

---

# Iconoclasties rupestres au Sahara

Jean-Loïc LE QUELLEC\*

---

## Riassunto

Vengono passate in rivista le segnalazioni di iconoclastia nell'arte rupestre del Sahara, e si evidenzia che questi atti di distruzione sono stati compiuti come se fossero rivolti contro veri e propri esseri viventi. In particolare, nuove osservazioni sulle "bestie" dipinte nell'area del Gilf Kebir indicano che esse sono state colpite con delle pietre. La motivazione più plausibile che giustifica tali atti è il timore che queste immagini, considerate pericolose, prendano vita. In effetti, le neuroscienze hanno dimostrato che la contemplazione della rappresentazione di un leone in movimento stimola in chi guarda gli stessi circuiti neurali che verrebbero attivati dalla visione di un vero leone in corsa. Ma la visione di alcune rappresentazioni grafiche pare provocare reazioni contraddittorie: da un lato una certa attrazione, in virtù dell'efficacia delle immagini in termini di comunicazione, d'altro canto anche una ripulsa, per la paura che le immagini possano prendere vita, forse per motivi religiosi, mitologici o ideologici. Si può quindi ipotizzare che l'iconoclastia sia un modo per risolvere questo conflitto.

---

## Summary

*A review of iconoclasms in the Sahara shows that these acts were perpetrated as if they concerned true living beings. In particular, new observations on the "beasts" painted in the Gilf Kebir area indicate that these figures seem to have been "injured" and "killed" with stones. The most plausible motivation for such a move is a fear of the animation of these images, regarded as dangerous. Neuroscience has shown that the contemplation of such images excites in those who watch them the same neural circuits as those activated, for example, by the vision of a real lion at full speed. But the vision of certain pictures seems to provoke contradictory reactions: first, a certain fascination because of the effectiveness of the image in terms of communication, and also a rejection by fear of their animation, possibly linked to religious, mythical or ideological reasons. One can then assume that iconoclasm is a way to resolve this conflict.*

---

## Résumé

Les mentions d'iconoclasme au Sahara sont passées en revue et l'on montre que ces actes furent perpétrés comme s'ils avaient visé des êtres véritablement vivants. En particulier, de nouvelles observations effectuées sur des «bêtes» peintes au Gilf Kebir indiquent qu'elles ont été frappées à coups de pierres. La plus plausible des motivations pour effectuer un tel geste réside dans la crainte de l'animation de ces images, regardées comme dangereuses. En effet, les neurosciences ont démontré que la contemplation de telles figures excite chez ceux qui les regardent les mêmes circuits neuronaux que ceux qu'activerait, par exemple, la vision d'un félin véritable en pleine course. Or la vision de certaines représentations graphiques semble bien provoquer des réactions contradictoires: d'une part une certaine fascination à cause de l'efficacité de l'image en terme de communication, et d'autre part un rejet par crainte de les voir s'animer, éventuellement en lien avec des raisons religieuses, mythiques ou idéologiques. On peut alors poser l'hypothèse que l'iconoclastie serait un moyen de résoudre ce conflit.

---

Au sens premier, étymologiquement, l'iconoclaste est un briseur d'images religieuses, et le terme est surtout lié à la « querelle des images » qui commença en 730 avec l'interdiction, par l'empereur byzantin Léon III, des icônes du Christ, de la Vierge Marie et des saints. Ce « premier iconoclasme », comme l'appellent les historiens, avait été précédé d'un décret « contre les images » énoncé en juillet 721 par le calife Yazid, et il fut suivi d'un « second iconoclasme » provoqué au IX<sup>e</sup> siècle par l'empereur Léon V. Depuis lors, le terme s'emploie en d'autres contextes religieux ou politiques, notamment pour parler de l'« iconoclasme protestant » du XVI<sup>e</sup> siècle ou pour désigner l'attitude des orthodoxes juifs (Keel, 2002) ou musulmans (Reenen, 1990) envers les objets d'art figuratifs, par exemple les statues géantes de Bouddha à Bāmiyān, décrétées idolâtres le 27 février 2001 sur Radio Shari'a par le Mollah Mohammed 'Omar, chef des talibans d'Afghanistan, et subséquentement détruites (Flood, 2002).

Pour le Sahara, les auteurs ont régulièrement signalé que des images rupestres avaient fait l'objet d'actions iconoclastes, à des dates non pré-

*« The truth is that art can inspire ambivalence, that there is something about images that arouses both admiration and hostility, desire and revulsion. »*

(Freedberg, 2001)

---

\*Directeur de recherches au CNRS  
(CEMAf)  
Honorary Fellow  
School of Geography, Archaeology  
and Environmental Studies  
University of the Witwatersrand  
Johannesburg



*Fig. 1.* Personnages peints de l'Akūkas, en style de Ti-n-Annéwen, marqués d'incisions récentes à hauteur du cou.

*Fig. 2.* Détail de la photo précédente, où les incisions sont rubriquées par voie informatique, afin de les rendre plus visibles.

cisées, ou très vagues. Leo Frobenius estimait que les graveurs en style de Tazina ou apparenté s'en étaient pris aux gravures pastorales antérieures, lors d'un épisode qu'il imaginait de la façon suivante : « un jour éclata une révolution iconoclastique dirigée contre ces images rituelles des éleveurs de bestiaux, iconoclastie résultant soit de la révolte des anciens habitants, soit de l'arrivée de nouveaux envahisseurs dont le style était caractérisé par les pattes en forme de cornes » (Frobenius, 1952 : 95).

Au Djerat, Lhote mentionne que des éléphants « ont été l'objet d'iconoclastie sous forme de projections de pierres qui ont provoqué de grosses cupules d'éclatement et [qu']un amas de pierres est à la base du rocher » (Lhote, 1976, I : 40) ; selon lui « les parties éclatées présentent une patine relativement claire, ce qui indique que cette iconoclastie n'est pas très ancienne » (Lhote, 1964 : 9). Le même auteur rapporte qu'un grand félin de Jabbaren, peint à l'ocre rouge, « a été, lui aussi, lapidé, et l'on peut voir à sa base les nombreuses pierres qui servirent à cet effet ». Il rapproche ces faits d'une observation effectuée dans le Sud-Oranais, où « l'une des parois, qui porte l'esquisse d'un grand bubale, est constellée d'éclatements provoqués par jets de pierres dont on voit un amoncellement à la base » (Lhote, 1964 : 9). Il signale aussi que les parois d'un abri d'I-n-Itinen avaient été recouvertes « d'un enduit blanchâtre et épais, qui oblitérait pratiquement toutes les images. Le résidu de cet enduit qu'il fallut éliminer méthodiquement se consume au contact d'une flamme et semble provenir d'une résine. Toutefois, il fut réalisé à une période plus tardive que les peintures, et son analyse par le C. 14 a donné le chiffre de  $2250 \pm 200$ , soit 300 av. J.-C. Si ce chiffre est exact, les auteurs de cette iconoclastie n'auraient aucun rapport avec ceux qui ont exécuté les peintures et ne seraient même pas leurs successeurs immédiats sur le terrain. On peut cependant penser qu'une telle manifestation dans un tel lieu pourrait être le reflet de ce que la cavité fut longtemps considérée comme un sanctuaire, cela bien après la disparition des 'Têtes rondes' » (Lhote, 1970 : 98). Une calibration correcte de la date donnée par Henri Lhote situe en réalité cet enduit entre ca. 800 BCE et l'an 128 de l'ère commune, il n'est pas précisé sur quelle étendue la paroi avait été recouverte, et une action véritablement iconoclaste est loin d'être certaine ici. À Wa-Muln, le même auteur remarque qu'une gravure de rhinocéros « porte des traces de percussion provenant de jets de pierres » et ajoute que « c'est un cas d'iconoclastie qui n'est pas unique au Tassili » (Lhote, 1967 : 22 et fig. 4, No. 5).

Jean-Dominique Lajoux a suggéré la possibilité d'actions iconoclastes portant cette fois sur des peintures bovidiennes qui, à Ti-n-Abañher, « présentent de mystérieuses marques. Elles semblent avoir été soumises à un martelage systématique à coups de pierres. La tête est principalement





Fig. 3. Illustration du manuscrit des *Maqāmāt* de al-Harīrī conservé à l'Institut d'études orientales de l'Académie des Sciences de St-Petersburg (XIII<sup>e</sup> siècle). Les personnages représentés ont été ultérieurement marqués d'une incision sur la gorge.

visée sur les figurations de personnages alors que c'est le corps qui est criblé de coups dans les figurations de girafes » (Lajoux, 1977 : 33, 156).

