

Mise en situation des physicalités et représentation du corps par la gravure rupestre du Tassili n'Ajjer

Ahcene HARGAS¹, 

¹ LinCs- Université de Strasbourg, France
CREAT- Université de Lorraine, France

Reçu : 23/ 05/ 2026

Accepté : 23/ 06 / 2026

Publié : 15 / 07 / 2026

Résumé

Le paléolithique capsien esquissé dans la gravure rupestre tassilienne renvoie à une première exploration des physicalités humain/animal en quête d'un corps social. Il s'agit de faire corps avec le masque animal dans un « jeu d'esprit » partagé au sein des rituels, en vue d'une socialisation des rapports. Henri Pernet, en soulignant l'intérêt d'une telle démarche, considère que le masque est, entre autres, « un moyen pédagogique pour enseigner à chacun le monde tel qu'on doit le concevoir et l'interpréter convenablement » (Julliard & Pernet, 1992/78, p. 253). L'art rupestre tassilien dépeint, en effet, les corps en présence d'une action où tout semble structuré par des us et coutumes : les représentations symboliques sont fixées sur les offrandes et les objets, et les tâches sociales définies et réparties, dans leurs espaces respectifs, sur les éleveurs, les bergers, les commerçants et les femmes etc. Considérant les personnages dans leur positions socialement identifiées, cette étude prête à une analyse ethnodramaturgique de la représentation du corps humain/animal. Au travers gestes et mouvements, elle décrit les comportements des personnages tout au long du processus de construction ontologique animiste basée sur la différence des physicalités (Descola, 2005), marqué par des transitions stylistiques de l'art rupestre. Cette étude nous permet de Restituer la perception du monde capsien au travers la représentation rupestre des corps thériantropiques. Relever les éléments ethnographiques qui caractérisent l'expression du corps humain/animal porté par le processus sociohistorique des capsien. D'analyser, dans ce processus caractérisé par une transition de style naturaliste au style graphique, le changement de comportement des personnages pourvu par un trait satirique (voir caricatural). Et du fait, le style graphique dont le trait géométrique porte à être à l'origine de l'écriture (Chaker, 2000).

Mots clés : Tassili n'Ajjer, art rupestre, naturalisme, graphisme, anthropomorphes, zoomorphes, thériantropes.

Abstract

The Capsian Paleolithic era, as depicted in Tassili rock engravings, points to an early exploration of the physical nature of humans and animals in search of a social body. It involves becoming one with the animal mask through a shared "mental game" during rituals, to foster social relationships. Henri Pernet, highlighting the significance of this approach, views the mask as, among other things, "a pedagogical tool for teaching everyone the world as it ought to be properly conceived and interpreted" (Julliard & Pernet, 1992, p. 253). Tassilian rock art depicts bodies engaged in actions that appear structured by established customs: symbolic representations center on offerings and objects, while social tasks—such as those of herders, shepherds, traders, and women—are defined and distributed across their respective spheres. By examining these figures in their socially defined roles, this study lends itself to an ethno-dramaturgical analysis of how human and animal bodies are represented. Through gestures and movements, it describes the figures' behaviors throughout the process of animist ontological construction—a process grounded in the distinction of physicalities (Descola, 2005) and marked by stylistic transitions within the rock art itself. This study enables us to : Reconstruct the Capsian worldview through rock art depictions of therianthrope figures. Identify the ethnographic elements characterizing the expression of the human/animal form within the socio-historical context of the Capsians. Analyze—within a process marked by a transition from a naturalistic to a graphic style—changes in the behavior of figures rendered with a satirical (or even caricatural) touch. Consider the graphic style—with its geometric lines—as a potential precursor to writing (Chaker, 2000).

