surtout humaine, suscita bon nombre de questions et d'hypothèses sur la nature et les origines de ces populations. La première hypothèse était que ces populations avaient une relation avec des peuples similaires du Proche Orient, en faisant référence à l'art rupestre qui a été retrouvé dans ces lieux. La seconde hypothèse amena à penser que le Sahara avait servi uniquement de terre d'accueil et cela, ne se produisait qu'en hiver, les pasteurs préférant habiter les vallées fertiles en été ; enfin, une troisième hypothèse s'orienta vers le Sahel, voyant dans ce dernier un lieu approprié au mode de vie des pasteurs, et à partir de ce dernier, une vaste expansion de ces populations s'est faite, investissant les massifs sahariens<sup>2</sup>.

Ceci dit, en s'adonnant à l'étude de l'art rupestre saharien, et plus particulièrement aux peintures du Tassili qui recèlent parmi les plus denses et les plus belles archives artistiques et donc, historiques laissées par l'homme, les spécialistes ont pu établir des origines à ces peuples. Tout commence avec l'art **des Têtes Rondes**, une phase qui voit émerger la négritude avec ces personnages étranges où mythologies et rites s'entremêlent ; Mais, c'est incontestablement au sein de la période bovidienne, que les attributs et les origines des peuples sahariens ont pu être établis.

En effet, tout commence, lorsque eut lieu la première exposition au Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, à Paris, intitulée « Peintures Préhistoriques

---

<sup>1</sup> *Algérie deux millions d'années d'histoire*, « l'art des origines », Musée de préhistoire d'Ile-de-France, « année de l'Algérie en France », Nemours, 2003, p. 20.

<sup>2</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 182.

du Sahara : Mission Henri Lhote au Tassili », dévoilant au grand public, les peintures rupestres du Tassili dans toutes leurs splendeur<sup>1</sup>, voir fig. 25-26-27.



Figure 25: Carton d'invitation, exposition "Peintures Préhistoriques du Sahara, Mission Henri Lhote, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1957-1958. Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309.



Figure 26: Coupure de presse 1, préparatifs de l'exposition « Fresques Préhistoriques du Sahara, Archives du musée des arts décoratifs, Paris, 1957. Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309.

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 176.



Figure 27: Coupure de presse 2, Archives du musée des arts décoratifs, Paris, 1958.  
 Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309.

Cette entrée fulgurante du Tassili sur la scène de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, est due à l'initiative du préhistorien français Henri Lhote. En effet, ce dernier, Tombé sous le charme de ces fresques, il consacra ainsi sa vie entière à l'étude du Tassili, et plus encore, à le faire connaître. Tout commence entre 1956 et 1957, lorsque Henri Lhote décida d'entreprendre une réelle expédition au sein de ce désert ; et c'est « sous l'égide du Musée de l'Homme, avec le soutien financier du CNRS\*, de l'IRS\* et l'aide du gouverneur d'Algérie»<sup>1</sup>, que l'aventure pouvait enfin, débiter. Muni de son matériel, d'une équipe bien formée, constituée de peintres et d'un photographe, les relevés s'effectuèrent à l'aide de calques mis en teinte à la gouache qui révéleront au grand jour des centaines de fresques, d'un patrimoine hors du commun, voir fig. 28-29.

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 176.



*Figure 28: Photo 1, archives de l'exposition "peintures préhistoriques du Sahara, mission Henri Lhote, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1957-1958.  
Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309.*



*Figure 29: Photo2, archives de l'exposition "peintures préhistoriques du Sahara, mission Henri Lhote, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1957-1958.  
Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309.*

Et c'est ainsi qu'au cours de cette exposition que « se présenta une ethnologue, G. Dieterlen, qui eut la bonne idée de revenir accompagnée d'un homme de culture peul, Amadou Hampâté-Bâ, délégué de son pays, le Mali, auprès de l'Unesco.»<sup>1</sup> ; que ce dernier fut surpris par les nombreuses similitudes entre ce qu'il voyait des peintures du Tassili et ce qu'il avait connu durant son enfance, à savoir, l'initiation pastorale par son grand-père au rite de son ethnie « les Silatigui »<sup>2</sup>. C'est alors que Amadou Hampâté-Bâ identifia dans les peintures, notamment, celles de la période bovidienne, des origines attribuées à des Peuls pasteurs et nomades « évoluant le long de la bande sahélienne entre le Sénégal et le Tchad, une ethnie dont l'origine n'avait jamais été élucidée par les africanistes ! »<sup>3</sup>.

L'hypothèse fut soutenue, d'une part, par le nombre de documents exposés, et d'autre part, par les différents aspects et motifs (positions des figures, attitudes, costumes, instruments et attributs liés au pastorat) qui les composent ; la fresque dite « des bœufs accroupis » en est le plus bel exemple, voir fig. 30, représentant la cérémonie du Lotori à laquelle Amadou Hampâté-Bâ avait assisté en 1913, alors qu'il était tout jeune. La fresque révèle un troupeau de bœufs et des hommes sans membre inférieurs ; cela s'expliquerait, selon Amadou Hampâté-Bâ, du fait que ces derniers étaient tout simplement dans l'eau, c'est bien le rituel de la cérémonie qui veut cela.

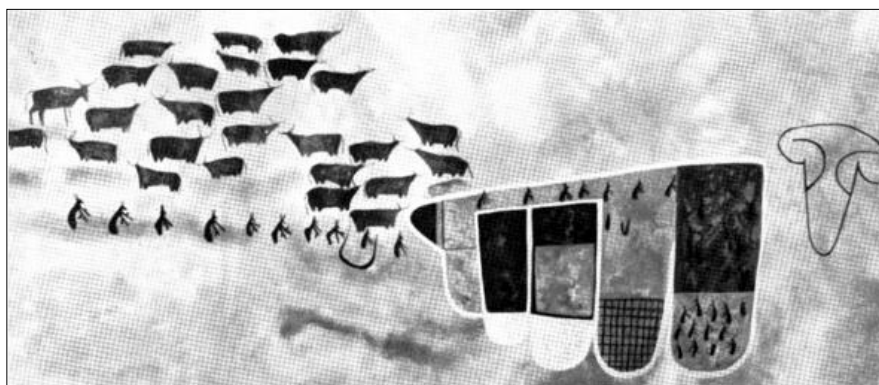


Figure 30: Cérémonie du Lotori, fresque dite des bœufs accroupis, T-in-Tazarift.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 231.

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 231.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 231.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 232.

Après avoir passé toute une nuit dans l'eau, les bœufs se dirigent en file indienne pour traverser la figure en forme de U, voir fig. 31, censée être une porte magique, qui une fois franchie, les protège des épidémies et de la stérilité. Un autre élément vient conforter les propos de Amadou Hampâté-Bâ, celui de la figure Tyanaba, serpent mythique qui joue un rôle fondamental dans la mythologie des Peuls en protégeant le troupeau de tout danger, cela en s'enroulant autour d'eux<sup>1</sup>, voir fig. 32.

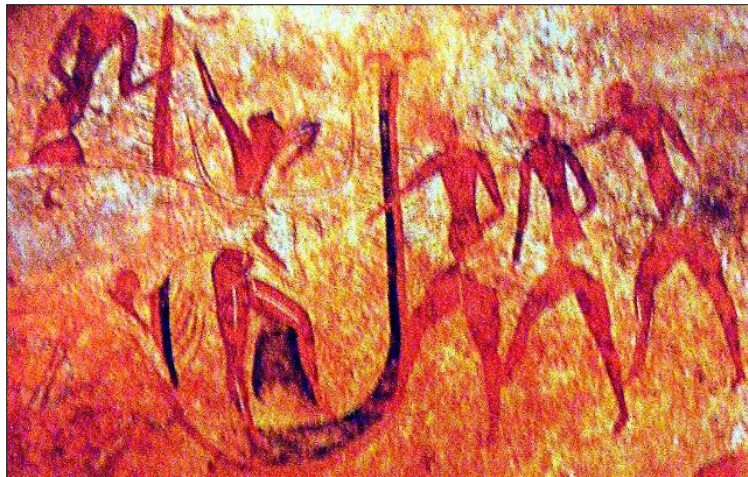


Figure 31: Bœuf passant par la porte magique cérémonie du Lotori, Ouan Derbaoun.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 233.



Figure 32: Serpent Tyanaba, Jabbaren, Tassili.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 234.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 233.

Ces données d'une haute importance, quant à l'origine des populations du Tassili, ont fait l'objet en 1961 d'un recueil sur les traditions des pasteurs peuls intitulé : « Koumen »<sup>1</sup> et une étude plus approfondie en 1966, pour tenter de cerner d'autres éléments dans les fresques du Tassili issus des mêmes traditions, traditions qui ont existé « avant l'introduction de l'Islam et qui ont été longuement conservées dans bien des régions d'Afrique Noire où les Peuls se sont sédentarisés. »<sup>2</sup>.

En sommes, l'art rupestre du Sahara, par ses multiples phases d'évolutions, retrace un pan entier de la préhistoire à l'histoire sans jamais avoir de coupure entre les périodes. Cette caractéristique d'une haute importance fait de l'art rupestre d'Algérie, l'art le plus explicite en matière de connaissances des civilisations lui ayant appartenu. Ci-dessous avec plus amples détails quelques gravures et peintures au sein de deux entités culturelles l'art de l'Atlas et l'art des massifs centraux, Ahaggar, Tassili Azger.

## ***2. L'Atlas, du naturalisme à l'abstraction***

*« L'Atlas, véritable pont entre le Sahara et les rivages septentrionaux de l'Afrique, déploie ses branches montagneuses du sud marocain au sud tunisien, parallèlement à la côte, sur une longueur de 2000 kilomètres et une largeur de quelque 300 kilomètres »<sup>3</sup>.*

C'est à Thiout, en 1847, que furent révélées « El Hadjrat Mektoubat »<sup>4</sup> ou encore les « Pierres Écrites » de l'Atlas saharien, « termes donné par les indigènes arabes pour désigner des rochers à figurations zoomorphes gravées, que l'on retrouve en si grand nombre dans l'Afrique mineure, Sahara et Berbérie et plus particulièrement, pour cette dernière, dans le

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 231.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.231.

<sup>3</sup> AUMASSIP (G.), *Trésor de l'Atlas*, Ed. Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1986, p. 9.

<sup>4</sup> FLAMAND (G.B.M.), *Les pierres écrites*, Ed. Masson, Paris, 1921, p. 1.

Djebel-Amour, dans la région des Ksour, et dans tout l'extrême sud-ouest de l'Oranie.»<sup>1</sup> ; une découverte qui livra des hommes armés d'arcs, des lions, bons nombre de bovidés ainsi que des éléphants et bien d'autres gravures encore.

Malgré cette découverte qui étonna plus d'un, on doutera longtemps de l'existence de l'art préhistorique. Il faudra attendre la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, plus précisément, l'année 1892, pour que le caractère préhistorique de ces découvertes soit reconnu par les spécialistes. En effet, le terme « Hadjrat Mektoubat » fut donné pour la première fois par le géologue Georges-Barthélemy Médéric Flamand, qui séjourna longuement dès 1890, dans le sud oranais afin d'en dresser la carte géologique ; il fut ainsi, le premier à mettre en évidence l'espèce animale aujourd'hui éteinte, de *Pelorovis Antiquus* ou buffle antique. Des études pratiquées sur la patine des gravures ont montré que les états divers de colorations et d'épaisseur de la roche, ne peuvent s'expliquer que par un « long échelonnement de ces œuvres dans le temps.»<sup>2</sup>. Ces appellations « Hadjrat Mektoubat » ou « Pierres Écrites » « symbolisent tout à fait la notion de message que nos lointains prédécesseurs nous ont légué, bien avant l'apparition de l'écriture, gravant sur la roche, pour l'éternité, le témoignage de leur civilisation il y a plus de 8000 ans.»<sup>3</sup>.

Plusieurs périodes s'enchevêtrent dans l'art de l'Atlas, donnant ainsi un nouveau style tout aussi passionnant que ses prédécesseurs. Du naturalisme donc, on passe par plusieurs étapes pour arriver à la stylisation la plus extrême dite « École de Tazina » ; un style qualifié d'une étonnante modernité du trait, pouvant se confondre facilement avec le mouvement d'art abstrait, des arts plastiques du XX<sup>e</sup> siècle !

L'évolution chronologique de l'art rupestre atlasique reste un point délicat quant à son rattachement à des civilisations préhistoriques connues. Ceci dit, son évolution interne est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 23-24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.





Figure 33: Félin prêt à bondir, Guelmouz El- Abiodh, monts des Ksour.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*,  
Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.31.



Figure 34: Éléphant protégeant son petit, Ain-Sfissifa, Djebel Amour.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*,  
Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.31

La représentation de l'homme, dont le traitement est beaucoup moins soigné que celui des animaux, est associé souvent à la figure animale et plus particulièrement à celle du bélier à sphéroïde, *Ovis Longipes*, voir fig. 35, figure marquante en raison de l'image symbolique qu'il confère. Cet animal apparaît tout spécialement paré, «il porte sur la tête une calotte globuleuse, attachée au cou par une jugulaire. Il s'en dégage des appendices rayonnants, sortes de grandes plumes ou de rameaux végétaux. A son cou pend un collier souvent décoré de chevrons.»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil*, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000. p. 31.

Ce bélier souvent associé à l'homme généralement en position d'orant, bras levés, ce geste symbolise au regard du monde, peut-être une invocation à la prière ou encore un symbole d'offrande ?<sup>1</sup> Ce sont là, des suppositions qui titillent encore la curiosité de bon nombre de spécialistes sachant que nul ne pourrait confirmer avec certitude la vraie signification de cet art qui garde, malgré l'évolution des moyens, un mystère qui n'est pas près d'être résolu de sitôt !

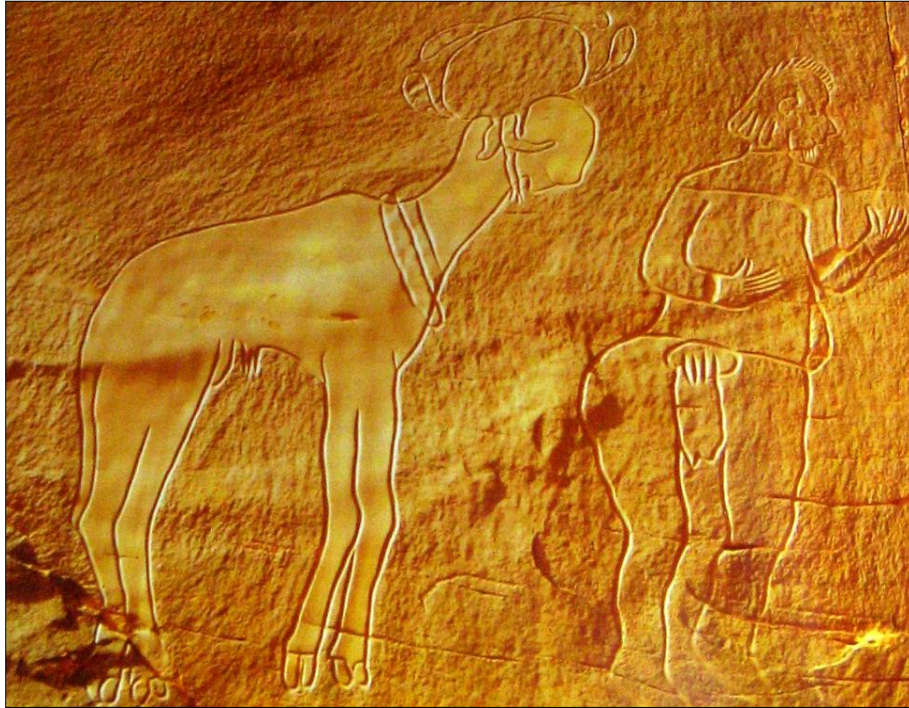


Figure 35: Bélier à sphéroïde, Feidjet El- Kheil, djebel Amour.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.14.

L'artiste atlasique eut recours à deux techniques pour réaliser ses œuvres, à savoir le piquetage et le polissage ; cela consiste à tracer un trait profond dans la pierre en ayant recours à des percussions, soit directes (percuter directement la pierre) qui ont pour but de donner un aspect final de l'image aux contours irréguliers et imprécis, soit des percussions indirectes (le percuteur posé sur la roche et lui-même frappé par une pierre) qui donnera un contour net à l'image. Une fois le piquetage terminé, ce dernier peut rester tel quel ou recevoir un polissage

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 13.

dit « piqueté-poli »<sup>1</sup> qui caractérise les gravures de la période naturaliste avec un trait poli et profond qui relève de l’habileté des artistes préhistoriques à laisser une trace de leur existence.

Bien d’autres techniques ont été relevées : celles du trait poli sans aucune profondeur, très fin ou parfois plus large et brillant qui n’est visible que « d’une lumière rasante, par réflexion de la lumière sous un éclairage oblique qui les fait miroiter. »<sup>2</sup>, voir fig. 36.

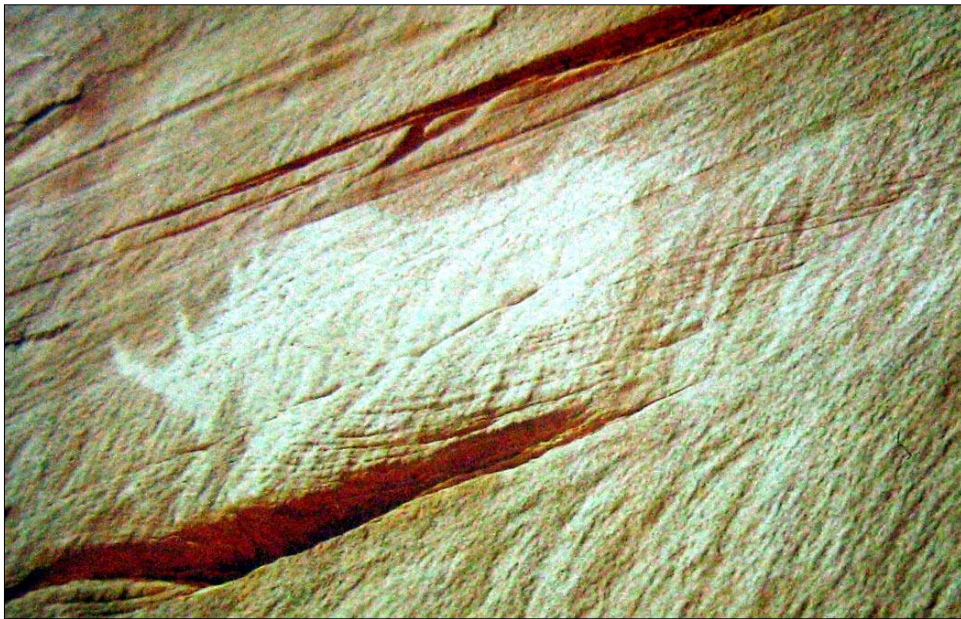


Figure 36: Rhinocéros esquissé en poli très brillant qui réfléchit la lumière, Atlas Saharien.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l’Atlas saharien, El-Hadjra El-Maktouba, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, 42.*

Autre technique plus rare, celle de la percussion avec gouge, « le trait est (...) constitué par une série d’empreintes parallèles arquées, réalisées à l’aide d’un outil à tranchant curviligne utilisé en percussion posée avec percuteur. »<sup>3</sup> Un trait identifié par François Cominardi, pensant toutefois, que le trait n’a pas été fait d’une manière intentionnelle et que ce fut le fruit du hasard de l’outil sur la roche. Cette diversité des techniques dénote de la subtilité de l’artiste atlasique et de sa volonté de développer au fil du temps, un savoir-faire unique ; sur lequel on aura l’occasion de revenir au sein du chapitre 2.

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 61.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 62.

Concernant les périodes et styles, l'art de l'Atlas se voit essentiellement gravé, contrairement à celui des massifs centraux qui, lui, se révèle surtout peint. Cette différence est le résultat de l'influence de l'environnement ; disponibilité ou non des matériaux colorants, de l'ocre, en particulier. Plusieurs styles se voient représentés ; En premier, la période naturaliste avec un style naturaliste figuratif, dont les images gravées et pérennisées sont surtout, le livre bestiaire ayant côtoyé l'homme à l'image du bélier à sphéroïde, *Ovis Longipes*, revoir précédemment fig. 35. Il est rare cependant, de tomber sur des scènes représentant des personnages seuls celle de Aïn-Naga en est une exception, représentant le sentiment amoureux entre un homme et une femme, voir fig. 37.



Figure 37: Scène de l'intimité amoureuse, Ain Naga, monts des Ouled Nail, Atlas Saharien.  
Source : HACHID (M.), *Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil*, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p. 34.

Le second style dit naturaliste stylisé, toujours figuratif mais avec une nette tendance tournée vers la stylisation des figures, beaucoup moins détaillées anatomiquement parlant, et moins imposante en terme de taille, voir fig. 38.



Figure 38: Style naturaliste stylisé, El-Hasbaïa, monts des Ouled Nail, Atlas Saharien.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.89.

Le troisième style dit école de Tazina, tire son nom du site Aïn-Tazina. Il se démarque franchement, des deux premiers même s'il découle directement du deuxième, en représentant sa progression vers une tendance nettement stylisée aux formes dépouillées, réduction voire suppression des détails anatomiques au profit de simples esquisses de corps allongés aux extrémités effilées, parfois démesurément, leur conférant souplesse et légèreté, les représentations peuvent être également de moyenne dimension ou parfois très petite. Les figures à connotation symbolique (spirale) se font quant à elles, rares<sup>1</sup>, voir fig. 39.

Pour ce qui de la technique, les figures sont faites d'un trait poli, toujours soigné ; l'aspect de la dichotomie a également été mentionné comme le bélier à sphéroïde qui a certainement été peint avant d'être gravé<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Algérie deux millions d'années d'histoire*, « l'art des origines », Musée de préhistoire d'Ile-de-France, « année de l'Algérie en France », Nemours, 2003, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.



Figure 39: Figure de rhinocéros, Feidj Naâm, monts des Ksour, Atlas Saharien.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed.  
ENAG, Alger, 1992, p.113.

La période subnaturaliste ou bovidienne d'origine atlasique se caractérise par un changement au niveau de la patine, de la technique, du style, mais surtout au niveau de la thématique. En effet, l'aspect monumental de l'animal, de sa force et de son pouvoir, cède la place à l'homme, désormais omniprésent, réduisant considérablement les proportions de l'animal ; de la même manière, se réduisent les grands fauves au profit d'un monde tourné incontestablement, vers la domestication des ovinés et des bovinés. La représentation de la faune tropicale, éléphant, buffle antique, rhinocéros, félins se raréfie, conséquence de l'aridité croissante du climat ; les bœufs, les moutons et les chèvres sont certainement l'apanage d'un long processus qui révèle « un monde pleinement néolithique où, plus que de la domestication, on peut déjà parler d'élevage. »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 111.

En terme graphique, le dessin est moins recherché, les contours plus sommaires, les détails moins nombreux et précis, contrairement à la première période. Autre changement qui s'opère, cette fois au niveau de la représentation de l'homme, ce dernier se voit représenter d'une manière totalement anonyme, ne sachant pas s'il s'agit d'homme ou bien de femme, puisque cette dernière est à présent une des figures majeures.

Le détail disparaît donc, au profit de contours sommaires du visage et du corps. Les personnages sont vus soit de face, en profil tordu ou en trois quart, debout, fléchis ou encore accroupis ; cette position indique généralement la sexualité ou encore, l'accouchement en vue de dessus ou en plan<sup>1</sup>. Les personnages à tête trilobée et/ou au corps quadrangulaire dominant, voir fig. 40 ; les personnages sexués présentent plusieurs variantes, généralement représentés dans une attitude d'orant, personnage ithyphallique vu de profil ou en perspective tordu, fléchi, voir fig. 41, l'homme ithyphallique et la femme sexuée vus de face, debout, le personnage aux membres inférieurs écartés à l'horizontale, l'homme ou la femme vus de face, accroupis, en position dite « grenouillesque »<sup>2</sup>, voir fig. 42.<sup>3</sup>



Figure 40: Personnage à tête trilobée, Theniet El-M'zab.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadja El-Maktouba*,  
Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.153.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 112-113.



Figure 41: Personnage ithyphallique, El-Harhara, djebel Amour, Atlas saharien.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadja El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.158.



Figure 42: Position dite grenouillesque, Dekhilet El-Atteuch.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadja El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.170.

Ce regain d'intérêt pour la sexualité revêt « un sens profond et vital, celui de la fécondation, de la fertilité, de la survie du groupe, en un mot de la vie.»<sup>1</sup>. Ces caractéristiques sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir au sein du chapitre 2 révèlent, des données d'une haute importance qu'en a la technique employée par l'artiste moderne, considérée comme

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 116.

étant révolutionnaire, sans savoir que cela avait bel et bien existé dans un futur antérieur initié par l'homme préhistorique saharien, notamment par la manière dont il représentait le corps des personnages en volume.

La période bovidienne d'origine saharienne est une phase qui voit surgir le monde saharien dans l'Atlas. Du fait de l'aridification du climat, les hommes du Sahara central se voient contraints d'emprunter la voie naturelle de la Saoura<sup>1</sup>, à la recherche d'un climat plus clément ; de là, on verra apparaître ces hommes dans les gravures de l'Atlas avec l'importation d'une espèce bovine inconnue, celle du « *Bos africanus macroceros* »<sup>2</sup>, voir fig. 43.



Figure 43: *Bos africanus macroceros*, Taghit, sud Béchar.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.185.

Cette espèce représentée en un style plutôt figuratif, possède des cornes longues et fines en arc de cercle sur la tête. Ce bovin confirme également, l'aspect de la domestication, par l'aspect compartimenté de la robe de l'animal, contrairement à la robe unie des espèces sauvages. On peut également, retrouver des représentations de bœufs beaucoup plus stylisées, comme ce fut le cas à Thiout, ou encore, des styles nettement inférieur, voir fig. 44.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>2</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 119.



Figure 44: Représentation de bœuf stylisée, Thiout, monts des Ksour.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*,  
Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.193.

Il existe bien d'autres représentations qui partagent les mêmes caractéristiques sans pour autant se démarquer du lot. On y constate la présence de deux autres bœufs, l'un à cornes courtes et épaisses *Bos bradryceros*, l'autre à cornes vers l'avant *Bos ibericus*, qui évoluait dans l'Atlas bien avant le *Bos africanus*. La représentation des autres espèces animales se raréfie confirmant ainsi, l'évolution de l'aridification du climat ; on y trouve cependant, des autruches, des antilopes et des félins ; quant à la représentation de l'homme, elle se fait rare, avec en plus un dessin schématisé et filiforme, qui ne permet pas donc d'en ressortir des attributs quels qu'ils soient.

Les peintures rupestres de l'Atlas saharien se répartissent en deux phases : la première préhistorique, la seconde protohistorique\*. La première, se caractérise par l'isolement des figures, peintes au trait, en pointillé et en teinte plate, qui ne forment pas de véritables compositions. L'utilisation de colorants a permis d'esquisser et de peindre entièrement ou partiellement des gravures sur lesquelles on constate encore, des traces rougeâtres. Ces peintures qui ont agrémenté l'Atlas, en plus des gravures, offrent pour certaines des fresques uniques en leur genre tel est le cas de l'oued El-Guessab, avec une peinture qui nous transporte dans le Sahara central voir fig. 45.



Figure 45: Fresque unique dans l'Atlas saharien, Oued El-Guessab.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.209.

« Sur une longueur de 2,92 m et une hauteur de 0,80 m, qui réunit près de 80 sujets, hommes et animaux parmi lesquels les bœufs jouent un rôle particulier, les personnages portent de riches vêtements, longues capes décorées, et tiennent des objets divers à la main : bâtons, crosse, arc... Deux d'entre-eux ont les cheveux tressés et sont très probablement, des femmes ; plusieurs sont assis sur des tabourets.

Les compositions sont centrées vers des bœufs à gauche et un grand individu à droite. Bœufs et ovinés sont l'objet d'attitudes rituelles, car sans aucun doute, il s'agit là, de cérémonies.»<sup>1</sup>. Cette fresque daterait de quelques 2000 ans avant notre ère avant l'introduction du char, une datation qui a pu être établie grâce notamment, à l'absence de char, et de l'image du *Bos africanus* au sein de cette dernière.

La période des chars, se caractérise comme son nom l'indique, par la diffusion du premier moyen de transport connu en Afrique du nord, le char. « Son existence est rapportée

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 123.

par l'historien antique Hérodote d'Halicarnasse, qui écrit, au V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, mentionnant les libyens comme étant d'habiles conducteurs de char »<sup>1</sup>.

Ce véhicule va apparaître progressivement dans différentes périodes, les gravures le reproduisent de manière très conventionnelle : en plan vu de haut, constitué généralement, de deux roues, parfois quatre, qui auraient tendance à faire penser à un chariot, et lorsque l'on atteint un nombre supérieur à quatre, cela relèverait de l'aspect fantaisiste que l'artiste ait voulu donner. En terme stylistique, la schématisation domine avec la représentation humaine filiforme, sans vêtements, sans parures, hormis des plumes sur la tête, voir fig. 46.



Figure 46: Char à deux roues, Oued laâra, monts des Ksour, Atlas saharien.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.231.

La période libyco berbère indique l'entrée dans l'Histoire avec l'apparition des premiers caractères libyques première écriture de l'Afrique du Nord. Cette période se subdivise en deux étages qui se voient différencier par leurs styles, leurs techniques, les figures représentées soit, simultanément, soit isolées, avec l'écriture et le cheval, dans un premiers temps, et le dromadaire, dans un second temps. Les inscriptions de l'Atlas sont dans la quasi-majorité inédites, rarement longues et se réduisent parfois, à un seul mot ; on décèle un apport

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 128.

linguistique assez limité qui se traduit en des textes brefs et répétitifs, représentant des noms propres, des messages guerriers ou amoureux, dédicatoires ou funéraires, voir fig. 47.

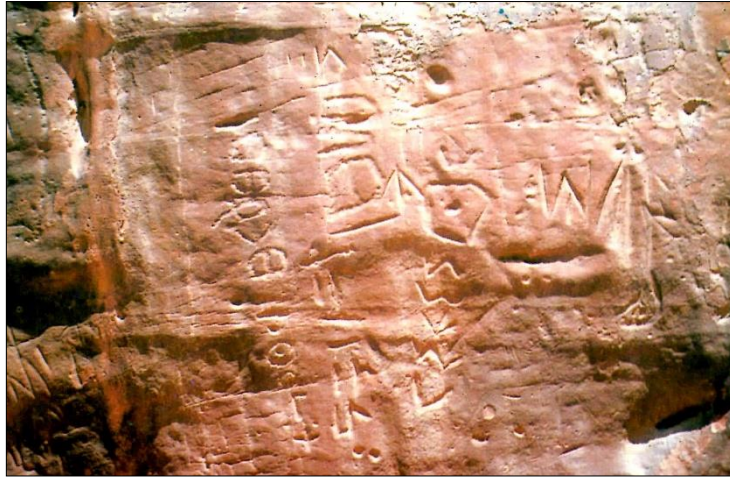


Figure 47: Inscription libyque, Le Méandre, monts des Ksour, Atlas saharien.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.231.

L'un des étages les plus anciens de cette période est incontestablement, celui du caballin au style figuratif ou schématisé. La technique est généralement, celle de l'incision très fine et superficielle. Beaucoup plus rares sont les chevaux très régulièrement piquetés ; comme on peut également, trouver des figures obtenues par frottement qui apparaissent sous un effet brillant.

« Depuis sa découverte, l'art rupestre atlasique a suscité une multitude de notes et d'articles qui n'a d'égale que sa dispersion, mais cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle sera marquée par la publication des trois importants ouvrages réunissant la somme des connaissances ; Il s'agit de l'excellent travail de Georges-Barthélemy Médéric Flamand datant de 1921, celui de Léo Frobenius et Hugo Obermaier de 1925 et enfin, le très beau recueil de photographie de Raymond Vaufrey, qui depuis 1939, n'a pas été égalé»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 16.