Il a été signalé aussi qu'une peinture du Tibesti « semble avoir fait l'objet d'une iconoclastie précise qui a complètement détruit sa tête » (Bocazzi & Calati, 2009 : 160 et fig. 7). Une telle attaque ne portant que sur la tête se retrouve dans l'Akūkas sur des personnages peints en style de Ti-n-Annéwen où les stigmates sont de patine très fraîche (Fig. 1). Ceux-ci consistent en un simple trait barrant le cou de la plupart des figures (Fig. 2). Cela ne peut être le fruit d'un hasard, car la même caractéristique se retrouve sur une dizaine de personnages du même panneau. Or cette façon de faire, fréquente dans le monde musulman, s'atteste par exemple sur le manuscrit des *Maqāmāt* de al-Harīrī, du début du XIII<sup>e</sup> siècle, où les représentations d'êtres vivants furent ultérieurement marquées d'un trait sur la gorge (Fig. 3). Cette particularité a été expliquée par la croyance populaire voulant qu'au jour du Jugement Dernier, les personnes représentées par des images s'animeront et tenteront de s'emparer d'une âme, et que si elles y parviennent, ceux auxquels elles l'auront dérobée brûleront dans des flammes éternelles (Makhlina, 2009 : 68). Une autre tradition veut qu'au Jour du Jugement, il sera demandé aux fabricants d'images de leur insuffler la vie: en cas d'échec ils seront envoyés en enfer (Wagtendonk, 1987 : 119). La justification la plus fréquente fait toutefois appel à un égorgement ou une décapitation symboliques. Ainsi, le voyageur ottoman Evliya Çelebi, mort en 1682, évoquait-il la réaction d'un amateur de livres ayant pris possession d'un exemplaire du *Shāh-Nāma*, le « Livre des rois » persan, lorsqu'il s'aperçut qu'il était illustré: « Quand il découvrit qu'il contenait des miniatures [...] il prit son couteau turc et gratta les yeux des personnages représentés, comme s'il les énucléait, et perça ainsi toutes les pages. Ou bien il traçait un trait sur leur cou, en prétendant les avoir égorgés » (Dankoff, 1990 : 294-297). On comprend donc que les iconoclastes médiévaux n'aient que très rarement détruit les images : il suffisait de les défigurer, particulièrement en s'en prenant aux yeux ou au nez, ou bien de les décapiter d'un trait de plume ou de couteau, pour s'assurer qu'elles soient à jamais inanimées et sans âme (*rūh*).

Les atteintes constatées sur certaines figures rupestres sahariennes sont parfois mises au compte d'une iconophobie supposée caractéristique de l'islam, sans que l'introduction de cette religion soit toujours clairement désignée. Avant même d'évoquer cette époque, El-Hassan Ezziani estime

que « l'écriture libyque peut fort bien avoir été véhiculée par ces nouveaux arrivants.<sup>1</sup> Il est probable que ce nouveau moyen d'expression et de communication ait modifié le rôle que jouaient auparavant les images. Plus clairement, on aurait dès lors moins besoin de l'image pour transmettre le savoir : l'écriture aurait en quelque sorte pris le relais et contribué à faire accentuer ce phénomène d'extinction, car cette religion, hostile à toute iconographie, a même suscité une ferveur iconoclaste » (Ezziani, 2004 : 519). La situation en Égypte et au Soudan est ainsi résumée par Pavel Červíček : « L'avance du christianisme apporta une grande variété de symboles chrétiens représentés sur les rochers. Ils étaient parfois appliqués de façon apotropaïque sur des images religieuses antérieures. Pourtant, la pratique de l'art rupestre était moribonde, parce qu'on ne croyait plus que les *numina* pouvaient résider dans les rochers [...] L'avance de l'islam provoqua l'extinction définitive de l'art rupestre de Haute-Égypte et de Nubie. Nombre de ses spécimens furent certainement détruits par des iconoclastes, mais quelques-uns de ses symboles sont toujours utilisés par des nomades en guise de marques de propriété » (Červíček, 1986 : 98). Au début du xx<sup>e</sup> siècle, l'arrivée de l'islam était convoquée pour expliquer ce qu'Émile-Félix Gautier appelait la « décadence » de l'art rupestre au Sahara, ajoutant : « sans doute faut-il faire sa part au triomphe de l'islamisme iconoclaste » (Gautier, 1908 : 418). Après avoir constaté que dix-sept gravures animales de Tarmat, en Ahaggar, avaient été basculées dans le vide, ce qui nécessita de manipuler des blocs pouvant dépasser la tonne, Henri Lhote s'interrogeait ainsi sur les raisons d'un tel effort : « la région d'Hirafok est réputée avoir été fréquentée par les premiers islamisateurs [...] Peut-être est-ce à eux, ou à leur influence, que l'on doit les bouleversements des gravures, lesquelles devaient être dans leur pensée un témoignage du paganisme des Touaregs » (Lhote, 1951 : 47-48 ; Lhote, 1964 : 9). En Ahaggar également, le corps d'un éléphant gravé de la région d'Edjeleh est « ponctué de percussions légères débordant l'arrière-train », ce qui constitue, selon Paul Huard, les « traces vraisemblables d'une lapidation ancienne » (Huard, 1960 : 566 et fig. 17, No. 1). Au Maroc, nous dit Alain Rodrigue, « les dernières destructions de sites entiers, dûment constatées dans le Sud du pays, ne sont pas le fait de "touristes" indécents ni même de carriers non avertis mais bien les pratiques d'un iconoclasme systématique, sciemment dirigé et appliqué en toute impunité » (Rodrigue, 2001 : 1).

Or les auteurs qui prolongent l'ancienne opposition entre iconoclastes et iconolâtres ou iconodules ont peut-être une position trop tranchée. Des pratiques religieuses iconiques et aniconiques peuvent coexister à une même époque et au sein d'une même culture, ainsi que ce fut le cas au temple de Petra (Basile, 2002). D'autre part, le terme « iconoclasme » recouvre des pratiques très différentes les unes des autres et dont les motivations le sont encore plus (Bremmer, 2008 : 11). Henri Lhote pensait que les images rupestres lapidées du Sahara seraient à mettre en relation « avec la croyance aux "djenoun" et [qu'elles] peuvent être comparées, d'une part, avec celle dont est l'objet, chez les Touaregs, la *Balanites aegyptiaca* qu'ils criblent de pierres avant de s'installer dessous et, d'autre part, avec la pratique de déposer des pierres sur un grand rocher avant de s'engager dans un lieu escarpé » (Lhote, 1964 : 9).

Les motivations de l'iconoclastie peuvent bien sûr être religieuses, mais elles peuvent aussi témoigner d'une pudibonderie ou de normes morales non obligatoirement en rapport avec la religion. Au Sahara, bien malin qui pourrait dire les raisons ultimes des attaques visant les figures à connotations sexuelles, par exemple cette gravure de l'Immidir où « des enlèvements iconoclastes rendent confuse la zone du pubis, mais [où] une empreinte triangulaire marque cependant bien le sexe de ce qu'on appelle communément une "femme ouverte" » (Gauthier & Gauthier, 2003 : 137). Le cas se retrouve au Mesāk comme dans le Jebel el-'Uweynāt où se trouvent « des femmes accroupies les jambes écartées, aux seins parfaitement visibles de chaque côté du torse, mais dont le sexe a fait l'objet d'une percusion iconoclaste » (Le Quellec *et al.*, 2005 : 99 et fig. 263). La même chose peut encore être constatée au Gilf Kebīr où une atteinte du même genre se remarque sur une probable scène de coït (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 637). Même dans le cadre de l'islam, la destruction des représentations d'être vivants, quand elle est pratiquée, n'a pas d'explication unique et nous avons vu qu'elle peut fort bien s'appuyer, dans certains cas au moins, sur la crainte de l'animation des images.

---

<sup>1</sup> L'auteur suppose ici « l'avancée d'une culture différente, d'origine libyque », et de « groupes humains porteurs de nouvelles croyances en même temps que d'une nouvelle technologie » (Ezziani, 2004 : 517).





Fig. 4. Anthropomorphe peint dans la Grotte des Bêtes (Gilf Kebir, Égypte) et dont le cou a été entièrement percuté.