Keywords: anthropomorphs, graphic style, naturalism, Tassili n'Ajjer, rock art, therianthropes, zoomorph

Citer cet article:

HARGAS, A. (2026). Mise en situation des physicalités et représentation du corps par la gravure rupestre du Tassili n'Ajjer. *Atras Revue*, 7(2), 404-411. <https://doi.org/10.70091/Atras/vol07no02.30>

Email: 1argashacene@yahoo.fr

Introduction

Les gravures relevées sur l'art rupestre tassilien, illustrées et commentées par de nombreux chercheurs (Lhote, 1958, Lajoux, 1962, Hachid, 2000, Le Quellec J-L., 2012 etc), portent en elles une cohésion manifeste de l'organisation sociale. Ce progrès social, rendu par la peinture rupestre au néolithique, fait suite à un processus de construction ontologique animiste entamé dès le paléolithique, L'objet de cette étude consiste à analyser les éléments ethnographiques relevant du rapport des corps humain/animal dans la perspective d'une construction animiste basée sur la différence des physicalités. La peinture rupestre nous présente, à ce titre, deux objets indispensables au traitement du sujet :

- L'institution rituelle ayant la fonction de mener les corps humain/animal à s'accommoder de la différence des physicalités avec l'introduction du masque.
- Et la pratique sociale où les corps humain/animal agissent au vue de l'instruction rituelle.

Dans ces deux cas de figure, le recours à la notion de « l'ethnodrame » (Pradier, 2001) dans une approche ethnodramaturgique, devient essentielle à la restitution d'une lecture portée sur des corps en mouvement.

En effet, en se glissant sous le masque image de l'animal, l'être capsien du néolithique est amené à une émancipation sensorielle lui permettant d'identifier et de maîtriser les réactions de celui-ci. Philippe Descola explique l'enjeu de l'imitation/interprétation de l'animal comme suivant :

Je pense que l'une des sources cognitives de l'animisme, au sens d'une ontologie fondée sur l'identité des intériorités et sur la différence par les corps, vient de l'expérience du chasseur. On sait depuis toujours que pour chasser il faut se mettre à la place de l'autre. Il faut vivre et voir les choses comme l'animal que l'on poursuit, il faut habiter le monde comme lui. Donc on change de point de vue, on se met dans la perspective de l'animal, ce qui signifie que la métamorphose, en fait, est une anamorphose : c'est un déplacement de point de vue qui fait voir les choses différemment. Et cet exercice que tout chasseur ou pêcheur est amené à faire pose ce questionnement. Qu'est-ce que c'est de se mettre à la place d'une truite ou d'un chevreuil ? Il faut évidemment anticiper la réaction de l'animal et donc voir les choses comme lui, je crois que c'est là un impératif universel de la chasse¹.

L'incorporation du masque est, donc, un déplacement de point de vue où la visibilité mise sur le corps de l'autre renvoie à reconnaître les signes corporels de son propre corps. Il s'agit de faire corps avec le masque animal dans un « jeu d'esprit » partagé au sein des rituels, en vue d'une socialisation des rapports. L'art rupestre du Tassili n'Ajjer propose, à cet effet, une figure représentative des physicalités, détachée de celle introduite par la parabole du récit mythologique. En agissant sur les physicalités, il dilate les corps et met de la visibilité sur leur expressivité : « un corps dilaté, évoque son image antagoniste et complémentaire » (Barba, 1985, p. 43). Le thérianthrope en est la figure prototype d'un tel antagonisme complémentaire à laquelle le masque s'interpose en tant qu'objet alternatif dans la restitution de son « esprit dilaté : sa manière de se mouvoir, de changer de direction, de sauter » (Barba, 1985, p.44). Le corps/esprit dilaté prédispose le personnage rupestre du Tassili d'une activité performative « active et réactive »ⁱⁱ aux contextes dans lesquels l'objet de son accomplissement consacre le propre de ses attitudes et propriétés physiques. L'art rupestre tassilien affiche des scènes quotidiennes de prédation, de détente, de séduction, de sexualité, d'interaction sociale et de communication, avec une touche expressive apparente dans les positions, mouvements et gestes des personnages, permettant d'observer dans les corps une manifestation de signes.

Toutefois, une lecture sur l'expressivité des corps rupestres englobe une « pré-expressivité » (Eugenio, 1985, p.43) qui la rend possible et un comportement qui structure son *agence* (Descola, 2021, p. 611) : la pré-expressivité précède l'action, laquelle à son tour génère du comportement dû

aux motivations du personnage. Nous remarquons que la préexpressivité pourvue essentiellement sur les corps de thérianthropes, à la période du symbolisme (paléolithique), génère une valorisation sociale des comportements avec le style naturaliste (au néolithique) et sur un trait exagéré, leur déconstruction, à la représentation de la satire populaire avec le style graphique (vers 3000-2500 ans avant notre ère).