### 3. *Les massifs sahariens, entre mythe et réalité*

Il est difficile de croire que le rude paysage du Tassili actuel où pas un brin d'herbe ne pousse, livrait autrefois à un environnement clément, où végétations et petits lacs ornaient le territoire, comme en témoignent les multiples créations de l'homme préhistorique sur la roche. Ne présentant aucune rupture iconographique entre l'art des chasseurs et celui des pasteurs, entre l'art de ceux-ci et celui des cavaliers, l'art des massifs sahariens et plus précisément, celui du Tassili, présente des hommes qui ont appartenu à des ethnies et des cultures différentes, perpétuant l'art de la gravure ou de la peinture pendant parfois, plusieurs millénaires<sup>1</sup>. « Situé au centre du Sahara, s'appuyant sur la partie orientale de l'Ahaggar, le Tassili Azjer est un vaste plateau de grès d'altitude relativement élevée, entre 1000 et 2500 mètres.»<sup>2</sup>.

Par la richesse et le foisonnement des ressources naturelles et culturelles, ce massif fut proclamé zone protégée dès 1972, pour être ensuite sélectionné et figuré sur la liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO en 1982. Assurant protection, conservation et mise en valeur des vestiges préhistoriques et culturels ; en 1986, le Tassili intégra le MAB, programme intergouvernemental sur l'homme et la biosphère<sup>3</sup>.

Contrairement à celui de l'Atlas, l'art rupestre des massifs sahariens est majoritairement peint. Sa concentration et sa répartition au Tassili n'Azger varient selon chaque région. Qu'il s'agisse des gravures de l'oued Djerat, ou des peintures du plateau de l'oued Tadjelahine, plateau de l'Assakao, Maddak, Edjerit, ou encore, la présence des deux techniques dans la Tadrart méridionale<sup>4</sup> ; cet art à la figure humaine omniprésente, nous plonge dans un monde tantôt mythique, tantôt fantastique ou réel, témoignant de la diversité et du haut sens créatif des populations qui ont occupé ce territoire.

---

<sup>1</sup> GUILAINE (J.), *La préhistoire d'un continent à l'autre*, Ed. Larousse, Paris, 1986, p. 73.

<sup>2</sup> AUMASSIP (G.), KERZABI (S.-A.), *Algérie les sites du patrimoine mondial*, « année de l'Algérie en France », s. l. e., 2003, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>4</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 166.

La représentation d'hommes et de femmes est donc, le sujet dominant au Tassili, ils se présentent en position d'orants, masqués, zoomorphes ou guerriers. La représentation de la figure animale diffère de celle de l'art atlasique : le *Pelorovis Antiquus* y occupe une place moins importante, de même que pour les félins et l'hippopotame qui apparaît de manière sporadique. À l'inverse, les rhinocéros, les girafes, sont très présents, voir fig. 48 ; quant aux bovins, ces derniers représentent une figure prépondérante de l'art des Massifs centraux sahariens<sup>1</sup>.

A cela s'ajoute la représentation de figures à connotations symboliques : spirale, simple, double, parfois multiple<sup>2</sup> dont la signification reste encore imprécise.



Figure 48: Eléphants, girafes, autruches, antilopes oryx et gazelles, bœufs, Eheren.  
Source : HACHID (M.), *Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil*, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p.67.

Dès les premières explorations militaires du Tassili et de l'Ahaggar, des trésors artistiques inégalés ont été révélés, attestant d'une longue épopée de peuplements, allant des étranges Têtes Rondes, aux chasseurs bovidiens avec leurs troupeaux, les chars des Garamantes

---

<sup>1</sup> *Algérie deux millions d'années d'histoire*, « l'art des origines », musée de préhistoire d'Ile-de-France, « année de l'Algérie en France », Nemours, 2003, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*

ou encore le dromadaire qui atteste d'un climat désertique inhérent. La chronologie de cet art qui s'est fondée en premier lieu sur la stratigraphie, c'est-à-dire la superposition des dessins, a donné suite à ce classement. L'art des Têtes Rondes, constitue la principale caractéristique de l'art du Tassili, sur lequel nous reviendrons.

On observe dans les peintures du Tassili, une variété importante de couleurs et de tons employés par l'artiste afin de réaliser ses œuvres. On distingue, l'ocre rouge, le plus abondamment utilisé, ou d'autres tons comme le chocolat, le brique clair ou rosé, ainsi que plusieurs couleurs qui viennent rehausser les dessins, par leur pureté et leurs contrastes, telles que le jaune, le brun, le blanc, le bleu, le gris, plus rarement, le vert, et enfin, le noir<sup>1</sup>.

Avant de commencer à peindre, l'artiste eut recours parfois, à des esquisses finement gravées sur la roche, obtenues à l'aide de matériaux dont on ignore encore la nature. Il apparaît également, que l'artiste s'est servi directement de ses mains apposant ainsi, la matière colorante, un procédé qui semble relever de rituel ou d'un sens spirituel. D'autres techniques ont été utilisées pour appliquer le dessin par l'usage d'outils : « tampons en peau animale, des pinceaux en poils d'animaux ou en fibres végétales, un bâton mâché ou écrasé, des plumes ou des poils pour tracer les traits les plus fins. »<sup>2</sup>.

En faisant abstraction de la période des Têtes Rondes, c'est l'ère des pasteurs fervents éleveurs de bovins, qui entre ensuite en scène. Cet art qui débute au cours du VI<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., dans un néolithique affirmé, avec l'arrivée des premières populations bergères et leurs troupeaux de bovins, montre un intérêt particulier accordé aux scènes de la vie quotidienne au style fortement narratif et réaliste, témoignant de la relation existentielle entre le clan et le troupeau. Dénommé « Bovidien », cet art au style fortement figuratif et naturaliste, décrivant l'environnement humain et animalier dans des gestes quotidiens, brosse l'apanage d'une variété anthropologique de populations qui se sont déployées dans les massifs sahariens il y a 8 à 7000

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 181.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 184.

ans<sup>1</sup>. C'est ainsi, qu'à travers les différents types anthropologiques, une classification des étapes de cette période a pu être établie. On décèle alors, des groupes de populations noirs qui seront rejointes par des groupes blancs, sans oublier des groupes de métisses qui ont existé entre les deux groupes.

D'un point de vue stylistique, les images rupestres nous montrent des hommes et des femmes parés de multiples attributs : pagnes, peaux de bêtes, jupettes et chapeaux pour les femmes, bonnets blancs pour les hommes ; dressant, non seulement, de véritables tableaux de ces groupes dans leurs activités quotidiennes, mais donnent également, un aperçu de leurs habitations, enclos rond ou oval, ustensiles de poteries et mobiliers, voir fig. 49.

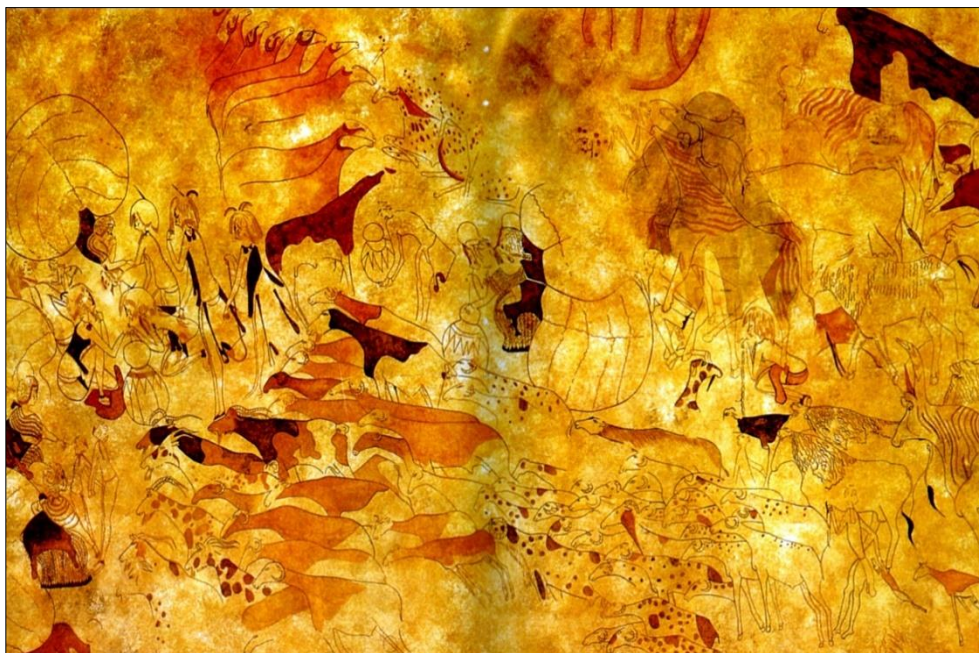


Figure 49: *Le campement, Eheren, Tassili.*  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 249.

Plusieurs sujets ont été relevés : le rassemblement, la convivialité, l'amour, la chasse, la tribu en déplacement, les bergers et leurs troupeaux, les archers et archères. Relatant un grand sens de l'harmonie, les représentations de ces peintures sont dotées d'un grand sens esthétique

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 220.

qui semble avoir habité l'esprit de l'artiste, à l'image de ces sublimes corps athlétiques aux proportions parfaites des archers et archère<sup>1</sup>, voir fig. 50.

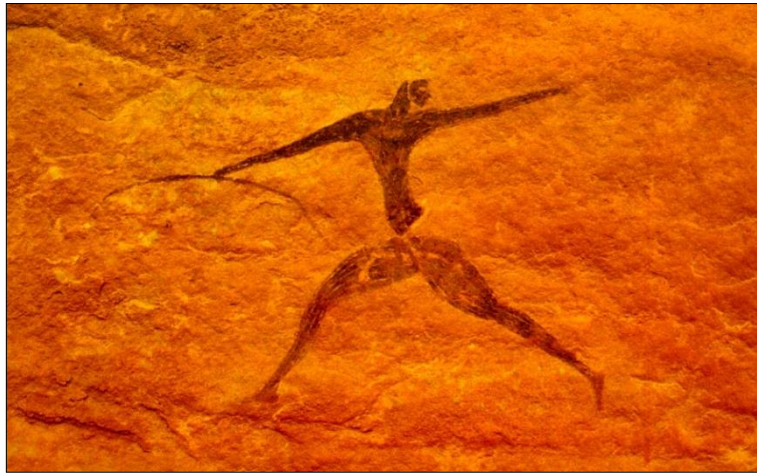


Figure 50: Archer au corps athlétique, Séfar.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 223.

Techniquement, « les hommes sont peints à l'ocre rouge, souvent sombre, en aplats de couleurs, les robes des bœufs peuvent être monochromes mais aussi bigarrées ou, moins couramment, dessinées au trait.»<sup>2</sup>. La représentation des bœufs peut prendre parfois des allures extraordinaires, comme en témoigne le sublime panneau à Tegharghart, dans l'oued Edjereou de Djanet, avec des bœufs buvant dans un abreuvoir, dont la particularité réside dans la représentation de larmes aux coins des yeux des bêtes, voir fig. 51.



Figure 51: Panneau de bœufs buvant dans un abreuvoir, Tegharghart.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 230.

<sup>1</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 222-225.

<sup>2</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 225.

Au cours de la seconde moitié du II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., un nouveau style d'art rupestre fait son apparition, attestant de la présence de nouvelles populations aux préoccupations relativement d'un autre ordre. De leur origine encore non résolue, ces populations ont parcouru les massifs sahariens à dos de cheval ou à bord de chars, ce qui a valu à cette phase le nom de « Chars et commerce » ou « Caballine », et bien d'autres appellations telles que « Garamantes » ou période du « Galop volant »<sup>1</sup>. Ces appellations qui témoignent de la présence du cheval comme moyen de transport, a amené les spécialistes à penser que ces populations ne s'étaient sans doute pas établies dans les massifs, mais qu'elles ne faisaient que les traverser, laissant derrière elles les traces de leurs passages, principalement, dans les pistes praticables, ce qui conforte toutefois la thèse de groupes voyageurs ou d'explorateurs<sup>2</sup>, voir fig. 52.



Figure 52: Bête au galop volant, Amguid, Tassili.

Source : HACHID (M.), *Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil*, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p. 120.

Au I<sup>er</sup> millénaire av. J.-C., des inscriptions libyques côtoient désormais, la figure du chameau qui fait son apparition et qui témoigne de l'aridification du climat<sup>3</sup>, voir fig. 53.

---

<sup>1</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 183-184.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.184.



Figure 53: Troupeau de chameaux et tiffinagh, Tassili.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 22.

L'art du Tassili est incontestablement, le plus ancien de tout le Sahara central, et les plus anciennes peintures des Têtes Rondes en témoignent. Cet art ponctué de figures masquées et d'êtres étranges à la tête arrondie, semble empreint d'une grande spiritualité et d'un sens religieux prononcé. Cet art qui remonterait à plus de 10 000 ans, se concentre essentiellement dans la partie la plus élevée du plateau du Tassili, l'élévation étant sans doute, pour ces artistes, un moyen de communication avec le monde des esprits<sup>1</sup>. S'adonnant à la peinture, l'art des Têtes Rondes, se caractérise par ces représentations humaines aux visages anonymes et aux silhouettes légères, révélant des préoccupations d'un autre ordre, principalement tournées vers l'imaginaire, le conceptuel ou encore le mysticisme, dont la signification nous échappe.

A côté de ces êtres étranges, des représentations anthropomorphes et autres motifs symboliques accentuent le mystère de leur création. Au-delà de l'intérêt particulier accordé par les artistes des Têtes Rondes aux scènes fantastiques imprégnées de rites et de cérémonies complexes, au caractère fortement mythologique, des activités artistiques telles que la musique,

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 189.

la danse ou encore la chasse, complètent le répertoire de ces artistes, tant énigmatique qu'ensorcelant.

La technique employée chez les Têtes Rondes est facilement reconnaissable, elle consiste essentiellement en un trait large qui relève essentiellement les contours des figures, puis, en un remplissage en aplat de couleur au pigment très épais, à l'intérieur de ces dernières<sup>1</sup>. Les caractéristiques anatomiques notamment, des femmes aux seins coniques, aux reins creusés et au ventre galbé avec un nombril proéminent<sup>2</sup>, nous renseignent sur la nature de ces êtres identifiés formellement comme étant des « Noirs »<sup>3</sup>. De multiples fouilles archéologiques confortèrent l'appartenance en mettant au grand jour des squelettes d'adultes et d'enfants appartenant à des noirs, qui se sont succédés dans le temps, avec une unité culturelle mais combien changeante qui témoigne d'une évolution sans doute des pensées et des croyances. A travers ces peintures, on décèle donc, deux entités, l'une représentant des personnages plutôt immobiles, l'autre alliant sens du mouvement et légèreté qui anime les scènes d'un émouvant réalisme<sup>4</sup>.

L'étrangeté de certains personnages, comme à l'image de la célèbre paroi longue de 16 mètres du « Grand Dieu » du site de Séfar, voir fig. 54, a amené les spécialistes à les qualifier de « Martiens »<sup>5</sup>. Ces figurations, qui atteignent des hauteurs gigantesques, sont imprégnées d'un grand sens mythologique, exécutées probablement en état de transe ou d'hallucination<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>4</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 191.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>6</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 180.

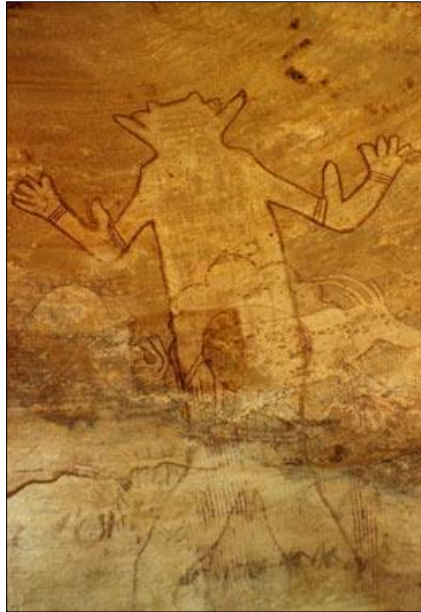


Figure 54: « Grand Dieu », Séfar.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 162.

Mêlant sens esthétique et symbolique, certains personnages comme la « Dame noire » du site de Séfar, la « Dame blanche » de In Ouarenhat ou bien encore, « les deux éphèbes » de Tan Zoumaïtak, particulièrement parés, semblent évoquer des pratiques d'initiations aux cérémonies religieuses du fait qu'ils soient masqués, un attribut combien important, caractérisant la période des Têtes Rondes, voir fig. 55-56-57.



Figure 55: La « Dame noire », Séfar.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 201.



Figure 56: La « Dame blanche », In Ouarenhat.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 202.



Figure 57: Deux éphèbes, Tan Zoumaïtak.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 202.

Le masque, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, est un symbole qui va perdurer évoluant vers un certain sens du réalisme à l'image des admirables masques africains; qui ont influencés Pablo Picasso dans son fameux tableau des « Demoiselles d'Avignon ». D'autres personnages, animés de mouvements et d'étrangeté, semblent flotter sur les parois, évoquant un monde d'êtres surnaturels, voir fig. 58.



Figure 58: Archers masqués, Tin Tazarift.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 202.

On peut observer également au sein des peintures rupestres du Tassili, des personnages dénommés « diabolins » au vu des cornes qui décorent leurs masques et du grand bâton fourchu qu'ils tiennent, sont d'une remarquable exécution<sup>1</sup>, et malgré que leur taille soit très petite, le rendu de l'action de ces personnages n'en est pas moins réduit, bien au contraire, le sens du rythme et de la dynamique est bel et bien présent, voir fig. 59.



Figure 59: Diabolins, Tassili.  
Source : ANATI, (E.), *op. cit.*, p. 180.

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 208.

Par la diversité des styles et des thèmes, par le pouvoir magique qui se dégage des personnages des Têtes Rondes, nous sommes là face, aux premiers hommes du Sahara algérien, dont la sensibilité des messages atteint l'âme du visiteur, gardant tout le mystère de leurs créations et la prouesse du geste qui a habité l'artiste de l'époque.

À l'inverse donc, des peintures et des gravures de l'Europe qui certes, ont révélé certains traits des coutumes et des mœurs des hommes des cavernes, sans pour autant dévoiler grand-chose sur la nature et les origines de ceux qui les ont tracés<sup>1</sup>, les peintures du Sahara et plus particulièrement du Tassili, constituent de véritables archives. Ces peintures et gravures, mettent en évidence, les anciens peuplements du Sahara, ainsi, que les différentes influences étrangères qui sont intervenues, permettant à travers plusieurs millénaires de comprendre l'histoire du plus grand désert du globe et par la même occasion l'histoire de l'homme.

Un désert où sont conservés des trésors de l'histoire de l'art qui ne se figent pas dans la préhistoire, mais s'incrument dans l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle aussi aisément qu'une œuvre dite moderne ou contemporaine.

En effet au sein du chapitre 2, nous verrons comment l'artiste du XX<sup>ème</sup> fasciné d'abord par l'art africain, a peu à peu mimé l'homme préhistorique d'une manière consciente ou inconsciente, d'abord par la technique, mais aussi par la manière de représenter ses œuvres. Des œuvres que nous présenterons comme étant incontestablement la mimésis non pas de la nature mais d'œuvre préexistante animées semble-t-il par une pensée commune qui a traversé l'esprit de l'homme, l'artiste à travers les temps.

---

<sup>1</sup> LHOTE (H.), *A la découverte des fresques du Tassili*, Ed. Arthaud, Paris, 1973, p. 15.

## **CHAPITRE 2 : LE MYSTÈRE DE LA MIMÉSIS AU CŒUR DU SAHARA**

---

Au cours de cette seconde partie du mémoire, on avancera, l'hypothèse selon laquelle les œuvres des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle ne sont qu'un éternel recommencement d'un art qui trouve ses racines dans la préhistoire et particulièrement celle de l'Algérie. Que la notion de Mimésis, est au cœur du débat, et que même si cette dernière décrite par les philosophes comme étant l'imitation de la nature par l'homme, ce dernier a représenté ce qui l'entourait, mais l'homme a surtout et avant tout imité ses semblables, manger, dormir, danser, peindre et graver.

Par son savoir-faire unique, technique et esthétique, l'homme préhistorique a su donner une âme à ses œuvres qui subsiste encore aujourd'hui dans les créations de l'artiste dit moderne. Dans cette partie, nous nous attèlerons à démontrer cette liaison intrinsèque entre l'artiste moderne en mimant son ancêtre préhistorique.

En effet par les similitudes frappantes et incontestables que nous révélons dans cette étude, il est certes difficile de prouver la liaison, mais il est quasi impossible de nier l'évidence même. On dit qu'une image vaut mieux que mille mots, et c'est là, le fondement même de notre constat, l'image parle d'elle-même, l'image mimée et retranscrite par le biais d'inspiration ou par voie d'une pensée commune relevant d'un état métaphysique inexplicable qui fait de l'homme l'artiste moderne une réplique de l'artiste préhistorique, dans notre cas celui de l'Algérie

Au cours de ce chapitre, on s'attèlera donc, à prouver la genèse de l'art, d'abord et avant tout, en retraçant le parcours des premières œuvres de l'homme préhistorique avec ses moments de gloires et de décadences, la relation des artistes avec les arts étrangers et plus précisément les arts primitifs ; enfin, ressortir des différents écrits et débats qui ont pu avoir lieu sur l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, l'essence même de l'œuvre, et sa liaison aussi mystérieuse qu'indissociable, à la pensée humaine.

Nous touchons là, à un point sensible et encore inconnu de l'histoire de l'art, ce rapprochement d'une manière directe ou indirecte à l'art rupestre de l'Algérie qui subsisterait encore aujourd'hui, mais sous un nouvel aspect ; la précaution était donc à prendre. Ceci dit, nous nous sommes permis d'avancer cette théorie en raison d'étonnantes et d'étranges similitudes que nous avons pu observer dans certaines œuvres des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, tous mouvements confondus, avec des œuvres d'art rupestre de l'Algérie.

De prime abord, la relation à prouver paraît relever d'une idée aussi hasardeuse qu'impossible, au vu du laps de temps qui sépare les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle et les arts préhistoriques ; toutefois, ne pas aborder une telle question c'est s'enfermer dans des conventions acquises, qui feraient du primitivisme, le père de l'art moderne. En effet, le primitivisme, appelé communément art premier ou encore art nègre lorsqu'il s'agit de l'Afrique, a joué un rôle considérable dans l'ascension des différents mouvements artistiques, mais ce qui nous intéresse avant tout, c'est d'établir un lien avec l'art rupestre de l'Algérie.

Il apparaît donc, que les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle et l'art rupestre de l'Algérie, deux points importants de l'histoire de l'art si éminemment lointains avec un pan de plusieurs millénaires qui les sépare, seraient en fait, bien plus proches qu'on le croit.

Le cheminement à suivre dans ce sens consisterait à tracer un parcours logique des premières traces de l'art directement ou indirectement entre les mains de l'artiste moderne en essayant de comprendre cette connexion des deux qui donnerait suite à ce que les spécialistes appellent de plus en plus aujourd'hui « l'universalité de la pensée » et par la même occasion « l'universalité de l'art ».

## A- L'art du XX<sup>ème</sup> siècle, un dialogue avec le passé

Le XX<sup>ème</sup> siècle n'est pas une période renfermée sur elle-même, car ce que nous pensons être le plus caractéristique de notre époque provient en fait, de notre passé. Il est fascinant de constater l'obstination avec laquelle les traditions culturelles survivent. L'art de ce siècle entretient un dialogue permanent avec les multiples passés artistiques qui ont influencé directement ou indirectement les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle, apposant ainsi leurs empreintes encore une fois sur un style totalement différent.

Le monde moderne, en constant devenir, a vu ses critères esthétiques complètement bouleversés et constamment remis en question, en essayant d'approcher toujours un peu plus le mystère de la création artistique. Très tôt, ce sentiment de comprendre l'autre, ce qu'il a voulu exprimer, et par quel moyen il est passé, les artistes occidentaux l'ont ressenti.

En effet, tout commence avec les premiers objets d'art « nègre » appelés également, primitifs qui se sont retrouvés, grâce à des voyageurs ou à des collectionneurs sur le continent européen, attisant ainsi, la curiosité de certains admirateurs pour la plupart des artistes, pour lesquels ces objets étaient sans doute, la clé d'un nouveau monde artistique. Cependant, l'enthousiasme avec lequel ces objets ont été accueillis n'a pas pour autant facilité leur acceptation, l'attribution d'une valeur artistique à ces objets venus d'ailleurs ne s'étant pas faite tout de suite.

En effet « jusqu'au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, le mot « art » n'était pas utilisé pour désigner les productions artistiques des peuples non occidentaux, mais un ensemble de termes convenus « grotesque », « idole » ou encore « hiéroglyphe » désignait en creux ce que l'expression « art primitif » conceptualise depuis la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.»<sup>1</sup> . Ceci dit, pour certains artistes tels que Pablo Picasso ou encore, Henri Matisse, qui très tôt, possédèrent des objets

---

<sup>1</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *Arts premiers le temps de la renaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 74.

africains<sup>1</sup>, il importait peu de savoir comment appeler ces objets ; ces derniers étaient bien plus que de simples formes à contempler ou à désigner, ils en étaient une source inépuisable de création, de richesse d'esprit, d'imagination et de valeur esthétique qui s'est reflétée dans leurs œuvres ; lesquelles renvoyaient par la même occasion, à des sources non soupçonnées d'un art aussi vieux que le monde à savoir, l'art rupestre.

La crise qu'a connue le début du siècle a suscité chez les artistes le désir d'échapper aux conventions et aux traditions que l'on connaissait jusque-là, ainsi « les ponts sont délibérément coupés avec le passé et l'on s'aventure à la recherche de solutions totalement nouvelles pour exprimer visuellement l'esprit de la modernité. »<sup>2</sup>. Un retour aux sources s'est donc, imposé pour de nouvelles inspirations, les artistes se sont tournés alors vers les civilisations primitives, jugées authentiques, ne sachant cependant pas qu'elles-mêmes avaient puisé dans les arts préhistoriques l'essentiel de leur art. Cet art qui nous semblait jusque-là enfermé dans sa préhistoire, le voilà qui resurgit dans les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, enfilant cependant une nouvelle apparence, parfois, qui le trahit.

Tout commence au début du XIX<sup>ème</sup> siècle lorsqu'émergea la notion de collection publique et de musée. Les nombreux objets rapportés par les expéditions maritimes ou les explorations connurent des statuts changeants. Très vite, ces objets, intéressaient à titre de comparaison les premières institutions qui les conservèrent, comme le musée de la Marine du Louvre et le musée de l'Armée<sup>3</sup> où l'on pouvait voir ces objets dits « primitifs » venus des contrées éloignées : pagnes, colliers, bracelets, armes, instruments de musique et de pêche, fétiches de sauvages, ainsi que des masques, se côtoyer côte à côte formant ainsi, de véritables trésors hétéroclites imbibés de leurs traditions lointaines.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> HOLLINGSWORTH (M.), *L'art dans l'histoire de l'homme*, Ed. Gründ, Paris, 2004, p. 443.

<sup>3</sup> LE FUR (Y.), *D'un regard l'autre histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Ed. Musée du Quai Branly, Paris, 2006, p. 207.

Très vite, posséder un objet de ce genre devint presque une mode. Pour Henri Matisse, la rencontre avec l'art nègre fut le fruit du hasard, lorsqu'un jour son regard s'étant posé sur une vitrine où était alors exposée une petite tête nègre ; ce dernier intrigué par la figure, décida d'en faire l'acquisition<sup>1</sup>. Par la suite, ce sera autour de Pablo Picasso, d'en posséder une, puis plusieurs, lui servant à décorer son atelier et bien plus dans son travail. En effet, ce dernier fasciné et impressionné par l'art nègre, l'ayant découvert chez son ami Henri Matisse, fut épris de passion et d'intérêt comme son ami pour cet art qu'ils retranscriront d'une façon ou d'une autre dans leurs œuvres respectives. Bien d'autres artistes tomberont sous le charme de ces objets aux mystères bien gardés, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir.

### ***1. Les premières inspirations venant d'ailleurs***

Sous l'impulsion des sociétés savantes fondées au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, anthropologie et ethnologie se constituent en sciences dans le contexte colonialiste qui prend toute son ampleur à la seconde moitié du siècle ; cela, contribue à détacher ces objets du contexte maritime pour acquérir leur propre spécificité. C'est ainsi, que les cabinets de curiosités où l'on établissait la classification des objets en fonction de leurs caractéristiques externes (matériaux) ou de leur fonction (armes, ornements, etc.) cédèrent la place aux musées avec une classification selon leurs origines géographiques d'abord, à défaut de leurs origines ethnographiques. Ainsi, considérés comme une nouvelle forme de butin avec les importantes quantités transférées par les différents collecteurs (explorateurs, colons...) en Europe, qui deviendra le conservatoire, ces objets seront admirés par tous et plus particulièrement par les artistes<sup>2</sup>.

Témoignant de l'état d'avancement des cultures, ces objets considérés comme des « spécimens ethnographiques » trouvant leur place au sein du musée d'ethnographie du Trocadéro. « Créé par E. T. Hamy (1842-1908), le musée fut inauguré en janvier 1878, le public

---

<sup>1</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *op. cit.*, p. 134.

<sup>2</sup> LE FUR (Y.), *op. cit.*, p. 218.

y fut admis en 1882.»<sup>1</sup>. La genèse de ce musée remonte à 1827, date de la création du musée de la Marine d'ethnographie, appelé également « musée Dauphin », dans les galeries du Louvre à Paris, qui n'ouvre ses portes qu'en 1830. Ce musée était destiné à fournir « une connaissance exacte du degré de culture, des usages, des mœurs, des idées religieuses et de l'industrie de ces peuples qui [sont] aussi des fractions de la race humaine.»<sup>2</sup>.

Avec les différents dons d'objets, ce musée donne lieu en 1839, à un département distinct du musée naval, destiné à accueillir les « spécimens ethnographiques ». En 1870, l'idée de séparer le domaine de l'art de l'histoire des « mœurs et des coutumes » s'insère dans les esprits ; c'est dans ce contexte que le musée d'ethnographie du Trocadéro est né. La collecte des différentes pièces constituant le musée, recueillies sur le terrain par des professionnels ayant pour but de rassembler des objets liés à un aspect particulier d'une culture remonte aux années 1870-1880. Par la même occasion, les données liées à la provenance, l'utilisation, la signification sont soigneusement rapportées afin de permettre la compréhension et la connaissance des cultures considérées à l'époque, comme étant en voie de disparition.

D'autres musées voient le jour un peu partout en Europe, à Leyde (1837), Saint-Petersbourg (1837), Copenhague (1841), Dresde et Munich (1871), ainsi que Berlin avec le Museum für Völkerkunde, fondé en 1873 à l'instigation du médecin Rudolf Virchow et du patron de la muséographie allemande, Adolf Bastian. Par ses différents voyages en Océanie, en Amérique du Sud, en Asie et en Afrique de l'Ouest, en tant que chirurgien de marine, Rudolf Virchow a pour mot d'ordre : « Avant tout, achetons en masse, pour les sauver de la destruction, les produits de la civilisation des sauvages et accumulons-les dans nos musées.»<sup>3</sup>. Dès 1886, le musée comporte essentiellement des collections d'origine d'Afrique centrale.

---

<sup>1</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *op. cit.*, p. 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>3</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *Arts premiers le temps de la renaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 61.

Par leur exotisme, ces œuvres lointaines ont suscité étrangeté, séduction, dégoût, autant de sentiments se dégageant par le simple fait de leur contemplation et portant autant de jugement sur la réalité du monde enserré dans un réseau de négations à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle ; « peuples sans histoire, sans écriture, sans religion, sans mœurs ou sans lois, sans art, parfois sans maître ou sans vice et à l'une desquels on se plaisait à définir les caractéristiques de l'homme occidental »<sup>1</sup>.

Ces objets de la valeur artistique des arts du XX<sup>ème</sup> siècle ont fini par devenir une partie indissociable de l'artiste moderne ; à l'instar de Claude. Lévi-Strauss écrivant dans une lettre adressée à Jérôme Friedman, du 19 août 1996 : « un musée d'ethnographie ne peut plus, comme à cette époque, offrir une image authentique de la vie des sociétés les plus différentes de la nôtre. A quelques exceptions près qui ne dureront pas, ces sociétés sont progressivement intégrées à la politique et à l'économie mondiale. Quand je revois les objets que j'ai recueillis sur le terrain entre 1935 et 1938 -- et c'est aussi vrai des autres--, je sais bien que leur intérêt est devenu soit documentaire, soit aussi ou surtout esthétique. Sous le premier aspect, il relève du laboratoire et de la galerie d'étude ; sous le second, du grand musée des arts et des civilisations que les musées de France appellent de leurs vœux.»<sup>2</sup>.