Fig. 5. L'une des « bêtes » mythiques de la Grotte des Bêtes: elle a été tellement rayée et percutée qu'elle a presque complètement disparu.

Pour rester dans la région du Gilf, et plus particulièrement dans la désormais fameuse Grotte des Bêtes, j'y avais déjà remarqué un « grand personnage ocre, lapidé, aux jambes tordues » à côté d'une « zone piquetée résultant probablement d'un iconoclasme visant à effacer soigneusement des représentations humaines » (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 630).

Un retour sur ce site en portant une attention accrue à l'état de conservation des images m'a récemment permis de remarquer que:

- l'un des impacts affectant le grand anthropomorphe ocre dont il vient d'être question se situe précisément au niveau du cou (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 630);
- deux autres silhouettes humaines sont semblablement atteintes (ex.: Fig. 4) (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 582);
- la tête de trois autres a été entièrement supprimée (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 637, 641);
- vingt-trois des trente-cinq « bêtes » connues en 2005 sont impactées (ex. Fig. 5, 6), ce qui touche donc pratiquement 66% d'entre elles (ex.: Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 593, 701, 704 à 712, 714, 715);
- mieux: une des « bêtes » peintes a été complètement supprimée par des impacts suivant très précisément sa surface, près d'un anthropomorphe qui a subi le même sort (Fig. 7).

Il ne fait donc aucun doute que certains anthropomorphes, et une grande majorité des « bêtes » de ce site, furent l'objet d'une iconoclastie très bien ciblée. À quelle époque ? Ayant été pratiquée dans un abri-sous-roche ouvert à tous les vents, cette intervention aurait pu avoir lieu n'importe quand depuis la réalisation des peintures, mais il faut tenir compte du fait que les impacts présentent une patine semblable à celle de la roche environnante: il ne peut donc s'agir d'une action très récente et, dans cette région particulièrement isolée, expliquer cette situation par le zèle d'iconoclastes musulmans ne semblerait guère indiqué.

Non seulement plusieurs des « bêtes » qui viennent d'être mentionnées portent des impacts, mais il arrive aussi que leur corps soit profondément rayé, comme pour le découper symboliquement. La plus démonstrative des images de ce type a été rapprochée de la pratique égyptienne visant à éviter le risque de voir s'animer des images d'animaux dangereux, selon une hypothèse présentée par Julien d'Huy (2009). La mutilation symbolique des signes représentant des fauves est en effet bien documentée : « Parmi tous les hiéroglyphes, beaucoup représentent des êtres ou des objets dont l'action propre peut être dangereuse. De sorte

Fig. 6. Une autre des « bêtes » du même site, ayant subi une violente percussion sur la tête.





qu'en écrivant un texte quelconque les scribes sont souvent obligés d'utiliser des éléments graphiques qui pris individuellement peuvent devenir funestes dans certaines conditions. Le moyen le plus simple pour supprimer le danger, c'est celui que nous venons de voir employé tout à l'heure : on tue le signe dangereux en le mutilant » (Lacau, 1914 : 1). En Égypte ancienne, de telles modifications des images étaient fréquemment effectuées au moment de la réalisation de celles-ci, mais elles pouvaient aussi être l'œuvre d'autres personnes que le scribe, intervenant ultérieurement (Fischer, 1974 : 9 et fig. 7). Plutôt qu'une frappe impulsive, irréfléchie, spontanée, il s'agissait alors d'un martelage précis et minutieux, réfléchi, comme celui qui visa l'une des bêtes mentionnées ci-dessus (Fig. 7), conformément à un acte dans lequel Bernard Mathieu a vu la « concrétisation graphique de la menace » que représentait l'image ainsi annihilée (Mathieu, 1996 : 311). Dans tous les cas, il s'agit bien d'une « intention d'éliminer magiquement le danger » (Rull Ribó, 2007 : 1652).

L'hypothèse de Julien d'Huy est difficile à vérifier, mais une découverte récente tend à la conforter. La partie des peintures de la grotte des Bêtes située sous le sable et jusqu'alors invisible vient d'être entièrement dégagée sur toute la longueur de la cavité. Il n'est pas question de déflorer ici les nombreuses images ainsi mises au jour et actuellement étudiées par l'équipe du Barth Institut de Cologne, mais l'une d'elle est particulièrement intéressante pour notre propos. Il s'agit d'une « bête » qui semble apparentée à toutes les autres par son dos ensellé, sa longue queue terminée par une floche en boule et son poitrail volumineux, mais — fait exceptionnel — celle-ci a une tête, relativement petite, à museau assez fin, avec deux oreilles fines dressées (Fig. 8). Or cette image a fait l'objet d'une iconoclastie extrêmement ciblée : un coup a été porté sur la tête — sans toutefois la détruire —, plusieurs autres ont visé le poitrail, et surtout les quatre pattes ont été symboliquement brisées par autant de percussions portées avec beaucoup de précision. Dans la zone de la paroi où il figure, cet être est le seul à avoir fait l'objet de telles attentions, et il ne fait guère de doute qu'on a voulu le neutraliser. L'inventaire des figures de la grotte est actuellement en cours, mais comme il semble bien que cette « bête » soit l'une des deux seules de toute la cavité à être dotée d'une tête, et que celle-ci a justement été percutée, cette frappe semble bien confirmer l'interprétation de Julien d'Huy, qui supposait que le choix de ne pas représenter la tête d'un animal dangereux aurait eu pour but d'amoinrir le risque de son animation (d'Huy, 2009). Il est difficile de croire à un hasard, quand l'une des rares « bêtes » à être dotée d'une tête a justement vu celle-ci frappée par une action iconoclaste. Les marques que cet acte a laissées présentant une patine semblable à celle de la roche-support, et toute cette partie de la paroi ayant été recouverte par une énorme masse de sable, cette opération ne peut être que relativement ancienne. Espérons que les chercheurs du Barth Institut pourront au moins obtenir pour elle une date *ante quem*, peut-être en utilisant la méthode par OSL, qui semblerait particulièrement indiquée ici.

Fig. 7. Sur cette partie de la paroi de la Grotte des Bêtes, une « bête » et un anthropomorphe ont été entièrement éliminés par un piquetage très précis.

Fig. 8. Représentation animale nouvellement dégagée dans la Grotte des Bêtes: elle a subi des frappes marquant la tête, le poitrail et les pattes. Les coups ayant atteint ces dernières furent précisément dirigés pour « casser » les membres en deux.





En attendant, une autre cavité ornée, au site L41M09 (*cf.* Gauthier & Le Quellec, 1996) repéré dans le Wādi al-'Anag à seulement huit kilomètres environ à vol d'oiseau de la grotte précédente, permet d'effectuer des observations complémentaires.

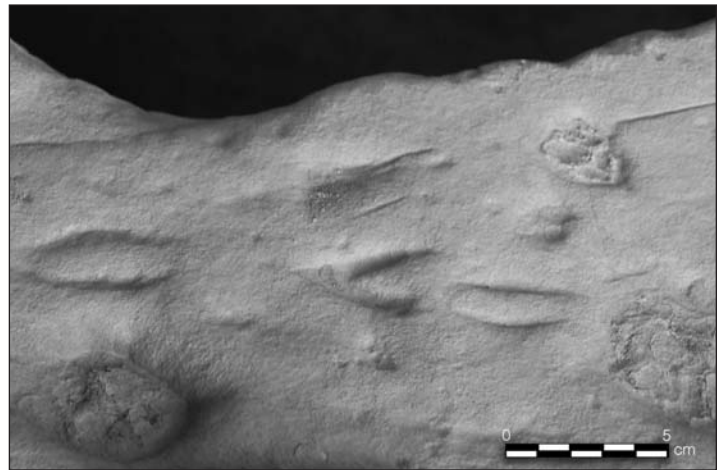
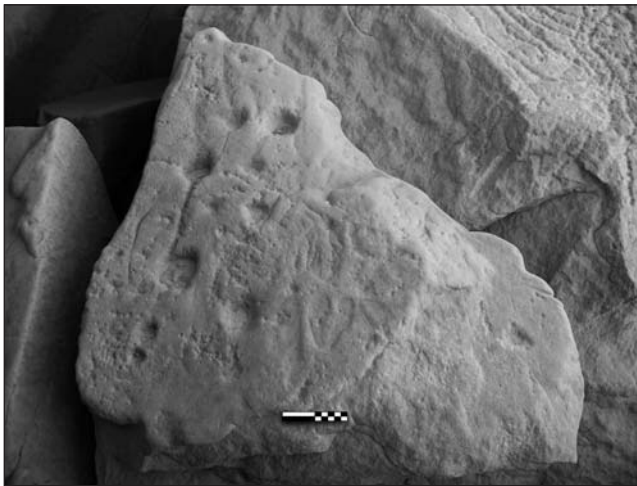
Il s'agit d'un abri-sous-roche très bas de plafond (Fig. 9) au pied duquel un personnage et deux probables bovinés ont été gravés (Fig. 10), et devant lequel se trouvent des gravures géométriques, cupules, gravures de sandales et empreintes animales (Fig. 11-15). Le plafond, d'un grès très fin, forme un excellent support, mais il est fort probable que la situation des lieux se soit modifiée depuis la réalisation de la plupart des images rupestres car, dans leur position actuelle, certaines peintures seraient pratiquement impossibles à réaliser, et le bloc portant les gravures sub-horizontales s'est brisé — rendant inaccessibles plusieurs tracés (Fig. 14). Bien que leur position ait contribué à la protection les peintures, leur couleur s'est grandement affadie, elles sont souvent de lecture difficile, la photographie ne peut pas vraiment les rendre, et cet endroit est l'un de ceux où le relevé est nécessaire pour avoir une idée d'ensemble. Pour ce faire, de nombreuses photos de détail ont été prises sous différentes expositions et divers éclairages, puis une série de traitements informatiques leur a été appliquée avant de