Figure 1. Masque (Lajoux , 1962, p.77)

Le corps et son double

Du symbolisme au naturalisme, la gravure rupestre inaugure un passage thérianthropique, de l'ordre du mythe (récit) à l'ordre du masque (ritualisation/interprétation), dont on distingue nettement deux catégories : des humains à figure animale « sans masque » pour lesquels G. Camps souligne le caractère divin, et d'autres « avec masques » correspondant aux déguisements des danseurs de rituel et praticiens de la chasse (Camps, 1988/5, pp. 664-665.). Les traits caractéristiques de la tête du thérianthrope, « implicites » dans l'imaginaire (mythe) et « explicites » dans les rituels et pratiques sociales (la chasse), sont ceux du masque dans sa définition de « seconde figure » : une figure appropriée et non originelle. La composition avec le masque (ou l'incorporation de ses traits caractéristiques), permet au personnage chasseur/danseur d'introduire dans la contrainte de l'action représentée des techniques corporelles opposées aux comportements « déviés ». Henri Pernet, qui souligne l'intérêt d'une telle démarche, considère que le masque est, entre autres, « un moyen pédagogique pour enseigner à chacun le monde tel qu'on doit le concevoir et l'interpréter convenablement »ⁱⁱⁱ. Le thérianthrope ou le masque de l'art rupestre tassilien est une composition de deux physicalités distinctes. Le rapport commutatif entre les deux espèces est assuré communément par l'être asocial (le performeur), en temps réel d'une reconstruction rituelle. La position pré-expressive ou l'intériorité commune aux deux espèces, dont dispose le performeur, justifie que l'unité de l'apparence corporelle du personnage thérianthropique ou le masque, consiste à considérer que l'un et l'autre ont la même fonction visuelle, et donc sont l'objet d'un même mode de perception des corps. Etant donné que c'est la même intériorité qui préside à la perception du thérianthrope comme à l'usage du masque, en passant du symbolisme au naturalisme, leur mobilisation en tant que personnages dans différentes scènes tient compte de la même fonction didactique. Celle-ci est conforme à une tradition émancipatrice des attitudes dont l'enseignement est porté à l'instruction des chasseurs, éleveurs et bergers.

En effet, le performeur est doté d'une conception matérielle qui passe essentiellement par l'observation, l'ouïe et le flair et qui traverse par analogie un instinct homologue aux êtres vivants, dans l' « absence de l'être végétal ». On peut la traduire par une intuition, une intelligence corporelle ou une manifestation « biomécanique »^{iv} qui se rapporte au mouvement du corps (homme/animal) et à son expressivité dans l'action : un mouvement dans la contrainte des forces qui agissent sur lui (Morel, 2013). Esquissés dans la gravure rupestre, les humains et les animaux sont présentés l'un dans le regard distant de l'autre. Cette interface est, à priori, instinctivement naturelle mais, à posteriori, intuitivement culturelle définie comme perception sensorielle, en harmonie avec l'étymologie du mot latin *intuitio*, « vue, regard », dérivé de *intueri* « regarder attentivement ». C'est dans cette « étrangeté » intrinsèque à la quête d'un équilibre basé sur la différence des physicalités que la stratification sociale des êtres vivants prend forme au paléolithique : recours de l'Homme à des moyens adaptables à son propre physique (arme : arc, flèche, lance), participant d'un savoir technique dans leur utilisation, adaptés minutieusement dans les rituels (à l'ouverture de la chasse par exemple) et dans le respect des divinités allouées au cosmovision : exemple de la lune ou le soleil par lesquels ils reconnaissaient les saisons de chasse et cueillette.