Dans le dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'engouement pour « l'autre », ce primitif venu d'ailleurs, autant que son acceptation avaient bien du mal à se mettre en place. C'est littéralement avec la première exposition universelle de Paris en 1855, qui donna suite à celle qui avait inauguré le mouvement à Londres en 1851, que la curiosité de millions de visiteurs fut attirée. Ce genre d'exposition a permis de mettre en valeur les différentes productions nationales et coloniales à travers « les domaines agricoles, forestiers ou miniers, mais

---

<sup>1</sup> LE FUR (Y.), *D'un regard l'autre histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Ed. Musée du Quai Branly, Paris, 2006, p. 8.

<sup>2</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *op. cit.*, p. 1.

également, des masques, des statuettes et des objets d'artisanat, voire des « curios » ou objets souvenirs rapportés par les pères missionnaires ou les administrateurs »<sup>1</sup>.

Par la suite, plusieurs expositions voient le jour, en France, avec les expositions de 1867 et 1878 dates, à laquelle fut suscité l'intérêt de créer un musée d'ethnographie, celui du Trocadéro à Paris. En 1889, une exposition fut organisée, reconstituant la vie dans les villages indigènes : Tahiti, la Nouvelle-Calédonie, le Sénégal, le Gabon, le Congo, etc., ayant pour but de donner une note « couleur locale » au travers d'une cuisine exotique et de spectacles de danses traditionnelles. Enfin, l'exposition de 1900, où faute de pouvoir rapporter des pièces anciennes, les missionnaires firent fabriquer des « curios » ou « objets souvenirs ». Toutes ces expositions ne furent qu'un prétexte pour exhiber la richesse des colonies, l'hégémonie des pays conquérants en renforçant le sentiment d'identité nationale ; et ce fut un véritable succès, puisque en six mois le nombre de visiteurs s'est élevé à trente millions, c'est dire à quel point le mythe du « bon sauvage » est un « bon marché »<sup>2</sup>.

La plupart de ces expositions ont donné lieu à des musées ethnographiques avec le rassemblement de différentes pièces. Le Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren a été créé suite à l'exposition de Bruxelles en 1897. En France, outre le musée du Trocadéro, l'exposition coloniale internationale de 1931 a permis la création d'un musée permanent des colonies, ancêtre du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.

Enfin, pour l'exposition internationale de 1937, le musée du Trocadéro céda la place au Palais de Chaillot : l'ancien musée d'ethnographie devint donc, Musée de l'Homme sous l'impulsion de Paul Rivet et de Georges Henri Rivière<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> FÉAU (E.), MONGNE (P.), BOULEY (R.), *Arts d'Afrique des Amériques et d'Océanie*, Ed. Larousse, Paris, 2006, p. 19.

<sup>2</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *op. cit.*, p. 9. 62.

<sup>3</sup> FÉAU (E.), MONGNE (P.), BOULEY (R.), *op. cit.*, p. 19.

## 2. *Le primitivisme, le père de l'art moderne ?*

La spécificité majeure des arts préhistoriques que l'on retrouve dans l'ensemble des « arts primitifs » africains, américains et océaniques, provient de leur situation au cœur de la nature ; une symbiose originale existe entre d'une part, l'image et son support et, d'autre part, entre les ensembles iconographiques et leurs paysages, leurs environnements<sup>1</sup>.

Ce qui est intéressant à soulever, ce sont bien évidemment les similitudes frappantes qu'on retrouve dans certaines œuvres de différents artistes appartenant à divers courants ou mouvements artistiques des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle et qui renvoient, directement ou indirectement à certaines gravures ou peintures rupestres, dans notre cas ceux de l'Algérie. Il est important d'observer que les objets qui se sont retrouvés sur le continent européen avaient pour provenance générale l'Afrique, à cause de la colonisation.

Ce vaste continent aux multiples diversités (géographiques, ethniques, culturelles) qui a produit à travers les siècles, un art original, continue à vivre en s'insérant dans différents courants artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle, entre autres chez les cubistes, séduits par la manière de traiter les volumes, telle une des œuvres de Pablo Picasso qui s'est inspiré d'une flèche faitière arrivée de Nouvelle-Calédonie, voir fig. 60-61, ou encore, expressionnistes, fascinés par son aspect brut et émouvant.

---

<sup>1</sup> GUILAINE (J.), *La préhistoire d'un continent à l'autre*, Ed. Larousse, Paris, 1986, p. 62.



Figure 60: Pablo Picasso, « Nu debout de profil ».

Technique : Gouache et rehauts de pastel sur papier. Dim. : 62,5 x 48 cm.

Source : DEGLI (M.), MAUZE (M.), Arts premiers, le temps de la renaissance, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 78.



Figure 61: Figure debout en partie inspirée d'une flèche faïtière, Nouvelle-Calédonie.

Source : DEGLI (M.), MAUZE (M.), Arts premiers, le temps de la renaissance, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 79.

De nombreux artistes occidentaux, suivront l'air du temps parmi eux : Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso et bien d'autres encore. Ne s'attachant qu'à leurs valeurs esthétiques, ces artistes vont se les approprier et vont sensibiliser les amateurs d'art de l'Europe à cet art traditionnel<sup>1</sup>. Un art qu'on retrouvera plus tard dans la peinture allemande des années 1960 et 1970 et dans les « graffitis » des artistes noirs américains, qui afficheront, par provocation, leur attachement à leurs origines africaines<sup>2</sup>.

Nous parlons des arts primitifs, mais c'est bien de l'art rupestre de l'Algérie qu'il est question dans ce travail de recherche, même s'il n'est pas évident de prime abord, d'établir un lien entre ce dernier et les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle. Ceci dit, de par, un certain apport historique rapporté par les ethnologues, les archéologues, les anthropologues et autres spécialistes ayant étudié l'art rupestre d'Afrique du Nord et plus précisément celui de l'Algérie ; il en ressort, que l'origine des arts africains remonte à la préhistoire saharienne ; de ces populations qui ont gravé et peint sur la roche les moments forts de leur vie, et qui par la même occasion, ont écrit leur histoire permettant justement de conforter l'authenticité du lien entre cette première expression artistique de l'homme préhistorique, et celle de l'artiste primitif. Ce lien se voit également soutenu lorsque nous aborderons plus loin dans ce chapitre, le culte du masque, dont les racines de la négritude sont plongées dans la période des Têtes Rondes du Tassili.

Le débat sur les arts primitifs a fait couler beaucoup d'encre au début du XX<sup>ème</sup> siècle en s'intéressant aux formes premières de l'art. Par-là, « deux conceptions s'opposent : l'une situe aux origines de l'art les motifs abstraits, géométriques ou stylisés ; l'autre voit au départ de la création artistique la copie du monde naturel»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> DESPINEY (E.), *100 mots pour l'art africain*, Ed. Maisonneuve et Larousse, Paris, 2003, p. 5.

<sup>2</sup> FERRARI (S.), *Guide de l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. France loisirs, Paris, s. d., p. 11.

<sup>3</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *Arts premiers le temps de la renaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 74.

Pour Ernest Grosse chercheur qui a défini les bases de l'anthropologie à travers ses recherches *The Beginnings of Art, 1897*<sup>1</sup>, et introduit une rupture profonde dans le regard porté sur les arts exotiques, il est « étrange » que les populations primitives « fassent preuve d'un grand talent en sculpture. »<sup>2</sup>. Trois idées fondamentales se dégagent de sa réflexion : « l'art a une fonction sociale ; les productions des peuples sans écritures ne peuvent être appréhendées que dans le contexte des formes de culture où elles sont apparues ; la pulsion esthétique. »<sup>3</sup>

Si les primitifs produisent des œuvres réalistes, c'est en raison d'un mode de vie fondé sur l'observation des êtres et des objets qui les entourent ; d'un environnement riche et des traditions qui se perpétuent ayant une origine aussi vieille que le monde.

De là, ces objets dit primitifs ou encore « art nègre » finissent par attirer les artistes et susciter en eux le désir de percer le mystère de leurs créations ignorant le lien qu'il pouvait y avoir avec la préhistoire.

Jacob Lipchitz, sculpteur français, décrivait dans *In action, avril 1920*, l'impact des arts primitifs sur la vie des artistes et par la même occasion sur leurs œuvres ; il dit : « L'art des nègres nous fut un grand exemple. Leur vraie compréhension des proportions, leur sentiment de dessin, leur sens aigu de la réalité nous ont fait entrevoir, oser même, beaucoup de chose. »<sup>4</sup>.

Il est vrai que le regard porté par les artistes sur l'art nègre fut pour chacun d'entre eux une véritable révélation ; dont la rencontre et les sentiments vis-à-vis de cet art, relèveraient plus du domaine de la méditation que d'une rencontre banale. Chaque artiste a décrit son face à face et son ressenti de l'art nègre d'une manière subjuguée qui témoigne vraisemblablement d'un point de départ de renouveau pour sa création. Ainsi, comme nous l'avons déjà mentionné, Henri Matisse fit l'acquisition d'une tête nègre après l'avoir aperçue dans une vitrine ; fasciné par sa ressemblance à l'art égyptien, il fut curieux de vouloir en décoder les codes.

---

<sup>1</sup> GROSSE (E.), *The Beginnings of Art*, Ed. D. Appleton and company, New York, 1897.

<sup>2</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *op. cit.*, p. 75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 134.

L'intérêt de cet artiste pour l'art nègre fut accentué lorsque son ami Pablo Picasso vit chez leurs amis en commun les Stein, l'objet nègre acquis quelques heures auparavant par Henri Matisse, il fut impressionné par le mystère de cet objet qui semblait lui parler ; d'emblée, ce fut là le début d'une longue collaboration des deux artistes, mêlée de fascination et de curiosité pour un art qui s'est vu traduire de diverses manières dans leurs œuvres respectives<sup>1</sup>.

La rencontre de Pablo Picasso avec l'art nègre fut également un sentiment de « choc »<sup>2</sup> devant les masques africains et les fétiches exposés au musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris, l'œuvre des « Demoiselles d'Avignon » en était la plus belle reconnaissance face à son ascension et son attachement profond aux arts primitifs dont il recherchait continuellement le goût du renouveau.

Pour Maurice de Vlaminck, l'acquisition d'objets primitifs fut tout aussi hasardeuse que pour Henri Matisse. En effet, c'est par un regard porté sur une étagère d'un bistro qui comportait deux statuettes africaines, que le lien fut tissé avec l'art nègre. Troublé par ces objets, il fut le premier artiste à posséder une collection importante dès 1905<sup>3</sup>, considérant que « par des moyens simples, l'art nègre parvient à donner l'impression de la grandeur et de l'immobilité. »<sup>4</sup>. D'autres artistes tels que Georges Braque, André Derain, Paul Gauguin, Emile Nolde, ont été emportés par ce tourbillon primitif qui était pour eux à l'opposé du naturalisme académique, mais également, contraire aux concepts même de l'art traditionnel<sup>5</sup>.

Dès lors posséder un objet nègre témoignait plus d'un regard éclectique dans un siècle où le changement se faisait sentir de plus en plus, bouleversant les codes et rejetant les traditions qui jusque-là guidèrent la création des artistes. Acheter et stocker, étaient les principales

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> RUBIN (W.), *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle*, Ed. Flammarion, Paris, 1987, p. 242.

<sup>3</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *op. cit.*, p. 76.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> LE FUR (Y.), *D'un regard l'autre histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Ed. Musée du Quai Branly, Paris, 2006, p. 273.

préoccupations de ces derniers ; quant à la signification et aux origines de ces objets, la question n'était même pas au goût du jour.

Ceci dit, ce n'était pas l'avis du Poète Guillaume Apollinaire qui fut un grand collectionneur, et pour lequel « seule une meilleure connaissance des milieux et de l'époque à laquelle les objets furent conçus peut permettre d'être plus à même de juger de leur beauté. »<sup>1</sup>. C'est au travers de Paul Guillaume, grand marchand d'art du début du XX<sup>ème</sup> siècle, pour qui l'attirance envers l'art nègre s'est faite ressentir très tôt, que celui-ci crée en 1912, sous un pseudonyme « la Société des mélanophiles »<sup>2</sup> destinée à approfondir les connaissances sur l'art nègre et à laquelle beaucoup d'artistes adhèrent.

Cet engouement pour percer les origines de l'art nègre ne fut pas seulement la préoccupation des artistes ou des marchands d'arts ; il fut aussi, celle des chercheurs, historiens, ethnologues et autres théoriciens de l'art qui développèrent le même intérêt à comprendre « l'autre », cet étranger qui a surgi sur le continent européen, dont l'âme est chargée de mystère et de significations. Parmi les chercheurs, ressort une figure marquante de l'ethnologie allemande, celle de Léo Frobenius, qui a fortement contribué à faire connaître l'art africain et ses origines. Au fil de ses multiples expéditions sur le continent africain (Afrique de l'Ouest, Afrique du Nord, Cameroun, Soudan, Éthiopie, Nubie, Rhodésie (Zimbabwe actuel) et Afrique du Sud). Il fit l'acquisition d'une vaste collection d'objets qui servirent à alimenter et à rehausser les musées de Berlin, d'Hambourg et de Munich. Sa passion pour l'art africain le poussa à « étudier les sculptures africaines spécialement à partir des dessins rupestres, de la culture matérielle et des mythes, légendes et systèmes de croyances. »<sup>3</sup>. Il publiera également de nombreux ouvrages destinés à faire connaître l'art des civilisations africaines et les origines de ces dernières dans de son « Atlas africanus » et « Histoire de la civilisation africaine.»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *Arts premiers le temps de la renaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 81.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 85.

On ne peut nier donc, l'enthousiasme et le fort intérêt accordé à l'art primitif, l'empreinte qu'il a laissé sur les artistes et son renouveau dans leurs œuvres. Il faut également, reconnaître à l'artiste du XX<sup>ème</sup> siècle cette volonté et cette bravoure d'aller au-delà de ce qu'il a connu en parlant des traditions en se dirigeant vers des chemins qui lui sont totalement inconnus mais combien attirants. De là, la collaboration étroite des historiens de l'art et des scientifiques (ethnologues, anthropologues, et archéologues) est plus que nécessaire pour espérer percer un jour le mystère de la création humaine.

Pendant longtemps, l'attention portée à l'art nègre se limitait au sens esthétique suscitant chez les artistes admirations et questionnements ; on ne prêtait donc guère, attention aux valeurs historiques qui animaient ces objets. Parler d'arts nègres, c'est parler de ces origines, de ces cultures, de ces multiples civilisations qui malgré l'absence d'écrits, qui pourraient apporter bien plus d'éclaircissements, arrivent encore aujourd'hui, à fasciner les chercheurs qui s'orientent d'avantage vers les traditions orales mais surtout vers les cultures matérielles, pour déceler le fil conducteur historique d'un art qui a imprégné le XX<sup>ème</sup> siècle de son mystérieux passé.

Parler d'art nègre, c'est aussi et avant tout, faire référence à la figure du masque, qui constitue la quasi-totalité des objets qui se sont retrouvés sur le continent européen et connus pour avoir influencé les artistes, à l'image de Pablo Picasso et son œuvre phare « les Demoiselles d'Avignon », citée précédemment. Œuvre mythique du début du XX<sup>ème</sup> siècle dans laquelle on décèle « une violente révolte contre le traitement traditionnel des formes »<sup>1</sup>, cette œuvre révèle un nu féminin traité d'une manière complètement différente, aux visages empreints d'horreur sous la forme de masques ; bien qu'elle ne soit pas la seule dans son travail, elle est la preuve ultime que l'art nègre avait bel et bien inspiré l'artiste, bien que ce dernier s'en défendît à un moment donné de sa carrière, voir fig. 62.

---

<sup>1</sup> LUCIE-SMITH (E.), *Les arts au XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 63.

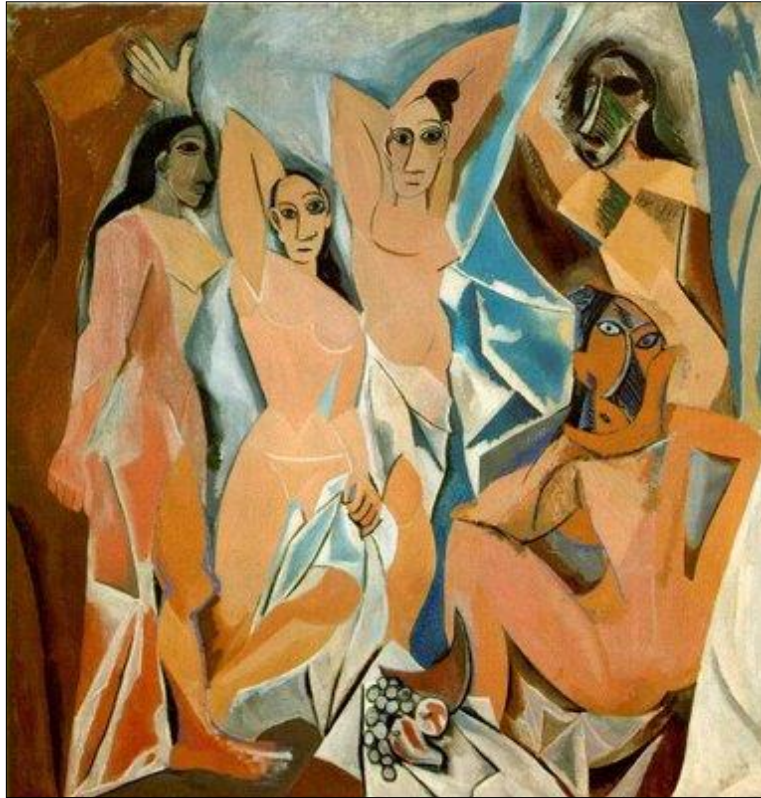


Figure 62: Pablo Picasso, Les « Demoiselles d'Avignon », 1907.  
Technique : Huile sur toile, dim. 244x234cm  
Source : LUCIE-SMITH (E.), *Les arts au XXe siècle*, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 64.

En effet, excédé par la question des arts africains, des masques en l'occurrence, et le degré d'influence qu'ils ont pu exercer sur lui, Pablo Picasso, n'hésita pas, en 1920, à renier toute appartenance de son travail à cet art, allant même à dire : « L'art nègre ? Connais pas ! »<sup>1</sup>. Cette phrase qui relève plus de l'ironie qu'autre chose devant l'évidence même de la plupart de ses œuvres, ne suffira pas à balayer la puissance et le dialogue inhérent que l'artiste a pu avoir avec l'art africain et sa fascination pour les masques.

Par masque, on entend sacré, magie, croyance, culte, tant de choses qui relèvent du mystère et qui ne laissent personne indifférent, surtout pas les artistes. Mais sait-on à quoi servait le masque exactement ? Et surtout quelles ont été ses origines ? ce sont là, des questions

---

<sup>1</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *Arts premiers le temps de la renaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 79.

d'une haute importance quant à l'influence des masques sur les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle et leurs relations à l'art rupestre de l'Algérie.

Bien plus qu'un objet, le masque englobe une histoire. On sait aujourd'hui par de multiples recherches que les masques représentent l'une « des caractéristiques principales de l'art ethnologique africain, et qu'ils ont une histoire remontant à au moins 10 000 ans. »<sup>1</sup>. Le masque étant un moyen pour l'homme de se métamorphoser et d'accéder au domaine des mystères, est aussi et avant tout utilisé au départ pour chasser le gibier, un moyen de se rapprocher de l'animal, dominant ainsi la faune sauvage<sup>2</sup>. Il est aussi, le chemin pour accéder aux forces intérieures ; par son port, le sujet en fait un usage précis qui amène ce dernier à regagner le monde des esprits et des ancêtres, célébrant ainsi des cérémonies initiatiques aux rites funéraires et agraires<sup>3</sup>.

Mais le masque est bien plus. Pendant longtemps, en se penchant sur l'origine de l'art nègre, les chercheurs s'intéressèrent de plus près au continent africain, et à la figure du masque qui incarne dans la plupart des cas, un esprit mythique à la fois félin et anthropomorphe que nous retrouvons avec des variations en différents lieux du Sahara<sup>4</sup>, voir fig.63.

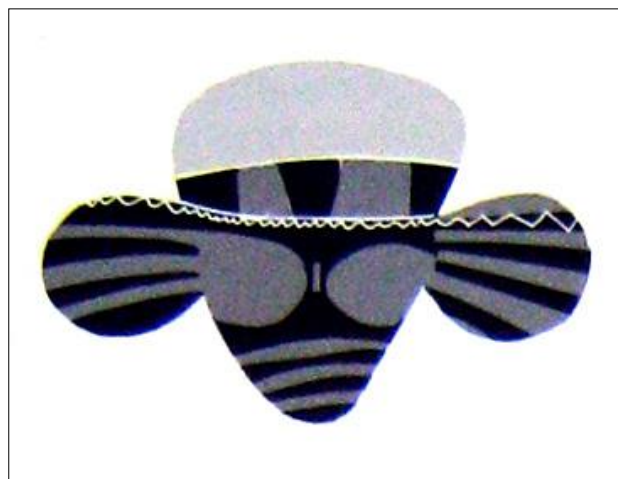


Figure 63: Un des trois masques peint en séquence, Séfar, Tassili.  
Source : ANATI, (E.), *op. cit.*, p. 168.

<sup>1</sup> ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997, p. 168.

<sup>2</sup> FERRAH (A.), *L'Algérie civilisations anciennes du Sahara*, Ed. ANEP, Alger, 2005, p. 12.

<sup>3</sup> HOLLINGSWORTH (M.), *L'homme et l'art*, Ed. Gründ, Paris, 2004, p. 124.

<sup>4</sup> ANATI (E.), *op. cit.*, p. 168.

Mais là où le masque se voit attribuer par les chercheurs une place d'une extrême importance, c'est bien dans le Sahara algérien, et plus précisément dans les peintures rupestres du Tassili. En effet, ces dernières révèlent non seulement des masques, mais également, les populations qui ont en fait l'usage ; on fait référence bien évidemment à la fameuse période des Têtes Rondes. Nous disons fameuse parce que cette dernière a percé bien des mystères quant aux origines des peuples préhistoriques sahariens et par la même occasion celles des noirs africains et de leurs arts.

En observant les différents masques qui ont pu influencer les artistes notamment cubistes et plus précisément, Pablo Picasso, les chercheurs ont été étonnés de voir la parenté évidente qui ressortait avec les masques des peintures des Têtes Rondes du Tassili qui « exaltent par la danse et le masque le caractère éminemment sacré, selon le vocabulaire moderne, des gestes vitaux, et sont un appel à ces gestes. »<sup>1</sup>. Le témoignage de Henri Lhote, préhistorien français qu'on a pu voir au sein du chapitre 1, qui a longuement recensé et fait connaître les peintures du Tassili, ont été une véritable révélation. Notamment durant l'exposition au Pavillon Marsan, où l'image de la période des têtes rondes a été présentée au public (voir chapitre 1).

Durant ses multiples séjours dans le Sahara algérien, Henri Lhote fut surpris par ces figures masquées et particulièrement la figure du personnage de l'abri d'In Ouarenhat dont il avait le souvenir qu'il en existait de semblable dans l'Afrique Occidentale<sup>2</sup>. Il n'hésita pas alors, à entreprendre des recherches notamment dans les collections du Musée de l'Homme, et constata avec stupéfaction la ressemblance troublante des masques des Têtes Rondes avec ceux de la tribu Senoufo de la Côte d'Ivoire, encore en usage aujourd'hui dans des cérémonies

---

<sup>1</sup> LE QUELLEC (J.-L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993, p. 293.

<sup>2</sup> LHOTE (H.), *A la découverte des fresques du Tassili*, Ed. Arthaud, Paris, 1973, p. 87.

d'initiations<sup>1</sup>, voir fig. 64. Notons par la même occasion que le masque Grébo de Côte d'Ivoire, est connu pour avoir influencé Pablo Picasso et les cubistes<sup>2</sup>, voir fig. 65.

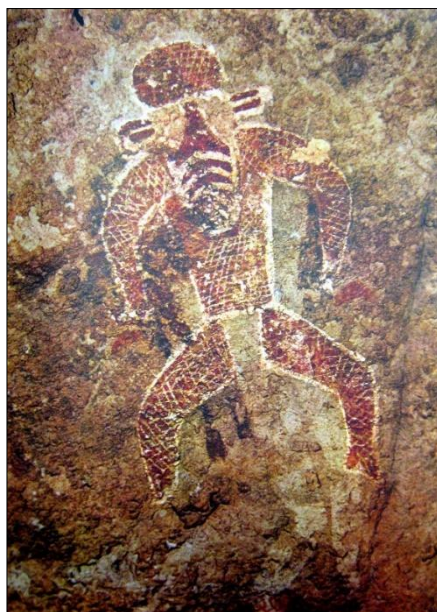


Figure 64: Personnage masqué, In Ouarenhat, Tassili.  
Source : LEIRIS (M.), DELANGE (J.), *Afrique noire la création plastique*, Ed. Gallimard, Paris, 1967, p. 254.



Figure 65 : Masque Grébo, Musée de l'Homme, Paris.  
Source : LEIRIS (M.), DELANGE (J.), *Afrique noire la création plastique*, Ed. Gallimard, Paris, 1967, p. 11.

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 171.

Henri Lhote eut une autre révélation lorsqu'il remarqua sur une figure masquée de Jabbaren baptisée par son soin « le bien ventru », que des caractères négroïdes se dégageaient de la figure et se rapprochaient des croyances soudanaises.

De là, il semblait résolument clair que des noirs et des noirs de toute beauté avaient habité le Sahara autrefois et que le masque avait dès les temps néolithiques, joué un rôle considérable dans les cultes des sociétés primitives<sup>1</sup>. Jean -Loïc Le Quellec, spécialiste de la préhistoire et de l'art rupestre saharien, n'a pas hésité à rapprocher et à établir un lien entre les visages des Têtes Rondes et les masques africains<sup>2</sup>, voir fig. 66.

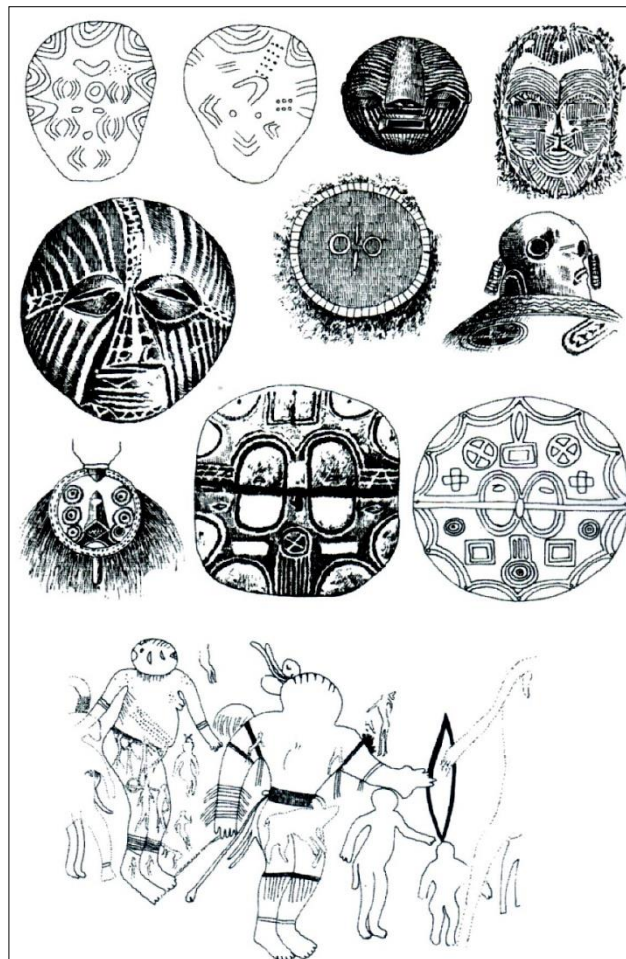


Figure 66: Masques africains et Têtes Rondes.  
Source : LE QUELLEC (J.-L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993, p. 299.

<sup>1</sup> LHOTE (H.), *op. cit.*, p. 88.

<sup>2</sup> LE QUELLEC (J.-L.), *op. cit.*, p. 298-299.

De ce fait, on relèvera, une donnée d'une haute importance qui vient bouleverser tout ce qu'on croyait savoir jusque-là sur les peuples noirs. Désormais, personne n'osera contester l'enracinement de la négritude africaine dans la période des Têtes Rondes du Tassili<sup>1</sup>, et de là, le concept même du primitivisme qui prend une toute autre dimension quant à l'influence qu'il a pu exercer sur les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle ; il n'en était que la transition, l'art rupestre étant le père.

### **3. La « techné » du futur antérieur**

Inscrite dans le cadre du XX<sup>ème</sup> siècle, une œuvre peut être moderne ou contemporaine selon la période qu'elle incarne. En effet, on parle d'art moderne si ce dernier s'intègre dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, avec pour support principal la toile. A partir des années soixante, avec l'arrivée du Pop Art et la reproduction des œuvres en série, l'art entre désormais, dans une phase contemporaine, ayant pour but la consommation de masse. Dorénavant, le chevalet au placard, c'est le support mixte qui prend le relais ; de là, de nouvelles techniques, une nouvelle philosophie dans l'art et le concept de l'intellect au programme, l'art prend désormais un nouvel aspect, marquant ainsi, la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Différents courants et mouvements incarnent ce qu'on qualifie d'art moderne, ou d'art contemporain ; ainsi de l'impressionnisme à l'art abstrait, du Pop Art à l'Op Art, c'est toute une panoplie de styles, d'artistes et de créations qui voient le jour, écrivant à tout jamais l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle.

La réflexion sur l'art est un domaine qui n'a cessé d'intriguer, d'opposer, ou même, parfois de rassembler lorsque des idées communes apparaissent. Toutefois, s'adonner à l'étude de l'art, c'est se consacrer à la naissance de ce dernier sans laquelle nul ne pourrait avancer. Plus précisément et selon l'architecte allemand Gottfried Semper pionnier dans l'étude de

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *op. cit.*, p. 171.

l'histoire de l'art, « le parcours de la création artistique procède d'un progrès s'exerçant sur des formes premières qui seraient au fondement de toute représentation. »<sup>1</sup>.

La maxime « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » attribuée à Lavoisier, conforte ce que nous essayons de démontrer dans notre travail de recherche. De tous temps, les civilisations s'observent, s'influencent, et se définissent mutuellement. Au-delà des guerres et des conquêtes, les savoirs se transmettent, s'empruntent et se réforment sans cesse, de continent en continent. « Les regard portés sur les cultures ont donc, souvent privilégié l'imaginaire plutôt que le réel ; et, avec une fortune inégale, mythes, idéologies et esthétiques successifs ont fourni des grilles de lecture indispensables à la connaissance de l'Autre. »<sup>2</sup>. De ce fait, nous ne pouvons pas parler d'évolution de l'art, c'est juste un parcours dont le style particulier « ne témoigne pas d'une étape d'évolution, il est la synthèse des techniques en évolution constante et une organisation mentale de l'espace. »<sup>3</sup>.

A cet égard, et dans le cadre de cette étude, dans laquelle la notion de modernité ou de contemporanéité se voit contester, la majorité des techniques et des mouvements artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle se retrouvent dans l'art rupestre de l'Algérie. Il est important pour nous, de relever les deux notions « modernité et contemporanéité des œuvres », de les étudier dans l'art rupestre de l'Algérie et, par la même occasion, tenter de retracer dans le cadre de l'art rupestre de l'Algérie, la plupart des mouvements artistiques et des techniques employées dans les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, afin d'espérer apporter des réponses.

L'art rupestre est-il « avant-gardiste » ?, cette notion semble relever plus du parcours du combattant, lorsqu'il s'agit de prime abord, de relever les multiples mouvements qui se sont

---

<sup>1</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *Arts premiers le temps de la renaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 74.

<sup>2</sup> LE FUR (Y.), *D'un regard l'autre histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Ed. Musée du Quai Branly, Paris, 2006, p. 8.

<sup>3</sup> DEGLI (M.), MAUZE (M.), *op. cit.*, p. 74.

succédés au cours d'un siècle de créations au sein de l'art rupestre de l'Algérie, a notre grande stupéfaction, ce ne fut pas le cas.