*Fig. 9.* Emplacement de l'abri-sous-roche et des images rupestres du Wādi al-'Anag mentionnées dans le texte. A: gravures de la Fig. 11, B: peintures de la Fig. 16, C: gravures de la fig. 10.

*Fig. 10.* Gravures du Wādi al-'Anag situées au pied de l'abri-sous-roche mentionné dans le texte. Elles montrent un personnage filiforme et deux quadrupèdes qui sont probablement des bovinés, ainsi que l'indiquent la corne unique incurvée en avant de celui du haut, le pis à quatre trayons et les sabots bisulques de celui du bas.



*Fig. 11.* Surface sub-horizontale gravée de cupules, sandales et signes rayonnants piquetés et incisés, dans l'abri-sous-roche de la Fig. 9.



procéder à un assemblage et au relevé. Ces traitements ont été réalisés sur place, afin d'avoir la possibilité de repérer des détails invisibles à l'œil nu et de pouvoir retourner dans l'abri faire d'autres clichés en fonction de ces découvertes. Deux exemples permettront de juger de la nécessité de cette démarche. La planche **A1a** montre une petite partie du plafond, telle qu'elle apparaît sur une photographie brute, sans aucune retouche. Un traitement DStretch CRGB rend clairement visibles les sujets réalisés en différents tons de rouge, tout en permettant de bien distinguer les impacts subis par les peintures. On voit également apparaître deux anthropomorphes peints en jaune et qui étaient totalement invisibles sur le cliché original (**Pl. A1b**). Un traitement différent (DStretch LXX) met ensuite en valeur une peinture blanche superposée aux précédentes, et cette fois c'est une girafe qui se montre (**Pl. A1c**). Une autre partie du plafond ne laisse voir, sur le cliché original, qu'une suite d'anthropomorphes dont la couleur rouge a beaucoup passé (**Pl. A2a**). Un traitement DStretch LRE permet de retrouver ce rouge, ce qui, ensuite, a énormément facilité le travail de relevé (**Pl. A2b**, à comparer avec la **Pl. A7**). Mais surtout, un autre traitement (DStretch LXX) permet de faire surgir des anthropomorphes jaunes situés sous les précédents (**Pl. A2c**). Totalement invisibles sur place, ceux-ci et leurs homologues de même couleur n'ont pu être détectés et photographiés qu'en réalisant un va-et-vient régulier entre la paroi et l'ordinateur, pour traiter les clichés au fur et à mesure de leur réalisation.

Cette méthode a été appliquée à l'ensemble du plafond, ce qui a finalement permis d'effectuer un relevé global de celui-ci (Fig. 16). À l'une des extrémités se trouve un petit groupe d'anthropomorphes peints en rouge, assez mal conservés du fait de l'érosion naturelle mais aussi par suite de coups violents portés sur deux d'entre eux. En leur état actuel, ces silhouettes — dont l'une tient un arc armé de sa flèche — évoquent une scène de coït, ce qui pourrait expliquer l'iconoclastie qui a justement visé la partie où elles se rejoignaient (**Pl. A3**).

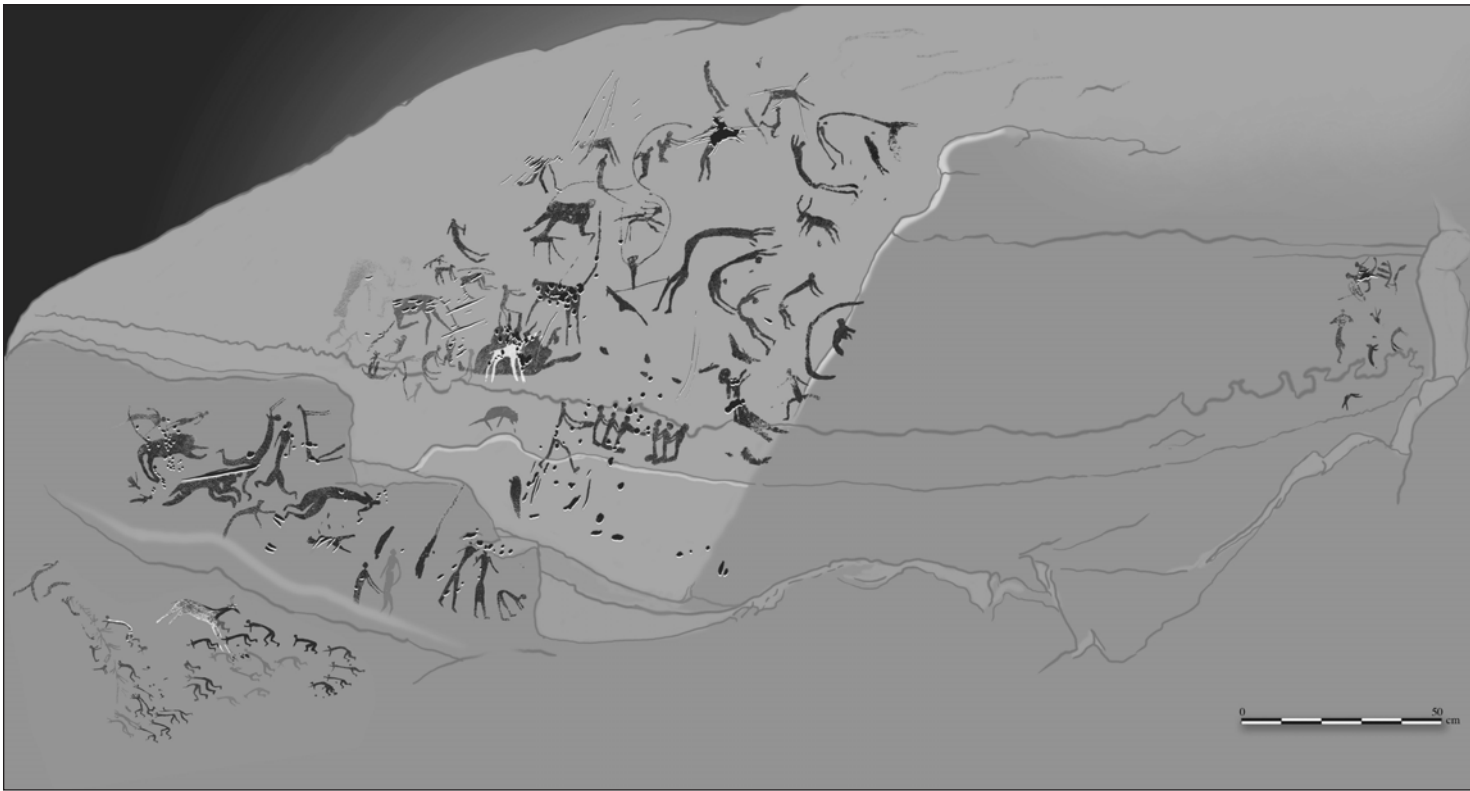
*Fig. 12.* Bloc qui, à l'origine, devait prolonger le précédent. Il porte lui aussi des cupules, divers tracés non identifiables et une empreinte d'antilope gravée (cf. Fig. 13).