Nous signalerons, dans le même champ de physicalité, une nombreuse présence de personnages ithyphalliques, des personnages féminins avec des vulves dénudées ou des thérianthropes en érection ou en état de rapport sexuel avec des animaux (Lajoux, 1962, pp. 187, 189, 171, 172). La sexualité comme expression de la « physicalité » est donc mise en avant, dans le même intérêt, pour atteindre les « intériorités » soucieuses de la reproduction des espèces. La figuration de la sexualité par l'art rupestre manque, toutefois, la mise en situation de sa représentation : les intentions libertaires signalées ne constituent pas un cas de figure d'une expérience sociale émancipatrice des sexes, tant que les éléments de lecture ne nous permettent pas de constater un enjeu social structurant dans l'expression du désir sexuel configurée. Néanmoins, le travestissement explicite de la sexualité des thérianthropes, des masques et des personnages peut être interpréter, sous l'instruction du trait rupestre, comme un cadre de visibilité sur le « partage du sensible » qu'on peut relier, pour des raisons de célébration, aux rituels et orgies de la fécondité, notamment figurés. Le rapprochement fait par certains auteurs dont Léonce (1933, pp. 197-282) et Camps (1988/5, pp.668-670) au « culte de la pluie », porte, à ce titre, l'intérêt d'évoquer le sujet de la fécondité. Mais la démarche analogique axée sur des similarités symboliques, envisagée dans son traitement, ne contribue pas, non plus, à rendre les conditions objectives de la socialisation du sexe et de la place qui lui est réservée dans la société capsienne. Par contre une approche holistique de la sexualité pouvant rendre compte d'une perception écologique de la construction de celle-ci est plausible. La logique qui justifie cette approche est sociale et historique : elle s'inscrit dans l'ordre « dialectique » de la conception des écosystèmes avant l'apparition des classes sociales et la moralisation des modes de sexualisation. D'emblée, nous considérons que la place du sexe défini sur la base de la différence des physicalités n'est pas dans l'objet du corps du thérianthrope, mais conséquente à l'émancipation du corps du masque. Les nombreuses scènes sur la sexualité des humains et des animaux, réparties dans des espaces communs, expliquent que leur configuration d'un même angle de vue sous-tend à un même souci écologique dans le maintien et la reproduction des espèces. La construction de la sexualité humaine aurait été le résultat non seulement d'une autosatisfaction sexuelle du corps donnant cours à la reproduction de son propre espèce, mais équivalente à celles des autres espèces qui jouissent du même instinct de reproduction, et qui sans elles, la santé et l'âge de vie de l'être humain en seraient réduits. La sexualité humaine et animale affichée par la gravure est l'expression de la physicalité, laquelle dans la perspective d'une praxis des

classes d'espèces (Aurore, 1989 /110, pp. 164-169), s'érige en écosystème où les conditions matérielles de sa réalisation recommandent la santé physique et sexuelle des existants : l'art rupestre tassilien témoigne de cet intérêt.

Corps du pic et de l'abîme

Au pic de la civilisation protoberbère (au néolithique supérieur), l'Homme connaît un progrès historique considérable, relativement, porté sur la dialectique et « l'élément moral dans la nature » (Kropotkine, 2002). Il introduit la figure du thérianthrope au centre de l'action rituelle sur un principe mythologique régit par le récit. Engendré par le masque, son éclosion suscite la parole physique (dialogique) que l'homme prête à l'animal sous les termes d'une convention « écocritique »^v, donnant lieu à un processus de socialisation par les us et coutumes, par lesquels les corps acquièrent leurs propriétés artisanales. Les représentations symboliques sont fixées sur les offrandes et les objets, et les tâches sociales définies et réparties sur les éleveurs, les bergers, les commerçants, les femmes etc. Les personnages apparaissent dans des tuniques appropriées aux chasseurs (torse nu ou un corset bien ajusté, une tige (fibule, braie) plus courte devant et plus longue derrière, des mocassins aux pieds), aux éleveurs et aux bergers (même chose ou par moment des éleveurs avec, en plus, un plaid épinglé aux épaules laissant voir une allure de maître), aux femmes (coiffures entretenues, robes longues et des fibules zébrés plus longues que celles des hommes avec des souliers, le tout dans un mariage de couleurs : ocre, pigment rouge, jaune etc). Autour des cous des bovidés ou caprins on peut distinguer des colliers, et sur les corps des marques d'identification au cheptel, parmi lequel (et autour duquel) des essaims(chiens) sont souvent présents ; dans les scènes de fêtes, les danseurs sont manifestement masqués ou zébrés sur le corps (ils sont souvent rapportés dans un élan acrobatique), les coiffures des femmes sont rondes, leurs robes bariolées et brodées, et portent des souliers ; les hommes avec des cheveux longs ajustés à l'arrière, des plumes sur la tête, des vêtements confortables et élégants, des souliers ou des sandales.