En effet comme tout art, l'art préhistorique a connu ses propres périodes de créations qui ont amené l'artiste préhistorique à chercher et à utiliser tous les moyens d'expressions « allant du dessin le plus schématisé à la forme la plus élaborée de l'art figuratif, de l'arabesque gestuelle la plus abstraite à la figure la plus minutieuse, du tachisme même à l'utilisation des reliefs naturels. Aussi, cet art le plus éloigné de nous dans le temps est-il peut-être, le plus proche de notre vision et de nos préoccupations modernes. »<sup>1</sup>. Retrouver donc les mouvements fut pour nous un vrai moment de plaisir et de satisfaction qui, à chaque mouvement relevé confortait, ce pourquoi nous avons entamé ce travail de recherche.

Il s'agit là de développer l'idée que chaque méthode, chaque expression, chaque concept, qui a traversé la pensée de l'artiste moderne ou contemporain à un moment donné dans l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, a suscité les même préoccupations chez l'artiste préhistorique.

C'est, par **l'impressionnisme** que nous débiterons notre travail, même si ce dernier s'inscrit dans le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle ; il nous semblait important de commencer par le concept même de ce dernier pour lequel, la nature était un fervent exemple. Désormais, l'artiste emploie une nouvelle façon de peindre, basée non pas sur ce qu'il savait des choses mais sur ce qu'il voyait ; et de là, le concept de « Mimésis » prend tout son sens. En effet, l'idée de peindre en plein air caractérisera ce mouvement, traduisant les impressions, ainsi que les sensations éphémères de la lumière, ses reflets et son rayonnement changeant sur la couleur mais aussi sur les formes. Et c'est par le rayonnement de la lumière que nous rapprocherons ce mouvement, à l'art rupestre de l'Algérie.

---

<sup>1</sup> LEROI-GOURHAN (A.), *Préhistoire de l'art occidental*, Ed. Art Lucien Mazenod, Paris, 1971, p. 89.

En effet, si les reflets de la lumière furent rendus par une technique de graphisme des couleurs bien définies dans les œuvres impressionnistes, technique sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement ; l'artiste préhistorique en a fait de même pour rendre intelligible le rayonnement, ou le scintillement de certains éléments, telles les pastilles qui ornaient les calottes de certains personnages, par des hachures, inscrites au-dessus de la tête de ces derniers, faisant référence ainsi, au côté précieux de ces pastilles, peut-être des pierres précieuses.

Mais l'exemple le plus impressionnant sans faire de jeu de mot, c'est cette figure du rhinocéros dans le djebel Amour qui apparaît uniquement sous une lumière rasante, réfléchissant cette dernière comme un miroir, une sublime anamorphose qui vient ainsi surprendre le visiteur dans son parcours, voir fig. 67.



*Figure 67: Rhinocéros esquissé en poli très brillant qui réfléchit la lumière.*

*Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien, El-Hadjra El-Maktouba, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, 42.*

Tout aussi inscrit dans l'air des dernières années du XIX<sup>ème</sup> siècle, **Le Symbolisme**, mouvement littéraire et artistique, nous paraît être un mouvement dont le concept se rapproche étrangement de beaucoup d'œuvres préhistoriques lesquelles, selon les spécialistes,

relèveraient, non pas du réel, mais du mental, traduisant sans doute les rêves, les mythes et les croyances à l'image des scènes de rituels et de cérémonies initiatiques.

Fini avec le XIX<sup>ème</sup> siècle, qui marquera cependant, tout ce qui viendra après, à savoir, les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle ; nous débuterons par-là, par **Le Fauvisme**, qui signera le début du siècle par la simplification des formes, des contours de dessin très marqués et surtout la libération de la couleur en aplats, traduite dans une gamme chromatique violente, et chaude, à l'exemple de cette œuvres d'André Derain, voir fig. 68.

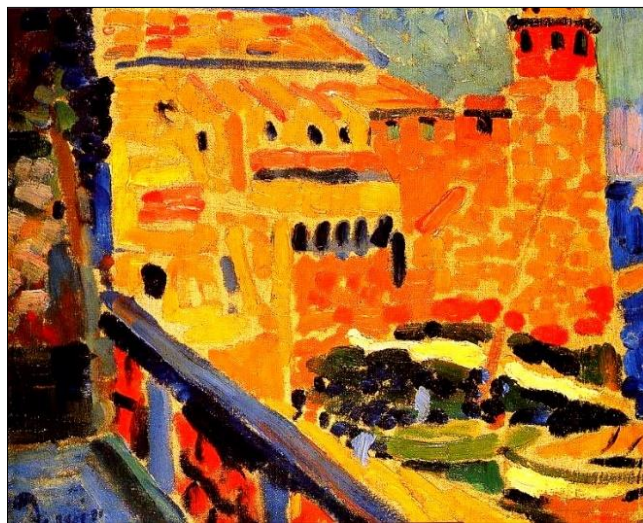


Figure 68: André Derain, « Le phare de Collioure », 1905.  
Technique : huile sur toile. Dim. : 22 x 35cm.  
Source : [www.impressionism-art.org/img417.htm](http://www.impressionism-art.org/img417.htm).

Dans cette œuvre, c'est la palette chromatique du préhistorien qui s'étale, utilisant exclusivement des couleurs naturelles aux contrastes captivants, telles les ocres de différentes teintes : rouge, brun, vert, bleu, jaune et noir, qui confère à l'œuvre une ambiance chaleureuse mais surtout lui donnant vie et dynamisme, à l'instar des peintures rupestres, aux couleurs flamboyantes, telle l'œuvre du Campement de Eheren du Tassili, voir fig. 69. Il semblerait, qu'à un moment donné les artistes du XX<sup>e</sup> siècle eurent ce besoin de se reconnecter et de mimer la nature, et la couleur, a été un moyen pour eux, d'apporter un goût innovant et de la vitalité dans leurs œuvres.



Figure 69: *Le campement, Eheren, Tassili.*

Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 249.

Comme le souligne Friedrich Nietzsche, grand philosophe allemand, ce dernier parlait de la couleur comme d'un « goût, d'un appétit nouveau, d'un nouveau don de la vision des couleurs, de l'écoute des sons, de l'expérimentation des émotions qui avaient été jusque-là ni vues, ni entendues, ni senties. »<sup>1</sup>.

Dans un climat de renouveau total, un autre mouvement, considéré alors, comme le plus évocateur du XX<sup>e</sup> siècle, **Le Cubisme** débarque avec une nouvelle conception de l'objet et une multitude de procédés et de techniques employés par son fondateur Pablo Picasso ; notamment la représentation des formes déstructurées pour former le volume ; des techniques cependant, abondamment employées dans l'art préhistorique de l'Algérie ; sur lesquelles on aura l'occasion de revenir plus loin dans ce chapitre.

Du cubisme, un long cheminement mènera les artistes à une toute autre conception de la réalité, ayant pour but de traduire en 2D sur la toile, la vitesse de la matière ; de là, est né le mouvement du **Futurisme Italien 1910-1920**.

En effet, ce mouvement du début du siècle rejette les traditions esthétiques et se tourne vers une fascination du monde moderne notamment celui des machines et de la vitesse. Ce

---

<sup>1</sup> LUCIE-SMITH (E.), *Les arts au XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 61-62.

dernier consiste à montrer une certaine réalité de l'objet celle du mouvement considéré comme un dynamisme universel ; à savoir : le déplacement rapide de la matière en empruntant au cubisme l'aspect déstructuré et divisé pour mêler les formes et les couleurs entre elles, afin de former cette sensation de dynamisme. Parmi les œuvres les plus parlantes de ce mouvement, « Dynamisme d'un chien en laisse » de l'artiste Giacomo Balla passionné de dessin et de photographie, il projette dans cette dernière, le déplacement du chien et du personnage par une multiplication des pattes et des pieds, traduisant ainsi le déplacement de la matière dans l'espace, voir fig. 70.

Ici, le sujet principal est le chien avec ses vingtaines de pattes et une bonne dizaine de queues dans un mouvement circulaire, qui donne une certaine vibration à la toile.



Figure 70: Giacomo Balla, « Dynamisme d'un chien en laisse », 1912.  
Technique : Huile sur toile. Dim. : 90 x 110cm.  
Source : LUCIE-SMITH (E.), Les arts au XXe siècle, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 93.

Cet intérêt pour le mouvement et le déplacement du corps et sa relation à l'espace, l'artiste préhistorique en a usé également et la notion de mouvement s'est fait ressentir de la même manière dans ses œuvres, à l'image de cette belle autruche en course et donc en mouvement, dont l'aspect de vélocité a été rendu par un dédoublement du cou de cette dernière, voir fig. 71.



Figure 71: Atruche en course, Tin Terert, Tassili.  
Source : Algérie deux millions d'années d'histoire, « L'art des origines », Musée de préhistoire d'Ile-de-France, « année de l'Algérie en France », Nemours, 2003, p. 32.

Dans la même période, **Le Surréalisme** et **l'Art Abstrait** se font concurrence. L'approche des artistes surréalistes est celle de la déformation des objets afin de rompre avec la réalité, ce qui donne des compositions hasardeuses, traduisant des sujets liés au rêve, et à l'imaginaire. Pour ce qui est de **L'Art Abstrait**, ce dernier a pour but de rompre totalement avec les principes de base dans la représentation et l'imitation de la nature et toutes sortes de figuration ; les mots d'ordre seront la déformation des motifs, en rendant perceptible par le pouvoir des formes, des lignes et des couleurs la pensée et l'émotion du créateur, à l'image des œuvres de Vassily Kandinsky, père de l'art abstrait, voir fig. 72.



Figure 72: Vassily Kandinsky, « Composition IV », 1911. Technique : Huile sur toile. Dim. : 159.5x250.5cm  
Source : LUCIE-SMITH (E.), op. cit., p. 92.

Le principe de cette abstraction se voit retranscrit également dans plusieurs œuvres rupestres de l'Algérie dont la signification échappe aux spécialistes ; laissant transparaître une trame en dehors de la conscience qui enrichit à la fois la vision et égare le spectateur en l'entraînant vers des pensées libérées. Le meilleur exemple qui puisse illustrer ce mouvement, est sans doute cette figure abstraite du style de Tazina, dont le graphisme laisse errer l'imaginaire, voir fig. 73.



Figure 73: Composition abstraite, style Tazina.

Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba, Tome I*, Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 139.

Tout aussi passionnant, **l'Art Brut**, terme donné dès 1945 par Jean Dubuffet, artiste peintre qui s'intéresse aux travaux de personnes qui ont une certaine fragilité mentale et exemptées de culture artistique.

Leurs œuvres à l'allure naïve, à l'image des représentations d'enfants, de malades mentaux et d'aliénés, traduisent une conception des choses liée à leur inconscient et leurs expériences personnelles. Les œuvres de l'artiste Karel Appel, illustrent cette nouvelle philosophie de l'art, telle son œuvre « enfant, église, des animaux », voir fig. 74.



Figure 74: karel Appel, « Enfants, église, des animaux », 1949.

Technique : non mentionnée.

Source : [www.promenadeculturelle.blogspot.com](http://www.promenadeculturelle.blogspot.com)

Cette conception de l'art brut est souvent répertoriée au sein des œuvres préhistoriques qui relèveraient non pas de la méconnaissance des techniques mais plutôt d'une volonté de l'artiste d'exprimer les choses de la manière la plus directe qui soit à l'image des enfants ou peut être relèvent-elle d'une production issue de leur l'inconscient, voir fig. 75.



Figure 75: Image de personnage à l'image des représentations d'enfants.

Source : HACHID (M.), op. cit., p. 166.

D'autres mouvements voient le jour dans les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle tel **Le Nouveau Réalisme** sur lequel nous aurons l'occasion de revenir et qui consiste en une nouvelle façon de peindre adoptée par l'artiste Yves Klein. On peut également observer un autre mouvement quoiqu'il n'ait pas la même teneur que les autres en terme de durée, **l'Op Art** appelé aussi l'art optique à partir des années 1960, qui se traduit par l'association soit en un jeu de couleurs, soit en un jeu de formes généralement, les mêmes qui se répètent, afin de donner l'illusion optique de mouvement, de dynamisme, mais également de profondeur, voir fig. 76.

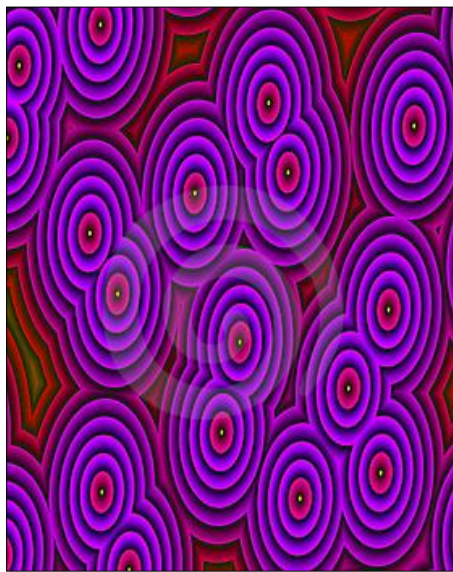


Figure 76: Op art, J. Némec, « spirales ». Technique : non mentionnée.  
Source : [www.Dreamstime.com](http://www.Dreamstime.com).

Des effets d'optiques, l'artiste préhistorique en a usé quoique de manière très subtile parfois à l'image des figures en formes de spirales liées entre elles et qui se répètent sans cesse donnant l'illusion du dynamisme qu'on pourrait associer au mouvement de l'eau, voir fig. 77.

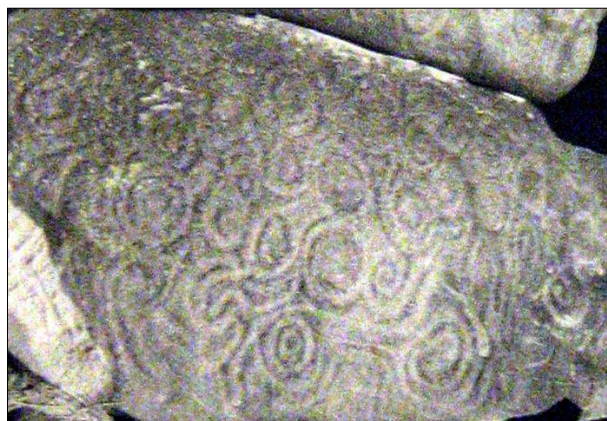


Figure 77: Ensemble de spirales, oued Tanamaa.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 263.

Parler de techniques, c'est parler d'outils ou de matériaux, du moins de tout ce qui pouvait servir à l'homme pour tracer, graver, ou peindre.

Parler de techniques, c'est aussi faire référence aux procédés auxquels l'artiste préhistorique avait recours, afin de rendre perceptible une perspective, une symétrie, une texture, un mouvement, un relief ou même une sensation. Maîtriser la technique, c'est donner vie à une forme qu'elle soit parfaite ou non et dont le but est d'engendrer une image susceptible de provoquer une émotion chez le spectateur.

Il découle des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, moult techniques qui ont servi à l'artiste moderne ou contemporain à réaliser ses œuvres et par la même occasion, s'inscrire dans un mouvement. Si on revient à l'impressionnisme, l'aspect de la lumière et du mouvement était rendu soit par des hachures, soit par l'alignement de plusieurs taches de couleurs primaires qui consistaient en des points ; un procédé qui semble n'avoir pas échappé aux méthodes de créations de l'artiste préhistorique de l'Algérie.

En effet, comme nous l'avons mentionné antérieurement, c'est par des hachures espacées formant des rayons que l'aspect scintillant des pierres a été rendu par l'artiste préhistorique, mais là, où l'habileté et le génie de l'artiste se dévoilent réellement, c'est bien au sein de la fig. 67, mentionné précédemment, montrant une scène où un rhinocéros a été mis en place par frottement de la paroi à l'aide d'un galet, suivi d'un poli très brillant qui reflète la lumière comme un miroir. De là, le souci d'interpréter sa vision mais surtout de surprendre le visiteur, car cette figure n'apparaît qu'à une lumière rasante, était une des préoccupations de l'artiste préhistorique.

Il semble également que la technique des hachures ait servi à ce dernier à donner forme à ses figures, ou à réaliser un graphisme pour exprimer l'ornement d'un vêtement, une texture de la robe d'un animal ou encore des cheveux ou des plumes flottant sous l'action du vent ou du déplacement. Ce procédé consistait par exemple chez l'artiste atlasique en un piquetage sur

la roche lorsqu'il s'agissait de gravures, ou des traits de peintures faits à l'aide de différents outils fabriqués par ce dernier, à l'instar des fig. 78-79-80.

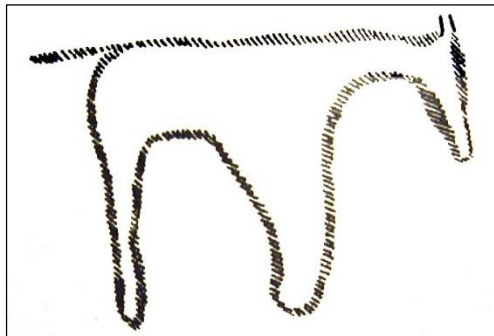


Figure 78: Gravure préhistorique au pointillé donnant l'illusion des hachures,  
Source : FLAMAND (G.B.M.), *Les pierres écrites*, Ed. Masson, Paris, 1921, p. 228.

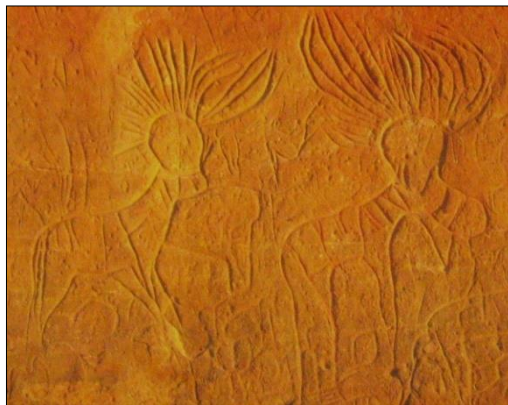


Figure 79: Deux béliers à sphéroïde avec des plumes autour de la calotte.  
Source : HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadja El-Maktouba*,  
Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.95.

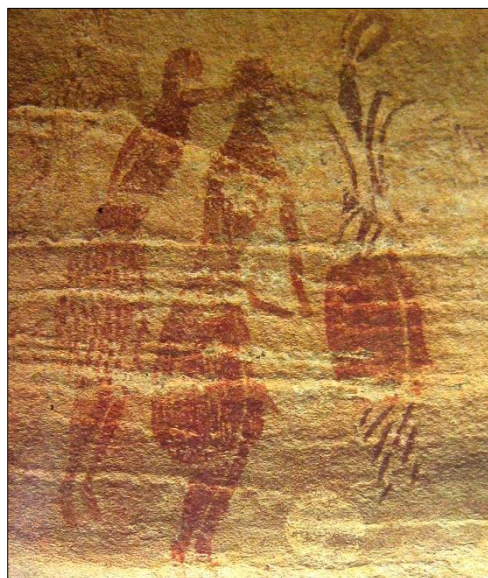


Figure 80: Graphisme en hachures et pointillés, Essalam, Tassili.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 81.

L'utilisation du graphisme en pointillé chez l'artiste préhistorique avait pour but de donner texture et vie aux figures, voir fig. 81, à l'image du pointillisme de l'artiste moderne et son pionnier, Georges Seurat, qui donna une définition à ce courant : « L'art est harmonie. L'harmonie est l'analogie des contrastes, l'analogie des semblables, de ton, de couleur, de lignes ; considérés selon la dominante et sous l'influence d'une illumination en combinaisons gaies, calmes ou tristes. Les tons sombres, les couleurs froides, les lignes ascendantes correspondent à des sentiments heureux, tandis que l'équilibre entre l'ombre et la lumière, entre les couleurs froides et chaudes et les lignes horizontales donneront la sensation d'un calme parfait.»<sup>1</sup>, voir fig. 82.



Figure 81: Félin stylisé, Kebeur Rechim, monts des Ksour, Atlas saharien.

Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.93.

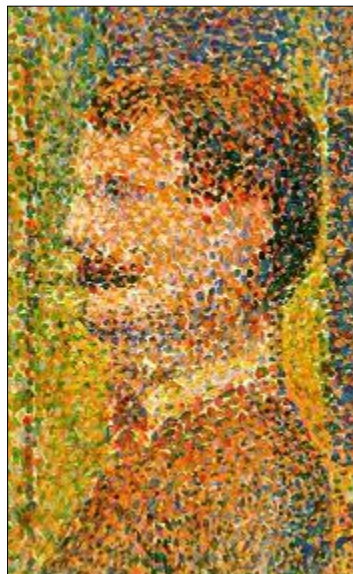


Figure 82: Georges Seurat, « La parade », 1889. Technique : Huile sur toile. Dim. 99.7x149.9cm

Source : [www.google.com/imgres?q=george+seurat+la+parade&um=1&hl](http://www.google.com/imgres?q=george+seurat+la+parade&um=1&hl)

---

<sup>1</sup> SEURAT (G.), *Le pointillisme*, Musée de l'Annonciade, Saint Tropez, 1897, p. 3.

En observant les gravures mais surtout les peintures rupestres de l'Algérie, on décèle l'importance accordée par l'artiste préhistorique aux vêtements des personnages et le rendu des tissus est dans ce sens admirable. En effet, ce dernier paraît dans certains cas flotter, justifiant d'une matière légère ou encore figée et collée à l'anatomie, révélant un vêtement en peau d'animal. Les représentations sont ornées de différents motifs : hachures, stries, quadrillage ou pointillés qui donnent un véritable sens esthétique ; mais là où notre regard a été captivé, c'est bien devant l'aspect de transparence que l'artiste préhistorique a traduit en jouant sur le degré de la teinte ou tout simplement, par la suggestion des contours du vêtement en laissant entrevoir le reste comme nous l'avons vu précédemment dans la figure de « la dame Blanche ». En effet, on y voit un tissu ornant les bras qui laisse transparaître la peau, ceci en diluant le pigment blanc. Ce souci esthétique, laisse penser que l'artiste avait un intérêt particulier pour l'esthétique du détail et le rendu le plus réaliste possible de ce qu'il voyait, donnant à la représentation de la Dame Blanche qu'on a vu précédemment en fig. 56, un effet de légèreté absolu et l'élégance du mouvement, on peut la revoir en fig. 83.



Figure 83: La « Dame blanche », In Ouarenhat.  
Source : HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 202.

Une autre technique se reflète dans certaines gravures de l'art rupestre algérien, celle que les spécialistes nomment «les animaux doubles ». Cette notion renvoie à une représentation d'un animal soit à deux têtes, soit avec deux arrières trains, des animaux parfois, de taille inégale et des pattes postérieures graphiquement opposées confondues<sup>1</sup>. Les œuvres présentant cet aspect sont généralement lues comme résultant de l'usage d'un type particulier de perspective, pour présenter deux animaux côte à côte<sup>2</sup>, voir fig. 84.



Figure 84: Aspect de perspective.

Source : LE QUELLEC (J.-L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993, p. 100.

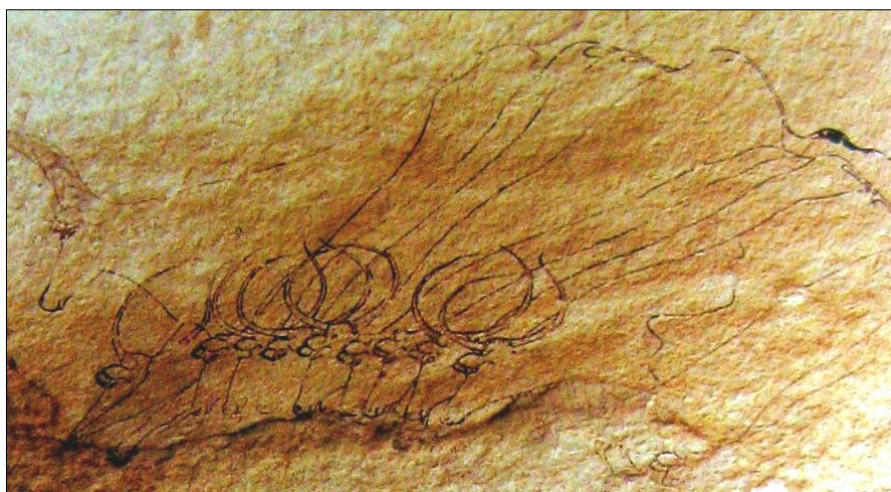
<sup>1</sup> LE QUELLEC (J.-L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993, p. 99.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 103.

D'autres techniques ont été utilisées pour rendre l'illusion d'une perspective, des personnages de taille imposante au premier plan et plus réduite dans les étages supérieurs à l'image de « La Dame Blanche » vu précédemment, fig. 83 ; ou des représentation avec la succession de différents plans, donnant l'aspect de profondeur et donc de perspective voir fig. 85-86.



*Figure 85: Diablotins, Séfar.  
Source : HACHID (M.), op. cit., p. 210.*



*Figure 86: Troupeau de bœufs, Eheren, Tassili.  
Source : HACHID (M.), op. cit., p. 66.*

L'aspect de certaines représentations à deux dimensions soit des masques, soit des animaux, donne vie à un style aux règles complexes, pouvant donner naissance à une figuration réaliste ou au contraire à un dessin abstrait. Il en est de même pour la notion du mouvement,

présente sous différents aspects tels le placement des personnages d'une manière sporadique, la posture des corps, les ondulations traduites par une désarticulation des membres à l'image des personnages des Têtes Rondes, qui reflètent un aspect de légèreté ; sans oublier bien sûr, les figures des archers représentaient avec des corps athlétique et dont l'élan inspire l'élégance du geste, revoir fig. 50.

La représentation d'une figure pouvait prendre également, d'autres aspects, en insufflant à l'image un relief obtenu par le traitement de la surface « exopérigraphique »<sup>1</sup>, celle qui est autour du dessin et qui se voit abaissée, voir fig. 87.



*Figure 87: Petit canidé en semi relief, Zaccar, monts des ouled Naïl.  
Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba, Tome I,  
Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 56.*

Il est convenu que ce ne sont pas là tous toutes les techniques et mouvement, mais la quasi majorité qui résume bien l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle ; on verra bien d'autres dans ce qui suivra, notamment avec la technique du Graffiti ou pochoir à l'époque préhistorique. En somme, il paraît évident qu'à un moment donné de son existence, l'artiste moderne ou contemporain, eut besoin d'exprimer certaines choses de différentes manières à l'instar de

---

<sup>1</sup> AUMASSIP (G.), *Trésor de l'Atlas*, Ed. Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1986, p. 15.

l'artiste préhistorique qui semble avoir pensé et manifesté les mêmes préoccupations. En effet, volumétrie, perspective, mouvement, colorimétrie et bien d'autres effets encore, n'ont pas eu de secret pour lui, accompagnant son esprit à chaque étape de production.

Cet artiste pour qui ni la rudesse de la roche, ni la primitivité des outils n'a freiné son sens esthétique et créatif laissant derrière lui des œuvres planant de mystère et d'histoire ; dormant dans cet immensité silencieuse qu'est le Sahara, un Sahara préhistorique mais surtout noyé de modernité qui s'inscrit volontiers dans le registre des mouvements artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle.

## **B- L'éternel recommencement dans les arts du XX<sup>ème</sup> siècle**

*« Tout part, tout revient ; éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit, à tout jamais court l'an de l'être. »<sup>1</sup>*

*Friedrich Nietzsche*

C'est par cette citation sur l'éternel retour des choses de Friedrich Nietzsche, grand philosophe allemand du XIX<sup>e</sup> siècle, que nous aborderons cette partie. Nous n'avons pas cessé d'évoquer les similitudes frappantes qui pouvaient subsister entre les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle et l'art rupestre de l'Algérie ; il est donc, grand temps d'en donner les preuves. Il est vrai qu'au sein du sous chapitre précédent, nous avons eu l'occasion de mentionner d'une manière globale certes, mais combien enrichissante, les principes et les concepts même de la quasi majorité des mouvements artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle, à travers les techniques employées en ce sens, en leur restituant à chaque fois une parenté à l'art rupestre de l'Algérie.

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE (F.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, p. 269

Mais ce que nous nous apprêtons à dévoiler ici, ce sont des œuvres d'artistes du XX<sup>ème</sup> siècle étonnamment ressemblantes à certaines gravures ou peintures de l'art rupestre de l'Algérie. Nous disons étonnantes car cela va même dans le détail, si on s'amuse à superposer certaines œuvres « l'une sur l'autre » ; une analogie saisissante apparaîtrait.

Notre travail de recherche consista donc, essentiellement en une observation minutieuse des œuvres de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, dont nous avons une connaissance assez large de par notre formation, mais également en l'analyse toute aussi pointue des œuvres de l'art rupestre de l'Algérie qui en raison de la dégradation de certaines gravures ou peintures, le rendu photographique de certaines d'entre elles a demandé plus d'investissement de notre part. Dès lors, c'est une multitude d'artistes et d'œuvres que nous serons amenés à traiter et à comparer, en nous appuyant sur des données artistiques et chronologiques qui ont poussé ces artistes à peindre ou à sculpter des œuvres dont l'apparence se confond avec un art bien antérieur, celui de l'art rupestre de l'Algérie.

Des millénaires séparent l'artiste préhistorique de l'artiste moderne, et pourtant, en revisitant l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, en déployant ses techniques, ses procédés, ses concepts, le temps nous a paru figé, comme immortalisé au creux d'une même réflexion, d'une même pensée et sur les mêmes préoccupations de l'homme. Peut-on parler d'évolution de l'art, à partir du moment où nous avons tenté de démontrer et que nous essayerons de démontrer encore que les mêmes choses ont existé sous des aspects parfois différents certes, mais avec des principes fidèles aux origines de l'art ? Cette question qui s'oriente d'avantage vers une philosophie de l'art que vers une histoire de l'art en faisant appel au domaine de l'inconscient, nous semble nécessaire à notre cheminement.

C'est en partie, en nous aidant des réflexions philosophiques sur l'art, notamment celles de Friedrich Nietzsche, ce philosophe allemand du XIX<sup>ème</sup> siècle qui a bouleversé le sens des

choses, ou encore Platon, et Aristote, par leur débat sur la mimésis, que nous tenterons d'éclairer le mystère de la création de ces artistes dont le génie cache forcément un autre.

L'art a toujours été pour l'homme un moyen par lequel il transposait ses idées, ses pensées, ses croyances, ses doutes, parfois ses peurs ; mais l'art ne se réduit pas à la seule définition qu'on peut lui attribuer ; il est certes utile pour communiquer par le biais des formes et des couleurs toutes les préoccupations qui pourraient subsister dans ce monde, mais il est aussi et avant tout le reflet de l'histoire. Comme nous avons pu le voir précédemment, c'est au travers de ses créations, que l'homme a tracé et laissé une empreinte de son passage sur terre. Des premières manifestations artistiques, à savoir l'art de la gravure et de la peinture sur la roche, l'homme a fini par transposer ses idées sur un support tout aussi communicant : « la toile ».

Passer de la robustesse de la roche à la douceur de la toile, n'est pas forcément synonyme de progrès voire même de civilisation comme on peut parfois le sous-entendre. De prime abord, l'homme préhistorique ne possédait pas cette facilité qu'a l'homme moderne à jouer avec les formes, à les esquisser, à les manipuler, ou même à les effacer quand elles n'étaient pas ou peu à son goût ; la toile paraît donc être un support révolutionnaire qui a permis enfin, à l'artiste d'être maître de son œuvre au sens propre du terme. Toutefois, l'idée que l'homme préhistorique subissait la rudesse de la roche qui ne lui permettait pas le droit à l'erreur n'est pas forcément fondée. Comme nous avons pu le constater, hormis les représentations abstraites, l'homme préhistorique s'est montré d'une grande habileté lorsqu'il était question de rendre à la représentation humaine ou animale, toute sa splendeur, son anatomie, son expression, et même ses émotions.

Il semble également, et il en est même certain, que par ces multiples créations, l'homme préhistorique avait un sens aigu de l'observation et sa capacité de rendre à la nature ce qu'elle lui reflétait à savoir la douceur des formes, l'élégance d'un geste, l'esquisse d'un mouvement

subtil et soudain ou une perspective à voir de loin. Il semble aussi, que l'artiste préhistorique était doté d'une force physique incroyable et de matériaux tout aussi efficaces, lorsqu'on voit à quel point il est difficile de faire ne serait-ce qu'une légère éraflure sur une pierre.