*Fig. 13.* Détail de la gravure en forme d'empreinte d'antilope.

*Fig. 14.* Autre bloc qui, avec les précédents, devait autrefois former un plancher unique. Celui-ci porte, outre des tracés non identifiables, deux empreintes de sandales et une petite série d'empreintes animales (gazelle ?).

*Fig. 15.* Détail des empreintes animales du bloc précédent.





Après une large zone dépourvue de peintures, la partie gauche du plafond (quand on regarde l'abri de l'extérieur) s'orne d'un ensemble de figures très dynamiques, essentiellement des anthropomorphes et zoomorphes, mais y figurent aussi quelques traits et ponctuations (Pl. A4). La majorité des anthropomorphes y adopte une position convulsive rappelant celle de certains « nageurs », et/ou ont un corps exagérément allongé, comme certains de ceux de la Grotte des Bêtes (ex.: Le Quellec *et al.*, 2005: fig. 629, 660). Deux zoomorphes à longues cornes sont d'identification délicate (ex. Pl. A5) mais d'autres se reconnaissent immédiatement, même s'ils ne sont attribuables à aucune espèce précise, car ce sont manifestement des « bêtes » mythiques s'ajoutant à la série de celles déjà connues dans la région. Au moins quatre se reconnaissent aisément, avec leur longue queue, leurs pattes parfois curieusement articulées et leur absence de tête, et deux autres sont très probables. Bien qu'original, l'ensemble de ce panneau — avec ses « bêtes », ses scènes collectives énigmatiques, ses anthropomorphes en position convulsive alors que d'autres adoptent une posture de « nageur » — rappelle fortement le monde de la grotte des « Bêtes ».

Dès lors, on ne s'étonne guère de voir que, tout comme en ce dernier lieu, une iconoclastie bien ciblée a ici aussi laissé des marques sans ambiguïté. Plusieurs des anthropomorphes ont été visés, particulièrement à la tête, quand ils n'ont pas subi une ou plusieurs coupures sur le corps. C'est également le cas de « bêtes, dont une seule est restée intacte, les autres ayant été percutées ou ayant subi des coups portés en oblique. De même, deux figures animales évoquant des félins ont été atteintes par des actions similaires: l'un de ces animaux, vers le centre du panneau (Pl. A1b) a subi une série d'une vingtaine de coups au moins, et l'autre, tout en haut, a vu sa tête rayée d'un trait — ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec le fait que ces deux figures ont une longue queue dressée, car en Égypte ancienne, cette caractéristique était la marque des animaux redoutables (Vernus & Yoyotte, 2005 : 64)

Sur ce site nouvellement repéré, situé dans une cavité des plus discrètes, tous les impacts sont d'une patine semblable à celle de la roche, ce qui laisse supposer que, là encore, ces mutilations sont fortement anciennes. Il est de plus évident que les coups ne sont pas répartis au hasard sur la paroi, et qu'ils ont préférentiellement visé certaines images (Pl. A6).

Fig. 16. Relevé du plafond de l'abri (DAO: JLLQ).  
(Voir Pl. A3-A9 en couleurs.)

---

Sous l'ensemble précédent, dont il est séparé par un ressaut de la roche, s'en trouve un autre, très mal conservé et constitué de personnages peints en rouge et en jaune qui semblent engagés dans une action collective dont les fins nous échappent. Une image de gazelle bichrome a été ultérieurement ajoutée à cette scène, dont elle surcharge un des participants (**Pl. A7**).

## Remarques

La signification des images préhistoriques fait l'objet de débats sans fin, et leur motivation suscite d'autant plus d'hypothèses qu'il est désormais impossible de savoir ce qu'avaient précisément en tête les peintres qui les ont réalisées. J'ai moi-même livré une proposition de lecture d'une partie de celles de la Grotte des Bêtes (Le Quellec, 2005, Le Quellec *et al.*, 2005 ; Le Quellec, 2008 ; Le Quellec, 2010) — hypothèse qu'il conviendra d'évaluer à la lumière des inventaires en cours, et compte tenu des très nombreuses figures nouvellement dégagées du sable.

Si l'on ne peut jamais prétendre savoir ce qu'ont voulu exprimer les auteurs des peintures rupestres, il semble au moins possible d'approcher les motivations des iconoclastes dont elles furent parfois la cible, puisque l'iconoclastie témoigne à l'évidence d'une réaction précise de certains spectateurs face à certaines images. Une caractéristique commune aux iconoclastes de différentes époques — dont les auteurs professaient des motivations très variées (Freedberg, 1985) —, est qu'ils furent perpétrés comme s'ils avaient visé des êtres véritablement vivants. Dans l'Antiquité, les statues étaient mutilées et démantelées de la même façon que le corps des condamnés (Stewart, 1999 : 165). Celle du tyran Celsus fut même pendue, si l'on en croit Trebellius Pollion : « son effigie fut attachée à une croix, et le peuple l'insultait, comme si c'était Celsus lui-même qui fût suspendu à la potence » (Spartianus *et al.*, 1844: xxviii). Au XI<sup>e</sup> siècle, Guillaume de Tyr décrivait ainsi les déprédations commises par les Seldjoukides sur les images des églises d'Antioche : « Les images des saints vénérés avaient été effacées des murs [...] Les Turcs avaient passé leur rage sur elles comme s'il s'était agi de personnes vivantes » (William of Tyre, 1976 : 296). Au XVI<sup>e</sup> siècle, des témoignages font état de statues de la Vierge ou des saints qui furent pendues en Écosse et en Angleterre — où l'une d'elle fut même « noyée » —, et au Danemark les images des saints furent attaquées au moment de la Réforme « comme si elles avaient été des gens vivants » (Graves, 2008 : 40, 51).

De même, les « bêtes » peintes au Gilf Kebir semblent bien avoir été « blessées » et « tuées » à une époque inconnue, mais ancienne. La plus plausible des motivations pour effectuer un tel geste réside dans la crainte de l'animation de ces images, regardées comme particulièrement dangereuses (d'Huy, 2009 ; d'Huy & Le Quellec, 2009). En effet, notre esprit est fait de telle manière que lorsqu'une représentation figurative suggère un mouvement, celui-ci soit anticipé par notre cerveau (d'Huy, 2007). Il a été démontré que les aires cervicales qui s'activent à la vision d'un mouvement le font également lors de l'observation d'une œuvre d'art statique, mais suggérant un mouvement (Proverbio *et al.*, 2009 ; Osaka *et al.*, 2010 ; Battaglia *et al.*, 2011). La machinerie neuronale mise en branle par la perception visuelle d'un mouvement réel s'active tout aussi bien à la contemplation d'une peinture « explicitement réalisée pour donner une sensation de mouvement » (Kim & Blake, 2007), ce qui est très exactement le cas des images de « bêtes » peintes au Gilf. Celles-ci sont en moyenne plus animées que celles des autres animaux, notamment par suite de la position très variable de leur queue et de celle de leurs membres qui peuvent être très pliés (**Pl. A9**, et autres exemples dans Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 559, 561, 566, 567, 625, 626) alors que les pattes des girafes voisines ne le sont jamais (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 554, 593, 594 à 596) et que celles des autres quadrupèdes ne le sont que fort peu (**Pl. A4**, et Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 583 à 587, 602, 603). Au contraire, certaines « bêtes » semblent littéralement galoper (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 704), bondir (Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 688, 707) ou se cabrer sur leurs pattes arrières (**Pl. A4** en bas à gauche, et Le Quellec *et al.*, 2005 : fig. 711, 715).



---

Selon l'état actuel du savoir en neurosciences, il ne fait pas de doute que la contemplation de ces images excite chez ceux qui les regardent les mêmes circuits neuronaux que ceux qu'activerait, par exemple, la vision d'un félin véritable en pleine course. On peut en conclure que dans une culture où circulerait des récits oraux, mythes ou légendes faisant allusion à des images susceptibles de s'animer, cela suffirait pour que les spectateurs des peintures de « bêtes » s'attendent inconsciemment à les voir s'animer (d'Huy, 2010 : 79). De là à s'être livré à une iconoclastie visant préférentiellement ces « bêtes », il n'y a qu'un pas que le fonctionnement du « système des neurones miroirs » (Rizzolatti & Sinigaglia, 2006 ; Ramachandran, 2011) ou de la « résonance sensorimotrice » (Decety, 2010) auraient pu aider à franchir, par suite du rôle que semblent jouer ces phénomènes dans les réactions aux émotions interprétables sur une image (Freedberg, 2007 : 36-37).