L'évolution des personnages est relativement perceptible dans des scènes d'interactions sociales telles que le pâturage, le marché, la détente, l'estive, le mariage ou le quotidien familial (voir de nombreuses illustrations de gravures correspondantes dans les ouvrages cités plus haut), dans lesquelles la visibilité du geste et du mouvement du corps passe sous l'éclairage de l'unité d'action interactive.

Néanmoins cette visibilité du mouvement des corps, portée à l'attention du regard, va se renverser avec le style graphique (géométrique), même si les espaces interactifs figurés demeurent invariants. Le trait graphique représente les comportements au-delà des limites conventionnelles de l'expressivité des corps des personnages. Les corps à trait démesuré du style graphique démontrent que les personnages agissent par-delà les us et coutumes et sans propriété symbolique. Le graphisme fait suite au naturalisme en déplaçant le regard du corps artisanal vers son cliché^{vi} : sa partie inerte où prend forme la satire. L'action n'est plus une partition où les corps sont des accords, mais une caisse de résonance pour des corps qui s'entremêlent. Toutefois, le graphisme suit, aussi, la communication orale laquelle, au sens populaire de son expression, étendue à l'ensemble des classes sociales stratifiées, implique le genre satirique. La « mise en abîme » des corps, dans le processus graphique, déforme en effet les postures, défère les corps de l'unité d'action qui faisait leur visibilité et met en apparence l'objet de leur aspect piquant : ce qui définit sa fonction ludique et son caractère impromptu curieusement critique. Dans *Les roches peintes du Tassili-n-Ajjer*, Abbé Henri Breuil décline la satire sous le titre de *l'Humourisme du Sahara* :

« Il s'agit ici (parlant du Tassili) de groupes de petites images qui ne sont pas assujetties au ridicule provoqué par la caricature, sans l'exclure cependant complètement ; mais l'humour y atteint son but en exprimant parfaitement, par le jeu des gestes et des attitudes, un peu simplifiés, mais finement observés, des modèles et acteurs ; il rend tout à fait clairs leurs sentiments, leur rôle, dans des circonstances qui, par leur pittoresque, provoquent notre amusement, notre curiosité, voire notre sympathie »^{vii}.

Conclusion

Le recours à la notion de l'ethnodrame dans le traitement de l'objet du « corps humain/animal », affiché de manière ostentatoire par la gravure rupestre tassilienne, nous a permis de relever dans le processus de son instruction rituelle la perspective d'une socialisation liée aux attitudes des deux espèces en situation d'interface. En passant par la ritualisation du corps humain/animal, alors énigmatique et symbolique au paléolithique, la résolution du conflit connaîtra son essor au néolithique avec l'élevage et la domestication : la mutation ontologique basée sur la perception des physicalités des espèces entraînera, à cet effet, la peinture rupestre dans un style naturaliste. Analysé d'un point de vue anthropologique, ce procédé artistique contracte l'expression des corps dans le propre « artisanal » des attitudes des personnages, vues sous l'angle des us et coutumes. La relation de l'expression des corps aux styles rupestres correspond, à ce titre, aux mutations mythologique et sociologique de la société capsienne. A la période supérieure du néolithique, le corps se dilatera avec le style graphique sous le prisme de multiples interactions humaines et cadres de communication propices à des comportements déviants, désormais portés à la critique des représentations orale et rupestre.

Toutefois, à cette période, un processus de satirisation du corps humain/animal par la parole et la graphie prend acte. Le graphisme prend forme dès cette période en se détachant de l'objet de la quête ontologique pourvue par la société capsienne. Il transforme le personnage à « caractère » du naturalisme en personnage de « situation ». Sa mobilisation n'est plus à l'œuvre de la stratification des classes d'espèces, désormais accomplie, mais à l'œuvre de la critique sociale.