De ce fait, l'artiste préhistorique subissait certes les lois de la nature, mais il a prouvé par ses multiples créations, par sa ténacité, et par son sens artistique prononcé, que malgré les difficultés, il a su donner vie à son art.

## ***1. Picasso au Sahara ?!***

Titre évocateur sur ce que l'on s'apprête à démontrer au courant de cette partie. En effet, fondateur du mouvement cubiste, Pablo Picasso est considéré comme le génie de son époque, une des personnalités phare et incontournable de l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle qui a révolutionné la représentation des formes. Cet artiste aux multiples facettes, au caractère extravagant et dont les créations font flamber les cours du marché de l'art ; à lui seul à retenu notre attention quant aux similitudes frappantes entre certaines de ses œuvres et l'art préhistorique saharien ; ce qui nous a poussé à lui consacrer un titre entier à lui seul.

A travers le cubisme, deuxième grand développement de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, qui tend à remplacer la réalité par une réalité recréée est apparu pour la première fois en 1907 avec les « Demoiselles d'Avignon ». Pablo Picasso, avec son ami Georges Braque, ont voulu défier les règles de la perspective héritées de la Renaissance qui, pendant des siècles, avait codifié la représentation du réel dans l'espace à deux dimensions de la toile<sup>1</sup>.

Le mouvement avait pour but de représenter le réel tel qu'il était dans le mental à savoir la 3D de l'objet sur une surface plane 2D (la toile). Pour ce faire, Pablo Picasso et Georges Braque mettent de côté leurs connaissances académiques au profit de choses nouvelles, à savoir

---

<sup>1</sup> FERRARI (S.), *Guide de l'art du XXe siècle*, Ed. France loisirs, Paris, s.d., p. 37.

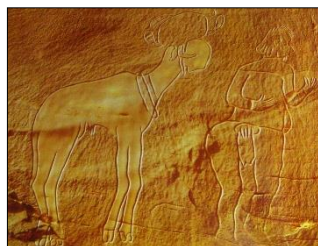
représenter l'objet non pas sous un seul angle de vue, mais sous plusieurs angles de vision en même temps, en décomposant l'objet et mettant ainsi le profil, la face et le ¾ de ce dernier sur un même dessin, voir fig. 88.



Figure 88: Pablo Picasso, « Homme et femme nue », 1970.  
Technique : Huile sur toile. Dim. 162x130cm.  
Source : ALBERTI (R.), Picasso, le rayon ininterrompu, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1974, fig. 15.

Cette façon de représenter les objets, d'une manière totalement novatrice, du moins c'est ce que tout le monde a bien voulu percevoir à l'époque ; considérant la technique comme révolutionnaire dans l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle nous a particulièrement intéressée ; du fait, que cette pratique, a déjà été utilisée des milliers d'années auparavant dans l'art rupestre de l'Algérie, avec des exemples flagrants, ayant pour but de souligner l'aspect tri dimensionnel des figures ; et de rendre par la même occasion, perceptible à la fois le volume et la notion de mouvement.

Pour preuve et pour souligner à juste titre l'appellation de cette façon de représenter les figures, le procédé dit « Style de Djattou »<sup>1</sup> a été employé à de nombreuses reprises dans l'art rupestre de l'Algérie, procédé qui tend à représenter les gravures comme celles de l'Atlas saharien en rendant perceptible le corps de profil, tête de face en même temps, idem pour les personnages, revoir respectivement ci-dessous, les fig. 35-41-81.



Pour Pablo Picasso le cubisme était une sorte de connexion avec ce moi intérieur et lui-même ne l'explique pas : « Quand nous avons fait du cubisme nous n'avions nullement l'intention de faire du cubisme, mais seulement d'exprimer ce qui était en nous. »<sup>2</sup>. Quant à la création des « Demoiselles d'Avignon » et sa ressemblance avec l'art nègre, Pablo Picasso, interrogé sur le sujet par André Malraux pour son livre « La tête d'obsidienne », nie toute prétendue appartenance et il confie même : « les ressemblances ! Dans les « Demoiselles d'Avignon », j'ai peint un nez de profil dans un visage de face. (Il fallait bien le mettre de travers, pour le nommer, pour l'appeler : nez) alors on a parlé des Nègres. Avez-vous jamais vu une seule sculpture nègre, une seule, avec un nez de profil dans un masque de face ? »<sup>3</sup>.

Certes, il est vrai que les sculptures nègres ne présentaient pas cette particularité, mais elles incarnaient des volumes taillés d'une manière à faire ressortir chaque facette, elles donnaient la vision générale d'un cube, particularité que même Pablo Picasso a relevé à propos de ces sculptures : « Pourquoi sculpter comme ça et pas autrement ? Ils n'étaient pas cubistes

<sup>1</sup> AUMASSIP (G.), *Trésor de l'Atlas*, Ed. Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1986, p. 26.

<sup>2</sup> CABANNE (P.), *Picasso, pour le centenaire de sa naissance*, Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1981, p. 11.

<sup>3</sup> DE MEREDIEU (F.), *Kant et Picasso le bordel philosophique*, Ed. Jaqueline Chambon, Nîmes, 2000, p. 230.

tout de même ! Puisque le Cubisme n'existait pas ! »<sup>1</sup>. En effet, comme le soulève Pablo Picasso, le cubisme n'existait pas, mais de notre point de vue, le cubisme n'existait pas sous cette appellation-là ! Toutefois il a bel et bien existé en tant que procédé et technique, utilisé par l'artiste préhistorique de l'Algérie dans sa représentation de la réalité telle qu'elle était dans son mental et nommé comme on a pu le voir précédemment par les spécialistes comme étant le « Style de Djattou »<sup>2</sup>.

La représentation de l'objet de face, de profil et de  $\frac{3}{4}$  n'est pas la seule similitude dans le travail de Pablo Picasso avec l'art rupestre de l'Algérie, l'aspect « dioculaire »<sup>3</sup> en est un autre exemple flagrant. En effet, Pablo Picasso est bien le seul artiste à avoir mis deux yeux sous une face de profil dans plusieurs de ses créations, qui relève peut être d'une réalité déformée ou d'un code dans lequel l'artiste se renferme, voir fig. 89.

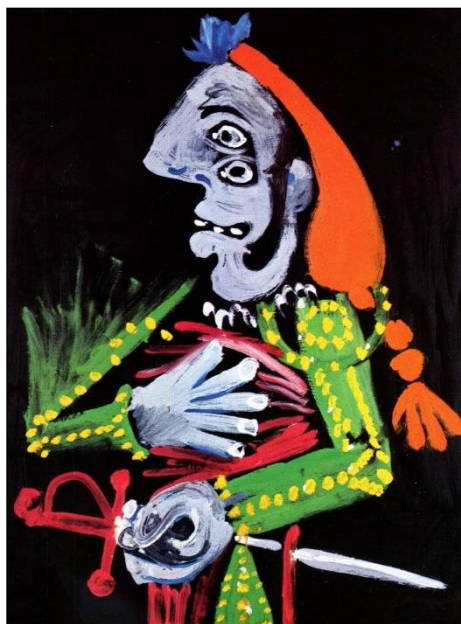


Figure 89: Pablo Picasso, « Torero », 1970. Technique : Huile sur toile. Dim. : 130cm x 97cm.  
Source : ALBERTI (R.), Picasso, le rayon ininterrompu, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1974, fig. 15.

Là encore, moult fois utilisée dans l'art rupestre de l'Algérie. ; cette pratique selon certains chercheurs témoignerait d'un stade enfantin qui correspond à la préhistoire et auquel

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>2</sup> AUMASSIP (G.), *Op.cit.*, p. 26.

<sup>3</sup> LE QUELLEC (J.-L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993, p. 81.

les peuples primitifs demeurent attachés<sup>1</sup>. Il semble également, que le procédé relève plutôt de la symbolique portée à l'œil et cela chez toutes les civilisations en particulier celles de l'Afrique ; pour laquelle la croyance au « mauvais œil » a une importance primordiale répartie chez le monde méditerranéen et musulman. Chez les Bambara par exemple, peuple d'Afrique centrale, le mauvais œil est une pratique courante dans les rites magiques<sup>2</sup>, voir fig. 90.

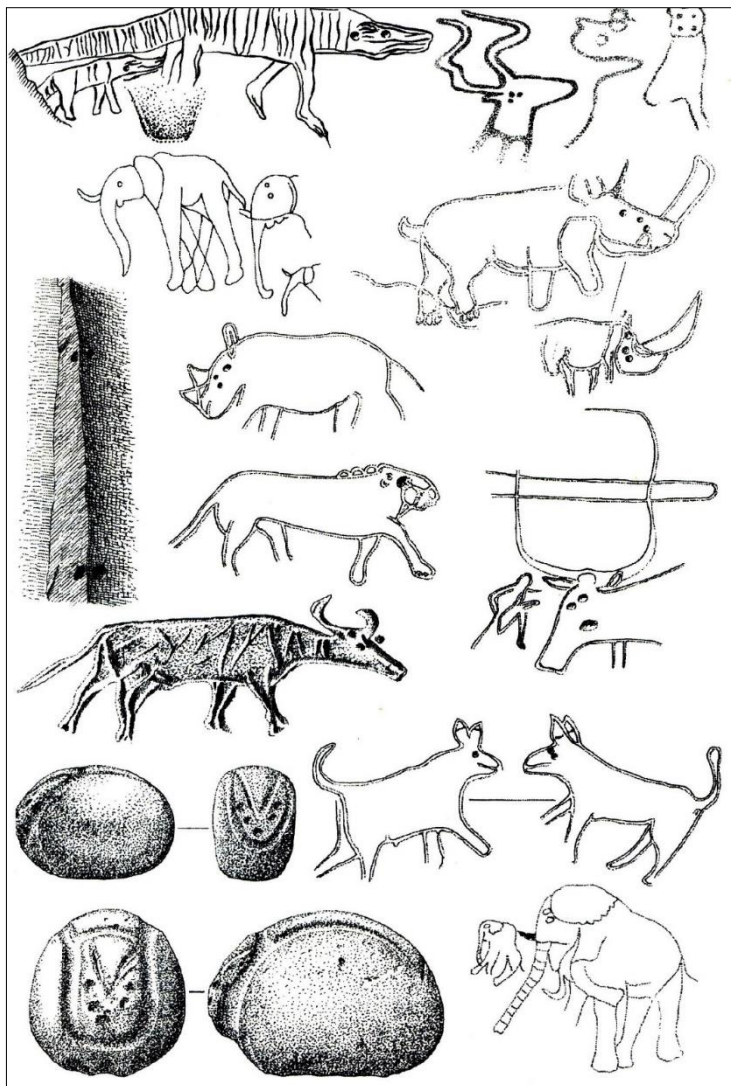


Figure 90: Aspect « dioculaire ».  
Source : LE QUELLEC (J.L.), op. cit., p. 82.

De là on comprend mieux cette pratique de l'œil chez Pablo Picasso qui a toujours eu une peur bleue de la mort notamment, par la vie qu'il menait. En effet, l'artiste était connu pour

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 83.

son côté extraverti et son appétit sexuel qu'il assouvissait auprès des prostituées. Un monde qui ne le rassurait pas, à cause des maladies sexuellement transmissibles pouvant entraîner la mort. L'utilisation de l'œil ou deux yeux « diocularisme », de la même manière que son utilisation des masques, était pour Pablo Picasso un moyen d'exorciser « ses démons psychologiques intimes », le masque étant une image-écran « substituée à une émotion trop pénible pour être affrontée directement »<sup>1</sup>.

Un troisième procédé, cette fois plus subtile, réside dans la manière dont Pablo Picasso a usé de la transparence et notamment dans le cubisme analytique. Deuxième phase du mouvement cubiste, à la manière de l'artiste préhistorique de l'Algérie et sa représentation de « La dame blanche » ci-dessous. Les objets n'étaient plus représentés opaques, mais lisibles les uns au travers des autres, les uns dans les autres, procédé dit du « plan mobile, à savoir une surface transparente à travers laquelle d'autres éléments du tableau sont mis en lumière »<sup>2</sup>, voir fig. 91.

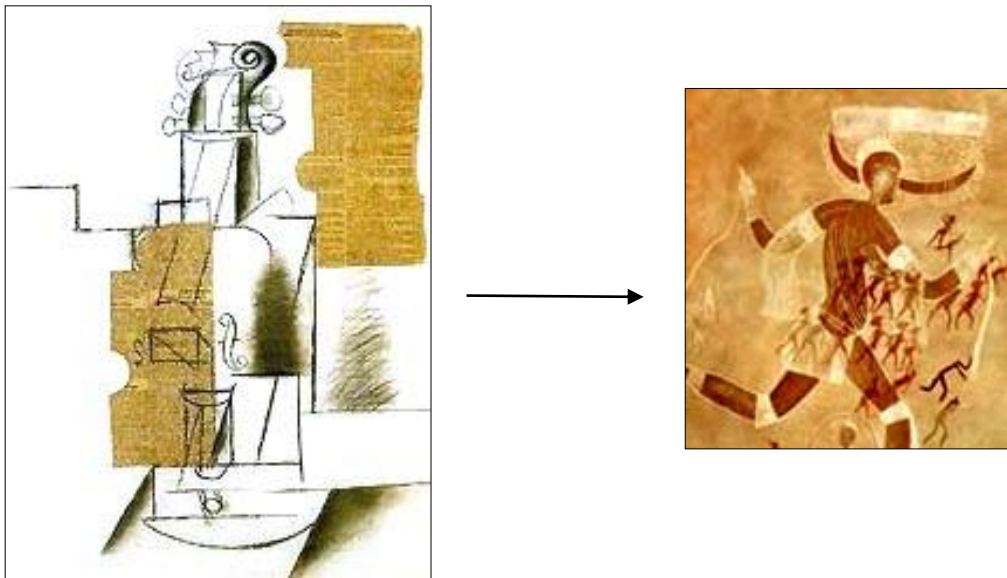


Figure 91: Pablo Picasso, « Le violon », 1912.  
Technique : Huile sur toile. Dim. 62x47cm  
Source : <http://cubismatica.chez.com/pics/picasso>

<sup>1</sup> RUBIN (W.), *Le primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. Flammarion, Paris, 1987, p. 254.

<sup>2</sup> DE MEREDIEU (F.), *op. cit.*, p. 108.

Une autre similitude troublante d'une œuvre de Pablo Picasso, qui revient encore une fois, dans une représentation « cubiste » ou plutôt « style de Djattou », corps de profil et tête de face. En effet, son œuvre « chat saisissant un oiseau », reflète à la fois, la surprise du chat et sa férocité, traduite par sa façon de tenir l'animal et ses griffes bien définies, voir fig. 92 ; à l'image du félin du djebel Amour, œuvre gravée, qui témoigne de la même émotion, à savoir la même stupeur dans le regard du chat, griffes annoncées et la même position, voir fig. 93. Il est intéressant de noter qu'au-delà de l'aspect de représentation similaire, le traitement d'un même thème, celui de la chasse a animé les deux artistes. Pour les besoins de la comparaison, nous avons eu recours à une symétrie horizontale en ce qui concerne l'œuvre de Pablo Picasso.



Figure 92: Pablo Picasso, « chat saisissant un oiseau », 1939.

Technique : Beurre à peindre sur toile. Dim. : 81 x 100cm.

Source : LEYMARIE (J.), Métamorphose et unité, Picasso, Ed. Alberts Skira, Genève, 1971, p. 107.

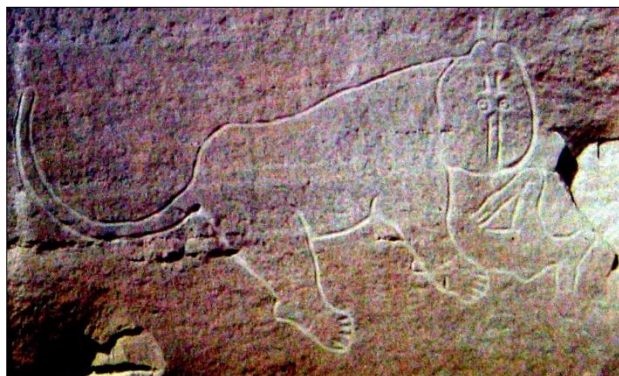


Figure 93: Félin, Theniet El-Kherrouba, djebel Amour.

Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien, El-Hadjra El-Maktouba, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 69.

Une autre œuvre de Pablo Picasso, exclusive cette fois puisqu'elle n'a fait surface qu'en 2010 dans l'affaire qui opposait la famille de Pablo Picasso à un électricien. En effet, P. Le Guennec, électricien à la retraite avait en sa possession 271 esquisses de Pablo Picasso, qu'il prétendait et prétend toujours, avoir reçu de la main de la femme du maître Jacqueline Picasso<sup>1</sup>. Les œuvres n'ont pas été révélées, à l'exception de quelques-unes dans le journal « Le Figaro »<sup>2</sup> dans un carnet inédit.

En feuilletant ce carnet, nous nous sommes retrouvées face à une œuvre d'une extrême beauté à savoir un cheval dont la posture a retenu instantanément notre attention. En effet, l'animal se trouve couché, dans une posture du corps recroquevillée et la tête en particulier qui semble être à l'envers, voir fig. 94. Cette scène nous est familière, puisque nous retrouvons un animal dans une posture semblable au cœur du Tassili, celui de la gazelle Tin Teghert ; gazelle qu'on retrouve dans nos billets de 1000 dinars, reflétant la richesse de notre patrimoine, voir fig. 95-96.



Figure 94: Pablo Picasso, « Cheval », 1925. Technique non mentionnée.  
Source : BIETRY-RIVIERRE (E.), Les carnets inédits de Picasso, *Le Figaro*, publié le 02/10/2010 à 08:37, [www.lefigaro.fr/culture/2010/12/02/03004-20101202ARTFIG00727-les-carnets-inedits-de-picasso.php](http://www.lefigaro.fr/culture/2010/12/02/03004-20101202ARTFIG00727-les-carnets-inedits-de-picasso.php).

<sup>1</sup> CHABRUN (L.), *Le maître Picasso et l'électricien*, « *L'Express* », publié le 08/12/2010 à 07:00, [www.lexpress.fr/culture/art/le-maitre-picasso-et-l-electricien\\_943295.html](http://www.lexpress.fr/culture/art/le-maitre-picasso-et-l-electricien_943295.html).

<sup>2</sup> BIETRY-RIVIERRE (E.), *Les carnets inédits de Picasso*, *Le Figaro*, 02/10/2010 à 08:37, [www.lefigaro.fr/culture/2010/12/02/03004-20101202ARTFIG00727-les-carnets-inedits-de-picasso.php](http://www.lefigaro.fr/culture/2010/12/02/03004-20101202ARTFIG00727-les-carnets-inedits-de-picasso.php).



Figure 95: Gazelle ou antilope couchée, Tin Tegher, Tassili.  
 Source : HACHID (M.), Le Tassili des Ajjer, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 439.



Figure 96: Billet de 1000 Dinar Algérien.

Parmi les œuvres de Pablo Picasso, on décèle également, des similitudes dont sa façon de sculpter et notamment les figures de personnages. En effet, comme mentionné précédemment, Pablo Picasso était fasciné par les objets venus d’Afrique et particulièrement les statuettes et les masques, il en possédait d’ailleurs plusieurs dans son atelier. Parmi ses créations, on retrouve des sculptures dont la particularité réside dans la manière de représenter la tête des personnages en bâtonnet à la forme rectangulaire, ce qui donne une certaine disproportion par rapport au reste du corps, avec un buste en forme de triangle inversé, voir fig. 97.

Et c'est justement cette particularité de la forme de la tête en forme de bâtonnet qui a retenu notre attention, l'assimilant aux représentations des Equidiens du Tassili qui se présentent de la même manière, voir fig. 98.

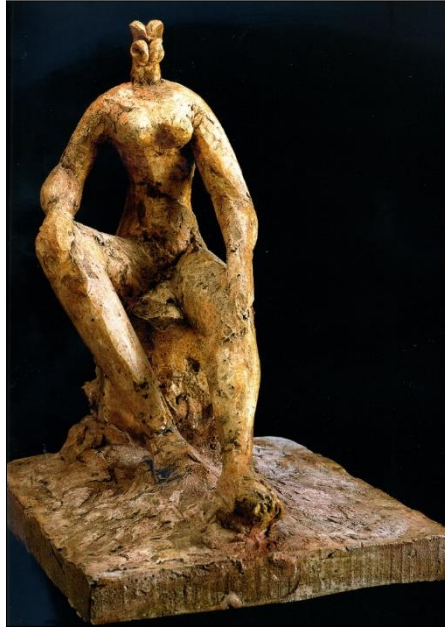


Figure 97: Pablo Picasso, « Femme assise », 1931. Sculpture, technique non mentionnée.  
Source : SPIES (W.), Picasso sculpteur, Ed. Centre George Pompidou, Paris, 2000, p. 169.

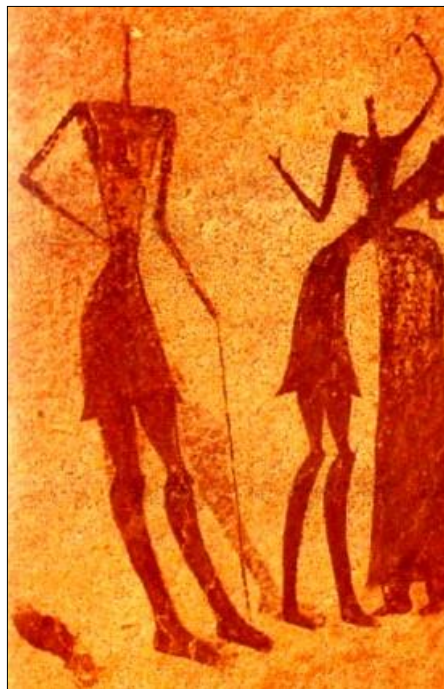


Figure 98: Deux couples, Eheren, Tassili, (détail de la photo).  
Source : HACHID (M.), Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p. 153.

L'image de la femme traduit l'attraction et la relation que Pablo Picasso entretenait avec ces dernières ; réelle objet de désir et éternel sujet dans la peinture, Pablo Picasso n'hésita pas à faire dans ses créations, de multiples variantes sur le corps féminin et son univers aussi mystérieux qu'alléchant, sur lequel, le peintre projetait ses propres envies<sup>1</sup>.

Son œuvre « femme accroupie » révèle encore une fois une similitude plus que frappante dans ce cas, avec le mythe de la « femme ouverte », du Tassili, où, cette dernière se voit attribuer la fonction de « déesse de la fécondité »<sup>2</sup>, dont nul ne doutera que la posture du corps en est le principal témoignage. Et c'est bien cette posture du corps qui attira notre attention dans l'œuvre de Pablo Picasso. En effet, sa « femme accroupie », ayant recours aux principes du cubisme à savoir le corps de face et un visage de profil, est représentée accroupie, nue avec jambes écartées, posture similaire à celle du Mythe de « la femme ouverte » du Tassili ; à la seule différence que l'une soit peinte et l'autre gravée. On peut voir là, deux versions l'une en 1958, et l'autre en 1969, voir fig. 99- 100-101.



Figure 99: Pablo Picasso, "femme accroupie", 1958. Technique : Huile sur toile. Dim. 128.9x96.5 cm  
Source : <https://collection.mcnayart.org/objects/3268/femme-accroupie-crouching-woman#&gid=1&pid=1>

<sup>1</sup> Le Dernier Picasso (1953-1973), *Exposition organisée par le Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, 1988.* p. 42.

<sup>2</sup> LE QUELLEC (J.-L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993, p. 405.



Figure 100: Pablo Picasso, « Femme accroupie », 1969.  
Technique : Huile sur toile. Dim. 128.9x88.9cm.  
Source : ALBERTI (R.), Picasso en Avignon, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1971, fig. 89.



Figure 101: « Femme ouverte », Tassili.  
Source : HACHID (M.), Le Tassili des Ajjer, Ed. Paris-Méditerranée,  
Paris, 1998, p. 262.

Pour une meilleure appréciation de la similitude, nous avons effectué, un montage des deux œuvres, pour les deux versions, voir fig. 102-103.



Figure 102: Montage 1 de l'œuvre de Pablo Picasso, « Femme accroupie », 1958, avec la « Femme ouverte » du Tassili. Montage effectué par l'auteur de la thèse, Dassile Sadaoui, sur le logiciel Photoshop.



Figure 103: Montage 2 de l'œuvre de Pablo Picasso, « Femme accroupie », 1969, avec la « Femme ouverte » du Tassili. Montage effectué par l'auteur de la thèse, Dassile Sadaoui, sur le logiciel Photoshop.

C'est là, un point d'une haute importance quant à l'influence potentiellement directe de l'art rupestre de l'Algérie sur Pablo Picasso, d'une part par un apport chronologique qui atteste d'une certaine logique et d'autre part par un apport iconographique qui laisse sans voix.

En effet, pour la première fois ce lien peut être suggéré, chronologiquement parlant, par la grande exposition qui eut lieu à Paris en 1958, au Pavillon de Marsan, révélant au public le Tassili dans toute sa splendeur<sup>1</sup>, qu'on a pu voir précédemment ; et la réalisation de l'œuvre de Pablo Picasso l'une en 1958 date de l'exposition, et l'autre quelques années plus tard en 1969. Ce laps de temps considérable, laisse forcément planer un doute, quant à la vue et à la connaissance des œuvres rupestres de l'Algérie par le peintre. Iconographiquement parlant, la similitude entre les deux œuvres parle d'elle-même.

Techniquement, nous n'avons pas en notre possession le contenu exact de l'exposition hormis quelques archives de cette dernière conservées au Musée des Arts Décoratifs de Paris. Ce que nous savons par contre, après de multiples lectures est qu'elle fut inaugurée par André Malraux, ministre de la culture à l'époque ; fervent admirateur et ami de Pablo Picasso. Il n'est donc pas exclu, que cette personnalité a joué un rôle, dans la diffusion de l'événement auprès de son ami.

Ceci dit, il nous importait peu de savoir si Pablo Picasso avait assisté ou non à l'exposition ; son œuvre « femme accroupie » et bien d'autres versions de cette dernière, en étaient un réel témoignage quant à l'influence de l'art préhistorique de l'Algérie. « Femme accroupie », est une toile pleine de vie qui renvoie naturellement à l'image de la femme-modèle, thème que Pablo Picasso affectionnait tant.

Par ces différents exemples, il est difficile de ne pas croire que même si une influence directe n'a pas eu lieu, un lien indirecte a forcément guidé l'artiste dans son travail en projetant sur la toile ses propres désirs, ses préoccupations, ses joies ainsi que ses peurs. Classé au rang de génie parmi les peintres du XX<sup>ème</sup> siècle, Pablo Picasso reflète pourtant là, toute la splendeur d'un génie bien antérieur à celui de son époque.

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 176.

## ***2. Le support de la toile au profit de la roche saharienne***

Lorsque nous avons commencé à recenser les œuvres de l'art rupestre de l'Algérie, présentant des similitudes avec les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, nous avons été surpris par certaines d'entre elles, qui, en plus de ressembler étrangement, pouvaient facilement appartenir aux mêmes mouvements avec les mêmes caractéristiques. S'inscrivant dans une ère moderne ou contemporaine selon les périodes qu'elles incarnent, toutes les œuvres que nous nous apprêtons à exposer sont le fruit d'artistes ayant eu pour la plupart un contact avec les arts africains, ce qui pourrait expliquer en partie le lien.

Cette partie traitera donc essentiellement, des œuvres peintes de deux périodes dans l'histoire de l'art : l'ère moderne et l'ère contemporaine.

On considère qu'une œuvre est moderne lorsque cette dernière s'insère dans la période comprise entre le début du XX<sup>ème</sup> siècle jusqu'aux années soixante, date à laquelle, on verra débarquer le mouvement du **Pop Art**, avec un nouveau concept, non pas celui de la peinture de tradition et de chevalet, mais celui de la production en série à l'image des œuvres de Andy Warhol l'un des principaux représentant de ce mouvement et son fameux poster de Marilyn Monroe. C'est donc une ère qui verra défiler différents mouvements aux caractéristiques diverses, qui donneront suite à des créations qui ont marqué à tout jamais l'histoire de l'art.

Et c'est avec une œuvre phare du début du XX<sup>ème</sup> siècle, appartenant au mouvement de **l'Expressionnisme Allemand**, que l'on entamera notre inventaire des œuvres et leur comparaison avec l'art rupestre de l'Algérie.

S'inscrivant dans la même lignée du fauvisme, mais avec un fondement tout autre, l'expressionnisme allemand, tend à déformer la réalité et exprimer un monde d'angoisse, de peur où le sentiment de la mort pendant la première guerre mondiale se fait ressentir ; tout cela se traduit par des formes graves, des couleurs violentes, et une agressivité qui domine les œuvres des artistes.

L'une de œuvre phare de ce mouvement et incontestablement celle de l'artiste Edvard Munch : « Le cri ». En effet, cette œuvre aussi bouleversante qu'effrayante, symbolise l'angoisse existentielle de l'homme moderne face à la dureté et à la réalité de la vie pendant la période de guerre. Cette dernière représente un personnage au visage cadavérique, à l'image des crânes, yeux écarquillés, symbolisant la peur et bouche horrifiée en ovale allongée qui symbolise le cri, d'où le titre de l'œuvre, voir fig. 104. On retrouve ce type de représentations dans une gravure de l'Atlas saharien, représentant les premières berbères, symbolisant probablement l'angoisse ou la peur, peut-être dû à l'aridification du climat, d'un manque de nourriture (sècheresse) ou vision d'un monde surnaturel effrayant. Il reste en ce sens difficile d'établir un constat réel de cette situation ; cependant, il est certains, qu'en termes de comparaison, les deux œuvres représentent la même expression du visage, dans ses moindres détails, qu'en peut admirer d'avantage dans une lithographie, voir fig. 105-106.



Figure 104: Edvard Munch, «Le cri », 1893. Technique : *Tempera et pastel (une des cinq versions)*. Dim. 91x73.5cm.  
Source : LUCIE-SMITH (E.), Les arts au XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 66.



Figure 105: Edvard Munch, «Le cri », lithographie, 1895, détails du visage.  
Source : JAHNER (H.), Die Brücke, naissance et affirmation de l'expressionnisme, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1992, p. 29.



Figure 106: Premier berbère, Atlas Saharien.  
Source : HACHID (M.), Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p. 32.

Toujours au sein de l'expressionnisme allemand, l'œuvre de Edvard Ludwig Kirchner « Cinq cocottes » a retenu notre attention dans le détail des coiffes comportant des plumes qui nous ont amené à rapprocher cette œuvre d'une peinture rupestre du Tassili. Pour les besoins de la comparaison nous avons désaturé l'œuvre des « Cinq cocottes » pour se rapprocher de

l'effet peinture effacée sur la roche, et lui avons fait subir une symétrie à l'horizontale, voir fig. 107-108.



Figure 107: Edvard Ludwig Kirchner, « Cinq cocottes », 1914. (Symétrie horizontale).  
Technique : Huile sur toile. Dim. 120x90cm.  
Source : JAHNER (H.), op. cit., p.49.



Figure 108: Les protoberbères, procession , In Eddoune, Tassili.  
Source : HACHID (M.), op. cit., p. 72.

On change de mouvement désormais, pour aborder l'art abstrait qui tend à la déformation des formes plutôt que du réel. Vassily Kandinsky considéré comme le père de ce dernier a réalisé une œuvre, celle de « l'arc noir » qui symbolise un homme comportant un bandeau sur les yeux, détail qui nous assimilent à l'œuvre de la « Dame noire » du site de Séfar. Le rapprochement est en ce sens, légèrement subtil certes, mais nous avons agi selon nos premières impressions à la vue des œuvres, et dans ce cas-là l'attribut du bandeau n'est pas passé inaperçu ; pour les besoins de la comparaison, nous avons eu recours à la symétrie horizontale appliquée à l'œuvre de Vassily Kandinsky, voir fig. 109- 110.



Figure 109: Vassily Kandinsky, « L'arc noir », 1912, Symétrie Horizontale.  
Technique : Huile sur toile. Dim. 188x196cm.  
Source : DEROUET (C.), BOISSEL (J.), Kandinsky, Centre George Pompidou, Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris, 1985, p. 126.