En effet, des recherches récentes ont montré d'une part que la contemplation d'une œuvre d'art excède largement la simple expérience visuelle en provoquant des résonances dans notre cortex pré-moteur (la partie du cerveau qui prépare nos muscles au mouvement) (Di Dio & Gallese, 2009), et d'autre part que l'observation d'images à forte charge émotionnelle induit automatiquement des activations sensorimotrices (Battaglia *et al.*, 2011). À cela s'ajoute le fait que l'observation ou l'imagination d'une personne connaissant un certain état émotionnel active une représentation de cet état chez l'observateur, ainsi que les réponses somatiques associées (Preston & Waal, 2001 ; Freedberg, 2010), un peu comme le fait de voir une personne bâiller nous conduit bientôt à le faire nous-même (Deputte & Walusinski, 2001). C'est ce qu'on a parfois dénommé « contagion émotionnelle » ou « effet caméléon » (Decety & Lamm, 2006).

Il a été démontré que plusieurs zones du cerveau s'activent de manière similaire quand les sujets subissent une douleur ou quand ils voient un proche la subir (Singer *et al.*, 2004). Que la peine soit réellement ressentie ou qu'on en soit simplement témoin, par exemple en regardant des images de corps mutilés ou suppliciés, ce sont en partie les mêmes circuits neuronaux qui s'activent (Keysers *et al.*, 2004 ; Wright *et al.*, 2004). On a pu constater « un recoupement frappant » (mais non total) dans les régions du cerveau « qui sous-tendent l'expérience directe de la douleur et sa perception chez les autres, ou même son imagination » (Jackson *et al.*, 2006 ; Decety, 2010 : 206). L'activation de ces régions (notamment l'insula bilatérale antérieure AI et le cortex cingulaire antérieur ACC) témoigne d'« une résonance sensorimotrice automatique entre soi et les autres, par laquelle l'observateur simule (et partage) la douleur de l'autre » (Decety, 2010 : 206). Il semble que l'activation de ces régions reflète « une réponse générale d'aversion couplée à la préparation motrice d'actions défensives » : il s'agit là d'un véritable système de détection automatique des menaces (Yamada & Decety, 2009 ; Decety, 2010 : 206).

Qu'en était-il donc des réactions de spectateurs néolithiques voyant, sur les images rupestres, des personnes apparemment dévorées par de monstrueuses « bêtes » qu'ils s'attendaient peut-être à voir s'animer (Pl. A8 et A9)? Les activations neuronales qui viennent d'être évoquées, innées et communes à tous les humains, ne sont pas seulement provoquées par la vue d'êtres et d'actes réels, mais aussi par l'observation d'images montrant un sujet en douleur ou suscitant à la fois la peur et le dégoût, ainsi que l'a démontré l'emploi de l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle dans l'étude des réactions de sujets regardant des représentations d'attaques ou de mutilations (Stark *et al.*, 2003 ; Jackson *et al.*, 2005 ; Schienle *et al.*, 2006). De plus, on a pu prouver que la vue de telles images provoque des changements dans la raideur musculaire et une décélération du rythme cardiaque médiées par des circuits neuronaux qui favorisent la survie défensive (Azevedo *et al.*, 2005). Ces réactions sont comparables à l'immobilisation et à la « bradycardie de peur » observables chez de nombreuses espèces lorsqu'elles sont confrontées à des stimuli menaçants.

Tout comme l'observation d'une personne menacée ou attaquée est susceptible de provoquer une double réponse, altruiste d'empathie envers la personne menacée mais aussi égoïste de fuite pour éviter la menace (Lamm *et al.*, 2007), de même la vision de certaines représenta-

tions graphiques semble bien provoquer des réactions contradictoires: d'une part une certaine fascination à cause de l'efficacité de l'image en terme de communication, et d'autre part un éventuel rejet pour des raisons religieuses ou idéologiques.

On peut alors poser l'hypothèse que l'iconoclastie serait un moyen de résoudre ce conflit.

Pourtant, il convient de ne pas céder à la tentation du réductionnisme biologique, car si les processus neurologiques évoqués plus haut sont bien universels, ils sont différemment investis par les cultures qui les « colorent » chacune à leur guise. Ces processus innés sont certes à l'œuvre en notre cerveau comme ils l'étaient sans aucun doute chez les peintres et les iconoclastes du Gilf, mais en ce qui nous concerne, nous ne faisons pas partie d'une civilisation dans laquelle la « bête » mythique des premiers jouerait un rôle important.

Notre propre culture attribue aux images rupestres une valeur plus patrimoniale que religieuse, et nous ne réagissons évidemment pas, face à elles, comme le faisaient les Néolithiques. Pourtant, les données qu'on a citées — s'appuyant sur des invariants neurologiques obligeant les spectateurs à être corporellement engagés par la vision des œuvres d'art figuratives qu'ils contemplent — éclairent notre compréhension des réponses possibles face à une peinture rupestre... y compris celle qui consiste à « tuer » les êtres qu'elle représente.

## Remerciements

*Je remercie Julien d'Huy pour les remarques constructives qu'il m'a communiquées après lecture d'une première version de ce texte.*

## Références

- AZEVEDO T.M., E. VOLCHAN *ET AL.*, 2005. A freezing-like posture to pictures of mutilation. *Psychophysiology*, 42 (3) : 255-260.
- BASILE J., 2002. Two visual languages at Petra: Aniconic and representational sculpture of the Great Temple. *Near Eastern Archaeology*, 65 (4) : 255-258.
- BATTAGLIA F., S.H. LISANBY AND D. FREEDBERG, 2011. Corticomotor excitability during observation and imagination of a work of art. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5:79. doi: 10.3389/fnhum.2011.00079.
- BOCCAZZI A. & D. CALATI, 2009. Tre siti d'arte rupestre del Tibesti nord-orientale. *Sahara*, 20 : 159-163 et pl. G1-G10.
- BREMMER J.N., 2008. Iconoclast, Iconoclastic, and Iconoclasm: Notes Towards a Genealogy. *Church History and Religious Culture*, 88 (1) : 1-17.
- ČERVÍČEK P., 1986. *Rock Pictures of Upper Egypt and Nubia*. Anali: Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi su Africa e Paesi Arabi, 46 (supplemento n. 46), 116 p., 7 cartes, 50 photos. Napoli: Istituto universitario Orientale.
- DANKOFF R., 1990. *Evliya Çelebi in Bitlis: the relevant section of the Seyahatname* / edited with translation, commentary, and introduction by Robert Dankoff. Leiden / New York: E.J. Brill, xx-435 p.
- DECETY J. AND C. LAMM, 2006. Human empathy through the lens of social neuroscience. *Scientific World Journal*, 6 : 1146-1163.
- DECETY J., 2010. To What Extent is the Experience of Empathy Mediated by Shared Neural Circuits? *Emotion Review*, 2 (3) : 204-207.
- DEPUTTE B.L. AND O. WALUSINSKI, 2001. Empathy and contagion of yawning: A behavioral continuity related to a behavioral discontinuity? (Commentary on S. Preston & F. de Waal), p. 1-3.
- D'HUY J., 2007. Le complexe de Pygmalion. *Les Cahiers de l'AARS*, 11 : 15-28.
- D'HUY J., 2009. New evidence for a closeness between the Abu Ra's shelter (Eastern Sahara) and Egyptian beliefs. *Sahara*, 20: 125-126.
- D'HUY J., 2010. Le thème mythique de l'image qui s'anime aurait un fondement neurologique et remonterait à la Préhistoire. *Les Cahiers de l'AARS*, 14 : 73-83.
- D'HUY J. ET J.-L. LE QUELLEC, 2009. Du Sahara au Nil: la faible représentation d'animaux sauvages dans l'art rupestre du désert Libyque pourrait être liée à la crainte de leur animation. *Les Cahiers de l'AARS*, 13 : 85-98.
- DI DIO C. AND V. GALLESE, 2009. Neuroaesthetics: a review. *Neurobiology*, 19 : 682-687.
- EZZIANI EL-H., 2004. Une classification morphologique des figures anthropomorphes (Gravures rupestres du Haut Atlas). La vallée de l'Ourika (Maroc). *L'Anthropologie*, 108 : 495-534.
- FISCHER H.G., 1974. The Mark of a Second Hand on Ancient Egyptian Antiquities. *Metropolitan Museum Journal*, 9: 5-34.
- FLOOD F.B., 2002. Between cult and culture: Bamiyan, Islamic iconoclasm, and the museum. *The Art Bulletin*, 84 (4): 641-659.
- FREEDBERG D., 1985. Iconoclasts and their motives (*Second Horst Gerson Memorial Lecture, University of Groningen*). Maarssen: Gary Schwartz.
- FREEDBERG D., 2001. The Power of Wood and Stone; The Taliban is Not the First to Fear the Mysterious Lure of Art. *The Washington Post*, March 25<sup>th</sup>: B02.
- FREEDBERG D., 2007. Empathy, Mo-