La présence simultanée du genre satirique, par la graphie rupestre et dans l'oralité, suppose, donc, l'hypothèse que cet art chemine la condition critique de la représentation orale. Enfin, passant de la graphie rupestre capsienne aux formes géométriques de l'écriture protoberbère (Chaker, 2000 : pp.5-6), une étude sur la transition calligraphique, de cette dernière, peut prendre forme sous l'angle de recherche interdisciplinaire.

À propos de l'auteur

Hargas Ahcene

Docteur en anthropologie culturelle et sociale

Laboratoire interdisciplinaire des études culturelles (LinCs)- Université de Strasbourg

Centre de Recherche sur les Expertises, les Arts et les Transitions (CREAT)- Université de Lorraine

Domaine de recherche : ethnodramaturgie, formes de représentation culturelle et artistique, formes syncrétiques, littératures de tradition orale, arts du spectacle etc. **ORCID iD:** 0009-0001-0728-1285

Conflits d'intérêts : Les auteurs ne déclarent aucun conflit d'intérêts.

Financement: Cette recherche n'est pas financée.

Remerciements: Non applicable Conflits d'intérêts: Les auteurs ne déclarent aucun conflit d'intérêts.

Originalité: Ce manuscrit est une œuvre originale.

Déclaration sur l'intelligence artificielle : Cet article a bénéficié de l'application d'outils d'IA pour corriger la grammaire et améliorer le style général de la rédaction. Cependant, le contenu intellectuel de base, l'interprétation des données et les conclusions relèvent de l'œuvre exclusive des auteurs.

Références

- Baldwin, J., & Mederos Syssoeva, K. (1999). La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet. *L'Annuaire théâtral* (25), 134-150. <https://id.erudit.org/iderudit/041382ar>.
- Barba, E. (1985). Le corps dilaté. *Jeu* (35), 40-58.
- Barba, E., & Savarese N. (2008). *L'Energie qui danse*. Paris : L'entretemps.
- Barba, E., & Savarese N. (2020). *Les cinq continents du théâtre, les voies de l'acteur*. Paris : Lacoste.
- Becquelin, M. A. (1989). P. Descola, La Nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar. *L'Homme*, 29 (110), 164-169. www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1989_num_29_110_369138.
- Boëtsch, G. (2007). Entretien avec Philippe Descola. *Corps*, 2 (3), 5-11.
- Breuil, A. H. (1954). *Les roches Peintes du Tassili-n-Ajjer*. Paris : éditions Arts et Métiers Graphiques.
- Camps, G. (1975). Symboles religieux dans l'art rupestre du Nord de l'Afrique. Dans E. Anati, *Valcamonica symposium Capo di Ponte* (pp. 323-333).
- Camps, G. (1978). Les cultures néolithiques en Afrique . *L'archéologie, cultures et civilisations du passé en France et dans le Monde* (pp. 298-332). Milano : A. Mondadori
- Camps, G. (1988). Animisme. *Encyclopédie berbère*, (5), 660-672.
- Chaker, S., & Hachi, S. (2000). A propos de l'origine et de l'âge de l'écriture libyco-berbère ». in *Etudes berbères et chamito-sémitiques, Mélanges offerts à Karl-G* (pp. 95-111). Prasse, Paris : Editions Peeters.
- Chéreau, P. (2002). *Les voies de la création théâtrale*. (Tome XIV), Paris : CNRS Editions.
- Descola, Ph. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : éditions Gallimard.
- Descola, Ph. (2010). *La fabrique des images*. Paris : éditions d'Art.
- Descola, Ph. (2021). *Les formes du visible*. Paris : éditions du Seuil.
- Dupuy, C. (2023). Réflexions sur la rareté des images d'enfants dans l'art rupestre du Sahara". *Journal des africanistes*, 93(1/2), 86-179.
- Gélard, M.L. (2013). Les techniques du corps » de Marcel Mauss ». *Marcel Mauss. L'anthropologie de l'un et du multiple* (pp. 81-100). Paris, PUF.
- Grotovski, J. (1988). « Performer ». Dans *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Brochure-programme publiée par le Centre en trois langues : italien, français, anglais)*. Pontedera : Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.
- Hachid, M. (2000). *Les premiers Berbères*. Paris : Edisud.
- Hérault, L. et al. (2014). *La parenté transgenre*. Ex en Provence : Presse Universitaires de Provence.
- Jacquot, J. (2002). *Les voies de la création théâtrale* (Tome I), Paris : CNRS Editions.
- Soleilhavoup, F. (1991). A propos des masques et visages rupestres du Sahara . *Archéo-Nil* (1), 43-58.
- Joleaud, L. (1933). Gravures rupestres et rites de l'eau en Afrique du Nord. Rôle des Bovins, des Ovins et des caprins dans la magie berbère préhistorique et actuelle . *Journal des Africanistes* (3/1), 197-282.
- Julliard, A. (1992). Pernet (Henry) *Mirages du masque*. [compte-rendu] *Archives de Sciences Sociales des Religions* (78), 252-253.