Figure 110: La « Dame noire » détail, Séfar.  
Source : HACHID (M.), Le Tassili des Ajjer, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 201.

Le cubisme s'est développé d'une manière considérable, en donnant suite à deux autres mouvements, La section d'or, et l'orphisme ; et c'est ce dernier groupe qui nous intéresse. **L'Orphisme**, est un mouvement qui toucha très peu d'artistes, il est inspiré du cubisme analytique ; avec un effet de contraste des couleurs en simultanés, mais ce démarque par son côté non statique. Il est considéré comme une étape vers l'abstraction mettant en exergue le phénomène coloré de la nature et le rythme qu'il lui est associé, donnant lieu à des tableaux abstraits pleins de mouvement et de vie. On peut admirer une œuvre de l'artiste Sonia Delaunay, intitulé « rythme », composée de plusieurs anneaux concentriques colorés, formant un tourbillon vibrant et une poésie colorée et enchantée abstraite. Nous rapprocherons cette œuvre d'une gravure rupestre énigmatique, à l'allure tout aussi abstraite, représentant peut être le rythme de l'eau, des ondes, des vibrations ou encore un esprit bouillonnant d'idée. La liaison entre les deux œuvres réside dans ces anneaux concentriques, répétitifs, formant un tourbillon d'imagination, voir fig. 111-112.



Figure 111: Sonia Delaunay, « Rythme », 1938.  
Technique : Le beurre sur toile. Dim. 182x149cm.  
Source : <https://arthive.com/fr/soniadelaunay/works/508400~Rythme>



Figure 112: Figure énigmatique composée de 9 anneaux, Gareth Ettaleb.  
 Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, fig. 79.

Enfin, nous redonnerons un dernier exemple pour la période moderne, s'agissant de l'art brut, que l'on a déjà vu précédemment, mouvement qui se base sur des représentations enfantines de malades mentaux avec une autre œuvre de l'artiste Karel Appel « Enfants aux questions », représentant des figures enfantines avec bras et doigts écartés ainsi qu'une expression du visage symbolisant l'étonnement. On rapprochera cette œuvre avec une gravure rupestre avec personnage enfantin aux bras et doigts écartés et même expression du visage, voir fig. 113-114.



Figure 113 : karel Appel, « Enfants aux questions », 1947.  
 Technique : Éléments en bois cloutés sur panneau de bois, peinture à l'huile. Dim. 88x60x17 cm.  
 Source : LUCIE-SMITH (E.), Les arts au XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 197.



*Figure 114: Personnage enfantin.  
Source : HACHID (M.), op. cit., p. 164.*

De la même manière qu'une œuvre moderne, une œuvre contemporaine est considérée comme telle, à partir des années soixante, avec le déclin de l'art moderne qui laisse place à de nouvelles expressions artistiques. Certains remonteraient le début de l'art contemporain à 1945, avec la fin de la guerre qui suscite chez les artistes de nouvelles aspirations ; et c'est d'ailleurs, ce que l'on retrouve dans les livres traitant de l'art contemporain.

Ceci dit, il importe peu de savoir laquelle de 1945 ou de 1960 fut la date réelle du début de cette ère, le meilleur témoignage réside chez les artistes qui, en abandonnant les règles de la peinture classique, se verront créer des œuvres d'un tout autre style tourné non pas vers ce qu'ils avaient codifié et assimilé jusque-là, mais plutôt, vers le domaine du concept, de l'intellect et des idées. Faire travailler le mental, susciter réflexion chez le spectateur, tel était le but de ce nouveau tournant dans l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle ; où étonnement, stupéfaction, questionnement et incompréhension parfois se côtoient.

En effet, certains mouvements de cette période, paraissaient aux yeux du public comme des plaisanteries, à l'image du nouveau réalisme de l'artiste Yves Klein et de sa fameuse « exposition du vide » en 1958, dont le but était de faire participer le public et de contribuer,

lui-même à la création, qui fera de l'exposition non pas une salle vide, mais remplie d'idées hétéroclites.

Ce qui est intéressant dans la démarche d'Yves Klein, est que ce dernier est porteur d'un regard novateur sur la réalité ; axé sur le mouvement du corps et son comportement. De ce fait il utilisera la monochromie, son « IKB », *International Klein Blue*, pour enduire les corps des personnes et les placarder ensuite sur la toile ; dont le but sera de laisser une empreinte ; ce procédé portera le nom de Body Art ou art corporel, voir fig. 115-116. La démarche peut paraître poétique, car cela s'accompagne généralement d'un fond musical donnant à la scène un véritable sens spirituel qui relèverait presque d'un culte. Ce procédé relève plus du cérébral à l'image de tous les mouvements qui s'inscrivent dans l'ère contemporaine et qui définissent un travail basé sur le conceptuel, l'intellect et le monde des idées.

Nous citons Yves Klein, car la démarche qu'il a entreprise dans son Body Art, n'est pas sans rappeler l'intérêt porté par l'artiste préhistorique à la couleur. En effet, cette dernière a été très présente dans la vie de l'artiste préhistorique ; très tôt ; ce dernier montra les premiers signes de sa sensibilité artistique au travers de l'utilisation de matières colorantes naturelles qu'il réduit en poudre pour en couvrir les morts, ses outils et son propre corps ; créant ainsi « une des premières parures humaines : la peinture corporelle, ancêtre de nos tatouages et scarifications. »<sup>1</sup>.

Ce procédé paraît coller parfaitement au sens qu'a entrepris Yves Klein, en accordant au corps sa légitimité à traduire et devenir lui-même une œuvre d'art ; sans oublier que certaines œuvres rupestres semblaient livrer un sens spirituel aigu qui faisait partie intégrante de la création.

---

<sup>1</sup> HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 19.

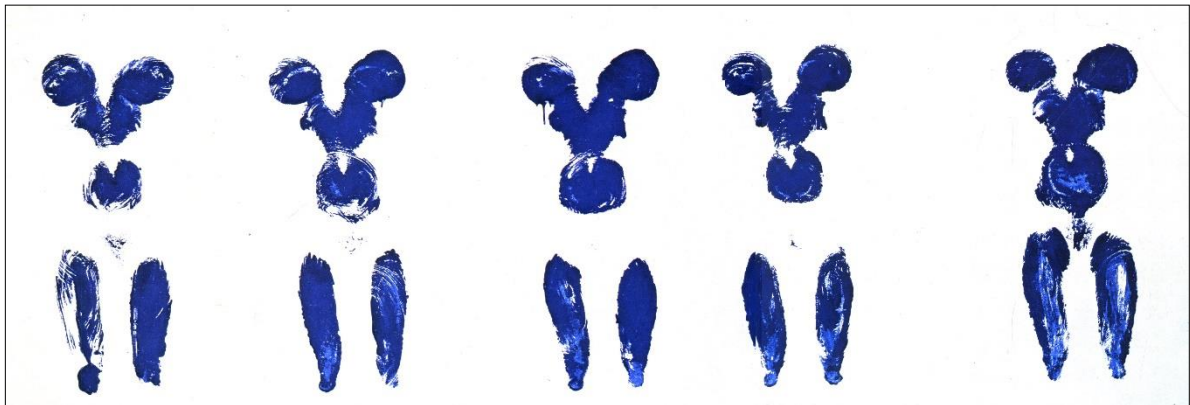


Figure 115: Yves Klein, « Anthropométrie », 1960.  
Technique : Pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur toile. Dim. 145x298cm.  
Source : KLEIN (Y.), Œuvres, Centre George Pompidou, Musée d'Art Moderne, 1983, p. 132-133.



Figure 116: Yves Klein, « People begin to fly », 1961.  
Source : KLEIN (Y.), Œuvres, Centre George Pompidou, Musée d'Art Moderne, 1983, p. 134-135.

Tout aussi inscrit dans l'ère contemporaine, la pratique du Graffiti a révolutionné cette époque avec la liberté d'expression au moyen de slogans et autre dessins qui expriment une

vraie révolution de la pensée. Le Graffiti, terme utilisé pour désigner cette expression artistique qui touche les quatre coins de la planète, ayant pour but de communiquer différents messages tagués sur des murs au travers de formes inédites, de personnages, de symboles et d'abstractions. Cette pratique existe en fait, depuis la nuit des temps.

Le terme Graffiti qui vient de l'italien « Graffio » signifie tout simplement « éraflure »<sup>1</sup> ; et les images, comme celles retrouvées gravées sur les parois, étaient pour la plupart, gravées à l'aide d'os ou de pierre. Mais les premiers hommes ne se sont pas arrêtés là, ils avaient soif de nouvelles techniques, et c'est au travers d'os creux pour souffler les pigments et tracer ainsi, le contour de leurs mains qu'ils inventèrent la technique du pochoir et de l'aérosol, technique employée aujourd'hui dans différents usages et surtout dans la pratique du graffiti<sup>2</sup>. C'est dire combien l'art préhistorique pèse non pas sur l'évolution de l'art mais sur l'existence même de ce dernier, et nous donnerons à titre d'exemple une œuvre de graffiti tout à fait contemporaine, qui semble toutefois, renouer avec la nature et son support, la roche, voir fig. 117.



Figure 117: Jace, « Graffiti », La réunion, 2001. Street art.  
Source : GANZ (N.), *Planète graffiti street art des cinq continents*, Ed. Pyramid, Paris, 2004, p.376.

<sup>1</sup> GANZ (N.), *Planète graffiti street art des cinq continents*, Ed. Pyramid, Paris, 2004, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Un autre artiste retenu notre attention est bien Alexander Calder, connue pour ses installations, mobiles et stables en métal et fil de fer ; ce dernier fait également de la peinture. A l'image des autres artistes inscrits dans la période contemporaine, la peinture d'Alexander Calder semble baigner dans un symbolisme inégalé dans lequel l'artiste traduit ses impressions du moment. Ce qui a retenu fortement notre attention quant aux similitudes avec l'art rupestre de l'Algérie, ce sont bien ces séries de gouaches qui traduisent avec toute leur simplicité, la beauté et la magie des formes comme des ballons s'envolant et dansant ; des formes qu'on pourrait assimiler aux représentations des Têtes Rondes du Tassili, comme des personnages flottant, mystiques aux corps filiformes et des têtes rondes, voir fig. 118-119-120.

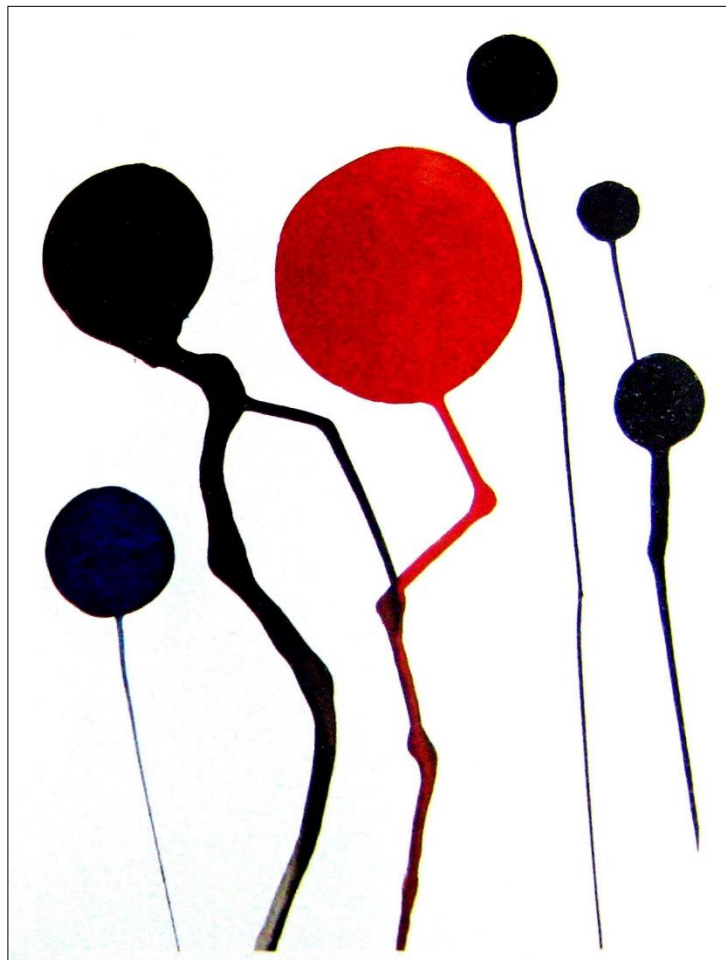


Figure 118: Alexander Calder, « Gouache ». Technique : Gouache sur papier.  
Source : BRUZAU (M.), Calder à Saché, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975, fig. 153.

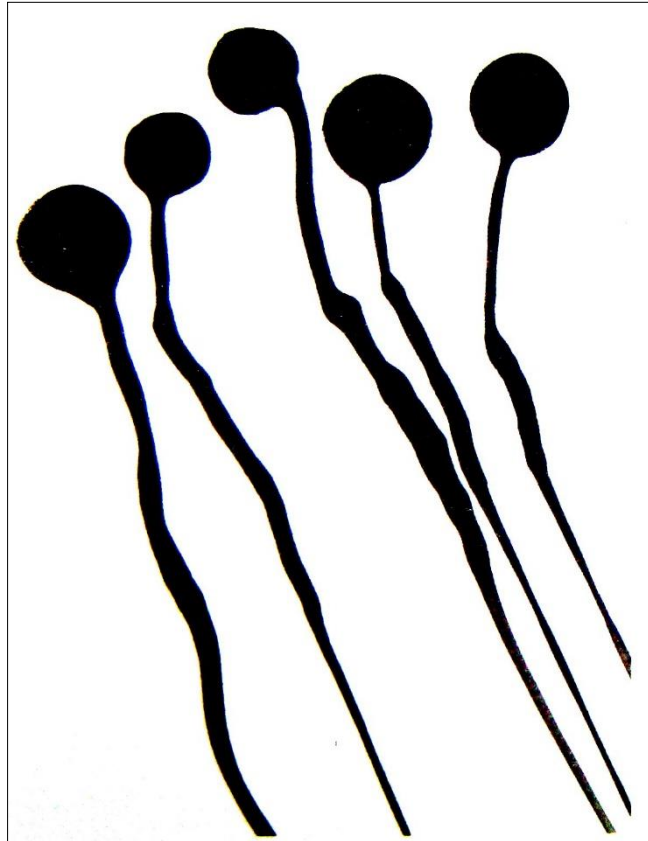


Figure 119: Alexander Calder, « Gouache ». Technique : Gouache sur papier.  
Source : BRUZAU (M.), Calder à Saché, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975, fig. 152.

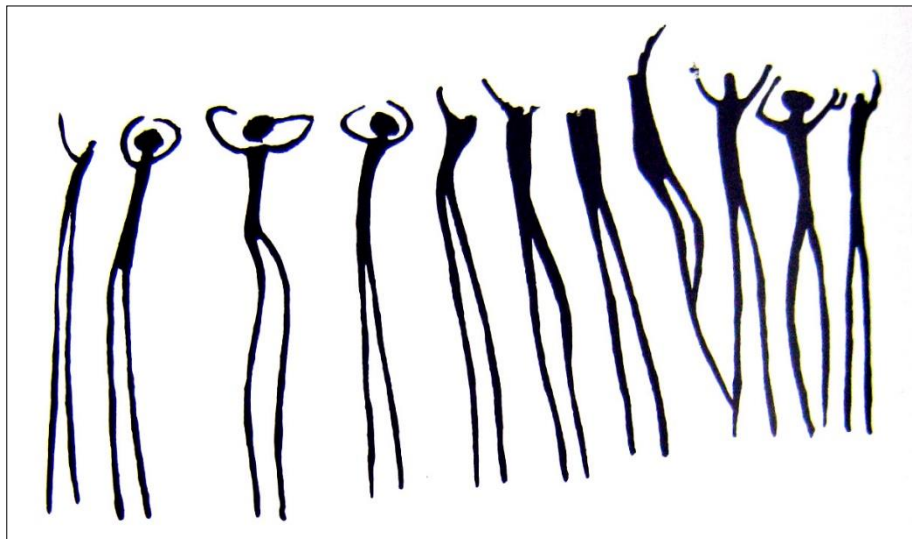


Figure 120: Détail d'une séquence de personnages filiformes, probablement en train de danser, période des Têtes Rondes, Jabbaren, Tassili.  
Source : ANATI (E.), L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire, Ed. Larousse, Paris, 1997, p.182.

Une autre œuvre d'Alexander Calder, rayonnante par de multiples spirales en couleurs, ce dernier très inspiré des cirques, rappelle incontestablement les spirales d'une gravure rupestre sur les roches de l'Atlas, celle d'un Hippopotame associé des spirales, peut-être dans l'eau. La forme de la spirale symbolise en elle-même, l'éternel recommencement, la roue qui tourne, l'histoire qui se répète. Dans son symbolisme de l'art rupestre saharien, J.-L. Le Quellec parle de la spirale comme d'« un thème de l'éloignement du centre comme du retour à celui-ci, en faisant de ce motif le chiffre des deux mouvements complémentaires, évolutif et involutif, de la vie et de la mort »<sup>1</sup>. Voir fig. 121-122.



Figure 121: Alexander Calder, « Gouache », 1973-1974. Technique : Gouache sur papier.  
Source : BRUZAU (M.), Calder à Saché, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975, fig. 98.



Figure 122: Hippopotame associé à des spirales.  
Source : ANATI (E.), L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire, Ed. Larousse, Paris, 1997, p.182.

<sup>1</sup> LE QUELLEC (J.-L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993, p. 494.

Revenant à ce que l'on a vu précédemment concernant « le mythe de la femme ouverte » du Tassili et les similitudes trouvées avec des œuvres de Pablo Picasso, il apparaît que ce ne soit pas là, le seul artiste à avoir traité le sujet de la femme dans une position aussi suggestive. En effet, Robert Combas, avec « Geneviève » titre de son œuvre, représente une femme accroupie à la manière de la femme ouverte ; là encore, le corps de face et le visage de profil qui semble relever des mêmes conventions. Robert Combas appartenant à la phase contemporaine de l'histoire de l'art qui débute à partir des années soixante, initiateur du mouvement de la figuration libre, il témoigne d'une certaine liberté de représentations sans honte, à l'image de ses œuvres colorées relevant d'une certaine naïveté et extravagance sans tabou à l'instar des œuvres rupestres, voir fig. 123.



Figure 123: Robert Combas, « Portrait de Geneviève », 1988.  
Source : MARCADÉ (B.), Combas, *Ed. de la différence*, Paris, 1991, p. 154.

Il existe, sans nul doute d'autres artistes et d'autres œuvres relevant d'une même conception et qui semblent se répéter dans l'histoire, qui demanderait plus d'investigations, pour retracer d'avantage les mouvements qui ont marqué l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle.

### 3. *La sculpture, une âme qui prend forme*

L'art du XX<sup>ème</sup> siècle a vu défiler une multitude de techniques, de procédés, mais également, de matériaux pour rendre aux œuvres la qualité plastique et esthétique que chaque création mérite. Certains artistes ne se sont pas contentés d'une seule technique artistique à savoir, la peinture et la toile comme support ; la sculpture était pour eux un autre moyen pour exprimer leur art en se connectant à la matière, en la façonnant, la malaxant, la modelant pour suggérer une forme ou un relief.

Technique artistique toute aussi passionnante que la peinture, la sculpture a progressivement évolué au fil du temps, jusqu'à arriver à une certaine perfection dans l'histoire de l'art ; atteignant des degrés de précision anatomique et de textures à faire pâlir les inconditionnels de cette pratique. Afin de réaliser leurs œuvres, les sculpteurs avaient recours uniquement à des matériaux que l'on qualifiait de « noble » tels que : la pierre, le marbre, le bronze ou le bois ; ou encore le fil de fer et le métal, un matériau qu'affectionne particulièrement Alexander Calder avec ses mobiles et stables, sculpture à l'allure légère qui bougent au rythme du vent.

Né d'une famille de sculpteurs, Alexander Calder représente la troisième génération d'une longue série de créations, qui pourtant, n'était pas son orientation de départ. S'adonnant à des études d'ingénieur, Alexander Calder se retrouva vite au chômage comme les gens de sa génération ; il occupa alors différents postes de travail, notamment, dessinateur où il réalisera d'importantes commandes sur le thème des cirques<sup>1</sup>. Mais ce dernier avait d'autres aspirations et notamment, sa fascination pour le mouvement ; ce qui le poussa à réaliser ses premières sculptures animées en fil de fer.

---

<sup>1</sup> BRUZAU (M.), *Calder à Saché*, Ed. Cercle d'Art, Pais, 1975, p. 193-194.

Tout comme Yves Klein, la participation de l'homme est indispensable dans ses œuvres. En effet, ses sculptures appelées mobiles nécessitaient une force extérieure pour les faire bouger, soit le souffle d'un être humain, soit par le fait de tirer sur les fils qui composent les sculptures. Pour les œuvres exposées à l'extérieur, Alexander Calder laissait la nature s'en charger ; et par le doux passage du vent, les sculptures s'animaient et semblaient chanter par le bruit du métal, la douce relation qu'entretient l'artiste avec la nature.

Les stables d'Alexander Calder sont tout aussi passionnants, surtout en ce qui concerne les similitudes avec l'art rupestre de l'Algérie. Inspiré à la fois, par l'abstraction géométrique et le surréalisme de l'artiste Juan Miro, Alexander Calder réalise ses sculptures en fil de fer avec la schématisation absolue des figures à la morphologie squelettique et au corps qui semble encore une fois empreint de mouvement, par le fait des torsions infligées au matériau.

Ces figures rappellent étrangement, par leurs anatomies filiformes en forme de triangle et tout aussi animées du fait de leurs désarticulations, les peintures rupestres du Tassili, voir fig. 124-125-126.

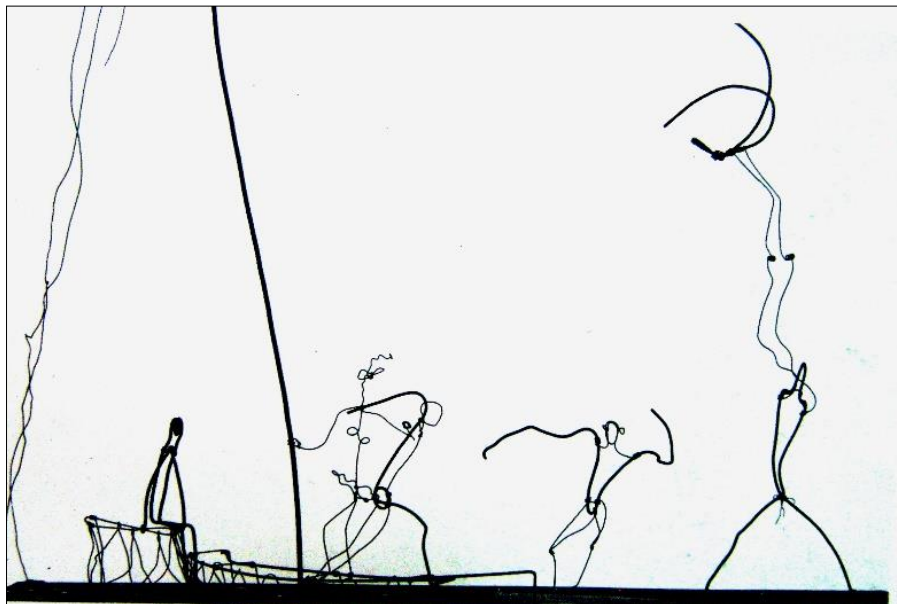


Figure 124: Alexander Calder, *Figures en fil de fer*, 1929.

Technique : Fil de fer.

Source : BRUZAU (M.), Calder à Saché, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975, fig. 162.

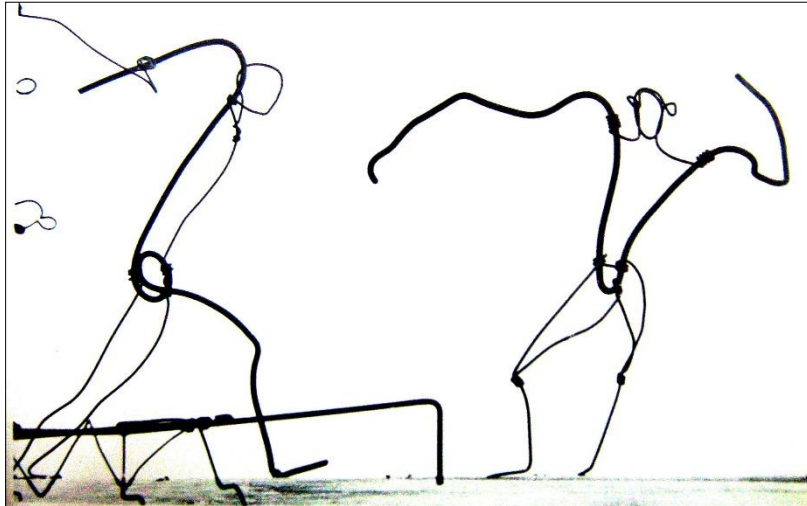


Figure 125: Alexander Calder, Zoom sur la fig. 124.



Figure 126: Deux couples, Eheren, Tassili.

Source : HACHID (M.), Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p. 153.

Une autre œuvre d'Alexander Calder, représente une femme en fil de fer, avec des cheveux en zigzag ; cette dernière semble s'apparenter à une peinture rupestre du mont des Ouled Naïl, montrant une femme dans une scène de chasse, dont l'allure filiforme et surtout les cheveux en zigzag, s'apparente parfaitement à l'œuvre d'Alexander Calder, voir fig. 127-128.

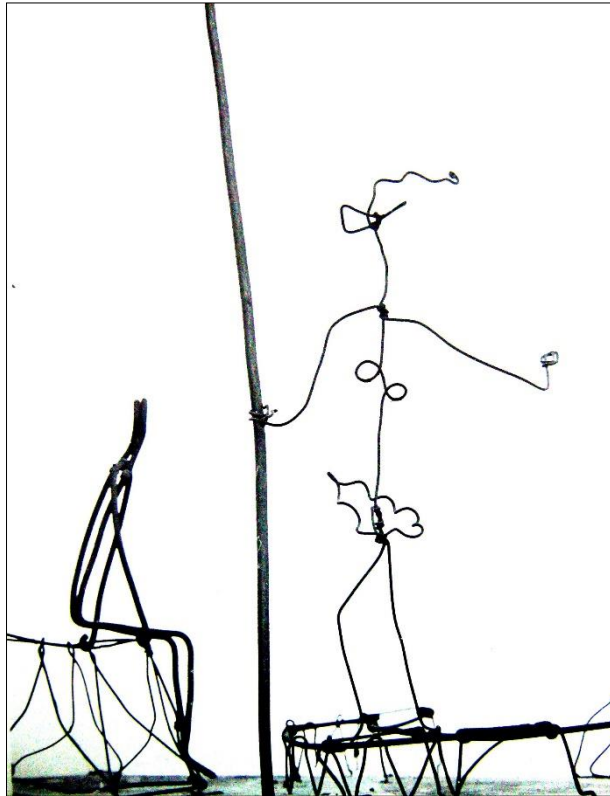


Figure 127: Alexander Calder, « Femme en fil de fer », 1929.

Technique : Fil de fer.

Source : BRUZAU (M.), Calder à Saché, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975, fig. 166..



Figure 128: Scène de chasse, Zaccar, monts des ouled Nail.

Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 217.

Cependant, l'œuvre qui dégage le plus de similitude se voit représenter dans ce que l'on qualifierait comme étant une réplique des archers du Tassili du fait de la représentation du corps athlétique, de l'élégance du geste, et le plus frappant c'est que l'artiste a transposé sa sculpture sur une espèce de roche ; peut-être un clin d'œil, on ne le sait pas.

Ce que l'on sait par contre, c'est que le lien par le biais de l'art quelle que soit sa forme, existe bel et bien, parfois d'une manière flagrante, parfois subtile, d'où résulte la magie de la création et l'art du maître qui semble à travers le temps représenter par le biais également de matériaux nouveaux, les mêmes scènes de la vie, voir fig. 129-130.



Figure 129 : Alexander Calder, « Personnage en fil de fer sur la roche ».  
Technique : fil de fer.  
Source : BRUZAU (M.), Calder à Saché, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975. s. p.



*Figure 130: Archère, au ventre galbé et au sein nettement indiqué, Séfar.  
Source : HACHID (M.), Le Tassili des Ajjer, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 223.*

Comme nous l'avons déjà mentionné, le bronze est considéré dans le domaine de la sculpture comme un matériau d'une grande noblesse ; tout particulièrement affectonné par l'artiste Alberto Giacometti. Tout comme Alexander Calder, ce dernier, s'est inspiré du mouvement surréaliste qui tend vers le psychisme. Dicté par la pensée, sans se préoccuper du sens esthétique, le surréalisme amène, avec lui la surprise des formes qui semblent émaner des rêves.

Les œuvres de Alberto Giacometti sont extrêmement variées, certaines massives et denses, d'autres plus fragiles, semblant presque flotter malgré la lourdeur du matériau qu'est le bronze. La plupart des œuvres de cet artiste résultent de formes imaginées à l'image des surréalistes, mais semblent parfois, faire référence à la nature qui n'est autre qu'un support furtif.

En effet, Alberto Giacometti, regarde le monde qui l'entoure non pas comme nous le voyons tous, mais plutôt comme un témoin qui capte l'essentiel de l'existence humaine ; selon

ses dires : « pour moi, mon travail est un exercice purement optique »<sup>1</sup>. Il regarde, il analyse et conclut ; voilà ce que résume Alberto Giacometti à travers ses œuvres.

En faisant référence à ses œuvres, on constate que leurs représentations sont filiformes, voire, squelettiques, évoquant l'angoisse de la mort, et un monde en constant mouvement, à l'image de son œuvre « Homme qui marche », montrant un homme à la silhouette allongée dans son déplacement ; ou encore, des scènes de foules, toujours pour évoquer le bouillonnement de la vie. Ses œuvres à la fragilité apparente semblent s'insérer parfaitement dans la période rupestre des Caballins (Equidiens) du Tassili, voir fig. 131-132.



Figure 131: Alberto Giacometti, « Homme qui marche I », 1960. Technique : Bronze. Dim. 180.5x27x97.  
Source : SCHNEIDER (P.), Petite histoire de l'infini en peinture, Ed. Hazan, Vanves, 2001, p. 132.

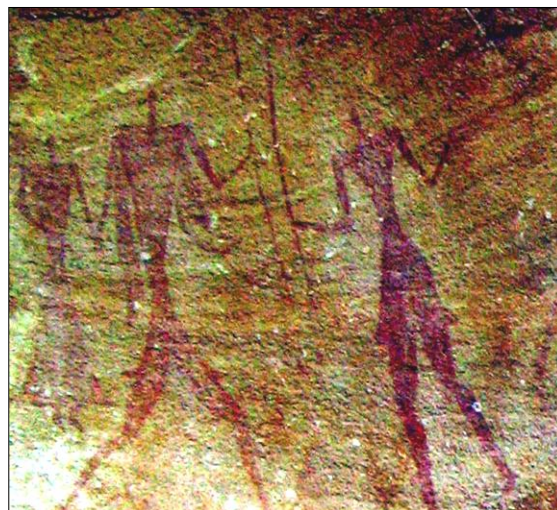


Figure 132: Equidiens accomplissant la danse aux batons, Séfar, Tassili.  
Source : HACHID (M.), Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p. 116.

<sup>1</sup> SCHNEIDER (P.), Petite histoire de l'infini en peinture, Ed. Hazan, Vanves, 2001, p. 131.

Une autre œuvre d'Alberto Giacometti a retenu notre attention celle du « Le chariot », représentant subtilement et délicatement une figure féminine filiforme sur un chariot ; une œuvre qui pourrait facilement être renommée période des chars, à l'image des personnages sur les chariots de l'Atlas Saharien, en raison de la représentation quasi schématisée, corps filiforme et debout. Voir fig. 133-134.



Figure 133: Alberto Giacometti, « Le chariot », 1950.  
Technique : Bronze peint. Dim. 142.88x61.6x68.58.  
Source : SCHNEIDER (P.), Petite histoire de l'infini en peinture, Ed. Hazan, Vanves, 2001, p. 143.



Figure 134: Char à deux roues, Oued laâra, monts des Ksour, Atlas saharien.  
Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba, Tome I,  
Ed. ENAG, Alger, 1992, p. 231.