- tion and Emotion. In: K. Herding und A. Krause Wahl (eds), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahaussicht*, p. 17-51. Berlin: Driesen.
- FREEDBERG D., 2010. Movement, Embodiment, Emotion. In: T. Dufrenne & A.-C. Taylor (eds), *Cannibalismes Disciplinaires, Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, p. 37-61. Paris: INHA / Musée du Quai Branly.
- FROBENIUS L., 1952. *Histoire de la civilisation africaine* (traduction, par H. Back et D. Ermont, de Kulturgeschichte Afrikas). Paris: Gallimard, 370 p., 85 pl.
- GAUTHIER Y. ET C., ET J.-L. LE QUELLEC, 1996. A consistent nomenclature for the rock art sites of the Sahara and Africa. *Survey*, VII-X: 111-117.
- GAUTHIER Y. ET C. GAUTHIER, 2003. Éléments remarquables de l'art pariétal de l'Immidir (Algérie). *Sahara*, 14: 135-145, et pl. N.
- GAUTIER É.-F., 1908. *Sahara algérien*. Tome I. Paris: Armand Colin, x-370 p.
- GRAVES P., 2008. From an Archaeology of Iconoclasm to an Anthropology of the Body. Images, Punishment, and Personhood in England, 1500-1660. *Current Anthropology*, 49 (1): 35-60.
- HUARD P., 1960. Gravures rupestres de la région d'Edjeleh. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 57 (9-10): 564-572.
- JACKSON P.L., P. RAINVILLE AND J. DECETY, 2006. To what extent do we share the pain of others? Insight from the neural bases of pain empathy. *Pain*, 125 (1): 5-9.
- JACKSON P.L., A.N. MELTZOFF AND J. DECETY, 2005. How do we perceive the pain of others? A window into the neural processes involved in empathy. *Neuroimage*, 24 (3): 771-779.
- KEEL O., 2002. Das biblische Kultbildverbot und seine Auslegung im rabbinisch-orthodoxen Judentum und im Christentum. In: P. Blickle (ed.), *Macht und Ohnmacht der Bilder*, p. 65-96. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- KEYSERS C., B. WICKER ET AL., 2004. A Touching Sight: SII/PV Activation during the Observation and Experience of Touch. *Neuron*, 42: 335-346.
- KIM C.-Y. AND R. BLAKE, 2007. Brain activity accompanying perception of implied motion in abstract paintings. *Spatial Vision*, 20 (6): 545-560.
- LACAU P., 1914. Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires. *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 51: 1-64.
- LAJOUX J.-D., 1977. *Tassili n'Ajjer : art rupestre du Sahara préhistorique*. Paris: Chêne, 182 p.
- LAMM C., C.D. BATSON AND J. DECETY, 2007. The neural substrate of human empathy: effects of perspective-taking and cognitive appraisal. *Journal of cognitive neuroscience*, 19 (1): 42-58.
- LE QUELLEC J.-L., 2005. Une nouvelle approche des rapports Nil-Sahara d'après l'art rupestre. *ArchéoNil*, 15: 67-74.
- LE QUELLEC J.-L., 2008. Can one 'read' rock art? An Egyptian Example. In: Paul Taylor (ed.), *Iconography without Texts*, p. 25-42. London: Warburg Institute.
- LE QUELLEC J.-L., 2010. Nil et Sahara: Vingt ans plus tard. *ArchéoNil*, 20 : 62-75.
- LE QUELLEC J.-L., P. DE FLERS ET P. DE FLERS, 2005. *Du Sahara au Nil. Peintures et gravures d'avant les Pharaons*. Préface de Nicolas Grimal. Paris: Soleb / Collège de France / Fayard, (Études d'Égyptologie) 384 p., 902 photos.
- LHOTE H., 1951. Nouvelle contribution à l'étude des gravures et peintures rupestres du Sahara central. La station d'Hirafok (Ahaggar). *Rivista di Scienze Preistoriche*, 6: 34-48.
- LHOTE H., 1964. Croyances actuelles des Sahariens concernant les objets d'origine préhistorique, les gravures et les peintures rupestres. *Le Saharien*, 37 : 4-10.
- LHOTE H., 1967. Gravures rupestres du Tassili-n-Ajjer. *Objets et Mondes*, 7 (3) : 217-232.
- LHOTE H., 1970. Le peuplement du Sahara néolithique, d'après l'interprétation des gravures et des peintures rupestres. *Journal de la Société des Africanistes*, 40 (2) : 91-102.
- LHOTE H., 1976. *Les gravures rupestres de l'oued Djerat, (Tassili-n-Ajjer)*. Alger : Société Nationale d'Édition et de Diffusion, (Mémoire du Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques 25), 2 v. (830 p., [21] leaves of plates).
- MAKHLINA S., 2009. Differences and Similarities of Christian and Muslim Art. In: *Christianity and Islam in the Context of Contemporary Culture*, p. 63-74. St-Petersburg / Beirut: Eidous.
- MATHIEU B., 1996. Modifications de texte dans la pyramide d'Ounas. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, 96 : 289-311.
- OSAKA N., D. MATSUYOSHI ET AL., 2010. Implied motion because of instability in Hokusai Manga activates the human motion-sensitive extrastriate visual cortex: an fMRI study of the impact of visual art. *NeuroReport*, 21: 264-267.
- PRESTON S., D. AND F.B.M. DE WAAL, 2001. Empathy: Its ultimate and proximate bases. *Behavioral and Brain Sciences*, 25 (1): 1-20.
- PROVERBIO A.M., F. RIVA AND A. ZANI, 2009. Observation of static pictures of dynamic actions enhances the activity of movement-related brain areas. *PLoS ONE* 4(5): e5389. doi:10.1371/journal.pone.
- RAMACHANDRAN V., 2011. *Le cerveau fait de l'esprit. Enquête sur les neurones miroirs*. Paris: Dunod, xx-396 p.
- REENEN D. (VAN), 1990. The Bilderverbot, a new survey. *Der Islam*, 67 (1): 27-77.
- RIZZOLATTI G. AND C. SINIGAGLIA, 2006. *Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford: Oxford University Press, xiii-242 p.
- RODRIGUE A., 2001. L'art rupestre du Maroc. État de la question. *Les Cahiers de l'AARS*, 6 : 1-2.
- RULL RIBÓ D., 2007. Solar Ascension and Osirian Raising in the Pyramid Texts Concentrating on the Study of the Determinatives. In: J.-C. Goyon and C. Cardin (eds), *Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists: Grenoble, 6-12 Septembre 2004*, p. 1645-1656. Leuven / Paris / Dudley [Mass.]: Peeters.
- SCHIENLE A., A. SCHÄFER ET AL., 2006. fMRI responses to pictures of mutilation and contamination. *Neuroscience Letters*, 393 (2-3): 174-178.
- SINGER T., B. SEYMOUR ET AL., 2004. Empathy for Pain Involves the Affective but not Sensory Components of Pain. *Science*, 303: 1157-1162.
- SPARTIANUS, VULCATIUS GALLICANUS, ET TREBELLIIUS POLLION, 1844. *Écrivains de l'histoire auguste*. Traduction nouvelle par M/FI. LeGay. Paris: Panckoucke, 488 p.
- STARK R., A. SCHIENLE ET AL., 2003. Hemodynamic responses to fear and disgust-inducing pictures: an fMRI study. *International Journal of Psychophysiology*, 50 (3): 225-234.
- STEWART P., 1999. The destruction of statues in late antiquity. In: *Constructing Identities in Late Antiquity*, p. 159-189. London / New York: Routledge.
- VERNUS P. ET J. YOYOTTE, 2005. *Bes-tiaire des pharaons*. Paris: Agnès Viénot / Perrin, 809 p.