- Kropotkine, P. (1921 rééd. 2002), *L'Éthique*. Paris : Tops-H.Trinquier .
- Lajoux, J.D. (1962). *Merveilles du Tassili*. Paris : Editions du Chêne.
- Lequellec, J.L. (1993). *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. Paris : L'harmattan.
- Lequellec, J-L. (2012). « Ni hommes, ni animaux : les théranthropes, un aliment pour l'esprit ». *Actes du colloque OCHA (12 et 13 mai 2006)*. <https://shs.hal.science/halshs-00695329v1>.
- Lequellec, J-L. (2012). *Murs d'images : Art rupestre de la Tassili-n-Ajjer, photographies de Jean-Dominique Lajoux*. Paris : éditions Errance.
- Leveratto, J.M. (2006). Les techniques du corps et le cinéma. De Marcel Mauss à Norbert Elias. *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, (17).
- L'hote H. (1958). *A la découverte des fresques du Tassili*. Paris : éditions Arthaud.
- Maranda, P. (1993). Masque et identité. *Anthropologie et Sociétés* (17/3), 13-28. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/015272ar>.
- Muzzolini, A. (1991). Masques et théromorphes dans l'art rupestre du Sahara central. *Archéo-Nil*(1), 16-42.
- Pradier, J.-M. (2001). L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale . *Revue québécoise d'études théâtrales* (29), 51-68.
- Servier, J. (1985). *Les Portes de l'année. Rites et symboles, l'Algérie dans la tradition méditerranéenne*. Monaco : Éditions du Rocher.

ⁱGilles Boëtsch (2007) « Entretien avec Philippe Descola », Dans *Corps* /2 (n° 3).

ⁱⁱLe caractère « actif et réactif » du mode performatif de la représentation du corps/esprit, suggère un savoir-faire pragmatique et corporelle permettant au *Performer* de dégager des signes susceptibles de rendre une lecture cohérente sur la transition, création et constitution du personnage. L'enjeu qui prête à cette suggestion est dans la plasticité du corps, laquelle dans le rituel est régie par la dynamique du mouvement rythmique de la danse. Lire à ce propos Jerzy Grotowski, « Performer », in *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski* (Brochure-programme publiée par le Centre en trois langues : italien, français, anglais), Pontedera, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, 1988, p. 53.

ⁱⁱⁱJulliard André, Pernet (Henry) *Mirages du masque*, [compte rendu], Archives de Sciences Sociales des Religions Année 1992 78 p. 253.

^{iv}Baldwin, J. & Mederos Syssoeva, K. (1999). « La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet ». *L'Annuaire théâtral*, (25), 134–150. <https://doi.org/10.7202/041382ar>

^vLe terme écocritique se rapporte à l'analyse thématique de textes qui portent sur l'écologie et sur le monde naturel. Dans notre cas, il suscite l'intérêt du récit mythologique et de la relation de l'homme à la faune. Vu, sous l'angle de l'ethnodrame, il augure à un conflit susceptible de rendre compte des éléments d'un drame représentatif de la praxis des classes d'espèces.

^{vi}Cliché définit comme stéréotype, renvoie dans la représentation du corps à un usage banal et répété de son expressivité au sein de l'action interactive. La satire organise le processus de délocalisation du corps statique sous forme de figure de style, une image communément entretenue par l'expression orale et graphique, sous le même angle de vue et pour le même but critique.

^{vii}Abbé Henri Breuil, *Les roches peintes du Tassili-n-Ajjer*, arts et métiers graphiques, Paris, 1954, p.91.