Enfin, pour finir, on revient à Alexander Calder qui a tout aussi façonné des sculptures en bronze à la forme triangulaire du corps, à l'image de « L'haltérophile » qui s'apparenterait facilement aux représentations des Equidiens, voir fig. 135-136.

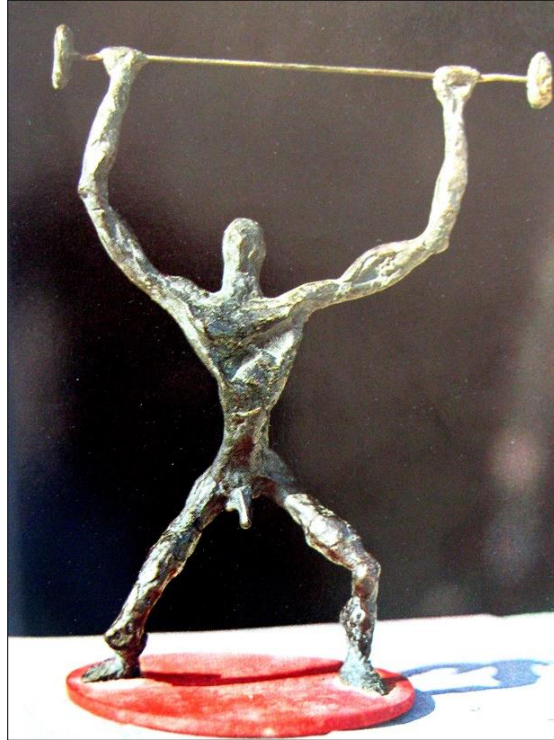


Figure 135: Alexander Calder, « Haltérophile », 1930.

Technique : Bronze. Dim. 8 1/2 " x 6 7/8 " x 1 1/2 ".

Source : CARANDENTE (G.), Calder mobiles and stables, Ed. Mentor, Milano, 1986, fig. 1

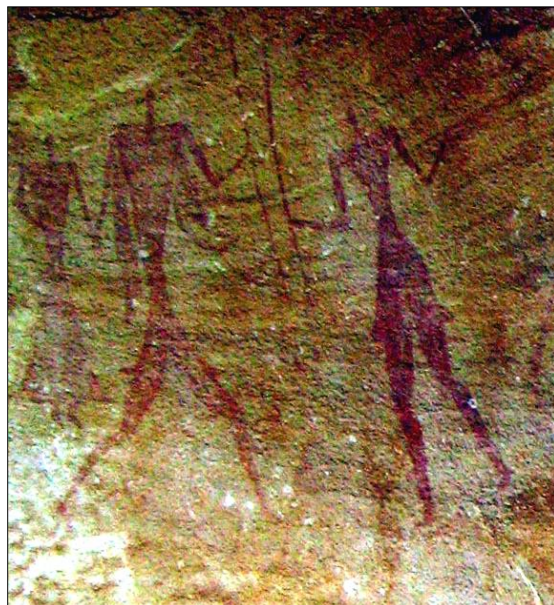


Figure 136: Equidiens accomplissant la danse aux batons, Séfar, Tassili.

Source : HACHID (M.), Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000, p. 116.

Une fois encore les ressemblances sont frappantes, et on aura beau parler de similitudes, le mystère demeure complet, quant à la pensée humaine. A ce stade de la recherche, on ne peut expliquer cela que par une pensée philosophique ; celle de Friedrich Nietzsche qui semble avoir déjà assimilé, à l'époque, le fonctionnement de la vie et ce don qu'a l'histoire de se répéter.

« Je reviendrai, avec ce Soleil, et cette Terre, avec cet aigle et ce serpent, -non pour une vie nouvelle, ou une meilleure vie, ou une vie pareille ; -à jamais je reviendrai pour cette même et identique vie, dans le plus grand et aussi bien le plus petit, pour à nouveau de toutes choses, enseigner le retour éternel,- pour à nouveau dire le dit du grand midi de la Terre et de l'homme, pour faire aux hommes de nouveau l'annonce du surhomme.»<sup>1</sup>.

*Friedrich Nietzsche*

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE (F.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, p. 273.

## CONCLUSION

---

Tout au long de ce travail de recherche, nous avons tenté de démontrer la relation directe ou indirecte qu'il pouvait y avoir entre l'art rupestre de l'Algérie et les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, en nous heurtant par voie de conséquence, à des difficultés qui nous paraissaient évidentes.

En effet, on avait tendance à rapprocher l'histoire de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle au primitivisme, terme donné par les spécialistes pour évoquer l'impact des arts primitifs sur les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle, sans pour autant daigner approfondir la relation, ou même, invoquer des origines à cet art qui semblait si subtil parfois, mais combien importantes quant à la connaissance du processus de création.

En faisant une brève rétrospective sur l'idée de départ, à savoir : la notion de mimésis et cette représentation des œuvres comme étant des répliques d'autres œuvres dans l'histoire, prend alors tout son sens. En effet, Notre étude a révélé qu'au-delà du haut degré d'influence qu'a pu exercer le primitivisme sur les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle, il n'en était qu'une phase transitoire animée elle-même d'origines jusque-là insoupçonnées ; une phase imprégnée de traditions, de secrets, de mystères et d'un sens esthétique élevé.

La personnalité de A. Hampâté-Bâ a été en ce sens très bénéfique, du fait de son attribution des peintures du Tassili à une population Peul qui subsiste encore aujourd'hui, et qui a trouvé pour territoire d'accueil le Sahel. Cette donnée d'une haute importance a mis l'accent sur les origines du peuplement qui a investi le Sahara algérien en des temps préhistoriques. Mais là où l'attention sur la provenance des objets africains en territoire occidental prend toute sa légitimité, est bien lorsque l'on a abordé le culte du masque, élément qui a envahi l'Europe au début du XX<sup>ème</sup> siècle, et qui pour nous, a été une véritable révélation en même temps qu'une première réponse quant à l'influence qu'a pu exercer de ce dernier sur les arts plastiques du XX<sup>ème</sup>, et sa valeur intrinsèque quant à sa parenté avec l'art préhistorique de l'Algérie.

Notre étude a pris également un véritable tournant, en esquissant les mouvements des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle avec leurs techniques, leurs procédés, lesquels semblaient émaner comme par magie de l'art rupestre de l'Algérie. En dernière analyse, la comparaison que nous avons établie entre certaines œuvres d'artistes du XX<sup>ème</sup> siècle et des œuvres de l'art rupestre de l'Algérie, témoigne de similitudes frappantes, qu'on ne peut à ce stade de la recherche que constater.

Inscrire cet art dans l'esprit de l'homme moderne, c'est rendre à César ce qu'appartient à César. Tant de mouvements ont bouleversé les arts du XX<sup>ème</sup> siècle, par leur innovation et leur « avant gardisme » et pourtant, tout ce qui existe ou presque aujourd'hui a bel est bien existé hier, incarnant l'esprit de l'homme préhistorique dans toute sa splendeur et son génie.

De là, toute l'histoire de l'art nous paraît bouleversée, comme réécrite ou mieux encore relue. L'artiste moderne eut la facilité à se procurer des matériaux, et peindre ou graver avec une certaine aisance ; chose qui n'a pas dû être facile pour l'artiste préhistorique du fait de la rudesse de la roche, afin de traduire ses émotions, ses pensées et la réalité qui l'entourait avec un certain degré de réalisme ou d'abstraction, tout en ayant le souci du rendu esthétique qui lui permettait d'enjoliver ces figures avec des effets de brillance et autres sens de mouvement.

A ce stade, chaque peuple, chaque civilisation a projeté son propre reflet, ses croyances et ses goûts, qu'ils soient sur une roche ou sur une toile, à travers une sculpture ou une installation ; chacun incarne les aspirations de son temps, un temps qui peut paraître figé, en faisant de l'homme une réplique parfaite qui persiste et signe de son pouvoir créateur, son passage sur terre. « L'homme et son « double » créé par l'artiste, et dans lequel il se reconnaît, est en constante mutation c'est là une des plus belles et des plus puissantes actions de l'art. »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> BELVES (P.), *Les yeux ouverts sur l'art*, Ed. Hachette, Paris, 1972, p. 23.

En conséquence, notre recherche ne prétend nullement avoir résolu le mystère de la création, bien au contraire, elle fait office d'ouverture vers d'autres débats et d'autres réflexions sur l'art, sur ses origines et sur l'impact de ce dernier sur l'homme, à savoir l'artiste.

En ce sens la pensée et les questionnements de Friedrich Nietzsche nous ont guidé, car jusqu'à aujourd'hui, sa philosophie concernant l'éternel recommencement est la seule réponse plausible que nous détenons en ce qui concerne le mystère de la création. « De toutes choses ne faut-il point que ce qui peut courir ait une fois déjà sur cette voie couru ? De toutes choses ne faut-il point que tout ce qui peut advenir une fois déjà soit advenu, ait été fait, se soit passé ? »<sup>1</sup>.

Révélant bien à la fois des mystères, cet art antérieur ne cessera d'émerveiller ceux qui le contemplent, ceux qui l'étudient et ceux qui tentent de le mimer. En conséquence, et en réponse à nos interrogations de départ, il apparaît clairement que l'artiste moderne dans sa façon de s'inspirer parfois ou de mimer ses ancêtres, projette à travers ses créations, un passé, dont le génie reflété, incarne un don issu du hasard ou le signe d'un monde divin qui nous échappe, mais n'enlève rien à sa valeur.

Il apparaît évident aussi, qu'à la vue de notre patrimoine et son incursion spectaculaire au sein des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle, sa valeur intrinsèque transcrite par l'artiste moderne d'une manière consciente ou inconsciente dans ses œuvres, nécessite une véritable investigation, dont la principale est le travail de protection et de conservation de cet art rupestre de l'Algérie et surtout sa diffusion, afin de susciter chez certains qui l'ignore, l'importance et la richesse qu'il renferme en lui.

Il est donc nécessaire de prendre des mesures drastiques quant à sa protection et sa conservation, car contrairement à l'art pariétal européen, qui est principalement concentré dans des grottes et difficile d'accès, ce qu'il lui vaut une meilleure conservation ; l'art rupestre de l'Algérie, s'expose en plein air, subissant malheureusement, les dommages du temps et de la

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE (F.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Ed. Gallimard, Paris, 1971, 198.

nature (aridification du climat, vent, sable, érosion...) ; ainsi que ceux de l'homme, traduits en de multiples inscriptions en tout genre : tag, graffiti et autre inscription recouvrant certaines gravures et peintures ; qui vient altérer des millénaires de notre histoire.

A ce titre, et en guise de perspective à ce travail de recherche, qui demande encore à être approfondi ; cette étude laisse entrevoir de multiples pistes notamment en matière de conservation, de diffusion et d'exposition de cet art notamment par le biais des nouvelles technologies. En effet, il n'est pas sans ignorer l'importance que revêt l'apport des nouvelles technologies et notamment celui des arts numériques dans le domaine culturelle et du patrimoine. On assiste ces dernières années principalement à l'étranger, mais également en de rare cas en Algérie à de multiples expositions immersives qui plongent le spectateur au cœur des œuvres d'artistes, créant ainsi une véritable interaction entre l'homme et la machine ; à l'instar des expositions immersives de l'Atelier des Lumières à Paris, de plusieurs artistes tels que Gustav Klimt, Vincent Van Gogh et bien d'autres, qui ont surpris le public, lui faisant vivre une expérience interactive hors du commun.

Un autre exemple qui nous inspire beaucoup est bien celui du Future Centre International d'art pariétal de Lascaux Montignac en France, qui a inauguré en décembre 2016, une salle dédiée à l'art moderne et contemporain, une sorte de caverne numérique, faisant le trait d'union entre l'art préhistorique et celui d'aujourd'hui, à travers des écrans qui ornent les murs et les plafonds par des dizaines d'œuvres d'artistes moderne à l'image des œuvres sur les parois de la grotte Lascaux<sup>1</sup>.

A ce titre, et en guise de perspective à cette étude, nous avons entamé un projet immersif, reconstituant certaines gravures et peintures rupestre de l'Algérie avec une diffusion instantané

---

<sup>1</sup> JOUARY (J.-P.L.), *l'art moderne face à l'art des cavernes le futur antérieur*, Ed. Beaux-arts, Dordogne, 2016, p. 9.

et en simultané d'œuvres d'artistes moderne, notamment les exemples qu'on a pu donner dans cette étude.

Le projet étant en cours, nous ne pouvons donner plus amples détail, mais le but résidera non seulement à partager les résultats de cette étude, faire connaître notre riche patrimoine différemment de ce qui a pu se faire jusque-là, ici et ailleurs et participer ainsi à sa valorisation, sa protection et sa conservation via les nouvelles technologies.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ALBERTI (R.), *Picasso en Avignon*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1971.
- ALBERTI (R.), *Picasso, le rayon ininterrompu*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1974.
- *Algérie deux millions d'années d'histoire*, « L'art des origines », Musée de préhistoire d'Ile-de-France, « année de l'Algérie en France », Nemours, 2003.
- ANATI (E.), *L'art rupestre dans le monde, l'imaginaire de la préhistoire*, Ed. Larousse, Paris, 1997.
- AUMASSIP (G.), *Trésor de l'Atlas*, Ed. Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1986.
- AUMASSIP (G.), *L'Algérie des premiers hommes*, Ed. MSH, Paris, 2001.
- AUMASSIP (G.), KERZABI (S.-A.), *Algérie les sites du patrimoine mondial*, « année de l'Algérie en France », s. l. e, 2003.
- BATAACCHI (F.), *Guide l'art moderne*, Ed. Vecchi, Paris, 1992.
- BAZIN (G.), *Les peuples non occidentaux*, Ed. Lidis, Paris, 1972.
- BEGEL (F.), *La philosophie de l'art*, Ed. Seuil, Paris, 1998.
- BELVES (P.), *Les yeux ouverts sur l'art*, Ed. Hachette, Paris, 1972.
- BERNADAC MARIE-LAURE, assistée par Nathalie Brunet, Isabelle Mo,od-Fontaine et David Sylvester, *Le dernier Picasso 1953-1973*, musée national d'art moderne, musée Picasso, Paris, Ed du Centre Pompidou, Paris, 1988.
- BERTRAND DORLEAC LAURENCE ET ANDROULA MICHAËL, *PICASSO L'Objet du mythe*, Ed par Pascale le Thorel-Daviot, Paris, 2005.
- BIETRY-RIVIERRE (E.), *Les carnets inédits de Picasso*, Le Figaro, publié le 02/10/2010 à 08:37, [www.lefigaro.fr/culture/2010/12/02/03004-20101202ARTFIG00727-les-carnets-inédits-de-picasso.php](http://www.lefigaro.fr/culture/2010/12/02/03004-20101202ARTFIG00727-les-carnets-inédits-de-picasso.php).
- BRASSAI, *Conversation avec Picasso*, Ed. Gallimard, Paris, 1964.
- BREUIL (A. H.), *Les Roches peintes du Tassili-n-Ajjer*, Ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1954.
- BRUZAU (M.), *Calder à Saché*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975.
- CABANNE (P.), *Picasso, pour le centenaire de sa naissance*, Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1981.
- CARANDENTE (G.), *Calder mobiles and stables*, Ed. Mentor, Milano, 1986.
- CASTLEMANN (R.), *La gravure contemporaine depuis 1942*, Ed. Office du livre, Suisse, 1973.
- CHABRUN (L.), *Le maître Picasso et l'électricien*, « L'Express », publié le 08/12/2010 à 07:00, [www.lexpress.fr/culture/art/le-maitre-picasso-et-l-electricien\\_943295.html](http://www.lexpress.fr/culture/art/le-maitre-picasso-et-l-electricien_943295.html).
- CLOTTES (J.), COURTIN (J.), *La grotte Cosquer peintures et gravure de la caverne engloutie*, Ed. Seuil, Paris, 1994.

- CLOTTE (J.), *Le musée des roches, l'art rupestre dans le monde*, Ed. Seuil, Paris, 2000.
- CLOTTE (J.), *L'art rupestre en Amérique Latine et Caraïbes*, Ed. ICOMOS Expert, Paris, 2007.
- DANTO (A.), *L'assujettissement philosophique de l'art*, Ed. Seuil, Paris, 1993.
- DEGLI (M.), MAUZE (M.), *Arts premiers, le temps de la renaissance*, Ed. Gallimard, Paris, 2000.
- DE MEREDIEU (F.), *Kant et Picasso le bordel philosophique*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000.
- DEROUET (C.), BOISSEL (J.), *Kandinsky*, Centre George Pompidou, Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris, 1985.
- DESPINEY (E.), *100 mots pour l'art africain*, Ed. Maisonneuve et Larousse, Paris, 2003.
- ELIADE (M.), *Le mythe de l'éternel retour*, Ed. Gallimard, Paris, 1969.
- EWIG (I.), MALDONADO (G.), *Lire l'art contemporain dans l'intimité des œuvres*, Ed. Larousse, Paris, 2005.
- FÉAU (E.), MONGNE (P.), BOULEY (R.), *Arts d'Afrique des Amériques et d'Océanie*, Ed. Larousse, Paris, 2006.
- FERRAH (A.), *L'Algérie civilisations anciennes du Sahara*, Ed. ANEP, Alger, 2005.
- FERRARI (S.), *Guide de l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. France loisirs, Paris, s. d.
- FERRIER (J.-L.), *L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. Chêne, Paris, 1990.
- FLAMAND (G.B.M.), *Les pierres écrites*, Ed. Masson, Paris, 1921.
- GANZ (N.), *Planète graffiti street art des cinq continents*, Ed. Pyramid, Paris, 2004.
- GAUTHIER (Y.), GAUTHIER (C.), MOREL (A.), TILLET (T.), *L'art du Sahara, archives des sables*, Ed. Seuil, Paris, 1996.
- GUFFROY (J.), *Actualité scientifique*, « Institut de Recherche pour le Développement », Fiche n°299, Paris, Juin 2008.
- GUILAINE (J.), *La préhistoire d'un continent à l'autre*, Ed. Larousse, Paris, 1986.
- HACHID (M.), *Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba*, Tome I et II, Ed. ENAG, Alger, 1992.
- HACHID (M.), *Le Tassili des Ajjer*, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998.
- HACHID (M.), *Les premiers berbères entre Méditerranée Tassili et Nil*, Ed. EDISUD, Aix-en-Provence, 2000.
- HOLLINGSMORTH (M.), *L'homme et l'art*, Ed. Gründ, Paris, 2004
- HONOUR (H.), FLEMING (J.), *Histoire mondiale de l'art*, Ed. Bordas, Bruxelles, 1984.
- INGO F. WALTHER, PABLO PICASSO 1881-1973, *le génie du siècle*, Ed. BENEDIKT TASCHEN, SLE, 1992.

- JAHNER (H.), *Die Brücke, naissance et affirmation de l'expressionnisme*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1992.
- JEAN-MICHEL GENESTE ET BORIS VALENTIN, *si loin, si près. Pour en finir avec la préhistoire*, Ed. Flammarion, Paris 2019
- JOUARY (J.-P.L.), *l'art moderne face à l'art des cavernes le futur antérieur*, Ed. Beaux-arts, Dordogne, 2016.
- KAHN (R.), *Philosophie et esthétique chez Erich Auerbach*, Actes du congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, 29-31 octobre 2009, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/philologie-esthetique-chez-erich-auerbach>,
- KLEE (P.), *Théorie de l'art moderne*, Ed. Denoël, SLE, trad. 1985
- KLEIN (Y.), *Œuvres*, Centre George Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris, 1983.
- LARROCHE (C.), *Le cubisme la réinvention de l'art*, Ed. Palette, SLE, 2007.
- Le Dernier Picasso (1953-1973), *Exposition organisée par le Musée National d'Art moderne*, Centre George Pompidou, Paris, 1988.
- LEFEBVRE (L.), LEFEBVRE (G.), *Corpus des gravures et des peintures rupestres de la région de Constantine*, Ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1967.
- LE FUR (Y.), *D'un regard l'autre histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*, Ed. Musée du Quai Branly, Paris, 2006.
- LE FUSTEC (C.), STOREY (F. et J.), *Esthétique et spiritualité, théoriser le spirituel approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, Ed. EME, Bruxelles, 2015.
- LEIRIS (M.), DELANGE (J.), *Afrique noire la création plastique*, Ed. Gallimard, SLE, 1967.
- LE QUELLEC (J.L.), *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1993.
- LEROI-GOURHAN (A.), *Préhistoire de l'art occidental*, Ed. Art Lucien Mazenod, Paris, 1971.
- LEROI-GOURHAN (André), *les racines du monde*, Ed. PIERRE BELFOND, SLE,
- LEYMARIE (J.), *Métamorphose et unité, Picasso*, Ed. Alberts Skira, Genève, 1971.
- LHOTE (H.), *A la découverte des fresques du Tassili*, Ed. Arthaud, Paris, 1973.
- LHOTE (H.), *Les gravures rupestres de l'Oued Djerat Tassili-n-Ajjer*, Tome II, CRAPE, Alger, 1976.
- LHOTE (H.), *Les gravures rupestres de l'Atlas saharien*, Ed. Office du Parc National du Tassili, Alger, 1984.
- LUCIE-SMITH (E.), *Les arts au XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. Könemann, Cologne, 1999.
- MARCADÉ (B.), *Combas*, Ed. de la différence, Paris, 1991.
- MOHEN (J.P.), *Arts et préhistoire*, Ed. Finest SA, Paris, 2002.

- MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, L'animal de Lascaux à Picasso, Ed. Bras, s.l.e, 1976.
- NIETZSCHE (F.), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Ed. Gallimard, Paris, 1971.
- PICASSO (P.), *L'œuvre gravé*, Ed. ENAG, Alger, 1987.
- RAGON (M.), *Du côté de l'art brut*, Ed. Albin Michel, Paris, 1996.
- RICHARD (L.), *L'aventure de l'art contemporain de 1945 à nos jours*, Ed. du Chêne, Italie, 2002.
- RUBIN (W.), *Le primitiviste dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Ed. Flammarion, paris, 1987.
- SALVY Gérard Julien, *Cent énigmes de la peinture*, Ed. HAZAN, SLE, 2009
- SAOUDI (N-E.), *Les temps préhistorique en Algérie*, Ed. Dalimen, Alger, 2002.
- SCHNEIDER (P.), *Petite histoire de l'infini en peinture*, Ed. Hazan, Vanves, 2001.
- SEURAT (G.), *Le pointillisme*, Musée de l'Annonciade, Saint Tropez, 1897.
- SKIRA (A.), *La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, Ed. d'Art Albert Skira, Genève, 1955.
- SPIES (W.), *Picasso sculpteur*, Ed. Centre George Pompidou, Paris, 2000.
- TAPIES (A.), *La pratique de l'art*, Ed. Gallimard, Barcelone, 1971.

## BIOGRAPHIE DES ARTISTES

---

- **Alexandre Calder**, sculpteur américain né à Lawton, Philadelphie, en 1898, mort à New York en 1976. A. Calder fit des études d'ingénieur avant de réaliser ses premières sculptures en fils de fer et en bois. Installé à Paris dès 1923, il se lie au groupe Abstraction-Création et s'intéresse au surréalisme. Il crée ses premières sculptures en bronze et des constructions animées qui leur vaudra le nom de « mobiles » terme donné par M. Duchamp pour ces sculptures qui s'animent au contact de la main ou de l'air ; et plus tard, J. Arp appellera « stables » celles qui seront statiques. Ses œuvres les plus connues sont « Le cirque » 1926, « Spider » ou « Araignée » (1939) et bien d'autres encore. (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 859).
- **André Derain**, peintre, illustrateur et sculpteur français, né en 1880 à Chatou, mort en 1954, à Chambourcy. A. Derain, l'un des fondateurs du fauvisme qui allie couleurs vives, dessin simplifié et composition claire, expose pour la première fois au Salon d'automne de 1905 dans la célèbre « cage aux fauves ». Il côtoie plusieurs artistes dont H. Matisse et M. de Vlaminck, G. Braque et P. Picasso. Son œuvre « Baigneuses », de 1908, est une toile dont la structure rappelle celle du cubisme. Après la guerre, A. Derain ressent le besoin de revenir à une certaine tradition dont la perspective à l'image de sa série des « Tables garnies » 1921-1923. (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 861).
- **Alberto Giacometti**, sculpteur et peintre suisse né à Stampa en 1901, mort à Coire en 1966. Arrivé à Paris en 1922, il commence à réaliser ses premières sculptures imaginaires et symboliques qui l'amèneront à adhérer au mouvement du surréalisme. travaillant d'après nature mais surtout de mémoire, A. Giacometti réalise des sculptures petites et filiformes, auxquelles il ajoute la notion du mouvement à l'image de son œuvre « Homme qui marche » 1960. (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 863).

- **Emil Nolde** (Hans Emil Hansen), né le 7 août 1867 à Nolde et mort le 13 avril 1956 à Seebüll, est un peintre allemand appartenant au mouvement de l'expressionnisme. Très influencé par le travail de V. Van Gogh et P. Gauguin, ses œuvres reflètent un traitement des couleurs vives en pâte épaisses. (<https://www.wikiart.org/fr/emil-nolde>)
- **Ernest Ludwing Kirchner**, peintre allemand né en 1880 à Aschaffenburg, mort à Frauenkirch en 1938. E. L. Kirchner façonna son art par de multiples rencontres telles que celles des estampes japonaises, le fauvisme ou encore les sculptures africaines. En 1905, il rédige le programme de Die Brücke qu'il fonde avec K. Schmidt-Rottluf, appelant « les jeunes à se grouper pour conquérir la liberté d'action et de vie » ; il peint « Autoportrait avec un modèle » 1907, « Femme aux seins nus, en chapeau » 1911 et « cinq cocottes ». (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 865).
- **Edward Munch**, artiste norvégien, né en 1863 et mort en 1944. E. Munch, l'un des pères du mouvement de l'expressionnisme allemand, semble combiner dans ses œuvres, un dessin simplifié aux couleurs exacerbées, violentes, traduisant un climat d'angoisse et de terreur. Son œuvre la plus célèbre est incontestablement, « Le cri » 1893, qui reflète parfaitement les caractéristiques du mouvement. (LUCIE-SMITH (E.), Les arts du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 34.)
- **Giacomo Balla**, peintre italien né à Turin, en 1871, mort à Rome en 1958. G. Balla vint à Paris en 1900 où il découvre l'impressionnisme. Il se lie à F. T. Marinetti qui le convertit aux théories du futurisme italien ; dont les caractéristiques sont basées sur la notion de déplacement de la matière dans l'espace et sa représentation sur la toile. Il peint alors, « Lampe à arc » toile qui symbolise la décomposition de la lumière, puis reproduit le mécanisme de la marche dans sa célèbre œuvre « Dynamisme d'un chien en laisse » 1912, ou encore, « Mercure passant devant le soleil » qui signe le développement extrême du futurisme italien vers la non figuration. (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 858).

- **Georges Braque**, né le 13 mai 1882 à Argenteuil et mort le 31 mai 1882 à Paris, est un peintre, sculpteur et graveur français, inspiré d'abord par le fauvisme, influencé par son ami H. Matisse, il fonde ensuite avec son ami P. Picasso le cubisme, s'orientant vers une rupture classique de la peinture en éclatant les formes. Il élabore les lois de la perspective et la couleur. Il utilise les formes géométriques dans ses créations principalement des natures mortes, ainsi que la technique du collage.
- **George Seurat**, né et mort à Paris en 1859-1891, G. Seurat est un peintre français pionnier du néo-impressionnisme qu'on appelle également pointillisme ; courant qui tend à juxtaposer des touches de couleurs pures sur une toile, donnant l'illusion et l'atmosphère de la nature en mouvement. G. Seurat soigne l'harmonie dans ses œuvres, s'inspirant notamment de E. Manet et de P. Pissarro et sera très influencé par H. Rembrandt ainsi que par F. Goya. Son œuvre « Un dimanche après-midi sur l'île de la grande jatte » 1884-1886, fut rendue célèbre par les impressionnistes, qui s'en inspireront fortement dont C. Monet.
- **Gérard Gasiorowski**, né le 30 mars 1930 à Paris et mort à Bron le 19 Aout 1986, est un artiste peintre et photographe français. Assimilé au courant de l'Hyperréalisme, il entame plusieurs périodes de ruptures durant sa carrière en dénonçant la fascination de tout artiste envers la matière, en essayant de faire vivre la peinture et en même temps de s'en détacher. (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/gerard-gasiorowski/>).
- **Henri Cueco**, né le 19 octobre en corrèze et mort le 13 mars 2017 à Paris, personnalité phare de la nouvelle figuration, son travail incarne ce rapport qu'à l'homme à la nature. Il s'intéresse également au rôle social de l'artiste. (<https://louiscarre.fr/portfolio-item/henri-cueco/>).
- **Henri Matisse**, né en 1869 au Cateau-Cambrésis, mort en 1954 à Nice, est un artiste peintre, dessinateur et sculpteur français. Il fut le chef de file du fauvisme, ami de P. Picasso, il était considéré également, comme son plus grand rival. En 1905, il expose son œuvre « Portrait de Madame Matisse », au visage coupé par un trait vert, qui illustre les possibilités d'une

*nouvelle façon de peindre basée sur la construction de l'image par la couleur. (LUCIE-SMITH (E.), Les arts du XXe siècle, Ed. Könemann, Cologne, 1999, p. 62.).*

- **Jean Dubuffet**, né le 31 juillet 1901 au Havre et mort le 12 mai 1985 à Paris, est un peintre et sculpteur français. Initiateur de l'art Brut, il explore différentes technique et matériaux dans ses œuvres. Ce dernier s'intéresse à l'art et la vie en traitant des sujets banals du quotidien. (<https://tourauxfigures.hauts-de-seine.fr/jean-dubuffet>).
- **Karel Appel**, peintre néerlandais, né à Amsterdam en 1921, mort en 2006 à Zurich. K. Appel fut influencé dès ses débuts par P. Picasso, H. Matisse et J. Dubuffet. Travaillant librement la couleur avec de grosses taches pour exprimer sa volonté de s'éloigner de l'académisme géométrique ; il réalise des œuvres issues de l'art brut, qui reflètent une certaine naïveté dont la plus célèbre est « Enfants aux questions ». (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 857).
- **Maurice de Vlaminck**, peintre français né à Paris en 1876, et décédé en Eure-et-Loire en 1958. Fasciné par V. Gogh, M. de Vlaminck se joignit au groupe de H. Matisse. En 1905, il expose au Salon d'Automne où en voyant les œuvres fauves, il n'hésite pas à les appeler « la Cage aux fauves ». De ces années datent « le pont de Chatou », « Les bateaux-Lavoirs » ou « Rue à Marly-le-Roi ». Ses tableaux sont puissants, hauts en couleurs et ont généralement pour thème la Seine et l'Ile-de-France. (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 875).
- **Pablo Picasso**, né en 1881 à Malaga en Espagne, mort en 1973 à Mougins en France ; P. Picasso est un peintre et sculpteur espagnol ayant passé l'essentiel de sa vie en France. Ses premières œuvres proches du post-impressionnisme correspondent à sa période bleue qui voile ses tableaux de tristesse et sa période rose qui dégage une impression plus paisible. Fondateur du cubisme avec son ami G. Braque, il est considéré comme l'artiste le plus important du XX<sup>e</sup> siècle, ayant révolutionné la peinture par ses apports techniques. Sa célèbre œuvre des « Demoiselles d'Avignon » 1907, déclenche de vives réflexions de par la représentation géométrique et décomposée des personnages qui de toute évidence reflète l'influence de l'art africain sur l'artiste. A partir de 1913, il décompose l'objet en plans et non en volumes et introduit des éléments bruts dans la toile,

*comme des tissus et des papiers collés.* (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 870).