WAGTENDONK K., 1987. Images in Islam. Discussion of a Paradox. In: D. Van der Plas (ed.), *Effigies Dei. Essays on the History of Religions*, p. 112-127. Leiden: E. J. Brill.

WILLIAM OF TYRE, 1976. *A history of deeds done beyond the see*; by William Archbishop of Tyre;

*translated and annotated by Emily Atwater Babcock and A.C. Krey*. Vol. 1. New York: Octagon Books, xii-556 p.

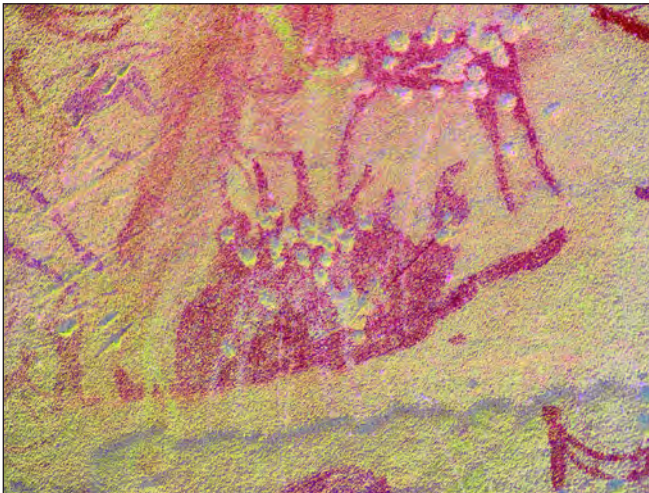
WRIGHT P., G. HE *ET AL.*, 2004. Disgust and the insula: fMRI responses to pictures of mutilation and contamination. *NeuroReport*,

15 (15): 2347-2351.

YAMADA M. AND J. DECETY, 2009. Inconscious affective processing and empathy: An investigation of subliminal priming on the detection of painful facial expressions. *Pain*, 143 : 71-75.







**Pl. A1a.** Détail des peintures du plafond de l'abri de la fig. 9: photo originale non retouchée.

**Pl. A1b.** Le même cliché, après traitement DStretch CRGB: les sujets réalisés en différents tons de rouge sont bien visibles, de même que les impacts subis par les peintures. Deux anthropomorphes jaunes apparaissent.

**Pl. A1c.** Le même cliché, après traitement DStretch LXX mettant en valeur la girafe en aplat blanc superposée à la peinture rouge.

**Pl. A2a.** Autre détail des peintures du plafond de l'abri de la Fig. 9: photo originale non retouchée.

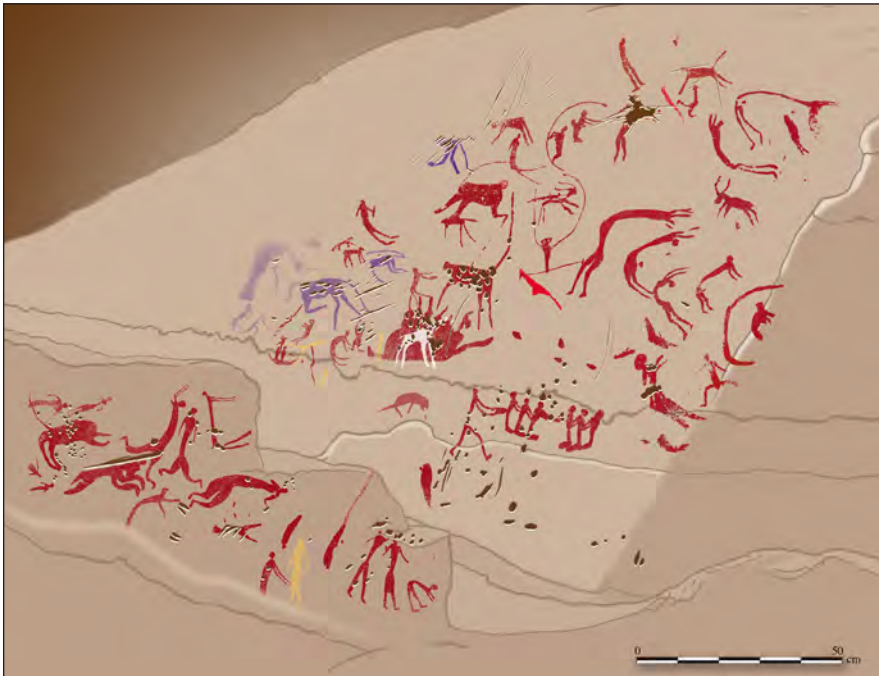
**Pl. A2b.** Le même cliché, après traitement DStretch LRE: les anthropomorphes peints en rouge sont nettement visibles, ce qui facilitera leur relevé.

**Pl. A2c.** Le même cliché, après traitement DStretch LXX: on découvre la présence d'anthropomorphes peints en jaune, et qui jusqu'alors étaient totalement invisibles sur la paroi.





**Pl. A3.** Détail de la partie droite du plafond. L'un des personnages est naturellement érodé, d'autres semblent être incomplets, et deux ont fait l'objet de percussions destructrices (DAO: JLLQ).



**Pl. A4.** Relevé de la partie gauche du plafond de l'abri: anthropomorphes et zoomorphes divers. Les peintures de la zone inférieure sont visibles sur le relevé de la Pl. A7 (voir l'ensemble du plafond à la Fig. 16).

**Pl. A5.** Détail du plafond: anthropomorphes dont l'un a toute sa partie supérieure détruite, et quadrupède à queue brève et longues cornes fines.

**Pl. A6.** Relevé des stigmates de la paroi témoignant d'une action iconoclaste ciblée sur certaines des peintures (l'intensité de la teinte de ces dernières a été diminuée pour mettre en valeur les traces de coups visibles sur la surface rocheuse) (DAO: JLLQ).

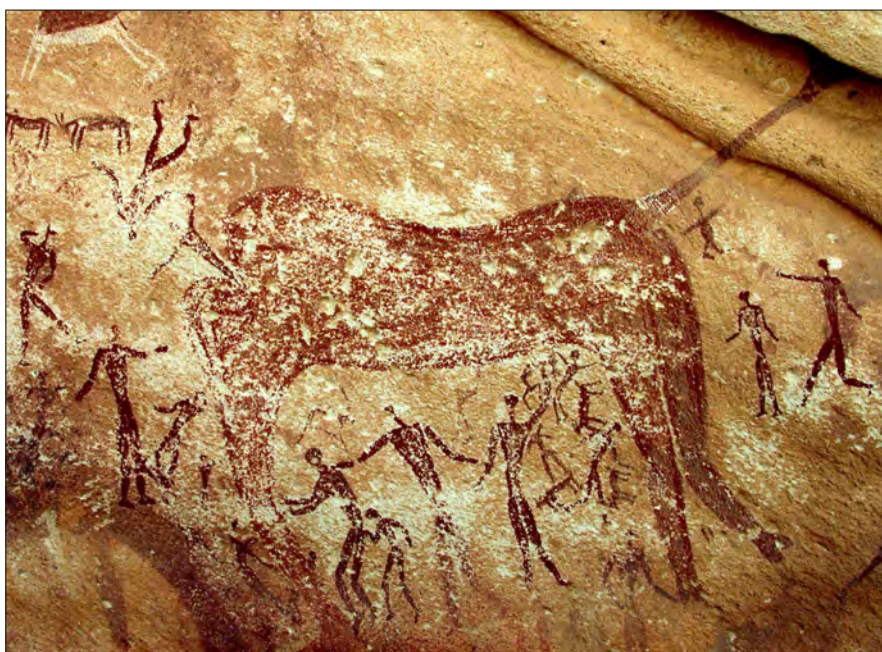






**Pl. A7.** Détail des peintures du plafond situées en bas à gauche sur le relevé de la Fig. 16. L'antilope paraît plus récente que les anthropomorphes.

**Pl. A8.** L'un des monstres de la « Grotte des Bêtes ». Celui-ci semble dévorer un personnage, et il a subi de violentes percussions un peu partout sur le corps.



**Pl. A9.** Monstre dévorateur de la « Grotte des Bêtes ». Lui aussi paraît engloutir un personnage qui porte ses mains à la tête, comme dans un geste de douleur. Cette « bête » porte divers stigmates, en particulier trois impacts alignés au milieu du corps, comme pour le diviser en deux, et d'autres près de l'extrémité des pattes postérieures (à comparer avec les atteintes visibles sur l'animal de la Fig. 8)