- **Paul Gauguin**, né le 7 juin 1848 à Paris et mort le 8 mai 1903 à Atuona, est un peintre postimpressionniste français. Peintre authentique, son parcours est marqué par son amitié avec Van Gogh et ses multiples voyages notamment en Polynésie. Ses œuvres reflètent un synthétisme formel empreint de mysticisme. (<https://www.beauxarts.com/grand-format/paul-gauguin-en-3-minutes/>).
- **Sonia Terk Delauney**, née en 1885, morte en 1979 à Paris ; S. T. Delauney, d'origine russe, épousa en 1910 R. Delauney un français, passionné comme elle par la lumière. Ils fondent un nouveau style nommé « orphisme », issu du cubisme, lequel est basé sur des couleurs transparentes et une peinture qui exprime le rythme, à l'image de ses œuvres intitulées « Rythme ». (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 861).
- **Vassily Kandinsky**, peintre français d'origine russe, né à Moscou en 1866, et mort à Neuilly-sur-Seine en 1944. Ne s'adonnant à la peinture qu'à ses trente ans, W. Kandinsky devint en 1910, le créateur de l'abstraction qui prône les couleurs primaires et pures. Il fonde en 1911, avec F. Marc, le Blaue Reiter et publie « Du spirituel dans l'art ». Ses productions sont animées de géométrisme et d'abstraction à l'image de ses différentes « Compositions ». (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 865).
- **Yves Klein**, peintre français né à Nice en 1928, mort à Paris en 1962. Fondateur du nouveau réalisme basé sur le conceptuel ; Y. Klein réalise dès 1946, des monochromies. En 1958, il présente une exposition intitulée « Le vide » en ayant pour but de faire participer le public ; c'est alors qu'il commence ses séances d'anthropométrie en utilisant le corps humain comme pinceau vivant enduit de son IKB « International Klein Blue » pour ensuite, le placarder sur une toile, laissant une empreinte derrière lui. Ce procédé fut nommé également Body Art. (FERRIER (J.-L.), L'aventure de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Chêne, Paris, 1990, p. 865).

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

Figure 1 : Mémorisation graphique d'une histoire. ....	15
Figure 2: Figures de monstres marins, Nanaimo, Colombie britannique, Canada. ....	16
Figure 3: Géoglyphe, Gigante deAtacama, Chili. ....	18
Figure 4 : Personnages en train de danser, abri Toca da Entrada do Pajau, Piaui, Brésil. ....	19
Figure 5: Paroi recouverte de mains en négatif, Cueva de las Manos Pintadas, Argentine. ....	19
Figure 6 : Yves Klein, sur le tournage du documentaire The Heartbeat of France de Peter Morley, 1961, photo, Paul wilp. ....	20
Figure 7: Lot 7G, Yves Klein, Célèbres Galeries d'antiquités, Miami, Floride, Etats-Unis. ....	21
Figure 8: Gravure rupestre des premiers producteurs de nourriture, Toro Muerto, Pérou. ....	21
Figure 9 : Bisons bichromes du plafond de la grotte d'Altamira, Espagne. ....	23
Figure 10 : Représentation de chevaux ou ébauches de bisons et de cervidés, Dordogne. Source : MOHEN (J.P.), Arts et préhistoire, Ed. Finest SA, Paris, 2002, p. 65. ....	24
Figure 11: Grand taureau noir, grotte Lascaux, France. ....	26
Figure 12 : Gérard Gasiorowski, Hommage à manet (détail), 1983. ....	27
Figure 13 : Grotte de Pech Merie, France, Frise noire : Aurochs Source : JOUARY, OP.cit. , p.23. ....	27
Figure 14: Gérard Gasiorowski, Lascaux-L'art, 1984. ....	28
Figure 15: Grotte de Lascaux, France. Net. paroi gauche ; panneau de la grande vache noire. rise de chevaux. ....	28
Figure 16: Henri Cueco, chiens bleus de Saqqarrah (détail), 1990. Technique : Acrylique sur papier vézère. Dim. 218x320cm. ....	29
Figure 17: Grotte Lascaux, France, Le Cheval barbu. ....	29
Figure 18: Pablo Picasso Etude pour Guernica, Tête de Cheval II, 2 Mai 1937. Technique : Dessin au crayon sur papier bleu. Dim. 26,6x21cm. Coll. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofia, Madrid. .	30
Figure 19: Deux Girafes géantes, Niger. ....	34
Figure 20: Danse médiumnique, Barkly East, Afrique du Sud. ....	35
Figure 21: Henri Matisse, Dance II. ....	35
Figure 22: Personnages masqués avec des ornements de cérémonies, Zimbabwe. ....	36
Figure 23 : Une famille à la chasse, monts des Ksour, Tiout. ....	40
Figure 24: Leçon d'un guerrier à son fils, monts des Ksour, Tiout. ....	41
Figure 25: Carton d'invitation, exposition "Peintures Préhistoriques du Sahara, Mission Henri Lhote, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1957-1958. Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309. ....	45
Figure 26: Coupure de presse 1, préparatifs de l'exposition « Fresques Préhistoriques du Sahara, Archives du musée des arts décoratifs, Paris, 1957. Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309. ....	45
Figure 27: Coupure de presse 2, Archives du musée des arts décoratifs, Paris, 1958. Source : Dossier Archives du Musée des Arts Décoratifs de Paris, cote D1/309. ....	46
Figure 28: Photo 1, archives de l'exposition "peintures préhistoriques du Sahara, mission Henri Lhote, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1957-1958. ....	47
Figure 29: Photo2, archives de l'exposition "peintures préhistoriques du Sahara, mission Henri Lhote, Musée des Arts Décoratifs de Paris, 1957-1958. ....	47
Figure 30: Cérémonie du Lotori, fresque dite des bœufs accroupis, T-in-Tazarift. ....	48
Figure 31: Bœuf passant par la porte magique cérémonie du Lotori, Ouan Derbaoun. Source : HACHID (M.), Le Tassili des Ajjer, Ed. Paris-Méditerranée, Paris, 1998, p. 233. ....	49
Figure 32: Serpent Tyanaba, Jabbaren, Tassili. ....	49
Figure 33: Félin prêt à bondir, Guelmouz El- Abiodh, monts des Ksour. ....	53
Figure 34: Éléphante protégeant son petit, Ain-Sfissifa, Djebel Amour. ....	53
Figure 35: Bélier à sphéroïde, Feidjet El- Kheil, djebel Amour. ....	54
Figure 36: Rhinocéros esquissé en poli très brillant qui réfléchit la lumière, Atlas Saharien. ....	55

Figure 37: Scène de l'intimité amoureuse, Ain Naga, monts des Ouled Nail, Atlas Saharien. ....	56
Figure 38: Style naturaliste stylisé, El-Hasbaïa, monts des Ouled Nail, Atlas Saharien. ....	57
Figure 39: Figure de rhinocéros, Feidj Naâm, monts des Ksour, Atlas Saharien. ....	58
Figure 40: Personnage à tête trilobée, Theniet El-M'zab. ....	59
Figure 41: Personnage ithyphallique, El-Harhara, djebel Amour, Atlas saharien. ....	60
Figure 42: Position dite grenouillesque, Dekhilet El-Atteuch. ....	60
Figure 43: Bos africanus macroceros, Taghit, sud Béchar. ....	61
Figure 44: Représentation de bœuf stylisée, Thiout, monts des Ksour. ....	62
Figure 45: Fresque unique dans l'Atlas saharien, Oued El-Guessab. ....	63
Figure 46: Char à deux roues, Oued laâra, monts des Ksour, Atlas saharien. ....	64
Figure 47: Inscription libyque, Le Méandre, monts des Ksour, Atlas saharien. ....	65
Figure 48: Eléphants, girafes, autruches, antilopes oryx et gazelles, bœufs, Eheren. ....	67
Figure 49: Le campement, Eheren, Tassili. ....	69
Figure 50: Archer au corps athlétique, Séfar. ....	70
Figure 51: Panneau de bœufs buvant dans un abreuvoir, Tegharghart. ....	70
Figure 52: Bige au galop volant, Amguid, Tassili. ....	71
Figure 53: Troupeau de chameaux et tiffinagh, Tassili. ....	72
Figure 54: « Grand Dieu », Séfar. ....	74
Figure 55: La « Dame noire », Séfar. ....	74
Figure 56: La « Dame blanche », In Ouarenhat. ....	75
Figure 57: Deux éphèbes, Tan Zoumaïtak. ....	75
Figure 58: Archers masqués, Tin Tazarift. ....	76
Figure 59: Diablotins, Tassili. ....	76
Figure 60: Pablo Picasso, « Nu debout de profil ». ....	87
Figure 61: Figure debout en partie inspirée d'une flèche faîtière, Nouvelle-Calédonie. ....	87
Figure 62: Pablo Picasso, Les « Demoiselles d'Avignon », 1907. ....	93
Figure 63: Un des trois masques peint en séquence, Séfar, Tassili. ....	94
Figure 64: Personnage masqué, In Ouarenhat, Tassili. ....	96
Figure 65 : Masque Grébo, Musée de l'Homme, Paris. ....	96
Figure 66: Masques africains et Têtes Rondes. ....	97
Figure 67: Rhinocéros esquissé en poli très brillant qui réfléchit la lumière. ....	101
Figure 68: André Derain, « Le phare de Collioure », 1905. ....	102
Figure 69: Le campement, Eheren, Tassili. ....	103
Figure 70: Giacomo Balla, « Dynamisme d'un chien en laisse », 1912. ....	104
Figure 71: Autruche en course, Tin Terert, Tassili. ....	105
Figure 72: Vassily Kandinsky, « Composition IV », 1911. Technique : Huile sur toile. Dim. : 159.5x250.5cm ....	105
Figure 73: Composition abstraite, style Tazina. ....	106
Figure 74: karel Appel, « Enfants, église, des animaux », 1949. ....	107
Figure 75: Image de personnage à l'image des représentations d'enfants. Source : HACHID (M.), op. cit., p. 166. ....	107
Figure 76: Op art, J. Nemeč, « spirales ». Technique : non mentionnée. Source : www.Dreamstime.com. ....	108
Figure 77: Ensemble de spirales, oued Tanamaa. ....	108
Figure 78: Gravure préhistorique au pointillé donnant l'illusion des hachures, Source : FLAMAND (G.B.M.), Les pierres écrites, Ed. Masson, Paris, 1921, p. 228. ....	110
Figure 79: Deux béliers à sphéroïde avec des plumes autour de la calotte. Source : HACHID (M.), Les pierres écrites de l'Atlas saharien El-Hadjra El-Maktouba, Tome I, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.95. ....	110
Figure 80: Graphisme en hachures et pointillés, Essalam, Tassili. ....	110
Figure 81: Félin stylisé, Kebeur Rechim, monts des Ksour, Atlas saharien. ....	111
Figure 82: Georges Seurat, « La parade », 1889. Technique : Huile sur toile. Dim. 99.7x149.9cm ...	111
Figure 83: La « Dame blanche », In Ouarenhat. ....	112

Figure 84: Aspect de perspective.....	113
Figure 85: Diablotins, Séfar. ....	114
Figure 86: Troupeau de bœufs, Eheren, Tassili. ....	114
Figure 87: Petit canidé en semi relief, Zaccar, monts des ouled Nail. ....	115
Figure 88: Pablo Picasso, « Homme et femme nue », 1970.....	120
Figure 89: Pablo Picasso, « Torero », 1970. Technique : Huile sur toile. Dim. : 130cm x 97cm. ....	122
Figure 90: Aspect « dioculaire ». ....	123
Figure 91: Pablo Picasso, « Le violon », 1912. ....	124
Figure 92: Pablo Picasso, « chat saisissant un oiseau », 1939.....	125
Figure 93: Félin, Theniet El-Kherrouba, djebel Amour.....	125
Figure 94: Pablo Picasso, « Cheval », 1925. Technique non mentionnée.....	126
Figure 95: Gazelle ou antilope couchée, Tin Teghert, Tassili. ....	127
Figure 96: Billet de 1000 Dinar Algérien. ....	127
Figure 97: Pablo Picasso, « Femme assise », 1931. Sculpture, technique non mentionnée.....	128
Figure 98: Deux couples, Eheren, Tassili, (détail de la photo).....	128
Figure 99: Pablo Picasso, "femme accroupie", 1958. Technique : Huile sur toile. Dim. 128.9x96.5 cm .....	129
Figure 100: Pablo Picasso, « Femme accroupie », 1969. ....	130
Figure 101: « Femme ouverte », Tassili. ....	130
Figure 102: Montage 1 de l'œuvre de Pablo Picasso, « Femme accroupie », 1958, avec la « Femme ouverte » du Tassili. Montage effectué par l'auteur de la thèse, Dassile Sadaoui, sur le logiciel Photoshop. ....	131
Figure 103: Montage 2 de l'œuvre de Pablo Picasso, « Femme accroupie », 1969, avec la « Femme ouverte » du Tassili. Montage effectué par l'auteur de la thèse, Dassile Sadaoui, sur le logiciel Photoshop. ....	131
Figure 104: Edvard Munch, «Le cri », 1893. Technique : Tempera et pastel (une des cinq versions). Dim. 91x73.5cm.....	134
Figure 105: Edvard Munch, «Le cri », lithographie, 1895, détails du visage.....	135
Figure 106: Premier berbère, Atlas Saharien. ....	135
Figure 107: Edvard Ludwig Kirchner, « Cinq cocottes », 1914. (Symétrie horizontale). Technique : Huile sur toile. Dim. 120x90cm.....	136
Figure 108: Les protoberbères, procession , In Eddoune, Tassili. ....	136
Figure 109: Vassily Kandinsky, « L'arc noir », 1912, Symétrie Horizontale.....	137
Figure 110: La « Dame noire » détail, Séfar. ....	137
Figure 111: Sonia Delaunay, « Rythme », 1938.....	138
Figure 112: Figure énigmatique composée de 9 anneaux, Gareth Ettaleb.....	139
Figure 113 : karel Appel, « Enfants aux questions », 1947. ....	139
Figure 114: Personnage enfantin.....	140
Figure 115: Yves Klein, « Anthropométrie », 1960. ....	142
Figure 116: Yves Klein, « People begin to fly », 1961. ....	142
Figure 117: Jace, « Graffiti », La réunion, 2001. Street art. ....	143
Figure 118: Alexander Calder, « Gouache ». Technique : Gouache sur papier.....	144
Figure 119: Alexander Calder, « Gouache ». Technique : Gouache sur papier.....	145
Figure 120: Détail d'une séquence de personnages filiformes, probablement en train de danser, période des Têtes Rondes, Jabbaren, Tassili.....	145
Figure 121: Alexander Calder, « Gouache », 1973-1974. Technique : Gouache sur papier. Source : BRUZAU (M.), Calder à Saché, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1975, fig. 98. ....	146
Figure 122: Hippopotame associé à des spirales.....	146
Figure 123: Robert Combas, « Portrait de Genviève », 1988.....	147
Figure 124: Alexander Calder, Figures en fil de fer, 1929. ....	149
Figure 125: Alexander Calder, Zoom sur la fig. 124. ....	150
Figure 126: Deux couples, Eheren, Tassili. ....	150

Figure 127: Alexander Calder, « Femme en fil de fer », 1929. ....	151
Figure 128: Scène de chasse, Zaccar, monts des ouled Naïl. ....	151
Figure 129 : Alexander Calder, « Personnage en fil de fer sur la roche ». Technique : fil de fer. ....	152
Figure 130: Archère, au ventre galbé et au sein nettement indiqué, Séfar. ....	153
Figure 131: Alberto Giacometti, « Homme qui marche I », 1960. Technique : Bronze. Dim. 180.5x27x97. ....	154
Figure 132: Equidiens accomplissant la danse aux batons, Séfar, Tassili. ....	154
Figure 133: Alberto Giacometti, « Le chariot », 1950. ....	155
Figure 134: Char à deux roues, Oued laâra, monts des Ksour, Atlas saharien. ....	155
Figure 135: Alexander Calder, « Haltérophile », 1930. ....	156
Figure 136: Equidiens accomplissant la danse aux batons, Séfar, Tassili. ....	156

## GLOSSAIRE

---

- **Capsien** : est une des cultures les plus importantes de l'épipaléolithique (voir épipaléolithique), remontant dans l'Atlas à la fin du X<sup>e</sup> millénaire. Son nom vient de Capsa, nom antique de Gafsa (Tunisie) ; elle occupe les plaines steppiques du Maghreb, notamment de l'Est, avec des habitats très particuliers, les escargotières (voir escargotières) et offre deux faciès : le capsien typique et le capsien supérieur.
- **Cation**, *Ion de charge positive*.
- **C.N.R.S**, Centre National de la Recherche Scientifique français.
- **Épipaléolithique** : Civilisation du Paléolithique terminal remontant à un peu plus de 20 000 ans. Elle regroupe plusieurs cultures dont les plus importantes sont l'Ibéromaurusien daté de 22 000 ans puis, le Capsien qui peut atteindre la fin du Xe millénaire. Si le Capsien est plus continental, l'Ibéromaurusien est plutôt littoral et tellien quoique reconnu dans les hautes plaines et l'Atlas saharien.
- **Escargotière** : amas constitué d'un grand nombre de coquilles d'escargots mêlées à des pierres brûlées et des cendres de foyer contenant également des ossements animaux, des outils en pierre et en os, des objets de parure, plus rarement des inhumations. Les escargotières, très nombreuses en Algérie orientale, sont en fait des dépôts de déchets accumulés par les hommes capsien.
- **Ibéromaurusien** : est un faciès culturel du littoral du Maghreb, marquant la transition entre Paléolithique supérieur et Épipaléolithique, environ de 20 000 à 10 000 ans BP.
- **I.R.S** : Institut de Recherche Saharien, basé à Alger.

- **Magdalénien** : n.m. (de l'abri de la madeleine, à Tursac, Dordogne). Ensemble de faciès culturels qui succèdent au solutréen, à la fin du paléolithique supérieur (de 15 000 à 10 000).
- **Mésolithique** : (du grec *Mesos*, au milieu, et *lithos*, pierre). Période chronologique de 9000 à 5000, intermédiaire entre le paléolithique et le néolithique, qui est marquée par le réchauffement climatique postglaciaire.
- **Moustérien** : culture du paléolithique moyen tirant son nom de la grotte du Moustier en Dordogne (France). Œuvre de l'homme de Néandertal (*Homo sapiens neandertalensis*), elle prend place entre 70 000 et 35 000 ans et son industrie lithique se caractérise par l'abondance de pointes et de racloirs.
- **Néolithique** : (du grec *néos* : nouveau, *lithos* : pierre), âge de la pierre nouvelle. Civilisation préhistorique postérieure à l'Épipaléolithique, apparaissant très tôt au Sahara central, il y a au moins 11 000 ans et quelques millénaires plus tard en Afrique du Nord. Elle se caractérise par l'accession des populations à une économie de production. De profonds changements s'y opèrent grâce à des innovations économiques (domestication des animaux et agriculture), technologiques (poterie et développement du polissage de la pierre) et enfin sociales par une sédentarisation progressive. Selon les régions considérées, ces nouveaux modes de vie sont intervenus dans un ordre différent.
- **Paléolithique** : (du grec *paléos*, ancien, *lithos*, pierre), âge de la pierre ancienne. Première civilisation de la préhistoire dont elle est la plus longue subdivision. Elle voit apparaître les premiers hominidés, il y a environ 5 millions d'années. On oppose généralement ses modes de vie prédateurs (chasse, pêche, cueillette) au Néolithique, producteur de nourriture.

- **Paléolithique supérieur** : est la période de la Préhistoire qui est caractérisée par l'arrivée de l'Homme moderne en Europe, le développement de nouvelles techniques (lames, industrie osseuse, propulseur, etc.) et l'explosion de l'art préhistorique. Il se situe entre 35 000 et 10 000 ans avant notre ère et correspond à la fin de la dernière période glaciaire. Il est précédé par le Paléolithique moyen et est suivi du Mésolithique
- **Quartenaire** : correspond à la dernière ère géologique de la terre datant de 3 à 2 millions d'années. Elle se subdivise en quartenaire ancien ou Pléistocène et quartenaire récent, ou Holocène. Sur le plan géologique, elle se caractérise par d'importantes variations climatiques se traduisant par une succession de glaciations séparées par des périodes interglaciaires qui, pour l'Afrique, se présentent comme des phases pluviales entrecoupées de phases arides. Sur le plan paléontologique, le Quartenaire est marqué par l'avènement de l'homme dont les racines plongent dans le cénozoïque.
- **Protohistorique**, période de l'histoire entre la préhistoire et l'histoire.

## RÉSUMÉ

---

La réflexion sur l'art est un domaine qui n'a cessé d'intriguer, d'opposer, ou même, parfois de rassembler lorsque des idées communes apparaissent. Le XX<sup>ème</sup> siècle n'est pas une période renfermée sur elle-même, car ce que nous pensons être le plus caractéristique de notre époque provient en fait, de notre passé. Il est fascinant de constater l'obstination avec laquelle les traditions culturelles survivent. L'art de ce siècle entretient un dialogue permanent avec les multiples passés artistiques qui ont influencé directement ou indirectement les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle, apposant ainsi leur empreinte encore une fois sur un style totalement différent.

Le monde moderne, en constant devenir, a vu ses critères esthétiques complètement bouleversés et constamment remis en question, en essayant d'approcher toujours un peu plus le mystère de la création artistique. Très tôt, ce sentiment de comprendre l'autre, ce qu'il a voulu exprimer, et par quel moyen il est passé, les artistes occidentaux l'ont ressenti. En effet, tout commence avec les premiers objets d'art « nègre » appelés également, primitifs qui se sont retrouvés, grâce à des voyageurs ou à des collectionneurs sur le continent européen, attirant ainsi, la curiosité de certains admirateurs pour la plupart des artistes, pour lesquels ces objets étaient sans doute, la clé d'un nouveau monde artistique. Cependant, l'enthousiasme avec lequel ces objets ont été accueillis n'a pas pour autant facilité leur acceptation, l'attribution d'une valeur artistique à ces objets venus d'ailleurs ne s'étant pas faite tout de suite.

Ceci dit, pour certains artistes tels que Pablo Picasso ou encore, Henri Matisse, qui très tôt possédèrent des objets africains, il importait peu de savoir comment appeler ces objets ; ces derniers étaient bien plus que de simples formes à contempler ou à désigner, ils en étaient une source inépuisable de création, de richesse d'esprit, d'imagination et de valeur esthétique, qui s'est reflétée dans leurs œuvres ; lesquelles, renvoyaient par la même occasion, à des sources non soupçonnées d'un art aussi vieux que le monde à savoir, l'art rupestre.

La maxime « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » attribuée à Lavoisier, conforte ce que nous essayons de démontrer dans notre travail de recherche. De tous temps, les civilisations s'observent, s'influencent, et se définissent mutuellement. Au-delà des guerres et des conquêtes, les savoirs se transmettent, s'empruntent et se réforment sans cesse, de continent en continent. Les regards portés sur les cultures ont donc, souvent privilégié l'imaginaire plutôt que le réel ; et, avec une fortune inégale, mythes, idéologies et esthétiques successifs ont fourni des grilles de lecture indispensables à la connaissance de l'Autre. De ce fait, nous ne pouvons pas parler d'évolution de l'art, c'est juste un parcours dont le style particulier ne témoigne pas d'une étape d'évolution, il est la synthèse des techniques en évolution constante et une organisation mentale de l'espace.

Par comparaison analytique, cette étude révèle les similitudes frappantes entre des mouvements des arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle avec leurs techniques, leurs procédés, lesquels semblaient émaner comme par magie de l'art rupestre de l'Algérie. Ces œuvres témoignent d'une mimésis non pas envers la nature directement, mais plutôt de l'homme indirectement.

Inscrire cet art dans l'esprit de l'homme moderne, c'est rendre à César ce qu'appartient à César. Tant de mouvements ont bouleversé les arts du XX<sup>ème</sup> siècle, par leur innovation et leur « avant gardisme » et pourtant, tout ce qui existe ou presque aujourd'hui a bel est bien existé hier, dans ce cas précis l'art rupestre de l'Algérie, incarnant l'esprit de l'homme dans toute sa splendeur et son génie.

A ce stade, chaque peuple, chaque civilisation a projeté son propre reflet, ses croyances et ses goûts, qu'ils soient sur une roche ou sur une toile, à travers une sculpture ou une installation ; chacun incarne les aspirations de son temps, un temps qui peut paraître figé, en faisant de l'homme une réplique parfaite qui persiste et signe de son pouvoir créateur, son

passage sur terre. « L'homme et son « double » créé par l'artiste, et dans lequel il se reconnaît, est en constante mutation c'est là une des plus belles et des plus puissantes actions de l'art. »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> BELVES (P.), *Les yeux ouverts sur l'art*, Ed. Hachette, Paris, 1972, p. 23.

التفكير في الفن هو مجال لم يتوقف أبدًا عن إثارة الدسائس ، أو معارضة ، أو حتى ، في بعض الأحيان ، للجمع معًا عند ظهور الأفكار المشتركة. القرن العشرين ليس فترة منغلقة على نفسه ، لأن ما نعتقد أنه أكثر ما يميز عصرنا يأتي في الواقع من ماضينا. إنه لأمر مدهش أن نرى كيف تبقى التقاليد الثقافية عنيدة. يحافظ فن هذا القرن على حوار دائم مع العديد من الماضي الفني الذي أثر بشكل مباشر أو غير مباشر على فناني القرن العشرين ، وبالتالي ترك بصماتهم مرة أخرى على أسلوب مختلف تمامًا.

شهد العالم الحديث ، في تطور مستمر ، أن معايير الجمالية منزعة تمامًا ومساءلة باستمرار ، في محاولة دائمًا للتعامل مع لغز الإبداع الفني. في وقت مبكر جدًا ، شعر الفنانون الغربيون بهذا الشعور بفهم الآخر ، وما أراد أن يعبر عنه ، وبأي وسيلة اجتازه. في الواقع ، يبدأ كل شيء بأول قطع فنية "زنجية" ، تسمى أيضًا بدائية ، والتي وجدت نفسها ، بفضل الرحالة أو الجامعين في القارة الأوروبية ، مما أثار فضول بعض المعجبين لمعظم الفنانين. ، والتي من أجلها هذه الأشياء كانت بلا شك المفتاح لعالم فني جديد. ومع ذلك ، فإن الحماس الذي تم به تلقي هذه الأشياء لم يسهل قبولها ، ولم يتم إسناد القيمة الفنية لهذه الأشياء من مكان آخر على الفور.

ومع ذلك ، فبالنسبة لبعض الفنانين مثل بي. بيكاسو أو حتى ه.ماتيس ، الذين امتلكوا أشياء أفريقية في وقت مبكر جدًا ، لم يكن من المهم معرفة اسم هذه الأشياء ؛ كانت الأخيرة أكثر بكثير من مجرد أشكال بسيطة للتأمل أو التعيين ، كانت مصدرًا لا ينضب للخلق وثرء الروح والخيال والقيمة الجمالية ، والتي انعكست في أعمالهم ؛ التي أشارت في الوقت نفسه إلى مصادر غير متوقعة لفن قديم قدم العالم ، ألا وهو الفن الصخري.

إن القول المأثور "لا شيء يضيع ، لا شيء يتم إنشاؤه ، كل شيء يتحول" المنسوب إلى لافوازييه ، يعزز ما نحاول إظهاره في عملنا البحثي. لقد لاحظت الحضارات دائمًا ، وتأثرت ، وعرفت بعضها البعض. إلى جانب الحروب والفتوحات ، تنتقل المعرفة ، وتستعير ، ويتم إصلاحها باستمرار ، من قارة إلى أخرى. لذلك ، غالبًا ما فضلت وجهات النظر حول الثقافات الخيال وليس الواقعي ؛ ومع عدم التكافؤ في الثروة ، قدمت الأساطير والأيدولوجيات والجماليات المتتالية شبكات قراءة أساسية لفهم الآخر. لذلك ، لا يمكننا التحدث عن تطور الفن ، إنه مجرد مسار لا يشهد أسلوبه الخاص "بمرحلة تطور ، إنه توليف تقنيات في تطور مستمر وتنظيم عقلي للفضاء.

من خلال المقارنة التحليلية ، تكشف هذه الدراسة عن أوجه التشابه المذهلة بين حركات الفنون التشكيلية في القرن العشرين مع تقنياتها وعملياتها ، والتي بدت وكأنها تنبثق عن سحر الفن الصخري في الجزائر. هذه الأعمال تشهد على المحاكاة ليس تجاه الطبيعة بشكل مباشر ، بل تجاه الإنسان بشكل غير مباشر.

إن إدراج هذا الفن في عقل الإنسان المعاصر يعني منح قيصر ما يخص قيصر. لقد أزججت العديد من الحركات فنون القرن العشرين ، من خلال ابتكاراتها و "طليعتها" ومع

ذلك ، كل شيء موجود اليوم تقريبًا كان موجودًا بالأمس ، في هذه الحالة بالذات ، الفن الصخري للجزائر ، الذي يجسد روح الإنسان في بكل بهائها وعبقريتها.

في هذه المرحلة ، أظهر كل شعب وكل حضارة انعكاسها الخاص ومعتقداتها وأذواقها ، سواء على الصخر أو على القماش ، من خلال النحت أو التركيب ؛ كل منها يجسد تطلعات عصرهم ، وقت قد يبدو مجمدًا ، من خلال جعل الإنسان نسخة طبق الأصل مثالية تستمر وعلامات على قوته الإبداعية ، مروره على الأرض. "الرجل و" مزدوجه "الذي ابتكره الفنان ، والذي يتعرف فيه على نفسه ، يتغير باستمرار ، وهذا أحد أجمل وأقوى أفعال الفن".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BELVES (P.), *Les yeux ouverts sur l'art*, Ed. Hachette, Paris, 1972, p. 23.

## **ABSTRACT**

---

Reflection on art is a field that has never ceased to intrigue, to oppose, or even, sometimes to bring together when common ideas appear. The 20th century is not a period closed in on itself, because what we think is most characteristic of our time comes in fact from our past. It is fascinating to see how stubbornly cultural traditions survive. The art of this century maintains a permanent dialogue with the multiple artistic pasts that directly or indirectly influenced the artists of the 20th century, thus once again leaving their mark on a totally different style.

The modern world, in constant evolution, has seen its aesthetic criteria completely upset and constantly questioned, trying to always approach a little more the mystery of artistic creation. Very early on, this feeling of understanding the other, what he wanted to express, and by what means he passed, Western artists felt it. Indeed, it all begins with the first "negro" art objects, also called primitives, which found themselves, thanks to travelers or collectors on the European continent, thus arousing the curiosity of certain admirers for most of the artists. , for which these objects were undoubtedly the key to a new artistic world. However, the enthusiasm with which these objects were received did not facilitate their acceptance, the attribution of artistic value to these objects from elsewhere was not done immediately.

That said, for certain artists such as P. Picasso or even H. Matisse, who very early on possessed African objects, it mattered little to know what to call these objects; the latter were much more than simple forms to contemplate or designate, they were an inexhaustible source of creation, richness of spirit, imagination and aesthetic value, which was reflected in their works; which, at the same time, referred to unsuspected sources of an art as old as the world, namely rock art.

The maxim "Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed" attributed to Lavoisier, reinforces what we are trying to demonstrate in our research work. Civilizations have always observed, influenced and defined each other. Beyond wars and conquests, knowledge is transmitted, borrowed and constantly reformed, from continent to continent. Views of cultures have therefore often favored the imaginary rather than the real; and, with unequal fortune, successive myths, ideologies and aesthetics have provided essential reading grids for understanding the Other. Therefore, we cannot speak of the evolution of art, it is just a course whose particular style "does not testify to a stage of evolution, it is the synthesis of techniques in constant evolution and a mental organization of space.

By analytical comparison, this study reveals the striking similarities between plastic arts movements of the 20th century with their techniques, their processes, which seemed to emanate as if by magic from the rock art of Algeria. These works bear witness to a mimesis not towards nature directly, but rather towards man indirectly.

To inscribe this art in the mind of modern man is to render to Caesar what belongs to Caesar. So many movements have upset the arts of the 20th century, through their innovation and their "avant gardism" and yet, almost everything that exists today did indeed exist yesterday, in this specific case the rock art of Algeria, embodying the spirit of man in all its splendor and genius.

At this stage, each people, each civilization has projected its own reflection, its beliefs and its tastes, whether on a rock or on a canvas, through a sculpture or an installation; each embodies the aspirations of their time, a time that may seem frozen, by making man a perfect replica that persists and signs of his creative power, his passage on earth. "The man and his "double" created by the artist, and in which he recognizes himself, is constantly changing, this is one of the most beautiful and powerful actions of art. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BELVES (P.), *Les yeux ouverts sur l'art*, Ed. Hachette, Paris, 1972, p. 23.